

DESDE QUE SEJA NO SIGILO: As Condições que Possibilitaram o Surgimento e Circulação da Pornografia Gay

AS LONG IF IT IS OUT OF SIGHT: THE CONDITIONS THAT ENABLED THE EMERGENCE AND CIRCULATION OF GAY PORNOGRAPHY

Felipe Antonio Machado²⁶

Flávia Fernandes de Carvalhaes²⁷

Resumo: Este artigo tem intuito de historicizar, por um viés crítico, as condições de possibilidade para surgimento e circulação da pornografia gay e seus ideais. A análise será articulada a partir da localização de dois momentos históricos. Inicialmente, são situadas condições de possibilidade para o surgimento da pornografia em contextos permeados por códigos de censura e clandestinidade. Em seguida, são trilhados caminhos do pós-legalização da pornografia e sua transformação em cultura popular na sociedade farmacopornográfica. Conclui-se, provisoriamente, que as condições de sigilo possibilitaram a existência da pornografia gay. Além disso, mesmo que homens gays tenham encontrado na pornografia possibilidades de se verem como belos, dignos de desejo e de terem validação de suas práticas sexuais, tais produções também fazem circular perspectivas inferiores e de subalternização em relação a parte deles.

Palavras-chave: Farmacopornografia; tecnologia de gênero; pornografia gay; masculinidades.

Abstract: This article aims to historicize, from a critical perspective, the conditions of possibility for the emergence and circulation of gay pornography and its ideals. The analysis will be articulated by locating two historical moments. Initially, conditions of possibility for the emergence of pornography in contexts permeated by codes of censorship and clandestinity are situated. Then, paths of post-legalization of pornography and its transformation into popular culture in the pharmacopornographic society are trodden. It is provisionally concluded that that the conditions of secrecy enabled the existence of gay pornography. Furthermore, although gay men have found in pornography opportunities to see themselves as beautiful, worthy of desire and to have validation of their sexual practices, such productions also circulate inferior perspectives and subalternization in relation to them.

Keywords: Pharmacopornography; technologies of gender; gay pornography; masculinities.

INTRODUÇÃO

A princípio, é necessário circunscrever a pornografia dentro do campo do cinema, ambos possibilitados a partir das evoluções tecnológicas dos equipamentos de captação de imagem (Patzdorf, 2018). Além disso, o cinema e, por consequência, a pornografia são compreendidos como comunicação, ao considerar que há diversas expressões de linguagens utilizadas na construção das narrativas fílmicas, que transmitem mensagens (Turner, 1997), no qual são utilizados jogos de câmera, luzes, trilhas sonoras, edições, entre outras estratégias que, segundo Preciado (2018), são inerentes a toda indústria

26 UEL. <https://orcid.org/0009-0005-2915-2942>

27 UEL. <https://orcid.org/0000-0003-1879-7989>

cultural. O conjunto dessas técnicas são responsáveis pela criação da experiência fílmica e sua potência significadora e, por articular sentidos plurais e disseminá-los pela sua veiculação massificada, o cinema se caracteriza como prática discursiva.

Foucault (2008) estabelece o discurso como uma prática, por entender que as enunciações realizadas nas suas entrelinhas têm capacidade transformadora da realidade, ou seja, produzem materialidades subjetivas e sociais. Então, a noção de discurso assume uma dimensão prática por ser uma ação que articula mudanças no contexto em que estão circunscritos. A partir dessa premissa, o discurso opera em condições históricas, políticas e sociais que possibilitam a sua emergência e está relacionado a elaboração semântica dos elementos que o compõe a trama das relações sociais e poderes interligados em suas redes, bem os saberes que se articulam tanto no senso comum quanto nos campos científicos, e, por consequência, interferem nos processos de produção de sujeitos e seus modos de subjetivação.

Assim, por compreender que os discursos transmitidos por meio da pornografia agem também nos domínios das sexualidades e dos códigos que (re)produzem um sistema de sexo-gênero e suas respectivas tecnologias de normalização materializadas em *performances* sexuais e regulações generificadas das corporalidades (Preciado, 2018), localizo os filmes pornográficos como tecnologias de gênero, conceituação proposta pela autora Teresa de Lauretis (1994).

O conceito se refere às tecnologias que, no cotidiano, operam na reprodução de um sistema de sexo-gênero, ou seja, na produção de modos de subjetivação engendrados a categorias binárias, materializadas em noções duais de feminino ou masculino, homem ou mulher, normal ou desviante. Assim, as tecnologias do gênero contribuem nos processos de regulação de perspectivas corporificadas de gênero, que implicam em assujeitamentos a normativas heterossexistas, pautadas em noções hegemônicas e subalternizadas de feminilidades e masculinidades. Destaca, ainda, que o campo de produção cinematográfica é constituído por produções que operam em aliança a perspectivas de resistência à ordem dos gêneros, desestabilizando parte das performatividades instituídas como “normais” e esperadas.

DeLauretis(1994) analisa o cinema e, por conseguinte, a pornografia, como um aparato que interfere nos processos de subjetivação, por oferecer à audiência performatividades generificadas que comumente circulam na vida em sociedade. Consequentemente, a produção fílmica proporciona (im)possibilidades de identificações com as imagens projetadas em tela, por considerar que o sistema de sexo-gênero opera por meio de racionalidades binárias e classificatórias. Deste modo, ao longo da vida em sociedade, os corpos encontram vias de autoafirmação e de autorrepresentação através de práticas discursivas articuladas em meio a um conjunto de instituições e movimentos sociais que operam na reprodução e/ou desestabilização desses ordenamentos sociais.

