

MARCELO REGES

Brazilian Boys:
**corporalidades masculinas em filmes
pornográficos de temática homoerótica.**

FLORIANÓPOLIS
Março de 2004

MARCELO REGES

Brazilian Boys:
corporalidades masculinas em filmes
pornográficos *de* temática homoerótica.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Sônia Weidner Maluf.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Sônia Weidner Maluf (UFSC/Orientadora)

Prof. Dr. Denilson Lopes (Unb)

Prof. Dr. Theophilos Rifiotis (UFSC)

Prof. Dr. Alberto Groisman (UFSC/Suplente)

FLORIANÓPOLIS
Março de 2004



Para Jean Genet.
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Enfrentei muitas dificuldades para chegar em Florianópolis, mas sem a ajuda indispensável da minha mãe Ana, do meu pai Ireno, das minhas irmãs Rosina, Irene, Márcia, Erla e Adriana, não teria conseguido. Agradeço a eles pela confiança e pelo respeito.

Além da minha família, também tive apoio de pessoas que acabaram alcançando este nível de importância na minha vida e que me ajudaram em um primeiro momento na Ilha. Agradeço pela ajuda, pelos conselhos e pelo carinho: Manoel, Anaiara, Abadia, Vanderlúcia, Núbia, Marcilene, Márcia, Vanderli, Weber, Suzete, Virgínia, D^a Nati (mãe da Virgínia), Denise, Edgar Flávio, José Eduardo, José Estevão, Priscila, D^a Aldaíza (mãe da Priscila), Flávia Inácio, Paulo Petronílio, Bethânia, Gilmar, Prof^a Maria Luiza Rodrigues (UFG), Prof^a Nei Clara de Lima (UFG), Prof^a Telma Camargo (UFG), Prof^a Custódia Selma Sena do Amaral (UFG).

ano de 2001 trouxe bastantes mudanças e foi meu primeiro ano na cidade. Sozinho e com medo recomecei meu caminho em outras paisagens, enfrentado novos desafios. Agradeço aos amigos Almir, Hévilan, Malcon, Raquel, D^a Maria, D^a Dedé, Sr Maya, Paula, Cibele, Glauber, Marcelo (Caco) por me ajudarem nos momentos em que mais precisei de proteção. Neste ano, encontrei muitas dificuldades (estava matriculado como aluno especial) até que, em 2002, fui aprovado na seleção do PPGAS/UFSC.

Sentindo-me aliviado e vitorioso, passei para outra fase de minha vida. Nesta nova etapa pude contar com o auxílio da minha turma composta por pessoas maravilhosas, agradeço a Allan, Andréia, Juliana, Maria Eugenia, Melissa, Mônica, Silvia, Suzana, Zeila pelo carinho e companheirismo .

Agradeço ainda aos professores e funcionários do PGAS/UFSC por sua dedicação durante estes dois anos e em especial a minha orientadora Prof^a Dr^a Sônia Weidner Maluf pela paciência e respeito ao me ensinar a ser um verdadeiro antropólogo.

No ano de 2003 pude contar com o importante auxílio financeiro da CAPES sem a qual teria sido difícil a realização da pesquisa, agradeço pelo financiamento e desejo que muitas outras pessoas possam contar com este apoio no futuro.

SUMÁRIO

	6
Lista de Ilustrações	
Resumo	9
Abstract	10
1 - Introdução: Revelando os segredos da pornografia homoerótica	11
2 - Dos 35 mm aos filmes <i>on-line</i> : O homoerotismo na trajetória do cinema pornográfico	19
2.1 - “Pornógrafos e suas pornografias”	19
2.2 - Legitimamente brasileira: a Pornochanchada	29
2.3 - VHS/DVD e Filmes <i>on-line</i> : “as tecnologias do prazer”	33
3 - A trajetória dos filmes pornô no "mercado cor-de-rosa": As redes de produção → distribuição → divulgação → consumo da Pornografia de temática homoerótica	37
3.1-O Começo: as produtoras de filmes pornográficos de temática homoerótica	38
3.2 - As distribuidoras	48
3.3 - As salas de cinema e a TV	50
3.4 - As locadoras	52
3.5 - As bancas de revista	55
3.6 1- As revistas: A revista <i>Porn</i>	57
3.7 - <i>Sex shops</i> (venda e exibição)	67
3.8 - A boates <i>gays</i> (Festas e <i>gogoboy</i> s)	68
3.9 - As Saunas	69
3.10 - A <i>Internet</i> (<i>sites</i> pornô)	70
4 - Imagens Pornográficas: Uma leitura do filme <i>Fantasia Sexual de um Sheik</i>	73
4.1 – Abertura	74
4.2 – As Cenas	75
5 - Triângulo teórico: corporalidade, masculinidade e homoerotismo como possíveis perspectivas teóricas para interpretação da pornografia	87
6 - Considerações Finais: Contado histórias secretas	106
6.1 - Histórias Esquecidas	106
6.2 - O “mercado cor-de-rosa”: O marco da cinematografia pornografia homoerótica nacional	107
6.3 -. No escurinho do meu quarto: assistindo a um filme pornô	109
6.4 - "Três em um": Redefinindo corporalidades, masculinidades e homoerotismos	109
Bibliografia	111
Textos da <i>Internet</i>	118
Revistas	120
Videografia	123

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Bjorn dirigindo um dos seus primeiros filmes com atores brasileiros e latinos, a mistura do exótico da paisagem com a beleza latina dos morenos, uma marca registrada da obra do videomaker (Amazon Adventure – 1996). Fonte: Revista Homens. (p. 43)*
- Figura 2 e 3: Bjorn e seu assistente em um set de filmagem. Câmeras, aparelhos de sonoplastia e de edição sofisticados fazem a diferença na hora de pensar a “qualidade artística do filme”. Fonte: Revista Homens. (p. 44)*
- Figura 4 e 5: Kadetti dirige dois atores em set de filmagem. A “tecnologia” e o “poder do diretor” conseguem retirar o filme pornô do perspectiva do senso comum que pensa a produção como amadora e de “fundo de quintal”. Fonte: Revista Homens. (p. 47)*
- Figura 6: Podemos ver através das capas, de um filme norte-americano bear, de um filme húngaro (com homens musculosos) e de um filme norte-americanos teen (com um estética baseada em rapazes imberbes), como cada uma traduz o tipo de desejo que é vendido dentro do filme. Fonte: Site <http://www.keepstill.com>. (p.54)*
- Figura 7 – Hotmen, revista criada em 1997. Sua edição não durou um ano; era destinada à divulgação de filmes pornográficos homoeróticos e vendida junto com uma fita de vídeo em formato VHS. Fonte: HotMen. (p. 56)*
- Figura 8 – Revista NetBoys, lançada em 2003, é antecessora da revista BoySex, ambas não passaram de 3 edições, todas traziam o cd-rom como produto anexado à revista (“um brinde”). Fonte: Revista NetBoys. (p. 56)*
- Figura 9: Primeiro número da Porn. Fonte Revista: Porn. (p. 57)*
- Figura 10: Último número da Porn. Fonte: Revista Porn. (p. 57)*
- Figura 11: Exemplo de shots, pequenos trechos dinâmicos e com diagramação fácil de ser lida – letras grandes em espaço maior que entram em contraste com foto e anúncios para chamar a atenção do leitor e dar um ar mais jovem e elegante à revista. Fonte: Revista Porn. (p. 59)*
- Figura 12: Até mesmo os ensaios com maior teor de sexo explícito, o pênis é encoberto. Fonte: Site <http://www.mixbrasi.com.br> (p. 60)*
- Figura 13: Rapaz japonês nu, com o pênis encoberto por uma sombra preta. Fonte: Site <http://www.mixbrasi.com.br> (p. 60)*
- Figura 14: No índice pode-se perceber o destaque que é dado a algumas cenas do filme e ao lado nota-se o texto de apresentação do vídeo. Fonte: Revista BoysSex. (p. 63)*

Figura 15: Na figura pode-se ver o *cd-rom/ DVD* que vem como encarte na revista *BoysSex*. Esta revista é um desdobramento da revista *SexSite* especializada na divulgação de filmes pornográficos heterossexuais nacionais. Fonte: *Revista BoysSex*.(p.63)

Figura 16: Na capa da revista, pode-se perceber como entram em harmonia as imagens dos “*porn stars*” e todos os recursos extras (endereços de *sites* pornôs, entrevista com o *porn stars* internacional Ken Riker, etc.) Fonte: *Revista BoysSex*. (p. 63)

Figura 17: Festa de lançamento do filmes *Primos* (2001) do diretor Júlio Kadetti em Goiânia. Esta festa contou com a presença dos atores do filme, executando performances como *strippers*, enquanto o filme era reproduzido em telões na pista de dança e no bar. Este tipo de evento possibilita aos aficionados ter contato com seus ídolos e também para divulgação do filme. Fonte: Folder de divulgação da festa de lançamento do filme *Primos* na boate *Jump* em Goiânia/GO. (p. 68)

Figura 18: O ator Samuel Bueno capa da revista *Porn*, que neste filme se apresenta com outro nome Saimon Slave. Fonte: *Revista Porn*. (p. 75)

Figura 19: Ensaio fotográfico do ator Leon Vaz que também é a capa da revista *SexBoys*. O ensaio fotográfico foi retirado da cena IV do filme *Fantasia Sexual de um Sheik*. Nas fotos 1, 2 e 3 podemos ver vários momentos da cena da piscina em que o ator se masturba para a câmera. Fonte: *Revista SexBoys*. (p. 80)

Figuras 20: Mark Dalton interpreta uma cena de straight guys (este nome é dado pelos norte-americanos pelo fato de os atores de tais filmes serem jovens heterossexuais “atraídos” para a filmagem de cenas de masturbação por dinheiro). É raro um caso como o de Dalton, que acabou se especializando e hoje é muito famoso não só como ator mais também com stripper).Fonte: <http://www.mixbrasi.com.br> (p. 80)

Figura 21: Michael e Uchoa e um pequeno resumo das cenas do filme.
Fonte: *Revista SexBoys*. (p. 81)

Figura 22: Marcos Axel Fonte: *Revista Porn*. (p.91)

Figura 23: Marcelo Cabral. Fonte: *Revista Porn*. (p. 91)

Figura 24: Rafael Torloni. Fonte: *Revista Porn*. (p. 91)

Figura 25: Cena do filme *Fantasia Sexual de um Sheik* dirigido por Leo Botelho. Cena em que Dudu Ferraro (que usa outro nome neste filme, Michael Oliveira) encena sexo anal desempenhando o papel ativo com o ator Uchoa Moriz que encena o papel passivo. Fonte: *Revista BoysSex* (p. 92)

Figura 26: Jeff Stryker. A estética agressiva dos filmes de Stryker, que se inspiravam no filmes de ação norte-americanos. Fonte: *Site <http://www.keepstill.com>* (p.102)

Figura 27: Capa do DVD *More Lukas' Stories*. A imagem mostra o tipo de homoerotimos dos filmes europeus, que constroem histórias baseando-se em uma relação afetiva entre homens, criando outras representações das práticas sexuais; além disso pude perceber o tipo de ator pornô anunciado no trabalho de Thomas (2003), um “*yong athetic men*”.
Fonte: Site <http://www.mixbrasi.com.br> (p. 102)

Figura 28: Joe Stefano. Fonte: Site <http://www.keepstill.com> (p.103)

Figura 29: Alexandre Senna. Fonte: Revista *Porn* (p. 103)

Figura 30: A produção de corpos saudáveis e viris norteava o discurso de revistas como a *Phisique*, mas o como retrata Fitzgerald nem tudo era claramente explicitado, o contexto homoerótico precisava de “artifícios” para ser expresso. Fonte: <http://www.classicbodybuilders.com/bobjensen.html> (p. 104)

RESUMO

Esta pesquisa visa a realização de uma etnografia do cinema pornográfico *gay* brasileiro, na qual se propõe uma reflexão sobre como são representadas as imagens sobre os corpos, as masculinidades e os homoerotismos nestes filmes. Mediado pelos mais recentes debates da antropologia e das ciências sociais, apresenta-se um pequeno panorama histórico da pornografia homoerótica no Brasil, contextualiza-se o “mercado cor-de-rosa” e sua relevância para o desenvolvimento da “pornografia comercial” e realiza-se uma “leitura interpretativa” do filme *Aventuras Sexuais de um Sheik*, visando compreender e delimitar os elementos importantes para entender como são construídos e definidos os corpos, as masculinidades e os homoerotismos. Com o objetivo de descrever e interpretar tal fenômeno, oportuniza-se um debate entre os dados de campo (filmes, revistas e textos da *Internet*) e os três campos teóricos focos deste trabalho (teorias sobre a corporalidades, masculinidades e homoerotismos). O trabalho realizado mostra como as representações da pornografia homoerótica (revistas, *sites* da *Internet*, etc.) e todo o material oriundo dela são importantes mecanismos que constroem, (re)constroem e delimitam muitos aspectos da vida de homens que vivem em seu cotidiano experiências homoeróticas.

Palavras-chave: homoerotismo, masculinidade, corporalidade, filmes pornográficos brasileiros, pornografia *gay*

ABSTRACT

This research aims the realization of an ethnography on Brazilian pornographic cinema, which proposes an reflection on how it is represented the images about bodies, masculinities and homoerotisms on these movies. Mediated by the most recent debates of anthropology and social science, in the first chapter it was reconstructed a brief historic panorama of the masculine homoerotic pornography in Brazil; through this survey, in the second chapter, it was contextualized the production- distribution-divulgation-consume circuit and its importance to the “commercial pornography” development; in the third chapter, it was described and interpreted the movie *Sexual Adventures of a Sheik* aiming to comprehend and to delimitate which are the important elements to comprehend how the bodies, the masculinities and the homoerotisms are constructed and defined; in the fourth chapter it was established a debate between the field data (movies, magazines and internet sites) and the three theoretical fields (theories about the corporalities, masculinities and homoerotisms) with the aim to comprehend such a phenomenon. The importance of these movies representations and of all the material proceeding from them (movies, internet sites...) to the men that leave homoerotic experiences in their quotidian.

Key-word: homoerotisms, masculinities, corporalities, brazilian pornographic cinema, gay pronography

1. INTRODUÇÃO: REVELANDO OS SEGREDOS DA PORNOGRAFIA HOMOERÓTICA.

A pornografia é pedagógica.
Roberto Da Matta

Com os olhos perdidos e ausentes de quem vai buscar a mais distante das recordações, rememoro sentimentos há muito esquecidos. Nesses fragmentos de outrora vivencio o medo e o nervosismo ao sentir os pêlos dos meus braços se levantarem num súbito arrepio. Nesse *flash-back* percorro, como fizera antes, dias e dias a mesma banca de revista, olhado para inúmeros títulos como quem não quer nada, tentando não encarar o rosto do jornaleiro. Eu tinha apenas 16 anos quando criei coragem e na saída da aula passei na banca e comprei a minha primeira revista pornográfica. Foi uma aventura inexplicável, cheia de calafrios, mas ao mesmo tempo mediada por uma súbita coragem que eu até então desconhecia em mim. Acabou sendo tudo muito fácil – o jornaleiro não olhou no meu rosto, não me pediu identidade, só perguntou se eu queria que embrulhasse. Respondi cabisbaixo, com um gesto quase indecifrável, balançando a cabeça positivamente. Eu tinha que saber o que aquelas páginas escondiam, precisava conhecer aqueles segredos. Não consegui nem chegar ao meu quarto para me trancar silenciosamente e descobri-los; folhee a revista na praça mesmo, colocando-a discretamente dentro do caderno, enganando qualquer transeunte que, com certeza, ao olhar aquela cena, pensaria – “que menino estudioso!”.

Os “segredos” se revelaram em um turbilhão de imagens dispersas nas páginas em preto e branco, mal diagramadas, em um papel parecido com o de um jornal velho e com um ínfimo texto no formato de quadrinhos. Cenas de nu masculino e de sexo entre homens, era isso que eu desejava descobrir com tanta ansiedade? Não. Definitivamente, não era só isso que aquela revista me revelava; ela dizia muito mais, e somente hoje, ao recordar, consigo perceber como aquelas imagens revelaram um mundo desconhecido e perigoso.

Um mundo onde eu não estava mais só, mesmo entre perigos e ameaças iminentes, descobri que existiam pessoas que queriam o mesmo que eu. O silêncio estava quebrado, agora só cabia a mim aventurar-me e procurar “esse mundo”. Passaram-se anos até que eu o descobrisse,

mas aquelas imagens reveladoras alimentaram meus sonhos e, depois de refletir sobre esta experiência, consegui explicar porque me fascinam imagens em preto e branco.

Como poderiam me acusar os “anti-pós-modernos”, esta dissertação antes de mais nada fala de uma experiência com o mundo que é mediada diretamente pela experiência subjetiva do pesquisador. A todo o momento vivi o “conflito” entre os “meus desejos” e a necessidade de instaurar um processo de interpretação e escrita “distanciado” e “relativizado”. Agarrando-me à literatura pós-estruturalista mediada por Foucault (1988, 1978, 1996) e Geertz (1987, 1978, 1997), acabei tornando o meu texto o mais comprometedor ato de confissão. Um ato aparentemente libertador, no qual, ao reconhecer a minha subjetividade, os meus desejos como pesquisador e como nativo, pude construir um espaço de diálogo entre meus anseios, a literatura antropológica e os dados de campo.

Preferi correr os riscos, deixar que meu texto seja escrito para revelar muito mais segredos do que eu poderia imaginar. Como salienta Geertz (1987), *“meterse en su propio texto (es decir, entrar representacionalmente en el texto) puede resultar tan difícil para los etnógrafos como meterse en el interior de una cultura (es decir, entrar imaginariamente en una cultura)”* (GEERTZ, 1987, p. 27).

Assumo que a pretensão interpretativa desta etnografia se baseia nas minhas experiências enquanto nativo, porque, ao lembrar as imagens em “preto e branco” e interpretar essas imagens gravadas na minha memória, comparando-as com os inúmeros relatos de homens sobre suas experiências homoeróticas, pude perceber o quanto a pornografia é significativa para homens que vivenciam essas práticas. (TREVISAN, 2000; GREEN, 2001; PARKER, 2002; COLLINS, 1995; ALMEIDA et al., 2000). Ao tomar consciência dos meus desejos e ter coragem de explicitá-los, também consegui revelar muitos dos “mistérios” não revelados sobre a pornografia. É fácil ter coragem de revelar os segredos alheios, falar da “vida sexual dos *trobriand*”, “do feminismo às avessas das *mundungumor*” ou da “relação de auto-identificação entre a masculinidade dos homens balineses com seus galos de briga”, mas, por outro lado, é muito difícil “escrever em primeira pessoa” e mergulhar em suas lembranças, deixando que elas o ajudem a organizar um mundo esquecido e imerso em segredos (MALINOWSKI, 1978; MEAD, 1979; GEERTZ, 1978, 1987).