Partindo desta breve contextualização acerca do território a ser adentrado e da análise documental (Pimentel, 2001), que se ampara na análise de documentos públicos, como filmes e *websites*, como no caso deste texto, este artigo busca delinear e problematizar parte das condições de possibilidades de surgimento e circulação encontradas na

historicidade dos filmes pornográficos gays e suas ideias performativos. Com isso, o texto foi dividido em duas partes, sendo a primeira um traçado das conjunturas que possibilitaram o nascimento da pornografia em contextos permeados por códigos de censura e clandestinidade. Em seguida, trilharemos caminhos do pós-legalização da pornografia e sua transformação em cultura popular, em um período histórico nomeado por Preciado (2018) como farmacopornográfico.

PRIMÓRDIOS DO PORNOGRÁFICO: AS CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE PARA O SURGIMENTO DA PORNOGRAFIA NA ILEGALIDADE

De início, ressaltamos, que produções que fazem circular imagens de corpos nus e de práticas sexuais não são algo inerente apenas aos dias de hoje. Patzdorf (2018) assinala como representações corporais e sexuais acompanharam a humanidade, em conexão com os processos de desenvolvimentos linguísticos e culturais. Assim, a palavra pornografia tem sua origem do grego *pornographos*, composto pelos termos *porne* e *graphien*, que se traduzem em prostituta e escrever, respectivamente (Patzdorf, 2018). Embora seu significado original seja “escritos sobre prostitutas”, referente às produções que buscavam descrever as vidas delas, suas vivências e seus encontros com os clientes (Neto & Ceccarelli, 2015), conseqüentemente, o que é considerado pornográfico está atrelado a seu recorte temporal, ou seja, as condições históricas e políticas que possibilitam a sua existência como tal, porém, com a persistência em qualificar conteúdos transgressores no campo da sexualidade como vulgares e obscenos (Abreu, 2012).

Segundo Hunt (1999), foi a partir do século XVII, na configuração de uma sociedade moderna, que o pornográfico passou a adjetivar romances literários e ilustrações de caráter transgressor de referências morais a respeito da sexualidade e suas práticas. Logo, a categorização de uma obra como pornográfica atua a partir das normativas de controle que engendram o dispositivo da sexualidade (Foucault, 2017), ou seja, o conjunto heterogêneo de instâncias de controle e poder, como instituições e discursos, que estabelecem as possibilidades e impossibilidades de vivências e existências dentro do campo das sexualidades. Com isso, operando por meio de lógicas de classificação e marginalização de expressões sexuais situadas como dissidentes nas artes e literatura, as visibilizando como anormais. A classificação pornográfica estabelece, portanto, uma barreira político-cultural de regulamentação (Hunt, 1999), o que garante legitimidade de algumas representações e a atribuição do *status* de transgressivo para outras, colaborando para a manutenção de um circuito de obras que transitam na marginalidade, como foi o caso dos filmes pornográficos.

A historicidade dos filmes pornô se entrelaça à origem do cinema, possibilitado pela invenção da fotografia e pelos avanços tecnológicos na captura de imagens, que oportunizaram novos aparatos para a veiculação de imagens da nudez e do sexo (Patzdorf, 2018). Bernardet (1980) argumenta que, após o surgimento da fotografia em 1839, o grande objetivo de alguns cientistas do século XIX era o desenvolvimento

de equipamentos capazes de capturar movimentos. O primeiro passo nesse sentido se localiza em 1873, com os estudos do Pierre Janssen, astrônomo francês, acerca de uma “câmera-revólver” criada para registrar a passagem do planeta Vênus pelo Sol.

Poucos anos mais tarde, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge desenvolve um aparato composto de vinte e quatro câmeras, nomeado como zoopraxiscópio, capaz de capturar sucessivas imagens que, quando reproduzidas em sequência, produziam uma ilusão de movimento (Bernadet, 1980; Willians, 1989; Gerace, 2015). Muybridge demonstrou evidente fascínio pelo corpo humano em suas diversas séries fotográficas, que buscavam retratar indivíduos nus e seminus em atividades como dança, corrida, movimentos de subir e descer de escadas e/ou lutando, como no caso de *Nude Men Wrestling, Graeco-Roman* (1897), sequência que exhibe dois homens despidos em uma luta greco-romana, obra a qual Gerace (2015) atribui certa homoeroticidade pelas coreografias e movimentação das musculaturas.

Segundo Costa (2005), as obras de Muybridge marcam um primeiro momento das produções cinematográficas, denominado como cinema de atrações, termo cunhado por Tom Gunning, historiador americano, e que marca o cinema anterior a 1906. Flávia Costa (2005) e Gerace (2015) ressaltam como os filmes deste período possuíam baixíssimas ambições narrativas, com apoio apenas em seu caráter exibicionista, sendo um cinema pré-narrativo sustentado no prazer visual de sua audiência. É importante ressaltar que filmes posteriores a este recorte temporal também trouxeram exibicionismos, porém, potencializados por suas inscrições “numa cultura de massas que já identificava os códigos de ficção do cinema, fluindo sua recepção na diegese de modo bem diferente do contexto fílmico (não narrativo) definido por Gunning” (Gerace, 2015, p. 54).

Gerace (2015) analisa como o público desenvolveu uma tolerância e desinteresse ao simples exibicionismo corporal, característico de obras como a de Muybridge, algo que sinalizou demandas por obras mais transgressoras em suas práticas sexuais. É nesse contexto, mais especificamente a partir de 1906, há uma crescente explicitação do sexo nos filmes, dando origem aos primeiros pornô (Ribeiro, 2022). Neste período surgem os denominados *stag films*, obras primitivas de curta duração, mudas, em preto e branco e com descontinuidade temporal nas montagens (Abreu, 2012). Porém, em contraponto com os trabalhos de Muybridge, como percebemos ao assistir ao filme americano *Free Ride* (1917), já havia pretensões narrativas, por mais que a montagem da peça seja confusa e repleta de cortes bruscos que imprimem certa descontinuidade entre as cenas.

Abreu (2012) argumenta que os *stag films* possuíam uma qualidade amadora acentuada, com atuações menos performáticas em comparação aos filmes pornográficos contemporâneos. A interpretação dos atores e atrizes são desleixadas e com ideais estéticos e performáticos pensados de modos menos rigorosos para as câmeras, tendo o seu funcionamento voltado mais para o prazer visual do espectador do que pela sua possibilidade de projeção nas atividades sexuais em cena. É preciso considerar que os filmes eram exibidos em locais públicos e impediam (pelo menos explicitamente) a satisfação simultânea pela masturbação. Com isso, as obras ofereciam a excitação, porém, gozar ficaria à mercê dos caminhos escolhidos pelo indivíduo após a exibição.

Em conjunto, tais obras, de certa maneira, cumpriam um papel pedagógico, uma espécie de ortopedia moral para homens sexualmente inexperientes, ao considerar que o interesse da audiência, composta apenas por indivíduos do gênero masculino, se encontrava na possibilidade de instrução acerca dos funcionamentos dos corpos, seus genitais e suas práticas sexuais (Abreu, 2012). É perceptível o atravessamento dos *stags* nos processos de construção de uma masculinidade heterocentrada, principalmente pelo caráter exploratório que os filmes apresentam em relação ao corpo da mulher, que está mais em evidência em comparação ao corpo do homem. Assim, nos espaços e mecanismos de exibição e recepção dos filmes, há uma intencionalidade de produção de perspectivas subjetivas e performáticas de gênero e sexualidade, ao direcionar compulsoriamente a audiência à heterossexualidade e a ideais normativos de masculinidade, assim como analisa Abreu:

Desse modo, além da natureza diegética específica dos *stags*, um dos motivos da não identificação do espectador com os “personagens” são as pressões para que ele se identifique com a plateia (outros homens), com a qual compartilha o conhecimento das “maravilhas ocultas” do corpo feminino (e do próprio corpo masculino) em excitação. Uma situação que pode ser definida mais como uma autoidentificação com o gênero masculino (Abreu, 2012, p. 61).

Assim, a historicidade dos *stag films* sinaliza para aspectos importantes acerca das potencialidades do cinema e, por consequência, da pornografia, em inscrever corpos em parâmetros normativos e/ou dissidentes de gênero. A partir disso, por mais que em seu contexto de origem os *stag films* tenham proporcionado possibilidades de ultrapassar barreiras morais e tabus (Gerace, 2015), como é possível perceber pelos filmes *Le ménage mordu de madame Butterfly* (1920) e *The Surprise of a Knight* (1929), que se presentificaram como algumas das primeiras produções a representar práticas homoeróticas, os filmes são carregados de ideais regulatórios de gênero e de beleza, respectivos a seus recortes históricos. Abreu (2012) aponta que as escalações dos atores e atrizes dos filmes eram realizadas a partir dos padrões estéticos da época, ao escolherem aqueles situados socialmente como mais atraentes. Em complemento, ao termos contato com as narrativas e os fragmentos dos filmes mencionados até aqui, ressaltamos que possuem lógicas pautadas em noções de atividade e passividade heteronormativas, ao posicionarem homens afeminados como os corpos penetráveis nas narrativas.

Javier Saéz e Sejo Carrascosa (2016) argumentam que o sistema de sexo-gênero estabelece o corpo feminino como penetrável por natureza, arbitrariamente categorizado a partir das noções discursivas de natural e desviante que biologizam corpos a partir de seus genitais e posições de dominação/submissão. Neste circuito normativo corporal, o ânus é alocado fora do campo dos órgãos circunscritos como sexuais e o sexo anal é desqualificado, pelo menos quando se trata dos corpos masculinos, considerados como impenetráveis. Ao serem penetrados os homens são situados em posições inferiorizadas e subalternizadas, equivalentes às designadas às mulheres, sendo a passividade associada a castigo e perda de *status*, como se abdicasse de sua masculinidade e, por consequência,

superioridade. Ao mesmo tempo, o ato de penetrar outros corpos oferece supostamente a alguns homens a possibilidade de dominá-los e diminuí-los, implicando em relações hierárquicas entre eles.

Em *Le ménage mordene de madame Butterfly* (1920), por exemplo, o criado é punido com a penetração pelo seu senhor, que se irrita pela demora em ser atendido na porta de entrada. Já em *The Surprise Of a Knight* (1929), um rapaz se veste como e atua em alusão a uma mulher para conseguir ter relações sexuais com outro homem, porém, ao final da cópula e com a saída do parceiro, revela seu pênis, antes escondido, como reviravolta para sinalizar à plateia que se tratava de uma relação entre dois homens. Por mais que na época de seus lançamentos fossem obras com alto valor subversivo, ao retratarem práticas sexuais com altíssima rejeição social, em ambos os casos, vemos a utilização de signos atribuídos ao feminino para demarcar os corpos penetráveis, como a maquiagem utilizada pelo criado no primeiro filme, as vestimentas e a ocultação do pênis no segundo. A questão central é que desde os primórdios da pornografia existem elementos generificados que localizam homens e mulheres em diferentes posicionalidades normativas e/ou dissidentes.