Em alguns relatos de “jovens gays” citados em um livro organizado pela *Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA)*, pude perceber o papel importante da pornografia na vida de homens que têm práticas homoeróticas,

Eu Tinha 13 anos quando o meu pai veio até ao meu quarto para me dar um beijo antes de dormir e viu o meu porta-revistas cheio de revistas diferentes e, entre elas, algumas de nu masculinos. Ele me perguntou o que aquilo significava. Eu respondi que aquelas revistas eram minhas e que me masturbava olhando elas. Ele não falou nada, e a minha mãe entrou no quarto e pegou o meu pai com as revistas na mão. Ela fez a mesma pergunta, agora para mim e para ele, e eu, de imediato, disse que eram minhas e que eu gostava de rapazes, tinha tesão por homens e desejava muito ter um namorado (RAFA, Punk, 19 anos). (ALMEIDA, 2002 p.33)

Eu quero parar de fazer filme pornô e me estabilizar em alguma coisa legal, que me dê futuro. Filme pornô queima muito a nossa imagem e não se ganha quase nada. Eu morro de medo de me arrependar mais tarde, mas, agora, é o único meio que encontro para ir para a frente ou não entrar no tráfico, como alguns amigos meus estão (TIÃO, trabalhador sexual, 23 anos). (ALMEIDA, 2002 p.37)

Foi aos 13 anos com uma mulher. Meu pai, desconfiado do que eu seria ou, dizendo, já era, levou-me na Vila Mimososa para transar com as conhecidas dele. Foi horrível, pois a neca não levantou, e fiquei com medo de ela falar com o meu pai. Ela me ajudou, a neca subiu e tive uma relação mecânica com a moça. Somos amigos até hoje e ela sabe que sou homossexual. Ela me disse que conhece todos os homens da vida e até quem é ou quem não é do babado forte. Com homem, foi cinco dias depois com um primo meu de Campinas. Ele estava de férias lá em casa e eu penetrei nele. Essas duas primeiras vezes foram uma descoberta para o meu mundo. Até então, eu só tinha vontade com rapazes e rezava para que aquilo passasse. Era um inferno, pois, quantos mais eu rezava, mais vontade eu sentia de beijar os meus colegas. Eu beijava as fotos de revista...(risos) (Orleando, não constavam idade nem profissão na citação) (ALMEIDA, 2002 p. 59)

Rafa, Tião e Olenardo relataram seus medos, angústias e sonhos na “*Oficina de Juventude e Diversidade Sexual*” organizado pela ABIA, e a pornográfica (as imagens das revistas e os filmes) de certa forma norteia o imaginário, as representações e a visão de mundo desses jovens. A pornografia nestes relatos não é somente um pano de fundo para descobertas, para a decadência e para o desejo, mas também um mecanismo social que reconstrói o cotidiano dando significados singulares a cada experiência de vida. Por esse motivo e por outros que apareceram durante a leitura da dissertação resolvi “reeditar” as imagens em preto e branco.

Como aponta Kulick (1995), existiriam dois momentos importantes para a discussão do papel que ocupa a subjetividade do antropólogo em campo: o primeiro seria a publicação do diário de Malinowski em 1967, onde apareceram questões relativas ao papel da subjetividade no

campo (desejos, erotismo e indiferenças); e o segundo seriam as reflexões propostas por Foucault na década de 80 sobre a construção da sexualidade no ocidente. É importante revelar os contextos e as paixões que nos levaram a pesquisar determinado objeto e também a chegar a hipóteses e a conclusões sobre ele. Acredito que somente um texto “autoconsciente” alcançaria esse objetivo, mesmo sabendo que “a autoconsciência é limitada, mas é necessário produzi-la e controlá-la até o limite do possível, dado que a projeção de pressuposições constitui um momento central em todo processo de interpretação” (SOARES, 1994, p. 84).

Considerando as propostas teóricas foucaultianas e geertzianas sobre o “papel da autoria”, acredito que o texto acadêmico deve se tornar um espaço para reconhecimento da subjetividade do pesquisador e ao mesmo tempo possibilitar que ela se torne o lócus de experimentação e reinterpretção de mundos singulares e de seus significados.

Ao relatarem suas experiências etnográficas, Da Matta (1991) e Velho (1978) mostraram como, ao etnografar seus cotidianos, acabaram por colocar em jogo muitas experiências subjetivas que nortearam suas vidas e que deram sentido tanto a suas experiências enquanto pesquisadores e pessoas com sentimentos e vontades quanto à experiência de outros indivíduos.

Como salienta Velho (1978, p. 42-43),

A ‘realidade’ (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada. Mais uma vez não estou proclamando a falência do rigor científico no estudo da sociedade, mas a necessidade de percebê-lo enquanto objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa.

Escolhi salientar a minha “objetividade relativa” para mostrar como muitas vezes é importante reconhecer as experiências subjetivas nas escolhas acadêmicas e até mesmo nos rumos que vão ser dados à interpretação dos dados.

Quando saliento o papel das minhas experiências subjetivas, estou tentando construir e ao mesmo tempo mostrar como eu, como um “homem e um animal, estou amarrado a teias de significados que eu mesmo tecer, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989)

Portanto, mesmo reconhecendo as singularidades com que cada indivíduo percebe o mundo e vive os tabus e as normas sociais com relação a práticas homoeróticas, considero que existem “alguns” códigos sociais que são compartilhados por todos com relação a experiências entre homens, e foi a proximidade desses códigos que me permitiu salientar certas imagens.

Embora as imagens digitalizadas tenham tomado o lugar das imagens em preto e branco nesta dissertação, elas foram o meio que eu encontrei de trazer a experiência de estranhamento que eu vivi na adolescência e que ainda vivo durante o meu cotidiano em uma sociedade complexa e cheia de “imagens” e de “falas” singulares. Percebendo-as como partes indissociáveis do meu objeto de pesquisa, como elementos significativos que falam de uma cultura, as imagens destacadas ao longo do texto expressam minha preocupação em traduzir sentimentos e performances que são experienciadas por muitos quando abrem uma revista ou quando assistem aos filmes pornográficos. Portanto, mesmo aparentemente não fazendo um “trabalho de campo” convencional com entrevistas, as imagens e os textos analisados das revistas *Porn e Homens* e dos filmes acabam relatando experiências e interpretações do mundo criando uma rede de significados que permite a descrição densa de uma realidade expressa através das imagens.

Mesmo através de “imagens coloridas” não deixo de estabelecer durante a confecção do texto um traçado de linhas que expõem o que os “meus” interlocutores dizem sobre a pornografia. Quando utilizo o “relato” que é dado pelas capas de revistas ou de DVDs e *cd-rom* e quando mostro as fotos da *Internet* ou as entrevistas das revistas *Porn e Homens*, restabeleço o espaço de diálogo entre a minha subjetividade e a dos outros, interpretando (como poderia ser dito mais convencionalmente) não só os meus “preconceitos” e as “concepções nativas”, mas também estabelecendo um diálogo entre uma nova perspectiva teórica e metodológica que enxerga nesses dados a possibilidade de se fazer uma antropologia polifônica, que é ao mesmo tempo descritiva e interpretativa.

Sendo assim, a etnografia para mim pode ser pensada como

[...] un acto inicuo o un juego imposible de jugar, consistiría en suscribir el echo de que, al igual que la mecánica cuántica y la ópera italiana, se trata de una obra de la imaginación, menos extravagante que la primera y menos metódica que la segunda. La responsabilidad de la etnografía, o su validación, no debe situarse en otro terreno que el de los contadores de historias que la soñaron (GEERTZ, 1987, p. 150).

Durante a escrita desta introdução fiquei compenetrado, refletindo sobre a importância de etnografar imagens e também sobre a minha estratégia retórica. Será que é preciso de alguma maneira legitimar um texto através do discurso em primeira pessoa, do uso de “fotos e imagens” como documentos factuais?

Acredito que a resposta para tais perguntas é dúbia. Porque, em primeiro lugar, todo “escritor” ou “autor” escreve com o objetivo de passar uma mensagem para seu receptor (leitor), e a “escrita imaginativa” adotada por mim neste texto é apenas um desses recursos, é uma forma de aproximar experiências subjetivas e etnográficas condensando-as para explicar um dado objeto (neste caso, a pornografia homoerótica); em segundo, o papel que a imagem ocupa na dissertação pode ser pensada como um “poder estético” que “[se] localiza [...] nas relações entre sons, imagens, volumes, temas e gostos” (Geertz, 1997:145). A imagem (fotografias, filmes, etc.), como um sistema cultural, uma construção simbólica representativa da vida social e de seus valores, sejam eles estéticos, morais, filosóficos, religiosos ou pornográficos, é um sistema de representações que possibilitam de maneira clara, e porque não poética, que o autor e o leitor se deleitem com a união de textos e imagens, construindo uma forma singular para falar de uma realidade social.

A dissertação foi estruturada pensando em um processo que, através de um contínuo e característico desenvolvimento histórico e situacional construiu e reconstruiu categorias e representações sobre o homoerotismo inscrito em imagens que dão testemunho dos caminhos que a pornografia com temática homoerótica tomou no Brasil a partir do século XX.

No segundo capítulo busco explicitar o processo histórico e social no qual se desenvolveu a pornografia no Ocidente. Em um trabalho “arqueológico”, estabeleço, com a ajuda de autores como Abreu (1996), Moreno (2002), Waugh (2000), entre outros, como as representações sobre o homoerotismo foram representadas de 1910 até 2003. Mesmo assumindo que o caráter dessa (re)construção histórica é fragmentado e cheio de falhas – principalmente pelo “silêncio” imposto tanto à pornografia quanto ao homoerotismo na sociedade brasileira – consegui estabelecer uma clara linha de desenvolvimento do que hoje chamamos de filme pornográfico.

O principal objetivo do terceiro capítulo é reconstruir os espaços percorridos pela pornografia com temática homoerótica no Brasil, (re)construindo “a topografia do desejo homoerótico”, para mostrar como é visível a existência de uma rede de circulação de bens,

serviços e “códigos simbólicos” nos espaços de circulação homossexual (PARKER, 2002). A pornografia está em todos estes espaços – boates, saunas, bares, clubes, etc –, reconstruindo o significado de corporalidades, de masculinidades e de desejos homoeróticos. O que mais me impulsionou a escrever este capítulo foi a leitura de autores clássicos dentro da literatura sobre a subcultura *gay* no Brasil. Espantou-me que autores como Fry (1994, 1995), MacRae (1989, 1990), Trevisan (2000), Green (2000) e Parker (2002) não dessem destaque à pornografia e à importância que ela tem na construção simbólica e prática na vida de pessoas que vivem práticas homoeróticas no seu cotidiano. Por esse motivo decidi reconstruir os caminhos percorridos pela pornografia desde a produção e a realização do filme até a sua comercialização. Infelizmente não pude complementar esse capítulo com um trabalho de avaliação da recepção de tais filmes pelos consumidores – pesquisa feita por Terto Jr. (1989) e Vale (2000) – mas esse projeto se tornou uma das minhas ambições para o futuro.

No quarto capítulo faço uma leitura interpretativa do filme *Fantasia Sexual de um Sheik* (2002), dirigido e produzido por Léo Botelho da *Produtora Sexxy*. Nessa parte do texto são salientados aspectos técnicos cinematográficos e aspectos simbólicos que estabelecem um vínculo entre as “formas que o filme pornô assume” e a produção e comercialização do mesmo. Tendo em vista a construção de uma “etnografia da imagem” – objetivo que, de certa forma, permeia toda a dissertação – analiso o enredo, a construção dos personagens e a forma como isso pode ser entendido sob o ponto de vista da antropologia. Sendo assim, a pretensão desse capítulo é extremamente etnográfica, preocupando-me muito mais em descrever e interpretar do que me perder em discussões especializadas da teoria do cinema.

No quinto capítulo estabeleço um vínculo entre os dados e as mais recentes teorias sobre masculinidade, corporalidade e homoerotismo. Buscando dialogar principalmente com a teoria foucaultiana e seus debatedores, pretendo mostrar como a indústria pornográfica se baseia em uma lógica de mercado capitalista que, através do “controle-estimulação”, (re)cria, (re)interpreta e (re)dimensiona, através do filme pornográfico, o que é desejável, quais os parâmetros corporais e qual o homoerotismo que será visto pelo público brasileiro (FOUCAULT, 1988, 1996).

Sartre (1987, p. 10) escreveu sobre a importância da criação de imagem na introdução ao livro *Nossa Senhora das Flores* de Jean Genet:

Debaixo das cobertas infestadas de piolhos, a figura inclinada expele, como uma estrela-do-mar, um mundo visceral e glandular, para em seguida recolher-se e dissolver-se em si mesma. Nesse mundo as criaturas reaparecem e novamente somem: Mignon, Nossa Senhora, Gorgui, Gabriel, Divina; Genet conta suas histórias, descreve seus traços, mostra suas gesticulações. É guiado apenas por um fator, seu estado de excitação. Essas figuras de fantasia devem provocar a ereção e o orgasmo; se não o fazem, ele as rejeita. A verdade das criaturas, sua densidade, é dimensionada somente pelo efeito que produzem sobre ele.

A leitura da vasta obra de Genet (1985, 1986a, 1986b, 1987) foi, digamos, a derradeira motivação para escrever esta dissertação – ao ver a importância dada por ele às fotos de jovens assassinos e ladrões recortando-as de jornais velhos e colando-as “com migalhas de pão amassado no verso do quadro de regulamentos de cartolina pendurado na parede” da sela em que estava encarcerado (Genet, 1987, p. 53), decorando seus “sonhos masturbatórios” e os de seus leitores. Foi daí que decidi reconstruir a fragmentada história da pornografia no Brasil. Espero que, como Genet, eu possa dar margem para entender como as imagens pornográficas perturbam os sonhos, fazendo com que autores como Werner Fassbinder se inspirem nessas imagens e criem obras-primas da cinematografia, como o filme *Querelle* (1982).

1. DOS 35 MM AOS FILMES *ON-LINE*: O HOMOEROTISMO NA TRAJETÓRIA DO CINEMA PORNOGRÁFICO

Inutilmente se persegue o chamado filme pornográfico, cuja delimitação desaparece no tempo: desde as primeiras tentativas de reprodução do movimento, o ato sexual foi o significado central - desejado e buscado - da representação mimética. Pois movimento é prazer.

Massimo Canevacci

1.1 “Pornógrafos e suas pornografias”

A pornografia é o erotismo dos outros.

Alain Robbe-Grillet

Este capítulo é dedicado aos “pornógrafos¹” e a suas “pornografias²”, visando a reconstrução de “suas histórias” dentro da perspectiva acadêmica das ciências humanas e afins, enfocando alguns recursos técnicos para a produção dos primeiros filmes e também algumas das “artimanhas” usadas por esses cineastas para fugir da censura. A discussão tem como objetivo principal localizar os contextos em que surge a pornografia homoerótica. Portanto muitas vezes a história da pornografia homoerótica se confundirá com a história da pornografia heteroerótica ou

¹Para compreender “os pornógrafos e suas pornografias”, transformei-me num cinéfilo, e a minha procura por filmes que abordassem tal temática me levou a títulos como: *O Povo Contra Larry Flynt (The People Vs. Larry Flynt - 1996)* de Milos Forman; *Boogie Nigth: Prazer sem Limites (Boogie Nigth - 1997)* de Trey Parker; *Capitão Orgasmo (Orgazmo - 1997)* de Richard Glater; *Carne Fresca (Beef Cake -1999)* de Thom Fitzgerald; *Oito Milímetros (8MM - Eight Millimeter -1999)* de Joel Schumacher; *O Pornógrafo (Le Pornographe- 2001)* de Bertrand Bonelo; *The Fluffer* (2001) de Richard Glatzer; *Porn Theatre aka: La chatte à deux têtes France - 2002*, de Jacques Nolot; *Prom Fight: The Marc Hall Story Canada - 2002*, de Larry Peloso . Além dos filmes que falam sobre filmes pornográficos, também encontrei alguns documentários sobre o tema: *Pornography in Denmark* (1970), de Alex de Renzy; *Also Known As: A New Approach Pornography in Denmark* (1970); *The History of Pornography* (1970) de Bob Chinn; *Pornography Prostitution USA* (1971), de Arvin Tokunow; *An Essay on Pornography*(1973), de Christopher Cary; *Color: Not a Love Story* (1981); *Pornography: Andrea Dworkin* (1995); *Fairytales and Pornography* (2002), de Chris Philpott.

²Segundo Moraes e Lapeiz (1984, p. 7), “A palavra pornografia provém do grego *pornographos*, que significa literalmente “escritos sobre prostitutas”. Assim, em seu sentido original a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes.” Segundo o Dicionário Aurélio de língua portuguesa (1999:1610), “[Do gr. *Pornographos*, ‘autor de escritos pornográficos’]1. Tratado acerca da prostituição. 2. Figura(s), fotografia(s), filme(s), espetáculo(s), obra literário ou de arte, etc., relativo a, ou que tratam de coisas ou assuntos obscenos ou licenciosos, capazes de motivar ou explorar o lado sexual do indivíduo. 3. Devassidão, libidinagem.

se unirá a ela, traçando uma trajetória que também não pode ser separada de outros gêneros de filmes e de outras manifestações culturais e artísticas (música, literatura, artes plásticas, etc.). Como mostra Costa (1987, p. 30), “a dificuldade principal que se apresenta (bem familiar a qualquer historiador) é a de unificar em uma única perspectiva (justamente a histórica) um fenômeno tão complexo que compreende muitos objetos de pesquisa, e que, embora separados, estão em estreita relação”.

Costa destaca os problemas que a historiografia cinematográfica encontra ao lidar com seu objeto (o cinema) – para reconstruir seu percurso, principalmente nas primeiras décadas do século passado -; por essa razão ela muitas vezes tem que recorrer a fontes secundárias, tais como fontes escritas (jornais, revistas, etc.) ou a narrativas (de cinéfilos ou espectadores). Porque, geralmente, os filmes da primeira metade do século XX (das décadas de 20 a 50) estão mal conservados ou até mesmo se perderam. No caso dos filmes pornográficos, esse problema é mais visível: além do preconceito e do estigma que envolvem tais filmes, não há um levantamento ou arquivo nacional sobre os filmes heteroeróticos ou homoeróticos, e o pouco material que encontrei sobre o assunto é de levantamentos a respeito da história cinematográfica dos filmes pornográficos em países como os Estados Unidos (que têm uma tradição de pesquisa maior nesse campo). (COSTA, 1987; WAUGH, 2001)

Definir o que é pornografia e o que é o pornógrafo ou discutir os significados que o conceito vem adquirindo ao longo dos anos é uma forma de fugir do “limbo” que persegue e coloca “fora de cena” uma parte da cinematografia brasileira e mundial. Seria muito fácil definir o termo pornógrafo dizendo somente que ele se refere aos diretores especializados ou que porventura dirigiram alguns filmes “polêmicos” ou “pornográficos”. Mas o que são esses filmes pornográficos? O que diferencia esses diretores e suas obras dos demais?

A definição de pornografia (e também do pornográfico) foi e ainda é amplamente discutida dentro das ciências humanas, muitas vezes travando um confuso debate para estabelecer a diferença ou a igualdade entre termos (ou discursos) sobre o erotismo, o obsceno e a pornografia (COELHO NETO, 1983; BATAILLE, 1987; ABREU, 1996; HUNT, 1999; GREEN, 2000; ATTWOOD, 2002).