Ressaltamos que, devido as suas transgressões morais da época, a ilegalidade foi o que possibilitou a existência da pornografia, tanto que seus criadores não creditavam ou utilizavam pseudônimos em suas obras para não serem reconhecidos. Nesta conjuntura, a década de 1930 é marcada pela instituição do Código Hays, articulado e instituído por grupos conservadores dos Estados Unidos em associação ao advogado e político Will Hays, se configura como o primeiro código de censura para as produções hollywoodianas *mainstream*, que são as obras que são permitidas de circularem no mercado oficial. As regulações resultaram na redução dos teores sexuais dos filmes, tornando proibido o retrato de nudez, insinuações sexuais, homoerotismo e/ou qualquer performance que remetesse a perspectivas de gênero consideradas desviantes (Reges, 2004; Abreu, 2012; Ribeiro, 2022).

As censuras implicaram em efeitos diversos, como a destinação de práticas sexuais como um todo para a clandestinidade do circuito *underground*, que resultaram em efeitos imprevisíveis, como produções mais disruptivas e experimentais que destoavam do molde narrativo hollywoodiano. Dentro de tais circunstâncias, longe das restrições do *mainstream*, os filmes conseguiram expandir uma gama de temas abordados, incluindo práticas sexuais tidas como hegemônicas e/ou desviantes (Benshoff & Griffin, 2005; Ribeiro, 2022).

Segundo Ribeiro (2022), há diversas produções que incluíram o homoerotismo em suas narrativas, mesmo que de maneira simbólica, como é o caso do filme *Fireworks* (1947), do cineasta estadunidense Kenneth Anger, que se utiliza de artefatos para representar aspectos da prática sexual, como uma estátua debaixo de uma cobertura para simular uma ereção e fogos de artifícios que saem das calças para aludir ao orgasmo. A erotização do corpo masculino foi tema frequente na obra de Anger, sendo *Scorpio Rising* (1964) mais um exemplo, que ao retratar motoqueiros, se utiliza do percorrer da câmera pelos corpos para sexualizá-los.

Na década de 1960, Peter de Rome, fotógrafo e diretor francês, enquanto atuava em Nova York, produziu cerca de 100 filmes e incluiu cenas de penetração e ejaculação, transgredindo cada vez mais os códigos de censura. Mesmo com o tom mais experimental em suas obras, Rome tornou-se conhecido como o “avô do pornô gay”, por conta das similaridades entre seus filmes que expressavam estruturas narrativas que mantêm convergência com modos como a pornografia gay se apresenta até os dias atuais, como, por exemplo, os enquadres dos genitais para comprovar a veracidade dos atos sexuais (Gerace, 2015; Ribeiro, 2022).

Em paralelo ao cinema *underground*, longe das pequenas e restritas exposições destas produções, os *Physique* encontram nos correios uma via de veiculação e na privacidade do lar possibilidades de consumo. Tais produções consistiam em filmagens e/ou fotografias de fisiculturismo voltadas para o público homossexual, com sua real finalidade sexual mascarada sob outras intenções para garantir sua legalidade. Assim, em contrapartida com a realidade dos *stags*, os *Physique* possibilitaram que suas autorias se tornassem conhecidas e seus expoentes ganhassem evidência, como o estadunidense Bob Mizer e sua revista *Physique Pictorial* (Waugh, 2004; Ribeiro, 2022).

Com a revogação do Código Hays em 1966, a discussão sobre a licitude da pornografia se torna pauta nos Estados Unidos, culminando em sua legalização em 1969, a partir de um pressuposto de que o material não interferiria de maneira negativa na conduta de seus consumidores. A partir destes contextos, os *Physique* perderam seu valor diante de um mercado com um público sedento por produções cada vez mais explícitas (Ribeiro, 2022). Com os novos interesses do público e a possibilidade de manufaturar as obras dentro da legalidade, se inicia um novo momento na produção e comercialização dos filmes pornográficos homoeróticos, denominado por Preciado (2018) como farmacopornográfico, debate que será apresentado a seguir.

LEGALMENTE EXCITADO – A ERA FARMACOPORNOGRÁFICA E A PORNOGRAFIA NO PÓS-CENSURA

É importante analisar que o período da consolidação da pornografia como cultura popular coincide com uma mudança de fase do capitalismo para um período pós-industrial, com seus primeiros traçados no final do século XIX, se tornando mais perceptíveis a partir da segunda metade século XX, mais especificamente após a Segunda Guerra Mundial. Esse regime pós-industrial é nomeado por Preciado (2018) como era farmacopornográfica, terminologia em que o autor engloba os “processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (- pornô) da subjetividade sexual” (Preciado, 2018, p. 36). Com isso, Preciado problematiza modos como os desenvolvimentos tecnológicos nos campos farmacêuticos e comunicacional ocasionaram transformações em parte das noções e relações de gênero e sexualidade circulantes, derivando novas estratégias de gestão política da subjetividade.

No século XIX, um regime disciplinar da sexualidade se intensificou por meio da disseminação de textos científicos, manuais, legislações, bem como do fortalecimento

de instituições como, por exemplo, hospitais, escolas e presídios. Essas instâncias de poder e de saber penetraram no tecido social, definindo perspectivas de normalidade e de anormalidade dos modos de existência, hipervisibilizando diferenças que posicionam o indivíduo na norma como dissidente (Foucault, 2017). Em contrapartida, no regime farmacopornográfico, aqueles tidos como desviantes adquirem outro tipo de tratamento, sendo interpelados por um aparato midiático e informacional de alto fluxo que opera na reprodução capitalizada de noções de desejo e repulsão. O intuito desse regime é tornar indivíduos em consumidores em potencial e, por consequência, geradores de capital a partir da adesão a tecnologias de normalização (Preciado, 2018).

É importante compreender que as perspectivas de corpo e de gênero ganham novos contornos e maleabilidade na era farmacopornográfica, sendo constituídos também a partir de tecnologias bioquímicas. Com a criação, fabricação e circulação de hormônios, noções corporais de masculinidades e feminilidades se rearticulam, possibilitando inscrever concepções de gênero nos corpos com a manipulação endocrinológica destes compostos. Além disso, a medicina contemporânea desenvolveu uma infinidade de procedimentos cirúrgicos capazes de inscrever características generificadas nos corpos (Preciado, 2018).

Além da maleabilidade corporal, a administração de hormônios também possibilitou a invenção da pílula anticoncepcional em 1960, que possibilitou uma separação das práticas heterossexuais de uma dimensão reprodutiva (Preciado, 2018). Benshoff e Griffin (2005) argumentam que a comercialização da pílula modificou parte das maneiras como vivenciamos a sexualidade, diminuindo os tabus referentes ao sexo antes do casamento. Por isso, é considerada um dos principais marcos da Revolução Sexual dos anos 1960, momento histórico demarcado por transformações nas experiências e perspectivas sociais acerca da sexualidade.

Ainda no bojo dos acontecimentos que marcam a segunda metade do século XX, em 1953 é lançada a primeira publicação pornográfica a ser veiculada na legalidade, a edição de estreia da revista *Playboy* de Hugh Hefner, com Marilyn Monroe na capa. Com isso, surge um novo nicho econômico extremamente rentável, com suporte no incentivo e capitalização da masturbação e ao processo de transformação da pornografia em cultura popular (Preciado, 2018).

Em continuação ao percurso iniciado pela *Playboy*, após a queda dos códigos de censura em 1966 e a legalização dos filmes pornográficos em 1969 (Ribeiro, 2022), é lançado o primeiro *blockbuster* da indústria de filmes pornográficos, *Garganta Profunda* (1972), do diretor estadunidense Gerard Damiano. A obra se tornou uma das mais vistas da história, com arrecadação aproximada de 600 milhões de dólares. O sucesso comercial da película impulsionou crescimentos descomunais para o cinema pornográfico, que passou de poucos títulos clandestinos nos anos 1950 nos EUA, para mais de 2500 novos filmes em comercialização na década de 1970 (Preciado, 2018). Em complemento, a obra de Damiano foi responsável pela difusão do *hard core* como o novo padrão para a indústria pornô, os filmes com sexo explícito e *closes* genitais como conhecemos hoje em dia (Abreu, 2012).

Contudo, um ano antes da estreia de *Garganta Profunda*, em 1971, o primeiro *hard core* gay dentro dos parâmetros do *mainstream* foi lançado, *Boys In the Sand* (1971), do diretor

estadunidense Wakefield Poole. A questão é que a pornografia *gay* não encontrou os mesmos espaços nas salas de cinema, por conta da estigmatização da homossexualidade. Assim, para conseguir comercialização e veiculação, foi necessário recorrer às fitas VHS e aos correios. Pouco tempo depois, nos anos 1980, as fitas VHS ganharam popularidade e transpuseram até mesmo os filmes pornográficos heterossexuais para a domesticidade do lar, ao considerar que a privacidade do ambiente residencial proporcionava maior permissividade do que as salas de cinema (RIBEIRO, 2022).

Preciado (2018) articula a popularização da pornografia como um dos pilares do regime farmacopornográfico, principalmente por ser um produto com alto potencial em excitar e agir na produção de subjetividade sexual. O autor compreende a pornografia como um “dispositivo masturbatório virtual” (p. 282) que visa estimular, independente da vontade, respostas bioquímicas e musculares que instigam o prazer de quem assiste. Ainda afirma que a pornografia possui características que a colocam como qualquer outra produção da indústria cultural, sendo essas: “performance, virtuosismo, dramatização, espetacularização, reprodutibilidade técnica, transformação digital e distribuição audiovisual” (Preciado, 2018, p. 282). Nesta conjuntura, dimensões da sexualidade ganham contornos de espetáculo, com obras teatralizadas que buscam entreter quem assiste, porém, com um poder excitatório que outros produtos da indústria do entretenimento não articulavam.