Para Abreu (1996, p. 16), a pornografia e o erotismo³ são sinônimos de um fenômeno que tem reflexo em “âmbito mundial” e não podem ser desvinculados um do outro. Segundo o autor, “a fronteiras entre eles, se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza e do funcionamento das margens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo”. Como salienta o autor,

De algum modo, os dois conceitos parecem estar sempre juntos, ou contidos um no outro. Ambos se referem à sexualidade e às interdições sociais e se expressam pela transgressão. São, cada qual a seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre as proibições. As tentativas de separá-los têm sido historicamente inúteis, posto que se projetam num campo de contradições e ambigüidades, sempre presente quando se trata de definir conceitos referentes à sexualidade e suas representações. A fronteira entre eles, se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza e do funcionamento das margens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo (ABREU, 1996, p. 16).

Abreu não percebe, no entanto, o fato de que, se o erótico alcançou um *status* diferente no ocidente e suas manifestações podem ser encontradas na arte e em outros âmbitos da sociedade, o pornográfico ainda ocupa um “espaço marginal”, sendo colocado em relação ao erotismo como inferior e sem qualquer relevância artística.

Mijnhardt (1999, p. 311), ao perceber esse fenômeno como cultural, situacional e histórico, define-o como “as representações realistas do ato sexual e suas variações, com o fim de excitar a sensibilidade sexual”. A fronteira entre o realismo e o ficcional apontada pelo autor também não é clara, mas o que é interessante para a reconstrução da trajetória dos filmes pornográficos proposta neste capítulo é perceber a multiplicidade⁴ que caracteriza o gênero e que somente uma definição tão ampla poderia abarcar.

³ A diferença entre a pornografia e o erotismo é histórica e situacional, portanto, deve ser pensada dentro de um contexto. Muitas vezes, citei filmes, como *Império dos Sentidos (Ai No Corrida/L'Empire des sens, 1976)* de Nagisa Oshima, que hoje não nos parecem pornográficos e sim eróticos (que visam a sensualidade e estão vinculados a uma proposta artística), mas que, no seu contexto histórico, receberam críticas por romperem com as normas sociais da época. Portanto, a definição do que é pornográfico estará sempre mediada por um contexto histórico específico que delimitará através de padrões morais, estéticos e religiosos o que deve ser vetado e escondido (Meneses, 2001).

⁴ Surpreendi-me muito durante o trabalho de campo com a multiplicidade de temas dos filmes pornô norteamericanos com temática homoerótica. Durante as inúmeras pesquisas feitas em *sites* especializados na venda de filmes pornô ns na *internet* (para a realização do levantamento videográfico) e na revista *Porn* (especializada no tema),

As representações da nudez e do sexo – âmbitos diretamente vinculados à pornografia – são indissociáveis da criação de aparelhos para a captação da imagem, concomitante à invenção da fotografia em 1839 e, logo depois, do desenvolvimento das técnicas de filmagem em 1873, com os quais tem se fotografado e filmado corpos nus (BERNARDET, 1980; ABREU, 1996).

Nessa época, segundo Costa (1987), vários momentos da vida cotidiana (social e moral) se transformaram em cenário (e/ou tema) para espetacularização. O autor salienta o exemplo dos filmes de Lumière, *A chegada do trem na estação Ciotat* e *A saída dos operários das usinas Lumière*, filmes que, segundo o autor,

[...] podem ser preciosos para o historiador não apenas por aquilo que documentam (uma estação, o ingresso de uma fábrica, comportamentos e vestuários dos operários etc.), mas sobretudo porque um trem, uma fábrica e operários se tornaram objeto de espetáculo junto com outros fatos que, centrados sobre a ‘fascinação do poder’ como um cortejo real ou uma coroação, tinham já por si próprios um alto coeficiente de espetaculosidade (COSTA, 1987, p.49).

Como pensar a filmagem do corpo humano nessa “época de deslumbre” como o a do cinematógrafo? O corpo também é um objeto de espetacularização? Ele também se torna um espetáculo? Como as imagens do corpo são recebidas pelo público? Ele é erotizado? Que tipo de erotismo?

Muitas perguntas ficaram sem resposta devido à pouca documentação com relação à recepção dos filmes pornográficos. A única hipótese que permanece está baseada na relação entre a necessidade de busca de imagens (e, por sua vez, da espetacularização delas) e o deslumbre causado pela “ilusão” provocada pela imagem em movimento. Sendo assim, proporcionados pela divulgação e o incrível efeito que o cinematógrafo teve do fim do século do XIX ao começo do século XX, quando a Europa e o EUA viveram a emergência da exibição e da produção de filmes, necessitando, portanto, da “coleta de imagens”, que, segundo as vertentes descritas por

pude perceber tal fenômeno. Destaco alguns exemplos retirados de uma lista de filmes oferecida pelo *site* <http://www.keepstill.com>: *Airlines/Airports/Hangars; Arcade/Bookstore/Porn Theatre; Athletes /Jocks /Sports /Working Out; Bisexual Sex; Blue Collar/Warehouse Guys; Boats/Ships/Yachts; Camping/Scouts; Cellblock /Jail/Prison; Chatroom/Computer/Cybersex; Classifieds/Personal Ad; College Life/Dorms/Fratemity Hazing; Construction Workers; Cowboys/Farm Hands/Ranchers; Cruing/One-Night-Stands/Tricking; Delivery/Post/UPS Men; Discotheque/Nightclub; Dock Worker/Sailor; Drinking/Drug Taking/Partyng; Dungeon/Máster-Slave; antasy/Ghosts/Sci-Fi/Surreal; Fashion/Model Audition/Photographer; Garage Mechanic/Plumber/Repair Men; Hexes/Occult; Incest; Medical/Playing Doctor; Men of the Cloth/Religion; Military/Soldier; Romances; Safe Sex; Sex club; Sex with the Team Coach; Some Straight Sex/Pussy Alert; Student/Teacher; Vampires/Zombies*

autores com Costa e Abreu, são definidas através do “realismo documental de Lumière e da fantasia ficcional e burlesca de Méliès” (ABREU, 1996, p. 31).

Nesse período nasceu o que o Abreu chama de protopornografia, em que a coleta de imagens buscava corpos exóticos.

Segundo o autor,

Ao lado dessa produção pseudo ou proto-erótica dos estúdios hollywoodianos, surgia uma outra modalidade de *divertissement* sexual: os *stag films* - literalmente filme para homens. (...) Como a grande maioria dos filmes desta época, que se pode chamar de primitiva (1896-1912), os *stags films* ou *dirty movies* eram (são) filmes curtos, de cerca de sete minutos ou menos, mudos e em preto-e-branco. Caracterizavam-se por uma concepção teatral do espaço cênico, um traço típico dos filmes “primitivos”. Um *master-shot* – plano frontal de conjunto, contendo quase toda a ação – permitia a compreensão do cenário e das “ações”, e o corte para o interior do quadro cinematográfico era geralmente viabilizado pela estratégia utilizada então pelos “*voyeur films*”: para destacar algum personagem, ação ou objeto, fazia-se encontrar o “olhar” de algum personagem com o do espectador (ABREU, 1996, p. 44-45).

Inicialmente, a pornografia era “maquiada”, os corpos que eram filmados nus, sem nenhuma alusão ao sexo, eram dispostos como objetos de estudo da medicina (do olhar científico). O nu só era permitido sob dois aspectos: primeiro, para reproduzir a curiosidade científica de um público selecionado; segundo, para legitimar um discurso sobre o corpo que potencializasse seu bom uso, dentro de práticas saudáveis e morais (WINCKLER, 1983; FOUCAULT, 1988; ABREU, 1996).

Até os fins da década de 30, a produção fílmica estava vinculada a um estilo de filmagem que era impulsionado pelo olhar curioso do público, o *voyeur films*. A objetificação dos corpos expostos no cinema era feita através da representação de parte desses corpos, como o *close* do órgão sexual feminino (a vagina). Esse tipo de ênfase dos filmes era direcionado a um público composto por homens, revelando algo até então escondido e proibido. Os *stag films* se tornavam então meios para o desenvolvimento de um tipo de “pedagogia pornográfica” para esses homens. A encenação do sexo que aparecia nas telas de salas de projeção particulares ou de apresentações em horários restritos a cavalheiros em cinemas convencionais da França e de Nova York mostrava apenas uma restrita simulação do ato sexual heterossexual. O pênis e os homens não apareciam nesses filmes, as heroínas eram as mulheres, e o “tom voyeurístico” dos filmes objetivava que os espectadores se identificassem como possuidores daquelas mulheres.

Como mostra Abreu (1996, p. 48-49),

Os filmes proviam uma espécie de iniciação à masculinidade, um modo de dissipar as ansiedades da inexperiência dos homens. [...] 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 platéia (outros homens), com a qual partilha o conhecimento das ‘maravilhas ocultas’ do corpo feminino (e do próprio corpo masculino) em excitação. Uma situação que pode ser definida mais como de construção de uma auto-identificação com o gênero masculino.

Autoras feministas como De Lauretis (1994), Mulvey (1996) e Ortner (1978), que pesquisam o desenvolvimento da concepção de gênero na história do cinema, vão ainda mais longe nas suas observações do que Abreu. Segundo elas, ao falarmos da construção de gênero na história do cinema, estamos falando de um conjunto de percepções e conceitos voltados para a reafirmação de uma “masculinidade hegemônica”, valores que vão reafirmar uma idéia sobre o que é ser homem e sobre o que é desejado pelo “mundo masculino”. Os corpos das mulheres e os outros corpos que não estão dentro do padrão dominante (isto é, homem, branco, heterossexual, bem-sucedido) funcionam como um mecanismo de controle da masculinidade, como veremos mais adiante.

Ainda segundo Abreu (1996), o primeiro filme pornográfico conhecido (no sentido contemporâneo do termo) foi feito em 1915 – *Free Ride*, rodado em 35mm nos EUA–; ele era singular justamente pelo enfoque erótico diferente dos filmes atuais. Nos primeiros filmes, o corpo só aparecia através dos *closes* na vagina e muito raramente no pênis. As atividades homoeróticas masculinas não eram tematizadas, quando muito se “encenava” o “sexo grupal” entre um homem e muitas mulheres ou somente entre mulheres. Existem alguns filmes⁵ da década de 20 com pretensões a um homoerotismo, mas esses filmes também eram “maquiados”, salientando as relações entre homens dentro de práticas esportivas como o atletismo, a luta greco-romana ou qualquer outra atividade física em que pudesse ser filmado o corpo masculino em movimento e seminu. Como já apontei antes, a produção de filmes visando principalmente um

⁵ Através do levantamento feito por Waugh (2001, p. 275) sobre o “*American stag film*”, pude ter uma perspectiva aproximada da produção dos filmes pornográficos com temática homoerótica feitos entre 1915 a 1968, um número “aproximadamente de 2000 filmes de um total de duração de 300 horas”. Esse levantamento é importante porque através dele que pude perceber que, apesar de o tema ter sido deixado “fora de cena” ou de essa matéria ter ficado escondida em algum “Museu Secreto”, existiu uma grande produção que, mesmo com a censura e com o silêncio imposto pela sociedade, se fez marcante.

público masculino heterossexual limitou a aparição de cenas homossexuais masculinas a alguns poucos filmes europeus, principalmente franceses, que tinham uma perspectiva mais ampla e flexível em relação às sexualidades e às práticas sexuais (ABREU, 1996; WAUGH, 2001; DYER, 2000).

Ao comparar os dados de autores como Dyer (1993) Abreu (1996), Moreno (2001) e Waugh (2001), pude levantar a hipótese de que não houve produção de filmes pornográficos no Brasil no começo do século XX, mas apenas a exibição de filmes que estavam tendo sucesso na Europa e nos EUA.

As produções filmáticas pornográficas nacionais das décadas de 20 até o final da década de 40 ficaram restritas, portanto, a poucas aparições do corpo feminino. Nos discursos desse período, não se cogitava a aparição da nudez masculina, os filmes eram pensados para um público de homens brancos de classes abastadas que comungavam as mesmas concepções androcêntricas com relação à sexualidade e às práticas sexuais. As mulheres eram (des)sexualizadas, eram vistas como objetos para a realização e satisfação da sexualidade masculina, e quanto ao homoerotismo era preservado o silêncio e o segredo. Se a representação do corpo feminino nu e a alusão a práticas sexuais vinculadas ao imaginário masculino já sofriam várias sanções da Igreja Católica e de setores conservadores da sociedade, o homoerotismo era totalmente vetado, uma prática considerada nefanda, que não poderia tampouco ser nem nomeada (WILDE, 1998).

Referentes a esse período Abreu cita como importantes filmes como: *Os Estranguladores*, dirigido por Pascal Segreto em 1908; *A vida de João Candido* (1912); *Alma Sertaneja* (1919), *Le Film du Diable* (s/d), *Depravação* (1926), *Messalina* (1930), dirigidos por Luiz (Lulu) de Barros; *Vício e Beleza*, dirigido por Antonio Tibiriçá em 1926; *Absinto* (ou *Mocidade Inconsciente*), dirigido por Caetano Matanó em 1931. Com relação à referência a “personagens homossexuais”, Abreu só traz em seu levantamento o filme já citado anteriormente.

Nos anos 30, a II Guerra e a plena vigência do Código Hays⁶ (a primeira regulação norte-americana sobre a censura) e do “serviço de censura de filmes em 1934”, instituído pelo governo

⁶ Vale (2000, p.157), em seu livro *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*, traz algumas informações sobre o “Código Hays”. Esse código, segundo ele, uma: “autocensura imposta às produções cinematográficas de Hollywood, conhecido como Código Hays, abrangia 12 seções, teve sua elaboração em 1929 e plena aprovação a

Getúlio Vargas, levaram à criação de um cinema baseado na fantasia romântica e em dramas existenciais, “psicologizando” as relações entre os sexos; nesse período o momento mais excitante de um filme era a aparição de seios nus.

Já na década de 40, os filmes chamados *exploitation* (filmes apelativos e com cunho erótico) poderiam ser exibidos somente ao público masculino (*raincoat brigade*) que freqüentavam os poucos cinemas, não recomendáveis a senhoritas e menores, usando capotes para não serem reconhecidos.

Segundo Abreu (1996, p. 56),

Os filmes, de acabamento em geral modesto, continham algumas boas intenções além do objetivo óbvio de faturar bastante. A maior parte deles tinha um cunho didático-científico: alerta contra as doenças venéreas, o nascimento de bebês, o perigo das drogas etc. Possuíam um toque de escândalo e uma aparência formal conservadora. Nudez, só velada. Sexo, somente com uma porta fechada entre a câmara e o casal. Aqui se pode perceber, novamente, a forma tergiversada que a ciência proporcionava para a exibição de mazelas sociais como prostituição, loucura, doenças sexuais, histeria, alcoolismo e outras.

Na citação acima Abreu destaca certas características importantes que permeavam a construção dos filmes pornográficos no começo do século. Ele chama a atenção para o “discurso médico” que legitima uma certa posição diante do sexo e ao mesmo tempo permite que se fale dele, mesmo que, para isto, tenha que mostrar os “perigos” que ele representa: “prostituição, loucura, doenças sexuais, histeria, alcoolismo e outras”. Mas onde está nesse discurso a

partir de 1934. O rigoroso código de censura sofreu alterações em 1953, 1956, e 1966 e, segundo o autor Eduardo Geadá, ‘ entrou em desuso depois de os filmes pornográficos se terem revelado uma excelente fonte de receita na década de 70, não obstante alguns estados continuarem a exigir do Supremo Tribunal a aplicação de medidas severas de censura’. O autor citado, no seu livro *O imperialismo e o fascismo no cinema*, assim sintetiza as 12 seções do Código Hays original: 1) A representação dos crimes contra a lei não deve inspirar nem simpatia, nem desejo de imitação. 2) Ao caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que devem ser condenadas. São expressamente proibidas cenas que mostrem adultério, cenas de paixão, incluindo ‘o beijo de língua na boca’ (sic), violações, perversões, tráfico de mulheres brancas, miscigenação, partos, abortos e os órgãos sexuais de adultos e crianças. 3) Evitar os assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis, quando estes, mesmo não sendo contrários à moral pública, possam ferir a sensibilidade do público. 4) Interditada toda a obscenidade em imagens, palavras, gestos, alusões, canções ou piadas. 5) Proibidas as juras. 6) A nudez total, bem como qualquer exibicionismo indecente (ex.: seios, órgãos sexuais) são proibidos. 7) Toda e qualquer dança sugerindo atos sexuais é proibida. 8) Nunca se deve ridicularizar a fé ou um dogma religioso. Os padres não podem ser personagens cômicos nem ser apresentados como más pessoas (sic). 9) Prescreve-se o bom gosto na decoração dos cenários de alcova. 10) Todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito. 11) As legendas e os títulos não podem conter sugestões licenciosas. 12) Evitar cenas que não sigam as regras do bom-gosto, tais como a execução da pena capital, a brutalidade, a escravatura, a crueldade com crianças e animais e as operações cirúrgicas” .

preocupação com o “homossexualismo”, que tão amplamente preocupava estudiosos na Europa do fim do século XIX até a primeira metade do século XX? Será “que o pecado nefando” (WILDE, 1998) causava tanto mal que não se permitia falar sobre ele?

Na verdade, sabemos que isto não é verdade – o “discurso médico” sobre o homoerotismo impregna as ciências biológicas e as ciências humanas de maneira bastante clara, dando várias explicações, ora patologizando, ora considerando algum tipo de anomalia glandular irreversível (COSTA, 1992; FRY, MACRAE, 1995; TREVISAN, 2000; PARKER, 2002).

Da década de 20 à década de 50, as pessoas não dispunham da tecnologia oferecida pelo videocassete – os filmes tinham de ser vistos por projetores, tornando o preço das películas muito alto, o que inviabilizava a reprodução e a venda desse material para o grande público. Portanto, a exposição de filmes pornográficos necessitava de cinemas⁷ para a sua divulgação, tendo que lidar com a “censura” para apresentar os filmes. A única saída tanto para os pornógrafos quanto para os distribuidores e donos de cinemas era criar “artimanhas cinematográficas e também sociais” para a exibição desses filmes. Estas “artimanhas”, por sua vez, visavam mascarar ou esconder o teor pornográfico dos filmes, e para isso eram usadas apenas alusões ao sexo e à sexualidade, como a nudez feminina e a insinuação do ato sexual (ABREU, 1996; VALE, 2000).

Só no fim da década de 50, com o desuso do código Hays, os filmes (chamados de *nudies* – filmes que marcaram a transição da filmagem de corpos nus sem uma pretensa alusão sexual para a clara sexualização da nudez) conseguiram algum “progresso” no que se refere à exposição do corpo. Ainda recorrendo ao “discurso naturalista”, que buscava salientar a “beleza natural dos corpos” ou a “pureza perdida”, esses filmes conseguiram burlar a censura, que já mostrava sinais de afrouxamento de seus implacáveis códigos, pensando muito mais em seus bolsos do que na velha lógica “da moral e dos bons costumes” (ABREU, 1996, p. 59). A importância desse tipo de filme se encontra na sua clara erotização, mediada pelo olhar do personagem ou até mesmo da “câmera”, que, a partir deste momento, pode erotizar mais explicitamente os corpos, tornando-os sexuais mesmo sem sexo explícito.