Assim, a pornografia faz circular e inscreve os corpos dos consumidores a aparatos imagéticos compostos de representações que situam corpo e performances sexuais como desejáveis ou não, signos que geram excitação e/ou repulsa, sendo estes construídos a partir de códigos heteronormativos do mercado *mainstream*. Além disso, a pornografia proporciona novas estratégias de comunicação que inspiram produtos midiáticos como o cinema, as propagandas, a televisão, entre outras mídias não-pornográficas. É interessante para estes outros meios de informação emular parte dessa aptidão que o pornô tem de fabricar e manipular as excitações para que possam, ao estimular os receptores das mensagens, angariar novos clientes. Porém, é uma emulação parcial para não sofrer a marginalização pela qual a pornografia é subordinada e conseguir maior veiculação, ao considerar que cenas de sexo explícito não podem circular nos meios tradicionais de comunicação (Preciado, 2018).

Nesta perspectiva, Preciado se refere a uma pornocomunicação, que entendemos como esse conjunto de táticas de transmissão advindas da pornografia que se aproveita da sexualização do corpo e do aparato de signos criados para gerarem excitação, usados como atrativos para ao que se busca vender. Esta é a razão pela qual o regime farmacopornográfico está relacionado ao intenso fluxo de informações que geram ciclos de excitação-frustração, ou seja, é um sistema informacional que ao mesmo tempo que excita produz frustrações, como, por exemplo, indivíduos com os próprios corpos devido a circulação constante de ideais corporais. A partir disso, se definem perspectivas generificadas idealizadas e/ou indesejáveis acerca das corporalidades que garantem a adesão às tecnologias de controle do corpo, como musculação, suplementação alimentar, esteroides, procedimentos estéticos, bariátricas, cirurgias plásticas e entre outras, que o produz em seu maior potencial de excitação.

A aderência às tecnologias de alteração corporal são base do regime farmacopornográfico, pois seus consumos e ingestões são vias de controle e normatização dos organismos dos sujeitos. Por isso, se trata de um sistema que depende de um fluxo intenso de informações e imagens, pois, assim como dito anteriormente, é a partir dessas que se produzem noções socialmente partilhadas de excitante e repulsivo, que geram (in)satisfações e garantem grande parte do consumo de produtos que alteram e incorporam características e significados aos corpos.

Assim, a farmacopornografia se transcreve em uma tecnopolítica de controle dos corpos, que busca produzi-los através de tecnologias informacionais, audiovisuais e bioquímicas, incidindo em alterações de percepções, vontades, afetos, estados mentais, práticas e a própria materialidade do corpo dos sujeitos. Tais tecnologias, como analisa Preciado (2018), demonstram que a centralidade do regime farmacopornográfico implica na quantidade de excitação que um corpo consegue gerar, sendo essa variável denominada como *potentia gaudendi* ou força orgásmica. Tal força se configura como imensurável, inesgotável e uma potência que “não sabe a diferença entre ser excitado, excitar ou excitar-se com” (p. 45), logo, o capitalismo farmacopornográfico depende do corpo que excita e é excitado, produzindo a *potentia gaudendi* para gerar capital.

Neste contexto, os filmes pornô se tornam importantes componentes de circulação de figuras farmacopornificadas e coreografias sexuais generificadas, ou seja, atravessadas por códigos binários articulados em um sistema de sexo-gênero, que reduz as múltiplas possibilidades existenciais e corporais a marcadores biologizantes (feminino ou masculino). Portanto, não são compostos apenas de uma representação pública do que deveria ser privado, mas sim, de aparatos representados na esfera pública e que interferem de modo produtivo na esfera do privado, se configurando como tecnologias de gênero (De Lauretis, 1994), ao colaborarem nas construções de perspectivas generificadas normativas e subalternas.

Em complemento, vale ressaltar que as características que o regime farmacopornográfico busca implantar nos corpos possuem evidente vieses generificados, pois buscam exacerbar aspectos que inscrevem os indivíduos em noções normativas de masculino e feminino, como, por exemplo, a utilização de suplementos e esteroides para ganho de massa muscular, a administração de produtos bioquímicos que produzem o crescimento de pelos faciais, a inserção cirúrgica de próteses de silicone para aumentar as mamas, entre outros exemplos. A partir disso, é evidente também que perspectivas de sensualidade e atração possuem estreita relação com a acentuação de características que demarcam os corpos dentro de ideais regulatórios de gênero.

Os discursos farmacopornográficos, portanto, ganham potencial para atuar dentro do limite do que é situado como a intimidade do sujeito, somando-se ao emaranhado de saberes e poderes que constituem a sexualidade como dispositivo. Como analisa Foucault (2017), este dispositivo possui elevada capacidade de se reinventar, a partir de um conjunto de aparatos discursivos e tecnológicos circulantes. Nessa conjuntura, a pornografia, como tecnologia de gênero, se soma a um conjunto de outros aparatos que contribuem nos processos de generificação dos corpos e propagação de noções que edificam e sustentam sistemas binários de classificação e hierarquização social.

Logo, ao voltarmos ao recorte da pornografia *gay*, é preciso considerá-la, ainda, como precursora para a propagação das poucas representações situadas socialmente como positivas de homossexuais masculinos em uma trajetória histórica hostil, composta de patologizações no meio médico/científico, como aponta Foucault (2017), e perseguições políticas, como durante o macarthismo dos anos 1950 que colocou grupos minorizados como alvos do combate ao antinacionalismo (Preciado, 2018). Em contrapartida, durante o período da Revolução Sexual, os atos de combate à violência policial contra a população LGBTI+ no bar *Stonewall* no ano de 1969 em Nova York tiveram alta repercussão midiática, o que impulsionou a reorganização e fortalecimento dos movimentos LGBTI+ por direitos e proporcionou maior visibilidade da população homossexual, embora restritas à imagem do “gay macho”, popularizada pelo comércio da pornografia *gay* (Benshoff & Griffin 2005; Miskolci, 2017).

Embora os países europeus e os EUA estivessem vivendo novas perspectivas no âmbito sexual, no Brasil o cenário se mostrava um tanto diferente. Em território nacional, a produção e o consumo da pornografia homoerótica tiveram início tardio, em comparação com o norte global. Por um período, não houve produtoras de filmes pornográficos no país até o final da década de 1970 e as obras que circulavam se tratavam de produções caseiras sem grandes qualidades técnicas, como iluminação e fotografias pouco elaboradas. A dificuldade do acesso à essas mídias no país possui estreita relação com o contexto político da ditadura militar, que perdurou de 1964 a 1985 e que censurava e marginalizava produções que transgredissem os códigos morais da época, restringindo as produções cinematográficas a filmes de teores caricatos, as famosas pornochanchadas, que são obras de comédia que traziam encenações sexuais não-explicitas, representando um momento próspero para o mercado cinematográfico, que perdurou de 1972 a 1982. Estas obras compunham, aproximadamente, 60 dos 90 filmes lançados em território brasileiro na década de 1970, sendo majoritariamente produzidas pela empresa Boca do Lixo, localizada na cidade de São Paulo (Reges, 2004; Abreu, 2012).

Segundo Abreu (2012), as pornochanchadas possuem um viés heteronormativo acentuado, perceptível ao retratar somente a heterossexualidade como prática sexual válida. Os grupos tidos como minorias, como os homossexuais e as mulheres, eram estigmatizados e alvos de preconceitos, com suas vivências sexuais representadas de maneira jocosa, para entreter uma plateia imersa nos ideais conservadores hegemônicos da época (Gerace, 2015). Trevisan (2018) assinala que os filmes se utilizavam de personagens homossexuais caricaturados apenas como chacota para um público, em sua maioria, de homens heterossexuais interpelados pelos conservadorismos e machismo da época. Em complemento, a dramatização satírica de figuras gays tinham função de desmotivar condutas atreladas à homossexualidade (Reges, 2004). Com isso, é possível perceber como o desejo homoerótico não encontrava espaço para representação midiática oficial no Brasil dos anos 60 e 70, a não ser pela via da desmoralização.

Com a entrada dos *hard cores* americanos no mercado brasileiro e com a redemocratização do país na década de 80, as pornochanchadas experimentaram um processo de obsolescência e perderam cada vez mais espaço no comércio do

cinema, por não conseguirem se adaptar às novas tendências do nicho pornográfico. Diante de um público cativado pelo sexo explícito e de uma população brasileira em transformação, a produtora Boca do Lixo se viu encurralada em se adaptar às demandas dos espectadores (Reges, 2004).

Com a crise de público das pornochanchadas, diversos diretores do nicho não viram alternativas a não ser migrar para a produção pornográfica, o que impulsionou o avanço de uma criação nacional para competir com os produtos estrangeiros. Além disso, com o avanço das tecnologias de reprodução de mídia, como o VHS e o videocassete, novos públicos puderam consumir pornografia, pois estavam amparados pela discrição do consumo doméstico, mantendo-se longe do olhar coercitivo, julgador e condenatório de uma sociedade constituída a partir da referência heteronormativa. Assim, é nessas condições que o homoerotismo consegue ser comercializado, através da discrição (Reges, 2004; Abreu, 2012).

Ainda na década de 1980, as produtoras internacionais buscaram o Brasil como cenário para os filmes, por conta de seus homens “exóticos”, atribuindo certo tom animalesco e selvagem a estes (Reges, 2004). Entretanto, antes de prosseguirmos, é importante ressaltar que no processo colonial corpos masculinos não brancos foram feminilizados e marginalizados, destituídos do *status* de sujeitos, ao considerar que o ideal normativo de masculinidade está pautado em referências articuladas desde o norte global, nos cenários da Europa Ocidental e Estados Unidos (Lugarinho, 2013). Esta perspectiva de masculinidade hegemônica, se articula a partir do rechaço e desvalorização às mulheres, aos negros e as homossexualidades, ou seja, tem como pilares o sexismo/misoginia, o racismo e a homofobia. (Kimmel, 1998).

Essa busca pela exotividade em território brasileiro trouxe vários diretores estrangeiros para o país, que colaboraram para o desenvolvimento da pornografia homoerótica nacional, como é o caso do britânico Kristen Bjorn, fundador da produtora *Saravá Filme*, que, segundo o levantamento de Reges (2004), possui os filmes homoeróticos mais antigos gravados no Brasil, que datam do fim da década de 1980. As produções de Bjorn tiveram grande influência pela sua excelência técnica, proporcionada pelos orçamentos generosos em dólar, que davam acesso a melhores equipamentos de filmagem. Em complemento, o diretor tinha uma longa experiência enquanto fotógrafo para empresas como a *National Geographic* (Green, 2002; Reges, 2004). Dentro desta conjuntura, é perceptível o quanto a pornografia nacional foi construída a partir de parâmetros narrativos e estéticos estrangeiros e ocidentais, ao considerar que o mercado brasileiro cresceu e se baseou nos produtos americanos e europeus para produção de seus próprios filmes.