⁷ Durante o meu levantamento bibliográfico localizei duas etnografias sobre “cinemas especializados na exibição de filmes pornôs: a primeira, de Veriano Terto Jr. (1989), *No escurinho do cinema: socialidade orgiástica nas tardes cariocas*; a segunda, de Alexandre Fleming Câmara Vale (2000), *No escurinho do cinema: Cenas de um Público Implícito*.

Na década de 60 – a emergência mais clara de uma “cultura pornô” – “começam a aparecer através dos *beavers* (uma gíria para vagina) filmes curtos (quase um *loop*) exibidos em casas de *peep shows*, clubes masculinos, ou vendidos através de mala postal privada” (ABREU, 1996, p.59)

Segundo Abreu (1996, p.59), nos Estados Unidos nesse mesmo período era filmado “*The Immoral Mr. Teas* (1959), um reconhecido ascendente do filme pornográfico atual, que narra as aventuras de um personagem, que, ao contrário dos nudistas de até então, tinha o sexo na cabeça”. Até o fim da década de 60, os *nudies* e até mesmo os anteriores *stags* eram comercializados pelo público sempre tendo como espaço para sua apresentação alguns cinemas ou salas de projeção especial em horários restritos e destinados a um público quase totalmente masculino (e a algumas mulheres, que eram convidadas para “divertir” os cavalheiros). Um dos projetos mais ambiciosos desse período, citados por Abreu, foi implementado por DeRenzi, um dos pioneiros na pornografia *hard core*⁸. Seus filmes - os *action beaver* – “filmetes onde se podia ver uma mulher abrir a área de outra, às vezes simulando um *cunnilingus*” – possibilitaram uma nova ótica sobre o uso dos corpos e as possíveis formas de erotizá-lo sem chamar a atenção dos moralistas e da censura.

Waugh (2001), pensando esse processo histórico segundo a perspectiva da produção dos “*stag films*”, mostra que os “*stags*” ainda não tinham se libertado da ditadura que era delimitada pela “cultura patriarcal”. Só a partir da década de 60 (pós-revolução sexual) esses filmes vão redefinir sua perspectiva sobre o lugar do corpo masculino e a interação sexual que é produzida através da relação homem-homem.

Para o autor:

At the same time, the general corpus of American stag film demonstrates the obsession of patriarchal culture with the elusive Ms. Cunt, with 'figuring and measuring' the unknowable 'truth' of sex – making the female sex speak, as Linda Willians might put it

⁸ Filmes pornográficos com temáticas voltadas para práticas sexuais consideradas “violentas”, ou “arriscadas”, tais como filmes de temática sadomasoquista, etc. Os filmes brasileiros não apresentam “práticas *hard-core*”, mesmo as produtoras que seguem o modelo dos filmes pornográficos norte-americanos não seguem esse modelo, aproximando-se muito mais dos filmes *soft-core* (filmes cujo enredo segue um certo padrão de práticas sexuais consideradas menos agressivas (felação, sexo anal, masturbação mútua, etc.) . Um dos diretores norte-americanos atualmente mais famosos por trabalhar com esses filmes é Bruce Cam, que trabalha para o famoso *Titan Media Studios* uma das maiores produtoras de filmes pornográficos norte-americanas.

(Williams, 1956) – with penetrating women’s bodies and their erotic pleasure. But stag films fail remarkably in this endeavour. Playmates (1956-8), in which a lit cylindrical light bulb inserted in the protagonist’s vagina, is both an extremist parody of this desperate search for truth and a demonstration of its futility. However, what these movies ultimately succeed in doing is illuminating both the fleshly pricks they try so hard to avoid, or show only incidentally, and the symbolic phallus – in short, masculinity. This is my objective in this essay, to demonstrate how the stag films, both on-screen and off-screen, are tenaciously engaged with the homosocial core of masculinity as constructed within American society, inextricably spread out over what Eve Kosofsky Sedgwick calls the ‘homosocial continuum’ (Waugh, 2001, p. 276-277).

Segundo Waugh (2001), a maioria dos filmes que tinham uma “pretensão” ao “*stag films*”, fossem eles feitos por profissionais ou por amadores, eram visivelmente vinculados ao que ele denomina “cultura homossocial”. Mediada por essa “cultura”, a interação homem-homem nos filmes pornográficos desse período enfoca uma desmoralização/desvalorização do homoerotismo (apresentado-o em cenas que delimitavam um papel humilhante “imposto” ao homem que encenava o papel passivo, portanto condenado-o socialmente). Os filmes pornográficos com temática homoerótica só teriam suas perspectivas mudadas mediante três fatos marcantes para o “homoerotismo” em âmbito mundial: a contracultura, a revolução sexual de 1968 e a rebelião de *Stonewall*⁹. De certa forma, essas “revoluções” (junto a outros movimentos, como o movimento feminista) vão delimitar as mudanças de ótica, dos produtores e do público, tanto com relação ao filme pornográfico enquanto gênero cinematográfico como às formas de expressão dos desejos homoeróticos.

1.2 Legitimamente brasileira: a Pornochanchada

Na década de 70, a “insinuação/simulação” usada como recurso para burlar a censura consegue ser rompida por um filme, o mais famoso pornô feito até hoje, *Garganta Profunda* (*Deep Throat*, 1972), do diretor Gerard Damiano. Seguindo o exemplo de diretores de países em

⁹ Segundo Fry e MacRae (1985, p. 96-97), “a Rebelião de *Stonewall*, [...] é para o movimento homossexual algo parecido com a tomada da Bastilha para a Revolução Francesa. Na noite de 28 de julho de 1969, uma sexta-feira, alegando o descumprimento das leis sobre a venda de bebidas alcoólicas, a polícia tentou interditar um bar chamado *Stonewall Inn*, localizado em *Christopher Street*, a rua mais movimentada da área conhecida como o gueto homossexual de Nova York. O que era para ser simplesmente uma ação policial rotineira suscitou uma reação inédita. Os frequentadores do bar reagiram e começou uma batalha que durou o fim de semana inteiro. Gritavam-se palavras de ordem como “Poder *Gay*”, “Sou bicha e me orgulho disso”, “Eu gosto de rapazes”, etc. Pouco depois a Frente de Libertação *Gay* lançou o jornal, *Come Out* (Assuma-se) e decretou-se a data de 28 de junho ‘Dia de Orgulho *Gay*’, em comemoração deste ‘mito de origem’”.

que a censura tinha sido abolida, como a Escandinávia e a Dinamarca, este filme, “pela primeira vez um longa-metragem colorido e sonoro – não um documentário ou pseudocumentário, um *stag* mudo ou a exibição genital dos *beavers* – integra uma variedade de números sexuais em uma narrativa e é exibido legalmente”(Abreu, 1996:63).

Como mostra Abreu (1996, p.65),

O filme marca o primeiro encontro do público com o *hard core* “fálico”, uma conjugação sem precedentes de estrutura narrativa de longa-metragem, sexo explícito. É notável o impacto da platéia diante de cenas que se tornariam um componente essencial do gênero que se anunciava: a ejaculação para a câmera (e, por consequência, para o público). A evidência visual do prazer masculino pelo espasmo “involuntário” e incontrolável” de clímax do orgasmo era como uma confissão da verdade do ato, confirmando o “realismo” da impressão da realidade. *Garganta Profunda* ganhou o crédito de pela primeira vez ter utilizado “dramaturgicamente” este plano, conhecido pelo jargão da indústria por *come shot* ou *money short* – definição atribuída a Stephen Ziplow (1977) -, embora seja mencionado o seu aparecimento em filmes amadorísticos, de curta-metragem, realizados por produtores de *beavers*.

Abreu (1996, p.67) destaca como a “santíssima trindade do pornô”, os filmes *Garganta Profunda*; *O Diabo na Carne de Miss Jones* (*Devil in Miss Jones*, 1972), de Gerard Damiano e *Atrás da Porta Verde* (*Behind the Green Door*, 1972) de Mitchell Bros. Esses filmes, segundo o autor, “abriram as portas para o ingresso dos filmes pornográficos no circuito de exibição comercial de qualquer parte do mundo, em salas (posteriormente) identificadas como “especiais”. No final da década de 50, *nasce* uma das mais expressivas formas de “pornografia à brasileira”, as pornochanchadas. Inspiradas em filmes italianos, que produziam um tipo de comédia pornográfica, esse gênero, considerado “legitimamente nacional”, foi a mais expressiva representação do “gênero pornô” no Brasil.

Para Abreu (2000), as pornochanchadas são representativas de uma “época de ouro” (1972-1982) para o cinema nacional, em termos de mercado.

Tendo sua produção concentrada na Boca do Lixo, em São Paulo, as pornochanchadas são responsáveis, segundo o autor,

[...] por cerca de 60 dos 90 filmes brasileiros produzidos anualmente, em média, na década de 70. Arriscou todos os subgêneros possíveis da pornochanchada: o filão da comédia, o pornô-drama, o pornô-policial, o pornô-western, e até mesmo pornô experimental – como os filmes de Carlos Reichembach, verdadeiras experiências de linguagem, pode-se dizer metapornôs, entre eles *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1970) e *O império dos Desejos* (1981). No horizonte das propostas da Boca, alguns filmes e

diretores se destacaram por sua performance técnica e artística, como Ody Fraga (também roteirista de muitos filmes) como Reformatório das *Depravadas* (1978) e *A Dama da Zona* (1979); Jean Garret, diretor de *Mulher, Mulher* (1978) e *A Força dos Sentidos* (1980); Cláudio Cunha, com *O Dia em que o Santo Pecou* (1976) e *Amada Amante* (1978), e Silvio de Abreu, com *Mulher Objeto* (1981). Pode-se atribuir ao gênero e à Boca o feito de terem conseguido construir um precário mas estimulante *star system* à margem dos esquemas televisivos [...] (ABREU, 1996, p. 78-79)

Muitos estudiosos do homoerotismo brasileiro vêem as pornochanchadas como um espaço que salientava o estigma e a discriminação sofrida pelos homens que tentavam de alguma forma viver os seus desejos homoeróticos. Para Trevisan (2000, p. 299), um desses estudiosos, o

[...] cinema brasileiro, a partir da década de 1970, especializou-se na apresentação de personagens homossexuais como objeto de achincalhe; isso sobretudo aqueles filmes mais comerciais, medíocres e moralistas (conhecidos como “pornochanchadas”), que infestaram a produção cinematográfica brasileira do período, quase sempre com grande sucesso de público. Geralmente caricaturizadas, as bichas desses filmes serviam de mero pretexto para provocar gargalhada de deboche nas platéias de referencial machista – o que levou o estudioso Antonio do Nascimento Moreno a chamá-las de “homopalhaços”.

As pornochanchadas são vistas como um tipo de pornografia voltada especialmente para um público heterossexual, que compartilhava uma cultura androcêntrica. Como já foi apontado na perspectiva de Waugh (2001), durante o período entre as décadas de 20 e 60 se deu o processo de transformação vista nos filmes pornográficos homoeróticos norte-americanos, transformação que, através das propostas mediadas pela Revolução Sexual, pelo Movimento Feminista e pelo Movimento *Gay*, deu margem para uma nova maneira de representar o sexo entre homens nos filmes pornográficos. No caso do Brasil a situação era totalmente diferente: no período em que a Europa e os Estados Unidos estavam vivendo processos de mudanças importantes no âmbito da sexualidade, o país vivia a emergência de um governo de ditadura militar. Portanto, diferentes da produção pornográfica de países como a França e os Estados Unidos, as pornochanchadas brasileiras ainda não “vendiam” o “sexo explícito” e não permitiam qualquer representação homoerótica da relação homem-homem que não tivesse por trás um cunho satírico, irônico e que pudesse desmoralizar e desincentivar tais práticas.

As pornochanchadas são representativas de um período produtivo da cinematografia nacional e tiveram uma enorme influência na “cultura cinematográfica nacional”, entusiasmando a produção de diretores e também o olhar dos espectadores, mesmo por um curto período, que vai aproximadamente de 1969 a 1982. A sua crise foi demarcada pela invasão dos filmes *hard core* norte-americanos no fim da década de 70.

Para Abreu (2000, p.433),

A prosperidade desse sistema de produção-distribuição-exibição não poderia ficar imune à crise econômica que atingiu o Brasil nos anos 80, com a diminuição vertiginosa de público, que atinge tanto o filme nacional quanto o estrangeiro. Nesse quadro, a pornochanchada já sinalizava seu esgotamento, tanto de seu modelo estético quanto de seu modelo econômico. O esvaziamento das salas pode ter uma explicação política: o gênero não teria acompanhado a dinâmica da sociedade brasileira pois, estruturada no regime autoritário e, de certa forma, beneficiária deste, não teve sensibilidade suficiente para sentir o processo político democratizante dos anos 80 e reagir a ele, estagnando-se. Também nessa época, um outro rival aparecia: o *hardcore* americano, que começava a dominar o mercado que pertencia às pornochanchadas.

Com o declínio das pornochanchadas, os filmes *hardcore* norte-americanos de “sexo explícito” assumem o controle do mercado de exibição de filmes em cinemas especializados. As produtoras da “Boca do Lixo” ainda tentam acompanhar a demanda do mercado e começa a produção nacional com o primeiro filme de “sexo explícito”, *Coisas eróticas* (1981), de Rafaele Rossi. Esse filme, como a maioria das pornochanchadas, visava um público heterossexual. Sendo assim, caberia realizar um levantamento específico desses filmes, para reconstruir sua trajetória e perceber como eles são inseridos dentro do contexto nacional, o que não é o objetivo direto deste capítulo.

Cabe uma última observação sobre as representações do homoerotismo no cinema brasileiro. No levantamento feito por Moreno (2001) sobre “a personagem homossexual no cinema brasileiro”, o autor faz a classificação de 125 filmes que trazem em sua história algum personagem homossexual, neste balanço, que compreende a década de 20 até meados da década 90, ele mostra que no começo da produção fílmica brasileira não havia nenhum tipo de erotização da personagem homossexual (isto nos filmes ditos convencionais¹⁰).

Segundo o Moreno (2001, p. 67):

Da referida lista, o primeiro filme a trazer personagem homossexual foi uma comédia dirigida por Luiz de Barros em 1923, **Augusto Aníbal quer casar**. É interessante notar que, realizado no começo da década de 20, deve ter causado algum impacto na bem-

¹⁰ Moreno, em seu levantamento, exclui os filmes com “práticas de sexo explícito”. Segundo o autor “foram excluídos os filmes de sexo explícito, que se atêm à atividade sexual e são recheados de piadas grosseiras na composição dos diálogos e “enredos”. Filmes que merecem um estudo à parte, pois terminam sempre por passar uma “tendência – a insinuar ao espectador a idéia de que filme pornô é, no fundo, um filme de sacanagem onde até a história e as situações são criadas para “gozar” o público”. (Moreno, 2001:45-46)

comportada sociedade da época, pois o personagem título, na sua busca por uma noiva, terminava casando por engano com um travesti (interpretado pelo ator-transformista Darwin, da companhia francesa de espetáculos *Bataclan*, que se encontrava no Rio). Ele só percebia o equívoco depois do casamento quando, após tirar o vestido de noiva, esta voltava a se vestir, falar e se comportar como homem. O herói recém-casado batia em desesperada carreira, se pendurava num pequeno hidroavião e ia procurar a noiva no céu. Com pequenas variantes, encontraremos esta situação nas comédias brasileiras dos anos 70 e 80.

Como outros autores que discutiram a cinematografia brasileira (tais como a pornochanchada ou outro gênero nacional), o autor também não discute o efeito e as possíveis causas da pornografia nacional, deixando o tema sempre como secundário, ou até mesmo não mencionando tal fenômeno, como se não existissem filmes pornográficos produzidos no Brasil e, o que é mais absurdo, como se não houvesse um grande consumo desse tipo de produção no país.

1.3 VHS/DVD e Filmes *on-line*: “as tecnologias do prazer”.

O cinema é antes de mais nada uma indústria: esta ampliação das possibilidades reprodutivas do cinema, como as outras inovações tecnológicas por acontecer, foi buscada, concretizada e imposta, segundo uma lógica puramente econômica.

Antônio Costa

No período de transição da década de 70 para a década de 80, o mercado brasileiro, além de produzir filmes pornográficos nacionais, abre suas portas para receber a produção internacional (que viria a influenciar as produções nacionais). Pat Rocco, um renomado diretor norte-americano, e o famoso diretor europeu Kristen Bjorn¹¹ representam os primeiros diretores a escolhem o Brasil como cenário para seus filmes pornográficos; isto se deu pelas belas locações e por seus “atores exóticos”.

Como salienta Green (2000, p. 24),

Já em 1970, Pat Rocco, um dos realizadores pioneiros de filmes pornô-gay em Los Angeles, usou o carnaval brasileiro como cenário para uma produção erótica em 16 mm, *Marco of Rio*. Numa época anterior ao vídeo, o clássico de Rocco alcançou um público relativamente limitado. Nas décadas de 1980 e 1990, contudo, a produção de vídeo de sexo explícito gay tornou-se uma indústria multimilionária, empregando técnicas

¹¹ “Bjorn, *Carnival in Rio*, 1989. Outros filmes de Bjorn cujo cenário é o Brasil tropical incluem *Tropical Heat Wave* (1990), *Jungle Heat* (1993), *Paradise Plantation* (1994), *A World of Men* (1995) e *Amazon Adventure* (1996)” (Green, 2000:43)

cinematográficas de alto padrão e edição computadorizada. O diretor-produtor Kristen Bjorn internacionalizou o gênero sediado nos Estados Unidos, com alguns vídeos de produção impecável, rodados no Leste europeu, na América Latina e em outros lugares “exóticos”, incluindo vários títulos filmados no Brasil. O primeiro longa metragem de Bjorn, *Carnaval in Rio* (1989), mostra homens com uma queda pelo “tipo moreno, bem-dotado, robusto, não-circuncisado e de temperamento dócil, ao menos aparentemente. Nos filmes pornô-gay de Bjorn e de outros diretores europeus e norte-americanos, o mulato musculoso tomou das bonecas do carnaval o lugar do “outro” erótico e exótico.

Pude notar, através de minha pesquisa videográfica e das poucas referências bibliográficas brasileiras, que a produção de uma pornografia com temática homoerótica é um fenômeno bastante recente no Brasil (ABREU, 1996; TREVISAN, 2000; GREEN, 2000; MORENO, 2001). Além da grande influência das produções e produtores estrangeiros, a concentração de filmes pornográficos com temática homoerótica do fim do século XX (décadas de 80 e 90) e do começo do século XXI está intimamente ligada ao desenvolvimento das “tecnologias da imagem”.

Essas “tecnologias”, que possibilitam a um público diversificado “consumir a pornografia em casa” (no âmbito privado), estão vinculadas ao crescente desenvolvimento de “aparelhos de multimídia”, tais como os videocassetes, os aparelhos de DVD e os computadores (via *cd-rom* e *internet*). Esses recursos tecnológicos assumem o lugar que era, até então, reservado às salas especiais de cinema. A crise no consumo do setor cinematográfico fez do filme pornô “o coveiro de muitas salas de cinema” (ABREU, 1996, p.136).

Costa (1987) salienta a importância que as “novas tecnologias” vão representar para o cinema norte-americano - principalmente o cinema “comercial” hollywoodiano – que viveu a emergência de uma crise nas décadas de 70 e 80.

Um dos principais motivos dessa crise está relacionada “à queda da capacidade do cinema de reunir um público mais vasto e heterogêneo, donde se desenvolve uma forma de fruição fragmentada e dispersa: a especializada (filmes de autor, *cult movies* nos cineclubes, filmes para jovens, filmes “no feminino”, filmes pornográficos etc.) e a “distraída”, dos filmes de televisão (COSTA, 1987, p.134). Essa previsão fatalista para as salas de cinema deve, no entanto, ser relativizada devido ao “novo rumo” que o cinema hollywoodiano tomou no final da década de 80 através das “superproduções”, que conseguiram trazer o público de volta às salas de cinema.

Depois da entrada da TV no circuito de produção e divulgação cinematográfica e de novas tecnologias como o *VHS* (*Video Home System*), todo o mecanismo econômico do cinema (produção, distribuição e exibição de filmes) e também as técnicas cinematográficas foram

abalados. A entrada de novos contextos e personagens, como as grandes emissoras de TV, os filmes independentes, as produtoras de filmes pornográficos (que surgem com a emergência de um mercado consumidor mediado pelo VHS), as locadoras e a *Internet*, faz a mediação para que os filmes pornográficos saiam do circuito do cinema (e suas “salas especiais”), cheguem às locadoras e, em seguida, ao âmbito privado (“a casa dos consumidores”). As barreiras sociais que antes impediam o consumo devido ao “constrangimento” e à “coerção social” agora não existem da mesma forma que antes. O consumo de filmes pornográficos (tanto homoeróticos quanto heteroeróticos) é mediado pelo relativo anonimato e segurança fornecidos pelas locadoras (ABREU, 1996; VALE, 2000).

Como destaca Abreu (1996, p. 138),

Esse deslocamento do consumo vai provocar uma importante modificação no processo de produção do audiovisual pornográfico. Embora alguns produtos (nos EUA e na Europa) ainda sejam realizados pelos processos cinematográficos, a partir de meados dos anos 80 as grandes realizações externas, fotografia com rigor técnico, elenco de “classe”, começam a ser substituídas por aquelas realizadas (diretamente) com equipamento de vídeo. Essa reorientação para a realização dos “filmes” diretamente com equipamento eletrônico traz a conveniência do processo de produção de um vídeo, que, além de diminuir os custos e o tempo de realização, acelera o abastecimento de um mercado voraz e ávido por “novos produtos”, melhor dizendo, novos títulos.

Com o desenvolvimento de um mercado consumidor extremamente afoito, o *VHS* teve um papel importante na expansão das locadoras e na primazia do *hard core* como o primeiro tipo de filme ficcional produzido pela tecnologia do vídeo (imagem eletrônica em suporte magnético) (Abreu, 1996)

O consumidor agora pode selecionar e comprar o que quer ver na sua casa. O poder definitivo para consumir está na mão do videoespectador, e as novas tecnologias possibilitam cada vez mais qualidade, agilidade e conforto. O *DVD* e o *cd-rom* vieram para ficar e substituir a tecnologia do antigo VHS e do videocassete. Atualmente os consumidores têm também a facilidade de escolher os filmes na *Internet*, que oferece diversidade de títulos (pode-se consumir desde filmes pornográficos japoneses até filmes neozelandeses), tudo com preços reduzidos, total discrição e rapidez.

Além de os filmes em *DVD* serem vendidos em *sites* da *Internet*, eles também podem ser “baixados” *on-line* na própria casa do cliente, facilitando o acesso dos consumidores e tornando ainda menores os custos para as produtoras. Além de filmes pagos, também existem filmes que

são disponibilizados de graça para os internautas. Geralmente são filmes curtos, de no máximo 15 minutos, mas de boa qualidade e muitas vezes de produtoras famosas como os da norte-americana *Falcon Studios* e da européia *Bel Ami Studios*. A maioria desses filmes são pirateados¹² por internautas, mas também existem fragmentos de filmes que são disponibilizados pelas produtoras para que os internautas se interessem em consumi-los.

Portanto o computador representa a última fronteira franqueada, pois permite um controle total sobre o filme – não existem mais espectadores passivos, e sim internautas que podem colecionar seus filmes prediletos, reeditá-los com ferramentas da *Internet* (*softwares* especializados) e trocá-los com amigos.

¹² Filmes que são disponibilizados na "rede" sem autorização dos detentores do direito autoral, atividade criminosa que gera perda de arrecadação de milhares de dólares em países como os Estados Unidos.

2. A TRAJETÓRIA DOS FILMES PORNÔS NO “MERCADO COR-DE-ROSA”: AS REDES DE PRODUÇÃO → DISTRIBUIÇÃO → DIVULGAÇÃO → CONSUMO DA PORNOGRAFIA DE TEMÁTICA HOMOERÓTICA.

Além dos avanços de natureza legal, há outra conquista igualmente importante de caráter econômico. [...] Isso aumenta significativamente seu poder de compra, o que os torna bem-vindos nas lojas, agências de viagens, corretoras de imóveis. Esse conforto material produz um estilo de vida.

Revista Veja, 25 de junho de 2003

Os pornógrafos aumentaram e diversificaram as suas produções, e com isto a pornografia e todo o tipo de material comercial oriundo dela sofreram um *boom* tanto com relação à multiplicidade de produtos quanto com relação à abrangência de público, mercado e consumo.

Como salienta Kotler (*apud* NUNAN, 2003, p.155), a criação de um mercado *gay*, que “consiste em todos os consumidores potenciais que compartilham de uma necessidade ou desejo específico, dispostos e habituados para fazer uma troca que satisfaça essa necessidade ou desejo”, teve suas primeiras manifestações na década de 70 nos Estados Unidos, foi abalado pela crise em torno da AIDS, mas voltou com toda a força na década de 90 em muitos países como Estados Unidos e Brasil e gerou um comportamento de consumo específico que gira em torno de um tipo de *marketing* e publicidade voltado para esse público.

Em seu trabalho que aborda o preconceito contra homossexuais e a criação de um mercado específico voltado para esse público, a autora salienta que,

[...] apesar de utilizar a expressão *mercado gay* ao longo deste livro (por ser o termo mais corrente para designar este fenômeno), acreditamos que ele pode ser melhor entendido como uma subcultura de consumo, pois homossexuais que adotam uma identidade *gay* teriam comportamentos de consumo similares e homogêneos, constituindo assim um segmento de mercado específico (NUNAN, 2003, p. 157).

A preocupação da autora destaca a importância que vai ser dada (pelos consumidores, pela literatura e pelo mercado) a essa subcultura, estimulando não só a criação de valores veiculados a ela, mas também a criação de um “mercado cor-de-rosa” (*pink market*).

O “mercado cor-de-rosa”, como vêm sendo chamadas as redes de relações econômicas que estão surgindo em torno do que seria uma subcultura de consumo *gay* no Brasil a partir de meados da década de 90, também é um espaço expressivo de venda e consumo de pornografia. De certa forma, o poder que esse mercado vem tomando na mídia mostra como esse tipo de consumo e de público vem aumentando em todo o mundo ocidental.

Como já foi discutido no capítulo anterior, a produção de uma pornografia homoerótica percorreu um longo trajeto do começo do século XX até o século XXI, redirecionando suas formas de produção, distribuição, divulgação e consumo. Este capítulo tem como objetivo principal localizar a rede de produção → distribuição → divulgação → consumo que se constitui e se desenvolve através dos filmes pornográficos com temática homoerótica masculinos no Brasil, percebendo como eles são produzidos e como circulam acionando um sofisticado e rentável mercado, o “mercado cor-de-rosa”. Começarei pela produção (produtoras nacionais e internacionais), passando pela distribuição (distribuidoras brasileiras e estrangeiras – formais e informais [locadoras, bancas de revista, *sex shops* e *Internet*]) – e por fim chegando até os inúmeros locais de divulgação e comercialização dos filmes, esboçando uma complexa rede de troca de informações materiais e simbólicas.

2.1 O Começo: as produtoras de filmes pornográficos de temática homoerótica.

No fim da década de 80 as produtoras norte-americanas e européias passaram a olhar para países como o Brasil como possíveis campos tanto para as filmagens quanto para a contratação de *casting* para os seus filmes (além de já serem rendosos mercados consumidores de pornografia).

Como o Brasil, países do Leste Europeu, da África e da Ásia serviram como cenário e forneceram atores (“mão-de-obra barata” e “extremamente qualificada”) para filmagem de filmes pornográficos heteroeróticos e homoeróticos produzidos por diretores em sua grande maioria norte-americanos. As “ex-colônias” entraram de novo no comércio de espécies “exóticas”, só que agora, exportando a “imagem” e as “representações” de seus homens e mulheres (DE LAURETIS, 1996).

No levantamento videográfico feito durante o trabalho de campo, acabei me deparando com inúmeras dificuldades tanto para perceber como se deram as histórias destas produtoras¹³, que surgiram em um âmbito marginal (sem reconhecimento legal ou social) quanto para pensar os mecanismos de produção, os contextos sociais e econômicos em que se desenvolveram. Portanto, para “descobrir”, “pensar” e “reinterpretar” esses “nativos”, tive que recorrer a dados dispersos, encontrados em pequenas citações e perdidos em parágrafos de trabalhos acadêmicos de autores que trabalham com homoerotismo no Brasil. Tive também que recorrer a outras fontes secundárias, tais como revistas direcionadas ao público *gay* (*Porn e Homens*) e *sites* na *Internet* especializados na venda de fitas pornográficas em VHS, *cd-rom* e DVDs.

A partir das observações em campo, cheguei à conclusão de que não existiram “produtoras” nacionais no fim da década de 70 – pelo menos no sentido que é corriqueiramente usado hoje, uma “indústria cultural” (legalmente registrada e com sistemas de produção → distribuição → divulgação → consumo sofisticados) como no caso do cinema convencional ou do cinema pornô norte-americano nesse período. As poucas produtoras informais nacionais (sem recursos técnicos e financeiros) representavam os escombros da Boca do Lixo, oriundas de uma atividade em crise. Filmes caseiros, com atores e atrizes muitas vezes “recrutados” na zona de prostituição, não tinham qualidade “técnica” por parte da produção nem “performática” por parte dos atores e atrizes. Nesse mesmo período a indústria pornô norte-americana teve seu deslanche, contado com um grande mercado consumidor e com a liberdade conseguida através de movimentos políticos e civis. A produção de filmes pornográficos nos Estados Unidos viria a se tornar uma das mais poderosas do mundo (ABREU, 1996; VALE, 2001; WAUGH, 2001).

Abreu (1996) destaca algumas produtoras, diretores, atores e atrizes que se sobressaíram nesse período com filmes heteroeróticos, deixando de novo no “limbo” a produção homoerótica, como se ela não existisse. Um dos problemas que muitos autores que trabalham com pornografia não percebem – como considero que é o caso de Abreu - é que a pornografia não se delimita num primeiro momento (de 1910 até mais ou menos década de 70) a tipos fixos de produções (somente heteroeróticos ou homoeróticas, como viria a acontecer no Brasil no fim da década de 90), mas percorre os caminhos que “levam ao lucro”, abrangendo a maior quantidade de gêneros

¹³ A principal produtora que será analisada é a brasileira Frenesi Estúdios, mas durante o trabalho de campo vi e analisei filmes de várias produtoras norte-americanas, russas e francesas.

para abarcar a maior quantidade de consumidores. As produtoras brasileiras da década de 70 e 80 transitavam entre o universo da pornografia heteroerótica e homoerótica. Os diretores e suas produções tinham que diversificar para conseguir conquistar um público, que, por suas vez, também era diversificado. Por isto muitos transitam desde o *soft core* heteroerótico mais convencional até a zoofilia, em que mulheres e homens fazem sexo com animais.

Os diretores brasileiros da década de 70 e 80 foram impulsionados pela crise na área cinematográfica, principalmente com relação a um tipo de filme que anteriormente tinha público garantido, as pornochanchadas. Sendo assim, a única solução encontrada pelos diretores das pornochanchadas era “migrarem para outro tipo de produção”, a pornografia *hard core*.

Segundo Abreu (1996, p.85),

O negócio era faturar, e o pornô dominava a praça cinematográfica. Em 1984, por exemplo, dos 105 filmes nacionais produzidos (exibidos em São Paulo), nada menos que 69 (sem intenção cabalística) eram de sexo explícito (*SET Video Erótico*, outubro de 1991). No rolo compressor do *hard core*, encurralados pelo movimento do mercado, alguns profissionais da Boca que faziam cinema “a sério” aderiram à onda e, sob pseudônimo ou não, produziram suas fitas: Antonio Meliande (Tony Mel), Fauzi Mansur (Bake, Victor Triunfo, Rusnam Izuaf), Ody Fraga (Johanes Dryer), Alfredo Sternheim, David Cardoso (Roberto Fedegoso), Álvaro Moya (Gerard Dominó), José Mojica Marins (J. Avelar), entre muitos que circulavam pela nossa Hollywood, agora mais para *San Francisco*.

Estes diretores que saíam das pornochanchadas não estavam em sua grande maioria interessados em continuar na “carreira de diretores de filmes pornográficos”, mas viam nessa atividade uma saída para lidar com a crise que o cinema brasileiro vivia nas décadas de 70 e 80.

As produções desses “pornógrafos *free-lances*” eram feitas em um espaço que estava em recorrente marginalização, “a boca do lixo” no centro de São Paulo. O centro das grandes metrópoles nas décadas de 80 a 90 seguiam um contínuo movimento de degradação e marginalização tornando-se durante a noite palco de assassinatos, roubos e prostituição (PERLONGHER, 1989; HEIBORN, 1999). Isso se deve, sobretudo, à combinação de concentração populacional e desigualdade social nos centros industriais. Sem nenhum tipo de qualificação ou pela falta de oportunidade, “migrantes” se juntaram a outro grande contingente de pobres que moravam nos arredores das grandes cidades (em favelas ou bairros pobres), que viviam o seu dia-a-dia através do fluxo de idas e voltas em direção ao centro para conseguir trabalho ou se dedicar a alguma atividade informal que lhes rendesse o sustento. Beneficiando-se

desse tipo de migração e da falta de condições de trabalho para muitos rapazes e moças migrantes, a indústria pornô se utilizou dessa mão-de-obra barata¹⁴. Isto não foi recorrente somente no caso dos diretores brasileiros, há muita especulação com relação à entrada de atores e atrizes de países do leste europeu (Bósnia, Rússia, Tchecoslováquia e outros países em serias crises financeiras, econômicas e políticas) no cinema norte-americano, justamente por imigrarem de países destruídos por guerras civis ou crises econômicas e preencherem dois quesitos importantes para qualquer tipo de indústria: “mão-de-obra barata e qualidade da matéria prima (beleza e exotismo)”.

Além da crise da produção cinematográfica brasileira, os diretores não conseguiam concorrer com as indústrias norte-americanas e européias. Nesse período, as produções ficaram restritas a “vídeos caseiros” de custo muito baixo. Com as facilidades proporcionadas pelas inovações tecnológicas que surgiram no fim da década de 70 (câmera de mão e a tecnologia da gravação em fita magnética), as filmagens ficaram com um custo mais baixo e um tempo menor de produção, sendo possível fazer um filme apenas com o diretor e dois atores em um sofá de um hotel barato ou ao ar livre.

Nesse período de decadência do cinema nacional, o trabalho do *videomaker* Kristen Bjorn foi extremamente importante para a cinematografia pornô com temática homoerótica masculina brasileira. Segundo as palavras de um dos redatores da revista *Homens* (LEITE, 2001, p36-39),

[...] os filmes pornográficos de Kristen Bjorn são dignos de serem exibidos nos mais exigentes museus do mundo. Seu talento como diretor transborda das imagens poéticas que brotam dos seus filmes. Sua arte se tornou uma referência para a cultura homossexual em todo o mundo. E o Brasil teve uma participação decisiva na trajetória desse sucesso.

O deslumbre do público com as técnicas de filmagem e com a linguagem cinematográfica de Bjorn fez com que ele se tornasse um diretor importante não só no Brasil mas no mundo todo.

¹⁴ Desde seu sentido taxionômico e histórico, a palavra pornografia está ligada à prostituição. No filme *Beef Cake*, 1999, Thom Fitzgerald reconstrói a história do nascimento da pornografia homoerótica norte-americana na década de 40 através da biografia de um pornógrafo, Bob Mizer. No filme ele salienta como o diretor recrutava seus atores, garotos pobres que vinham de estados distantes como Texas e Nevada para Hollywood em busca do sonho de serem atores famosos e que acabavam posando para o diretor em troca de um cachê pequeno, alojamento e comida. O diretor era o agente dos modelos (como ele os chamava), disponibilizando os rapazes para fotos particulares.

No levantamento feito durante o campo analisei filmes pornográficos brasileiros do fim da década de 80, da década de 90 e algumas produções de 2003, e nesse levantamento os filmes mais antigos feitos no Brasil são de Bjorn.

A história desse diretor é um tanto quanto singular; vou relatar o breve período que ele morou no Brasil (oito anos), considerando que alguns dos fatos possam dar margem para levantar muitas hipóteses a respeito dos filmes pornográficos com temática homoerótica masculina no Brasil, tanto sobre a influência da produção internacional quanto com relação à importância e ao destaque que os filmes brasileiros vêm tendo nos Estados Unidos e Europa.

Em 1982 chegou ao Brasil Robert Russell. Com apenas 24 anos, ele viria como fotógrafo da *National Geographic* para registrar as belezas naturais do país. Ficaria sediado no Rio de Janeiro, mas pretendia viajar por todo o Brasil, fotografando lugares exóticos para a revista. Junto com a bagagem de fotógrafo da NG, Robert Russel trouxe consigo a sua identidade secreta de Kristen Bjorn, fotógrafo da revista *Mandate*, especializada em nus masculinos. Nascido na Inglaterra, com 4 anos de idade foi morar em Washington, nos Estados Unidos, onde viveu toda a vida, até se mudar para o Rio de Janeiro. Foi o seu interesse por culturas diferentes e sua paixão pela fotografia que o fizeram encontrar o emprego na *NG*. Mas, ao mesmo tempo em que mandava fotos das paisagens do país assinadas por Robert Russell, ganhava um dinheiro a mais fotografando rapazes nus. As fotos eram publicadas na *Mandate*, assinadas com o pseudônimo sueco de Kristen Bjorn. Suas fotos de nus logo chamaram a atenção dos leitores da *Mandate* em todo o mundo. Muito mais que as fotos de paisagens que mandava para a *NG*. Aproveitando-se da paisagem e da beleza exótica dos modelos brasileiros, Kristen fez sucesso na década de 80, e outras revistas internacionais como a *Honcho* e a *Blueboy* ficaram interessadas em suas fotos – das fotos para as filmagens foi um pulo. Fundando a produtora de filmes *Savará Filme*, Kristen ficaria famoso também por seus filmes. Segundo Waldir Leite, “agora os enquadramentos inteligentes estavam associados a atores bem dirigidos e a uma montagem primorosa”. Sua história de sucesso com o Brasil terminaria tragicamente em 1990, em um episódio desagradável que o assustou e o afastou para sempre da cidade do Rio de Janeiro. Como relata Leite (2001, p. 39),

Kristen tinha alugado um sítio, para fazer um novo filme em Angra dos Reis. O caseiro ao perceber aquele movimento de homens nus pelos bosques do sítio chamou a polícia. Os policiais invadiram a residência, deram um flagrante no diretor, na equipe e nos

atores. Colocaram o grupo num barco, levaram-nos para o alto mar e ameaçaram matar a todos. Disseram que iriam atirá-los ao mar caso não houvesse o pagamento de um resgate. Amigos do diretor levantaram 150 mil dólares para pagar a policia. Apesar de não estarem fazendo nada de errado, nem nada de ilegal, Kristen ficou assustado e traumatizado com a truculência dos tiras.