Entretanto, em um contexto geral, a pornografia gay surge como um contraponto para as representações midiáticas estereotipadas de homossexuais como afeminados, como é evidente no documentário *Seed The Money: The Chuck Holmes Story* (2015), de Michael Stabile, que delineia a trajetória do fundador da produtora americana *Falcon Studios*, Chuck Holmes. Entretanto, o pornô gay *mainstream* criou padrões comportamentais e de beleza rígidos e novos estereótipos dentro da comunidade, que reforçam lógicas

binárias de gênero para posicionar os corpos masculinos em performances de ativos ou passivos (Ribeiro, 2022). E, com a popularização da *internet* em meados da década de 90, conteúdos pornográficos adquiriram uma altíssima disseminação, ao considerar que facilitou o acesso de inúmeras pessoas, garantindo uma circulação intensa destes produtos e uma maior aderência aos ideais comportamentais e corporais estabelecidos pela indústria (Miskolci, 2017).

Por fim, para elucidar as lógicas binárias de gênero propagadas pela pornografia, destacamos ainda parte dos resultados da pesquisa da *Pornhub Insights* (2021), que elenca os atores pornôis gays mais pesquisados no *Pornhub* no ano de 2021. Os dois primeiros nomes, Cade Maddox e Joey Mills, possuem performances completamente diferentes dentro das narrativas fílmicas, porém ambos são brancos e magros. Cade Maddox é descrito pelo site da produtora *Lucas Entertainment* como um rapaz “*hung*”, uma gíria no inglês usada para adjetivar homens grandes, fortes e viris, ou seja, uma expressão de masculinidades hegemônicas. Em complemento, a plataforma o nomeia como apenas ativo, trazendo elementos que são preferências comumente atribuídas aos homens como gostar de futebol e academia. Em contrapartida, a descrição de Joey Mills, oferecida pela *Men.com*, ressalta atributos como o quanto aparenta ser doce, inocente e tímido, entoando certo nível de fragilidade. O ator é considerado um *twink*, que são meninos magros e jovens, que passam imagem de serem adolescentes, e que são posicionados na produção fílmica, em maior predominância, em performances de passividade e submissão, como é o caso de Mills, de quem encontramos pouquíssimos vídeos em posição ativas.

CONCLUSÃO

Embora entenda a importância da pornografia e como homens gays tenham encontrado nessas mídias possibilidades de se verem como belos, dignos de desejo e de terem validação de parte de suas práticas sexuais, analisamos que tais produções tiveram como possibilidade de circulação o sigilo, seja por meio das exibições não-oficiais no circuito *underground*, do ambiente doméstico como no caso das fitas VHS ou pela camuflagem das reais finalidades do produto, como visto com os *Physiques*. Ainda, vimos como a pornografia gay *mainstream* faz circular imagens afirmativas de subalternidade de um grupo social visto como indesejado e digressivo pela maioria da população. Logo, os filmes articulam representações que se apoiam em perspectivas normativas de masculinidade heterossexual e, por consequência, num regime imagético que enfatiza a discrição, o “não parecer gay” como modo “adequado” de ser gay, e posiciona aqueles que não performam uma masculinidade hegemônica em posições inferiores. Contudo, a pornografia demonstra grande poder de subversão através das lógicas heteronormativas em sua história, como no caso dos *stag films*, a questão para refletir é como podemos nos apropriar desta tecnologia para desestabilizar as noções que nos aprisionam em padrões rígidos de existência.

REFERÊNCIAS

- Abreu, N. C. (2012). *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo, SP: Alameda.
- Bernardet, J. C. (1980). *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Costa, F. C. (2005). *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azogue.
- Foucault, M. (2017). *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Gerace, R. (2015). *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. 1ª ed. São Paulo: Perspectivas: Edições Sesc São Paulo.
- Green, J. N. (1999). *Além do carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.
- Hunt, L. (1999) *A invenção da pornografia: obscenidade e a origem da modernidade*. 1ª ed. São Paulo, SP: Hedra.
- Kimmel, M. (1998). A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes Antropológicos*, 4(9), 103-117.
- Lauretis, T. (1994) A tecnologia do gênero. In Hollanda, H. B. (Org). *Tedências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 206-242.
- Miskolci, R. (2017). *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica.
- Neto, A. R.; & Ceccarelli, P. R. (2015). Internet e pornografia: notas psicanalíticas sobre os devaneios eróticos na rede mundial de dados digitais. *Reverso*, 37(70), 15-22.
- Patzdorf, D. (2018). Corpo, mídia e sexo no século XXI: da pornotopia para a atopia sexual. *Mediapolis*, 7, 171-184.
- Pimentel, A. (2001). O método da análise documental: seu uso numa pesquisa historiográfica. *Cadernos de Pesquisa*, 114, 179-195.
- Preciado, P. (2018). *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo, SP: N-1 Edições.
- Pornhub Insights (2021). *2021 Year in Review*. Recuperado de: <https://www.pornhub.com/insights/yir-2021>.
- Reges, M. (2004). *Brazilian Boys: corporalidades masculinas em filmes pronográficos de temática homoerótica*. 2004. 121 folhas. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

- Ribeiro, B. (2022). *Processos de criação pós-pornô: autogestão, exibicionismo e internet*. Araraquara: Letraria.
- Sáez, J.; & Carrascosa, S. (2016). *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento.
- Trevisan, J. S. (2018). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Waugh, T. (2004). Homosexuality in the Classical American stag films: off screen, on screen. In: Williams, L. (org). *Porn Studies*. London: Duke University Press, 2004, 127-147.
- Williams, L. (1999). *Hard core: power, pleasure, and the “frenzy of the visible”*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press