Depois desse episódio fatídico ele deixaria o Rio de Janeiro e nunca mais voltaria. Sua carreira permaneceu sólida e ele é extremamente reverenciado no mundo pornô. Ainda filma buscando o exótico em lugares como Caracas, Montevidéu, Porto Rico, Miami, Nova York, Hungria, Rússia e Tchecoslováquia.

Com recursos em dólar e técnicas proporcionadas por sua experiência como fotógrafo, filmes como *Carnival in Rio*, 1989, *Tropical Heat Wave* (1990), *Jungle Heat* (1993), *Paradise Plantation* (1994), *A World of Men* (1995) e *Amazon Adventure* (1996), feitos no Brasil, além de divulgarem o trabalho desse diretor, apregoaram também o potencial do “país tropical” e de seus “homens exóticos”¹⁵ (GREEN, 2002)



Figura 1: Bjorn dirigindo um dos seus primeiros filmes com atores brasileiros e latinos, a mistura do exótico da paisagem com a beleza latina dos morenos, uma marca registrada da obra do videomaker (*Amazon Adventure* – 1996).

Fonte: Revista *Homens*

¹⁵ Uma nota do site *Mixbrasil* (2003) revela um dado importante: “Kristen Björn procura modelos brasileiros para novo filme. Kristen Björn, um dos mais famosos diretores do cinema pornô *gay*, realizará um novo vídeo entre novembro e dezembro deste ano em uma fazenda na Costa Rica e está buscando modelos brasileiros para fazer parte do elenco. Björn (foto) já realizou vários filmes no Brasil entre eles o clássico *Carnival in Rio*. Para esta nova produção solicitou ao fotógrafo Bauer, conhecido por seus ensaios masculinos para *G Magazine* e *Mixbrasil*, a realização de testes com modelos de “rostos bonitos e corpos musculosos”. Bem ao estilo KB. Além das despesas de viagem, hospedagem e alimentação, os selecionados recebem cachê de 1.500 dólares (cerca de R\$4500) e a garantia de sexo de primeira qualidade. A seleção já está acontecendo e os interessados devem entrar em contato com o *Bauer Studio* através do telefone 11.36679037.” Como pude perceber na nota do site *Mixbrasil*, o Brasil ainda continua a exportar além de filmes também atores.

Inspirados pelos filmes de Bjorn, diretores como o norte-americano Bruce Cam, o europeu George Duroy e o brasileiro Júlio Kadetti produziram filmes no fim da década de 90 que contemplavam alguns elementos que viriam a se tornar clássicos na cinematografia pornô: as locações externas, a seleção de um *casting* especial (contando com atores famosos ou que poderiam tornar-se novos “*porn stars*”) e uma ótima divulgação, elementos que se tornaram indispensáveis nos filmes pornográficos homoeróticos atuais.



Figuras 2 e 3: Nas figuras acima podemos ver Bjorn e seu assistente em um *set* de filmagem. Câmeras, aparelhos de sonoplastia e de edição sofisticados fazem a diferença na hora de pensar a “qualidade artística do filme”.

Fonte: Revista *Homens*

Explorando a especificidade de gêneros e temas distintos, cada um desses diretores utilizaram-se de um elenco selecionado e de *sets* especiais para tornar o filme um sucesso de vendas.

Mas mesmo usando “elementos clássicos” para a filmagem, os gêneros produzidos no vídeo pornô são os mais diversificados possíveis (tanto com relação ao *soft core* quanto ao *hard core*).

Considero dois aspectos para o destaque dado à produtora *Frenesi* no trabalho: primeiro, por ela ser internacionalmente conhecida e estar totalmente vinculada a um processo de produção → distribuição → divulgação → consumo internacional, no qual a produção, destinada a um público internacional, estabelece um parâmetro de qualidade superior, exigência que faz com que produção, direção, roteiro, montagem e atores sejam mais “especializados”; segundo, porque Kadetti (importante diretor dessa produtora) é um dos poucos *videomakers* nacionais que têm destaque na mídia brasileira e internacional. Em função disso resolvi dar destaque a Kadetti e à produtora em que ele trabalha, a *Frenesi Filmes*.

Júlio Kadetti, um dos diretores mais significativos, faz filmes pornográficos com temática homoerótica há seis anos. Estudante de cinema e teatro, tem em seu currículo a direção de 18 filmes, além de ter lançado a primeira locadora em São Paulo especializada em filmes eróticos *gays*. É reconhecido internacionalmente, tendo recebido várias indicações e prêmios *AVN*¹⁶.

Pude localizar algumas produtoras brasileiras importantes no âmbito nacional e internacional: a *Frenesi Filmes* (que contava com 20 títulos em setembro de 2001), a *Marcostudio* (produtora fundada em 1993, com 8 anos, que produz cerca de quatro títulos por ano), os *Estúdios Pau Brasil* e a *Homens*. Todas produtoras nacionais que surgiram na década de 90 e que têm produzido inúmeros títulos que são vendidos tanto no Brasil quanto no exterior.

Em texto do *site Mixbrasil* (2004) é dado destaque às seguintes produtoras e diretores:

São quatro as produtoras que possuem regularidade na produção de filmes pornô *gays* no Brasil: *Pau Brasil*, *Frenesi*, *Sexxxy* e *Brazilian Boys* (selo da *Brasileirinhas*). Cada produtora tem seu elenco, mas a maioria dos atores trabalham em todas. A *Pau Brasil* faz em média um lançamento por mês e usa como recurso belas paisagens. Já foram filmar em Paraty, na Amazônia, numa bela fazenda e em praias do litoral paulista. A *Frenesi*, do diretor Julio Kadetti, possui um belo elenco de atores exclusivos, com Marcelo Cabral e Pitbull, como estrelas. Já a *Brazilian Boys* trabalha com temas, como bem-dotados ou negros, ou só com cenas de sexo grupal, *gang bang* etc. A *Sexxxy*, de Léo Botelho, faz filmes com produções fantasiosas, como vampiros, fantasias gregas e é a produtora que mais consegue descobrir novos rostos - e corpos - de talento para o mercado. Suas estrelas são Rocky e Alan Dias.

Usando dos dados (entrevistas e *making off*) conseguidos através da revista *Porn* e *Homens*, destacarei algumas falas de Kadetti que possibilitaram entender a dinâmica da produção dos filmes pornográficos com temática homoerótica masculinos.

Em uma matéria da *Porn* sobre o filme *Brasileiros em Brasa*, o escritor Nelson Feitosa (2002, p. 16), entrevistando o diretor Julio Kadetti, destaca alguns dados interessantes; segundo ele:

Brasileiros em Brasa é uma produção de US\$ 10 mil, segundo a *Frenesi*, que será lançada primeiramente nos EUA com o título de *Marcos Story*. O público brasileiro só deverá ver a fita em 2002. 'Será meu primeiro filme sem um roteiro mais elaborado', diz

¹⁶ *AVN* (siglas de *Gay Video Awards*) é a maior premiação para filmes pornográficos dos Estados Unidos e do mundo. Criada em *Los Angeles*, esta fundação tem como objetivo destacar produtores, diretores, atores e filmes pornô através de premiação inspirada no *Oscar* hollywoodiano. Dividindo suas premiações em 38 categorias, ela premia os melhores filmes estrangeiros e latinos, categoria em que já foram indicados filmes nacionais.

o diretor Júlio Kadetti, 37. ‘Escalei o elenco com atores experientes porque o forte serão as cenas de sexo’.

Neste trecho temos um exemplo do círculo estreito que a indústria pornográfica brasileira estabeleceu com o mercado estrangeiro, dependendo deste para a produção, distribuição e eventual sucesso dos seus filmes. Esses filmes são produzidos visando o mercado exterior, que tem certas restrições e exigências quanto ao tipo de imagem e às representações da sexualidade e do corpo (Entretanto, como essas exigências poderiam afetar o mercado interno?). A produção de *VHS* e *DVD* está acelerada (um vídeo por mês), o que demonstra uma incrível demanda por esse material. A preferência do diretor por um “elenco experiente” pode ser relacionada ao fato de ser cada vez maior a criação de “ícones pornô” (ou *star sistem*), tanto no Brasil quanto no exterior, exigindo qualidades específicas dos atores (ser bonito, bem dotado e desempenhar boas performances no filmes). Ao perceber tais aspectos, pode-se entender como a produção de filmes pornô brasileiros mudou da década de 80 até agora. Na década de 80 nem os diretores nem os atores se especializavam em um gênero, dirigindo (e atuando) tanto em filme pornográficos heteroeróticos quanto homoeróticos (ou de outros gêneros), e a produção pretendia preencher as lacunas de um mercado em crise, especialmente afetado pela entrada dos concorrentes *hard core* norte-americanos e europeus. Entretanto, na década de 90 percebe-se o movimento inverso – a especialização de mão-de-obra (diretores e atores) e o crescente destaque que é dado a esse tipo de profissão. Portanto, agora esses “profissionais”, ao invés de verem os filmes pornô como um “*free lancer*”, olham-nos como uma produção concorrida e que necessita de profissionais qualificados e alta qualidade técnica.

Entretanto, o processo de entrada dos filmes pornográficos brasileiros no mercado internacional se deu justamente por intermédio do diretor estrangeiro Kristen Bjorn. Ao levar as paisagens brasileiras e seus homens, aguçou o olhar de produtoras internacionais, que começaram a investir dinheiro na produção nacional, tornando-se as maiores consumidoras da produção brasileira (chegando a pedir filmes por encomenda).

Nesse contexto de grande procura nacional e internacional, o pornô brasileiro assumiu outros rumos: especializando pessoal (diretores, equipe e atores), aprimorando as técnicas de filmagem (recursos de montagem e edição), melhorando a qualidade dos equipamentos (usando câmeras, aparelhos de iluminação e som sofisticados) e investindo na rede de produção → distribuição → divulgação → consumo.

Em visita a um dos *sets* de gravação, Feitosa (2001) narra o cotidiano do Frenesi estúdios e do diretor Júlio Kadetti em uma matéria para a revista *Homens*. Segundo ele:

O sexo prossegue por 1h20min sem interrupções. O experiente cinegrafista, que desde 1997 já registrou mais de 100 filmes, grava tudo visivelmente mais alerta que nas outras cenas do dia. Com uma câmera digital 3CCD, de última geração, ele filma cada detalhe da transa, entrando com a maquina até entre as pernas dos atores. A experiência de Giuliano também faz uma diferença visível. Ele parece nunca se desconcentrar de que transa para uma audiência que não está presente. A cada movimento do cinegrafista, ele responde melhor se posicionando para a lente.



Primeiro, Julio indica a marcação de cena aos atores, para em seguida...



O diretor, Julio Kadetti, mostra para o gostosão Franco Castro (esq.) a posição correta para obter o melhor ângulo

Figura 4 e 5: Kadetti dirige dois atores em set de filmagem. A “tecnologia” e o “poder do diretor” conseguem retirar o filme pornô da perspectiva do senso comum que pensa a produção como amadora e de “fundo de quintal”.
Fonte: Revista *Homens*

A harmonia que é relatada entre diretor, equipe, atores e tecnologia agora faz parte do discurso sobre a qualidade dos filmes pornográficos homoeróticos brasileiros. Nas entrevistas e *making offs* que eu tive a oportunidade analisar durante meu trabalho de campo, pude perceber que a técnica e a profissionalização da pornografia servem como eixo principal para validar e legalizar o trabalho dos profissionais da área. A pornografia (e, principalmente, a pornografia homoerótica masculina) ainda é socialmente considerada como território marginal, um espaço perigoso onde os que estão envolvidos podem correr o risco de ter sua honra, prestígio e virilidade perdidos (PERLONGHER, 1987; VALE, 1995; VALE, 2001; THOMAS, 2003). O discurso da técnica e da profissionalização podem garantir, em termos simbólicos, a manutenção de tais predicados masculinos, reservando e garantindo para os homens que vivem a ameaça constante de perdê-los um campo de defesa contra a acusação que as “práticas homoeróticas” carregam e, sendo assim, possibilitam minimizar ou encobrir em seus discursos as acusações sociais (CORNWALL; LINDISFARNE, 1993; NOLASCO, 1993, 1995).

O filme pornográfico e sua produção se tornaram na década de 90 uma grande rede comercial – tudo o que se vincula a ele é vendido. Os filmes (em formato *VHS*, *cd-room* ou *DVD*), as fotos dos filmes e a imagem dos atores (como “*strippers*” ou “garotos de programa”) são comercializadas como parte do “grande produto filme pornô”.

Outros aspectos, que abordarei a seguir, poderão dar um panorama da rede material e simbólica que envolve o cinema pornográfico com temática homoerótica.

2.2 As distribuidoras

As distribuidoras representam um papel crucial em diferentes aspectos da produção do filme pornográfico com temática homoerótica masculina brasileiro. Elas delimitam como o filme deve ser feito, qual temática deve ser abordada, quais as especificidades dos atores que trabalharam no filme e como e para quem os filmes serão distribuídos.

Depois de analisar a elaborada e trabalhosa fase de produção dos filmes pornográficos com temática homoerótica, percebi a importância de outro tipo de relação, baseada na criação de uma rede de relações materiais e simbólicas. Em uma entrevista dada à revista *Porn*, o diretor Júlio Kadetti fala sobre o papel que as distribuidoras desempenham no mundo pornô e a diferença que há entre o público brasileiro e o público norte-americano:

É claro que existe uma diferença entre o público brasileiro e o americano. O brasileiro é ótimo. É sem-vergonha, gosta de sexo e não é hipócrita. O americano, pelo contrário, é um chato. A distribuidora americana chegou a me enviar uma lista com regras que eu deveria seguir quando dirigisse um filme para o público americano. Não pode mais de dois dedos enfiados no cu. Não pode homem mijando. Não podem aparecer armas de fogo. Para você ter uma idéia, eu acabei de dirigir um filme ótimo chamado Caso de Polícia. Neste filme tem uma cena na qual um policial prende um rapaz e dá uma curra nele. Com certeza, esta é umas das melhores cenas que já dirigi, mas o distribuidor americano não gostou, disse que o policial estava forçando o rapaz a trepar, e isso não era politicamente correto. Pra mim, a única coisa que não pode ter num filme é pornografia infantil, mas entre adultos vale tudo. Respondi para eles que faço filmes para o público brasileiro e não para os americanos, e que os brasileiros são assim. E graças a Deus são assim! Onde já se viu? Alguém por acaso já ouviu falar de algum policial que enviasse flores antes de currar um cara? Só na América. (LEITE, 2001, p.8-9)

Pode se perceber, através da fala de Kadetti, que o poder das empresas distribuidoras norte-americanas está muito além das atividades regulares de uma distribuidora de “filmes convencionais”. Essas empresas estão preocupadas com o lucro certo e direcionam seu produto

para que tal fim seja alcançado. Os filmes pornô nas décadas de 80 e 90 entraram neste sistema comercial com a finalidade de obtenção de lucro. Mas, se formos considerar o discurso como uma forma de poder no sentido foucaultino, podemos ver como Kadetti reconstrói seu lugar enquanto diretor e sua relação com as distribuidoras (FOUCAULT, 1996a, 1996b). Nesse discurso, o jogo de poderes está voltado para a questão do domínio da verdade sobre o desejo e do que é o desejo homoerótico nos dois países. Sendo assim, entram em contraste dois domínios: os conhecimentos do diretor sobre o desejo homoerótico masculino brasileiro e o seu espanto diante do “puritanismo” norte-americano. Acredito que esses “jogos discursivos” mostram como a produção brasileira está voltada para um mercado que não conhece as “configurações do desejo homoerótico masculino no Brasil”; os diretores têm assim em suas mãos alguns problemas: como fazer o vínculo entre esses “modelos e padrões”? Existe a possibilidade de se fazer filmes independente dirigidos para o mercado interno? O desejo homoerótico masculino brasileiro é tão diferente assim?

Ao longo da dissertação muitas dessas questões iram reaparecer, algumas só apontam para problemas específicos, e muitas vezes ficam sem resposta; acredito que a importância preliminar deste trabalho é apontar tais problemas que, posteriormente (em um trabalho de doutorado), serão melhor desenvolvidos.

Também se consideram os espaços de distribuição dos vídeos pornográficos como territórios onde são reconstruídos e ressignificados os desejos homoeróticos.

Segundo Parker (2002, p. 72), esses “territórios”, que se localizam nas subculturas urbanas,

[...] tornaram-se rapidamente mais visíveis e multidimensionais, decompondo-se em várias subculturas diversas (embora sobrepostas), cada uma com suas próprias particularidades e especificidades – mundos sociais múltiplos que devem ser encarados como subculturas diferentes do desejo, organizadas em torno de formas variadas de práticas do mesmo sexo e, ao mesmo tempo, como culturas de resistência, que proporcionam pelo menos uma proteção parcial contra a violência, o estigma e a opressão encontrados no mundo exterior .

Mesmo quando muitos autores, como Green (2000) e Parker, reconstroem o mapa desses “territórios”, dessas “topografias do desejo homoerótico”, eles ainda deixam de lado os filmes pornográficos com temática homoerótica.

Parker, ao reconstruir o que ele chama de “topografias do desejo homoerótico” no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Belo Horizonte e em Recife, mapeia os vários territórios em que as diversas formas de homoerotismo são vividas (praças, saunas, banheiros públicos, boates, cinemas, etc.), mas não percebe a importância dos meios de comunicação nessas topografias. A mídia (as revistas, os filmes e a *Internet*) pode ser pensada como um novo “território simbólico” daquilo que ele chama de subculturas urbanas homoeróticas. Ela começa a divulgar novos espaços para as experiências homoeróticas, redefinindo os sentidos, os significados e os trajetos que muitos homens percorrem.

Através do meu trabalho de campo pude perceber como os filmes pornográficos estão vinculados a esses trajetos ou topografias do desejo homoerótico através de um circuito de encontros e consumo nas locadoras, nas bancas de revista, na *Internet*, nas saunas, nas boates, etc.

Ao redefinir a “topografia do desejo homoerótico” através das redes de produção → distribuição → divulgação → consumo da Pornografia com temática homoerótica, este trabalho tem como objetivo retirar do limbo um aspecto dos mais representativos da “subculturas urbanas homoeróticas brasileiras”, relegado a um plano secundário.

2.3 As salas de cinema e a TV

Como salientam Abreu (1996) e Vale (2000), as salas de cinema foram os territórios onde se desenvolveram os filmes pornográficos. Hoje elas não representam um lugar de destaque para esse tipo de produção. O filme pornô atualmente é um produto especialmente feito para a reprodução privada, obedecendo às técnicas de produção digital fornecidas por câmeras de alta tecnologia, editados em tempo muito curto e com uma ótima qualidade. O *DVD (Disc Video Digital)* e o *Cd-rom* estão cada vez mais tomando o espaço do *VHS (Video Home Sistem)*, pois a tecnologia digital facilita não só a aquisição do produto (de menor custo para o consumidor) como também aumenta a capacidade de produção e distribuição (que agora toma vários rumos, incluindo a TV a cabo).

Segundo Kadetti, “a edição do filme com o novo sistema digital dura apenas dois dias. Antes precisava de uma semana, pelo menos”, conta o diretor. Em algumas semanas, Kadetti terá

vendido o vídeo a um distribuidor nos EUA e, daqui a doze meses, ao mercado nacional. Segundo ele, cada produção pode atingir por aqui tiragens de até duas mil cópias.

A TV e o vídeo assumem o lugar que antes era do cinema. Elas retiram o público gradativamente das salas de exibição especial dos cinemas das áreas centrais da cidade, que estavam se tornando perigosas (VALE, 2000). O cinema era, até então, um dos espaços de sociabilização e de encontros sexuais entre homossexuais, travestis, michês, etc., substituído hoje pelas boates, pelos contatos virtuais ocasionados pelas salas de bate-papo na *Internet* e também por outros contatos em espaços públicos, tais como praças, *shoppings*, avenidas, etc.

No Brasil o papel da TV na divulgação e exibição de filmes pornográficos ainda é muito restrito; há espaço apenas em poucas distribuidoras de TV a cabo¹⁷, que no Brasil disponibilizam aos consumidores canais de pornografia heteroeróticas com exibição de filmes pornô homoeróticos em horários restritos (depois da meia-noite) e condizentes com seu conteúdo supostamente “perigoso” e mais “agressivo” do que os heteroeróticos.

Diferente dos Estados Unidos e da Europa, em que o crescimento de uma “mídia voltada para o público *gay*”¹⁸ faz circular no mercado milhões de dólares, o Brasil ainda não tem abertura para repensar a imagem dos homossexuais (tanto homens quanto mulheres). Nesses países

¹⁷ Durante a pesquisa de campo fiz um levantamento das TVs por assinatura e/ou TVs a cabo de Florianópolis: das nove empresas consultadas (*Multicanal, Net, Sky, American Sat, TVA, Viamax, Netele, TV Ilha e TVa sul*), consegui entrar em contato com quatro; dessas, apenas uma oferecia “canais adultos” (*Multicanal*). Segundo a atendente, esses dois canais, *Playboy TV* e *Sex hot*, fazem parte de “canais à la carte”, que o assinante pode escolher e adicionar ao seu pacote de canais. Segundo ela, o canal *Playboy TV* estaria mais voltado para filmes eróticos, e o *Hot sex* para filmes de sexo explícito, todos os dois heteroeróticos. Esses dados contradizem as informações que tive de algumas pessoas que assinam o *Multicanal* – segundo esses “informantes”, a programação de filme pornográficos fica quase totalmente restrita a filmes heteroeróticos, mas há um horário durante a madrugada em um determinado dia da semana em que passam filmes homoeróticos.

¹⁸ Na matéria “Te vejo na TV: Programas *gays* dão certo em vários países. Porque não no Brasil?” de Suzi Capó, colaboradora do site *Mundomix* (voltado ao público GLBT), ela mostra como programas *mainstream*, tais quais os *sitcoms* (*Will & Grace, Queer as Folk e Straight Guy*), dão certo nos Estados Unidos e em vários países da Europa. A relação com a imagem do homossexual no Brasil ainda está vinculada ao marginal, ao anormal ou ao grotesco; a mídia ainda não dá espaço para que a imagem do homossexual seja repensada (MORENO, 2001). Pode-se perceber isso na fala de Capó, quando ela aponta para tais problemas: “No Brasil, tal programa certamente ganharia contornos grotescos e/ou uma linguagem bem próxima ao *Casseta & Planeta*. E é exatamente essa a forma de representação da homossexualidade que tem dado certo por aqui. Personagens *gays* caricatos sempre fizeram sorrir o grande público, bem como polêmicas em torno de questões relacionadas aos direitos dos homossexuais exploradas de forma sensacionalista em programas de auditório”.

existem programas nos canais abertos direcionados ao público GLBT¹⁹, contando também com canais específicos com reportagem, filmes e documentários voltados para esses “espectadores singulares”, além de contar com canais que exibem exclusivamente filmes pornográficos *gays*.

Portanto, os filmes pornográficos passam a ocupar um outro lugar, agora eles fazem parte do acervo particular da videoteca de colecionadores ou aficionados ou podem ser locados e assistidos na tranqüilidade e segurança da sala de vídeo ou do quarto (na casa do videolocatário, em saunas ou *sex shops*). Essa mudança também gerou outra atitude diante da comercialização e do consumo do filme pornô.

2.4 As locadoras²⁰

A grande maioria dos consumidores de filmes pornográficos tem acesso a eles através das locadoras. Segundo Abreu, “as locadoras – ramo relativamente recente (a partir dos anos 70) de negócios – espalham-se por toda parte, ocupando pontos nos bairros ou nas vias de acesso, galerias, *shopping centers*, supermercados, em estratégia coerente com seus propósitos”

¹⁹ Sigla que significa (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros), termo mais abrangente que vem querendo substituir o termo GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes). Desde 2000 alguns líderes do movimento homossexual buscam fazer a mudança com o objetivo de que os movimentos não discriminem ninguém e assumam o caráter diverso que sempre pretenderam ter (NUNAN, 2003).

²⁰ Um dos lugares que tiveram muita importância para o meu trabalho de campo foi a locadora. Foi no espaço da locadora (propício a uma vasta descrição etnográfica) que pude visualizar o “lugar simbólico” que os filmes pornográficos ocupam na maior parte da sociedade brasileira. Esses espaços demarcados para os filmes pornográficos (sempre disfarçados no fundo das locadoras, de certa forma “escondidos”), são formas de “especialidades liminares” onde as pessoas que desejam locar esses filmes devem procurá-los, arriscando a se perder por alguns minutos em meio às inúmeras prateleiras até encontrar o que desejam, ou, em último caso não encontrar. Pode-se “arriscar” a pedir informação para o atendente (podendo esperar desde o comportamento mais profissional possível até o olhar que delata a censura ou jocosidade). Escolhi três locadoras para realizar o meu trabalho de campo (*Olho Quente Vídeo*, *Astro Vídeo* e a *Videoteca*) – devido à grande quantidade de filmes pornográficos com temática homoerótica. Elas seguem a mesma “lógica classificatória” descrita acima, os filmes ficam “escondidos”, sua locação fica restrita aos maiores de 18 anos (supostamente liberados para desfrutar desse lugar proibido) que se aventuram a entrar nas “salinhas” nos fundos das locadoras, geralmente com acesso mais restrito, dificultando a visibilidade de curiosos como crianças ou qualquer outra pessoa que possa se chocar com seu conteúdo. Nas locadoras, o filme pornográfico com temática homoerótica disputa um lugar (o mais “discreto possível”) com outros filmes (de zoofilia, bissexuais, etc), muitas vezes sendo colocado nas prateleiras de baixo. Um caso singular foi encontrado por mim em campo, na locadora *Olho Quente Vídeo*, que tem a maior quantidade de filmes pornográficos das três locadoras destacadas, com um bom acervo de filmes pornográficos com temática homoerótica tanto brasileiros quanto europeus (franceses e do Leste Europeu) e norte americanos. Nessa locadora há dois andares, e o andar superior (mais discreto) é totalmente destinado para filmes pornográficos (suponho que isto se deva talvez ao fato de esse espaço estar mais distante dos curiosos e ser especialmente destinado a filmes pornográficos). Os filmes pornográficos com temática homoerótica ocupam aí duas prateleiras inteiras.

(ABREU, 1996, p.154). Abreu faz uma breve descrição das locadoras; para o autor, elas são configuradas como espaços familiares onde os videolocatários estabelecem uma relação de afinidade, de vizinhança com os donos e os funcionários. Portanto, as relações anônimas e impessoais das salas de cinema são trocadas pelas relações pessoais com os atendentes, o espaço das locadoras torna-se uma “sala de espera”, na qual os locatários têm a liberdade de manipular os filmes (vendo as capas e lendo as sinopses), para em seguida consumir seu conteúdo em casa. Para Abreu (1996, p.146), nesses espaços os filmes pornô são colocados junto com outros gêneros de filmes, “convivendo com os demais gêneros como produtos de supermercado”.

Não foi exatamente isso que observei durante o meu trabalho de campo nas locadoras (e na bancas de revistas). Ao analisar a disposição espacial e simbólica em que são dispostos os filmes pornográficos com temática homoerótica nas prateleiras, pude perceber que eles disputam o lugar mais “discreto possível” com outros filmes (de zoofilia, bissexuais, etc.), muitas vezes sendo colocados nas prateleiras de baixo; as “salas” onde se encontram esses filmes são restritas a maiores de idade (o que contradiz os dados de Abreu, quando ele relata um livre acesso à pornografia e afirma que ela disputa o espaço com outros filmes nas prateleiras). Depois de penetrar nesse “território liminar”, que é separado dos outros – claramente demarcados com placas que especificam seus gêneros (drama, suspense, terror, etc.) –, o videolocatário se depara com uma enorme quantidade de “informações visuais” importantíssimas para compreender os filmes: as capas dos filmes pornográficos.

No contexto do território das locadoras, as capas dos vídeos se tornam veículos publicitários que possibilitam à “indústria cultural voltada para as subculturas *gays*” (ABREU, 1996; GREEN, 2000) divulgar seu produto. São muito bem diagramadas, com letras reluzentes combinadas a corpos que, no centro das capas, dão idéia de quais são os “sonhos” que elas estão vendendo.



Figura 6 - Podemos ver através das capas de um filme norte-americano *bear*²¹, de um filme húngaro (com homens musculosos) e de um filme norte-americanos *teen*²² (com um estética baseada em rapazes imberbes), como cada uma traduz o tipo de desejo que é vendido dentro do filme.

Fonte: Site <http://www.keepstill.com>

Como pode ser visto na figura 6, as capas possibilitam um contato imediato com o consumidor, informando o que ele vai encontrar no filme. É sempre uma experiência singularmente interessante se deixar mergulhar na diversidade de títulos e “gêneros” que podemos encontrar nessas capas. A capa, portanto, é o mecanismo que faz a ponte entre a produção e o consumo. Ela representa um elemento de *marketing* muito importante do filme e tem merecido atenção especial dos produtores, distribuidores e consumidores. Nas pesquisas que realizei durante o campo em alguns *sites* da *Internet*, a recorrência de alguns elementos que aparecem nas capas (corpos, paisagens e uma boa sinopse) mostram as estratégias adotadas por produtores e distribuidores para anunciar a seu pretensão público a história que a fita contém. Analisando e comparando as capas das revistas e as capas dos filmes, pude perceber como a diagramação em ambas seguem um padrão, presente também em muitos produtos pornográficos.

Essas “salinhas” onde são expostos os filmes pornográficos e eróticos nas locadoras têm um público majoritariamente masculino. Muitos autores têm pensado a pornografia como um território masculino, excluindo as mulheres, que se tornariam apenas veículos ou objetos (no caso

²¹ O estilo de corpo *bear* tenta fugir ao padrão estético convencional dos filmes americanos, mostrando atores fora do peso ideal, com pêlos pelo corpo.

²² Filmes que têm como atores principais rapazes (supostamente maiores de idade – legalmente adultos), mas que, devido a características físicas compostas por rostos angelicais e corpos sem pêlos, encenam papéis de rapazes mais jovens (como adolescentes). Nos Estados Unidos esse tipo de filme é chamado de *teen*, mas a maior e mais famosa produtora que realiza filmes com essa temática é a europeia *Belami Studios*. Ela recruta rapazes de diversos países da Europa (principalmente do leste europeu, como Romênia, Bósnia, Tcheco-Eslováquia, etc.).

dos filmes heteroeróticos) para a satisfação do desejo masculino (GREEN 2001B, ATWOOD, 2002, MULVEY, 1996). Durante o trabalho de campo nas locadoras, não percebi nada que pudesse desmentir tais autores: as “salinhas especiais das locadoras” são freqüentadas quase que em sua maioria por um público masculino. Homens que perambulam por um espaço cheio de interdições e riscos, mas que guarda certos “bens de consumo” muito almejados.

2.5 As bancas de revista

Diferente das locadoras – nas quais os consumidores contam com relativa privacidade – o espaço ocupado pelas bancas de revista poderia comprometer o consumo por estar, em grande parte, na rua (lugar de perigo iminente, ocasionado por olhares fortuitos dos transeuntes). O consumo de material pornográfico vendido nas bancas de revistas e em outros lugares (como magazines, espaços fechados que imitam o espaço das locadoras ao disporem revistas em prateleiras, colocando-as em locais mais discretos e de difícil acesso para a maioria dos consumidores) aumenta a cada ano. A diversidade de títulos pode comprovar esse aumento.

O principal material pornográfico vendido nas bancas são as revistas. Elas trazem sexo explícito, nu, contos eróticos e filmes pornográficos. O meu foco principal serão a revista *Porn*, especializada no assunto, e revistas como a *Hotmen*, *SexBoys* e *NetBoys* que vendem filmes pornográficos (na forma de “encarte” ou “brinde” em *VHS*, *cd-room* ou *DVD*). No primeiro semestre de 2003, período em que foi realizado o trabalho de campo (durante o qual eu percorri locadoras, bancas de revista e *sites* na *Internet*), as fitas em *VHS* já não eram vendidas (algumas vezes podiam ser encontradas em sebos ou bancas de revistas que vendem revistas usadas ou antigas). Elas já haviam sido substituídas no mercado por seus sucessores, o *DVD* e o *cd-rom*. Acredito que o maior motivo dessa substituição se deve à diminuição dos custos das novas tecnologias, o que possibilitaria o aumento da margem de lucro de toda a rede de comercialização dos filmes pornográficos.

As bancas de revistas também reservam um lugar discreto e mais escondido nas prateleiras mais altas ou com acesso restrito para a exibição das revistas (geralmente ficam em lugares inacessíveis a menores e a olhares desatentos). Além disso, todos os jornaleiros (como são notoriamente conhecidos os donos de bancas de revistas) fazem de tudo para “esconder o material pornográfico apresentado nas capas”. Anteriormente, nas décadas de 70 e 80 no Brasil,

época do grande crescimento desse tipo de revistas, o material era promovido através de capas que expunham corpos nus com ereção ou até mesmo em cenas de sexo. Em geral essas revistas eram expostas para a venda com uma proteção plástica opaca, impedindo que elas fossem folheadas como uma revista qualquer. Hoje são diagramadas para serem vendidas abertamente em qualquer estabelecimento, pois suas capas não trazem nus explicitando cenas de sexo, como pode ser visto nas figuras 7 e 8.



Figura 7 – *Hotmen*, revista criada em 1997. Sua edição não durou um ano; era destinada à divulgação de filmes pornográficos homoeróticos e vendida junto com uma fita de vídeo em formato VHS.

Fonte: *HotMen*



Figura 8 – Revista *NetBoys*, lançada em 2003, é antecessora da revista *BoySex*, ambas não passaram de 3 edições, todas traziam o cd-rom²³ como produto anexado à revista (“um brinde”).

Fonte: Revista *NetBoys*

Como pode constatar, as revistas que veiculam filmes pornográficos homoeróticos têm uma vida muito curta se comparadas às suas similares heteroeróticas. Como se pode perceber pelas figuras 6 e 7, a veiculação desse material é relativamente discreta, privilegiando o corpo

²³ O *cd-rom* e um “produto multimídia”; ele pode ser visto tanto no aparelho de DVD quanto no computador, e oferece recursos extras, tais como: arquivos com fotos (divididos em categorias – bem-dotados, orgias, homens de cueca, homens negros, homens musculosos e *pop stars*), um filme (que pode ser nacional ou internacional) e um ensaio fotográfico com algum modelo brasileiro.

masculino mas não tendo o mesmo teor pornográfico explícito que está presente nas capas dos vídeos pornográficos.

Como salienta Nunan (2003, p. 182),

[...] as revistas são citadas como o veículo que consegue maior intimidade como o público: são discretas, fáceis de guardar, podem ser colecionadas e compartilhadas com amigos, e não expõem a vida privada, apesar de alguns sujeitos terem reportado certa timidez em comprar estas publicações em bancas de jornais.

As bancas de revistas representam uma possibilidade barata e relativamente segura para que o público em geral possa consumir pornografia.

2.6 As revistas: A revista *Porn*



Figura 9: Primeiro número da *Porn*
Fonte Revista: *Porn*



Figura 10 – Último número da *Porn*.
Fonte: Revista *Porn*

Um dos primeiros autores a destacar a importância das publicações homoeróticas foi Edward MacRae (1990), mapeando os grupos homossexuais que surgiram após a década de 60 e analisando as suas produções, ele consegue mostrar como esse tipo de material midiático é significativo para entender o contexto cultural de um grupo.

Meu trabalho tem a pretensão de percorrer o mesmo sentido que aponta o trabalho de MacRae, analisando os filmes e todos os meios de produção, divulgação e consumo para entender como a pornografia dá sentido, constrói e reconstrói o homoerotismo no Brasil.

Nunan (2003, p. 185) destaca as seguintes publicações:

Com relação às publicações com fotos de homens nus masculinos pode-se citar, primeiramente, as revistas *Spartacus* e *Alone* (surgidas entre as décadas de 60 e 70. Em abril de 1997 chega às bancas de todo o país a *Bananalouca*, revista paulista que depois de algumas edições e mudanças de direção se transforma na *G Magazine*, um fenômeno editorial, chamada por muitos de “*Playboy gay*”. Dirigida para os homossexuais masculinos, a *G Magazine* se tornou conhecida do grande público devido à adoção de uma estratégia semelhante à da *Playboy*, isto é, convidar personalidades famosas para posarem nuas na revista. Além das fotos de nudez frontal, esta publicação, de elevada qualidade gráfica, conta também com informação de elevada qualidade gráfica, conta também com informações sobre lazer e cultura. Vale ressaltar que a *G Magazine* fez tanto sucesso junto ao público homossexual que sua editoria resolveu lançar em 2001 a *G Lolitos*, que contém fotos de *gays* jovens (entre 18 e 21 anos, aproximadamente). Em junho de 1997 a *SG-Press* (mesma editora da *Sui Generes*), de olho no filão dos nus masculinos, lança a *Homens*, revista de qualidade bastante inferior à da *G Magazine*. Entre as demais publicações com conteúdo sexual citamos: *Gold*, *Porn*, *Sex Symbol*, *Sodoma* (a primeira revista nacional a mostrar sexo explícito entre homens, também da editora *SG-Press*) e *Top Secret* (fotonovela *gay* da editora *Fractal*, a mesma da *G Magazine*), entre outras.

Dentre a lista enorme citada por Nunan, considero a *Revista Porn* uma nova variedade desse tipo de produção midiática, porque ela é especialmente voltada para a produção de filmes pornográficos. E, além disso, ela poderá servir como uma referência relevante para mostrar algumas das possibilidades que os filmes homoeróticos percorrem hoje. A *Porn* é uma revista direcionada ao público GLBT, e é especializada na divulgação de filmes pornográficos homoeróticos masculinos. Desde o primeiro número da revista, lançada em setembro de 2001, até o número de junho de 2003, foram editados 13 números. Logo abaixo farei um levantamento de todos os temas e dados relevantes para entender como são editadas e redigidas essas revistas e qual a sua importância para os filmes pornográficos com temática homoerótica masculinos.

Posso destacar alguns dos elementos constitutivos da revista:

1. As propagandas das revistas pornográficas são um dos meios mais comuns de divulgação dos filmes, produtos eróticos e serviços (boates, saunas, cinemas, *gogoboy*s, massagistas e acompanhantes), imprescindíveis nas revistas pornográficas heteroeróticas e homoeróticas. Elas também são partes constitutivas e importantes de outras revistas, como a revista *Homens* (que segue o mesmo formato da revista *Porn*, só se diferenciando pela maior diversidade de assuntos) e a revista *Sodoma* (especializada exclusivamente em ensaios fotográficos de sexo).
2. Os *shots*, pequenos textos informativos, que, unindo-se a fotos e a uma boa diagramação, tornam a leitura da revista fácil e dinâmica. Eles informam sobre *sites* da *Internet*, novos

temas que estão em voga no “mundo *gay*”, produtos, serviços, etc. Podem ser vistos no exemplo da figura 11.



Figura 11: Exemplo de *shots*, pequenos trechos dinâmicos e com diagramação fácil de ser lida – letras grandes em espaço maior que entram em contraste com foto e anúncios para chamar a atenção do leitor e dar um ar mais jovem e elegante à revista.

Fonte: Revista *Porn*

Os ensaios fotográficos são um dos elementos principais das revistas pornográficas com temática homoerótica masculina; geralmente eles são feitos com atores nacionais (como Marcelo Cabral, Ricardo Zambrine (que foi capa da última edição, ver figura 10). Entretanto alguns números trazem pequenos ensaios com atores internacionais, como Michael Lucas, Mark Dalton e Will Clark. Geralmente esses ensaios são inspirados em revistas tradicionais de nu feminino, como a revista *Playboy*, e revistas de nu masculino da década de 90, como a *Cover Boy*. A proposta de tais ensaios é explorar todo o potencial erótico dos atores, usando recursos sofisticados de fotografia e explorando locações externas e em estúdio; todas as fotos exploram o corpo dos atores em nus frontais e de costas em várias posições, sempre vinculando a imagem dos atores com chamadas de capa fortes e sexualmente apelativas, como, por exemplo: Marcelo Cabral “*O Garanhão Brasileiro*”, Samuel Bueno “*O modelo fotográfico mais contado do Brasil*”, etc.

Ao comparar a revista *Porn* a revistas norte-americanas como a *XXXShowcase*, percebi que os ensaios fotográficos e/ou as fotos que acompanham os *shots* apresentavam elementos distintos sobre a representação das práticas sexuais e da pornografia em tais revistas. Na revista *Porn* as cenas são mostradas na íntegra, tanto as cenas de filmes quanto os ensaios; no caso da revista norte-americana, só existe a insinuação do sexo, aludindo ao ato sexual. Em uma matéria sobre a pornografia japonesa do *site* Mixbrasil (famoso *site* brasileiro destinado ao público

GLBT), ganhou destaque a forma com que os japoneses representam o homoerotismo. Segundo a matéria,

Até hoje no Japão as fotografias, filmes e vídeos exibindo pênis são absolutamente proibidos. Essa proibição faz com que os japoneses se esmerem em sofisticar sua pornografia de forma que ela transcenda a ausência de formas fáticas reais. Algumas publicações se especializam em exibir fotos de *underwear* que privilegiem o material sugerindo mais do que mostrando. Em alguns casos a sutileza chega a extremos, em um editorial que mostra um rapaz se depilando. (*Site MixBrasil,)*



Figura 12: Até mesmo nos ensaios com maior teor de sexo explícito, o pênis é encoberto.
Fonte: <http://www.mixbrasil.com.br>



Figura 13: Rapaz japonês nu, com o pênis encoberto por uma sombra preta.
Fonte: <http://www.mixbrasil.com.br>

Ao comparar diferentes estilos de pornografia (brasileira, norte-americana e japonesa), podemos perceber como os filmes pornográficos e as representações que são produzidas sobre eles são singulares e estão intrinsecamente ligadas às culturas que as geraram.

As imagens são fundamentais para as revistas; são elas que chamam a atenção do público e que acabam se tornando as principais motivadoras e objetos de consumo, como pode notar na importância dada à imagem nas falas de Kadetti e de Patru (fotógrafo) em um texto da revista *Porn*: “Nos EUA, as fotos são tão importantes quanto o filme para o sucesso comercial do produto”, atesta Kadetti.” (FEITOSA, 2001 p.20)

Aos 42 anos, Patru faz cerca de 300 imagens durante uma produção e precisa estar alerta, pois não pode disparar sua Cânon enquanto o cinegrafista grava, por causa do som do clique, mas também não pode perder as posições e marcações, que mudam todo o tempo. Mas, para ele, a maior dificuldade tem a ver com o velho comportamento imprevisível do pau.

Estas são algumas das seções e temas recorrentes nas revistas:

1. Entrevistas e fotos com atores nacionais e internacionais (os *Porn Stars*).
2. Os *making off* de filmes brasileiros e internacionais;
3. Contos eróticos que são supostamente enviados pelos leitores em que eles contam os seus fetiches.
4. Vários temas de matérias que podem ser vistas através das seguintes chamadas de capa: Podolatria (“Gozando de Sola”); *Bareback*, (“Polêmica: a roleta-russa do sexo. A onda do *Bareback* no Brasil); *Fistifuckers*, (Chamada: FF: Machos de Mãos Cheias”: Encarados com receio ou mesmo horror, os *fistfuckers* rejeitam o rótulo de bizarros, vencem o isolamento e começam a se organizar num clube que já localizou 950 adeptos da prática no Brasil);
5. “Novos Grupos” como os *Bears* (homens fora do padrão definido pela mídia que se revoltaram contra a imposição feita pelo “Mundo *Gay*” e resolveram assumir o seu estilo (gordos, cabeludos e mais velhos);
6. Dicas, tipo de matérias clássicas com dicas para os leitores, bastante recorrente em revistas femininas. As chamadas destacam como se fazer um “bom sexo oral”, dicas para participar de uma seção *barebacke*, dicas para fazer “orgias”, etc. Penso que esse tipo de reportagem está vinculado a um tipo de literatura que é muito difundida no Brasil, a literatura de auto-ajuda. Manuais como o “O Manual do Fetichista”, que dão dicas de fetiches e também trazem glossários com os termos usados pelos seus participantes;
7. Culturas sexuais, tais como o Sadomasoquismo;
8. Drogas relacionadas com o desempenho sexual (Viagra);
9. Práticas sexuais, como, por exemplo: DP - dupla penetração; zoofília , etc.

Como salienta Nunan (2003, p.170),

Com relação aos anúncios, desde seu aparecimento até o boom do mercado gay na década de 90, estas publicações continham apenas publicidade de conteúdo sexual (incluindo serviços de tele-sexo, saunas, classificados pessoais e produtos eróticos) ou anúncio de estabelecimentos locais (tais como bares). Precisando pagar seus custos de edição e impressão, as revistas e jornais *gays* eram forçados a aceitar este tipo de

publicidade, o que por sua vez era utilizado como uma desculpa pelas grandes empresas para não anunciar nestas publicações.

Os anúncios e temas abordados pela maioria das revistas que destaquei (*Porn e Homens*) são de conteúdo sexual, toda sua diagramação, edição e temas estão voltados para este tipo específico de assunto. Como mostra Nunan, devido a esse conteúdo estritamente sexual, os maiores anunciantes das revistas são empresas que vinculam sua imagem diretamente com o público *gay*.

Os anúncios são importantes para a sobrevivência das revistas. Em algumas pesquisas feitas em revistas norte-americanas, os pesquisadores mostram como se desenvolveram muitas estratégias para que os editores continuassem recebendo investimentos de anunciantes: “[...] extrapolando um anúncio heterossexual para o público homossexual; modificando anúncios para que estes se adaptem ao comportamento de consumo homossexual, ou desenvolvendo anúncios específicos para os homossexuais (mostrando estes em imagens positivas, realistas e não estereotipadas)” (NUNAN, 2003, p.174). Buscando dar um ar mais leve às imagens e ao mesmo tempo tornando as imagens menos agressivas e que tenham um homoerotismo extremamente dissimulado, inspirado em modelos heterossexuais (representando homens bonitos, brancos, masculinos e em um clima familiar, como uma casa heterossexual) acabaram direcionando as edições destas revistas norte-americanas (NUNAN, 2003)

Considero que existe uma distância muito grande entre revistas que têm uma pretensão de trabalhar com temas sexuais (como a revista *Porn, Homens e Sodoma*) e outras que buscam enfocar temas mais gerais (*Sui Generes, G Magazine*); cada uma busca um certo tipo específico de patrocínio e público. No caso específico das revistas brasileiras com temática homoerótica a situação é ainda mais específica. O investimento por parte de patrocinadores e anunciantes na década de 90 se diversificou, a maioria deles usavam os anúncios para divulgar espaços de lazer voltados para o público *gay* (saunas, boates, locadoras, etc.), mas muitas empresas de moda, de artigos de luxo (perfumes, jóias, etc.) e de turismo começaram a investir nesse público anunciando em revistas especializadas.

3.6.1 Vendendo imagens



Figura 14 – No índice pode-se perceber o destaque que é dado a algumas cenas do filme e ao lado nota-se o texto de apresentação do vídeo.

Fonte: Revista *BoysSex*

Figura 15 – Na figura pode-se ver o *cd-rom/ DVD* que vem como encarte na revista *BoysSex*. Esta revista é um desdobramento da revista *SexSite*, especializada na divulgação de filmes pornográficos heterossexuais nacionais.

Fonte: Revista *BoysSex*



Figura 16: Na capa da revista, pode-se perceber como entram em harmonia as imagens dos “*porn stars*” e todos os recursos extras (endereço de *sites* pornôs, entrevista com o *porn stars* internacional Ken Riker, etc.)

Fonte: Revista *BoysSex*

Neste item, farei uma breve análise da revista *SexBoys* (figura 3). O enfoque especial dado a esse número é justificado pelas suas singularidades e porque através dessa publicação é que foi comercializado o filme a ser analisado no capítulo 3. Farei uma breve descrição de aspectos que ajudam a entender como a comercialização, a produção e a formatação da revista influenciam o “produto filme”.

Chamar a atenção do público consumidor nas bancas de revista é a principal finalidade da capa da revista (figura 16), porque é ela que resume tudo o que o filme promete. A sensualidade dos dois rapazes sem camisa, com olhares lascivos e uma proximidade que relata suas intenções eróticas deixa claro o seu teor homoerótico. A maioria dos freqüentadores dos espaços

pornográficos das “bancas de revista” logo conseguiriam interpretar os códigos que identificam seu conteúdo. Apesar de a maioria das revistas pornográficas terem abandonado as capas apelativas (com cenas de nu e sexo), elas conseguem passar a mensagem necessária para o seu público. Mesmo a capa tendo um forte apelo de *marketing*, o principal produto dessa revista é o cd-rom/DVD, embora seja apresentado como um “brinde”. Ao analisar o conteúdo da revista, pude chegar à conclusão de que o filme tem o papel mais importante no sentido comercial, chamando a atenção dos consumidores tanto pelo seu conteúdo (cenas de sexo, que são apenas anunciadas nas fotos da revista), pelo preço acessível (muito mais barato que uma fita VHS) e pela facilidade tecnológica (ele pode ser visto tanto em aparelhos que lêem DVD quanto em *softwares* como o *Windows Media Player*, hoje equipamento comum nos computadores mais convencionais).

Mesmo tentando alcançar um “padrão de qualidade”, a revista *SexBoys*, como a maioria das revistas direcionadas ao público GLBT, não conseguiu atingir esse objetivo.

Como mostra Nunan (2003, p. 325), a

[...] “falta de qualidade” é a acusação feita pela maioria dos consumidores, títulos disponíveis no mercado, como a revista *Homens*, foram duramente criticados por sua baixa qualidade editorial e gráfica (as fotos de homens nus não seriam artísticas mas sim pornográficas), e por serem voltadas para homens de classes sociais humildes e com pouca escolaridade.

Os homens entrevistados por Nunan acabam levantando questões importantes, como a vinculada à qualidade (gráfica, editorial e intelectual da revista) e o teor erótico das fotos, críticas que se adaptam muito bem à revista *SexBoys*, cujo único objetivo é fazer da pornografia uma mercadoria rentável.

Pode-se perceber a centralidade do teor estritamente pornográfico da revista ao destacar as seguintes chamadas de capa:

1. *Fantasia sexual de um Sheik*: Muito sexo com os mais belos rapazes.
2. Sexo Real: *Encontre* a pessoa ideal para realizar suas fantasias.
3. Endereços de *Sites* Eróticos: Bem-dotados, orgias, cuecas, negros, musculosos e *porn stars*.
4. Ken Riker: O *Porn Star* do momento, 29 cm de puro Prazer!

Através das informações das “chamadas de capa”, pude perceber um fenômeno importante para entender o processo de desenvolvimento da "indústria pornô": a crescente incrementação tecnológica.

Constata-se que o investimento com relação à diagramação da revista *Sexboys* e a qualidade das fotos é cada vez maior, mesmo que esse investimento ainda não consiga agradar ao público, como mostrou Nunan. Se comparada com outras revistas mais antigas como a *Cover Boys*, a qualidade de edição e das fotos da *Sexboys* é muito superior. Apesar de quase não haver fotos do filme junto ao texto de apresentação – diferente da edição posterior, em que há uma boa harmonia entre texto e imagens – na revista *Sexboys* o texto e as imagens podem ser destacados em outros aspectos. O editor preferiu destacar nesse número as fotos que vêm como destaque nos sites da *Internet*, buscando através dessas fotos diversificar o foco da revista. O uso de tecnologias de imagem é cada vez mais visível na produção do projeto visual.

Como saliento no capítulo 2, Abreu (1996) chama a atenção para o fenômeno da tecnologia, quando destaca o impacto que teve a entrada do vídeo cassete. Segundo ele, esse processo representou a possibilidade de vivenciar as experiências pornográficas no âmbito privado através do videocassete e do VHS. A pornografia então era deslocada do âmbito público presente nos cinemas pornôs para o âmbito privado, ou seja, doméstico. Depois desse movimento produzido pela tecnologia, pelo qual a pessoa poderia assistir ao filme pornô sozinha em casa, agora surgem novos elementos, como o DVD e o *cd-room* (mais barato, com tamanho reduzido e com qualidade e possibilidades maiores que o VHS). Eles proporcionam uma interação entre o filme e o espectador, aproximando-se dos jogos de realidade virtual. Acho que as previsões a respeito da união entre tecnologia e pornografia, percebida por Moraes e Lapeiz (1984), estão sendo cada vez mais visíveis. Elas apontavam para uma interatividade como a que existe nos *play games*:

Na verdade, a ordem estabelecida não foi colocada em xeque por conta das aventuras, e a gente tão somente usufrui do divertimento limitado. E tanto maneja a maquininha eletrônica que até se torna um craque, restando apenas a monotonia quando o objetivo máximo que o jogo propõe já é de nosso domínio. Tornamo-nos senhores absolutos da técnica, conhecendo perfeitamente os caminhos daquele prazer; enfadados, procuramos outro desafio, outra emoção, outro game. Se se tratasse de uma revista seria só virar a página ou comprar outra, buscando as velhas “novas aventuras”. (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 13-14)

Apesar de seu aparente pessimismo, as autoras apontam para um fenômeno inegável e cada vez mais real e presente, a tecnologia. Elas estavam certas, porque, ao invés de locarmos outra fita ou “virarmos a página”, iremos a outra banca de revista e compraremos um novo número, com novas aventuras para serem “jogadas”; quando nos cansarmos, é só deixar a antiga diversão na videoteca pessoal e partir em busca das novas “jogadas” na banca de revista mais próxima.

No texto de apresentação do filme na revista, pude perceber muitos elementos tanto para entender os aspectos técnicos dos filmes (cinematográficos) quanto para perceber os aspectos simbólicos que serão usados para construir o seu enredo.

A seguir, o texto de apresentação do filme *Fantásias Sexuais de um Sheik* publicado pela revista *SexBoys*:

Uma produção brasileira, um filme tipo exportação, com nove homens deliciosos fazendo o melhor sexo *hardcore* que você já viu. O filme desta edição – *Fantásias Sexuais de um Sheik* – é uma produção tipo exportação, pois se compara com os melhores filmes estrangeiros do gênero. Recheado com boys deliciosos, musculosos e bem-dotados, o filme é uma perdição só. O Sheik (nada bobo ele, rodeado de homens e serviços que atendem aos seus pedidos a um simples estalar de dedos) é um tarado em tempo integral e gosta de fantasiar situações com os garotos mais potentes. Suas fantasias incluem uma *big* transa com os dois bofes da capa, Michael Oliveira e Uchoa Moriz, um solo de Leon Vaz tocando uma deliciosa punheta dentro de uma piscina de flores e uma *big* orgia oral, onde ele aproveita-se de seus empregados. Enfim, agora *SexBoys* trará sempre um filme na íntegra pra você, que sabe o que é bom. A cada edição, uma nova surpresa, sempre com os melhores bofes e o sexo mais gostoso.” (Revista *SexBoys*, Ano 1 nº 1- p. 6. Grifos meus).

O principal objetivo do texto (da revista) também é despertar o interesse do futuro espectador pelo filme. Para tanto, o escritor destaca elementos que poderão chamar a atenção do espectador, tais como: “Recheado com *boys* deliciosos, musculosos e bem dotados [...]” “tocando uma deliciosa punheta [...]” “uma *big* transa [...]” “uma *big* orgia”. Tais fragmentos do texto podem incitar o espectador a ver o conteúdo do mesmo, e uma sinopse mais elaborada não teria tanto êxito quanto uma rápida descrição destacando as características eróticas do filme, as principais atrações do *cd-rom/DVD*. Aspectos simbólicos que podem denotar como o homoerotismo no Brasil é antropofágico e degusta tudo o que pode das tradicionais indústrias européias e norte-americanas podem ser visto não só na assimilação das técnicas cinematográficas mas também na assimilação de elementos simbólicos como a língua (inglês) e

de certos padrões estéticos que não eram tão recorrentes na cultura pornográfica nacional (como elementos do sadomasoquismo).

Outros “elementos textuais” destacados pelo redator e que podem dar maior legitimidade à qualidade da revista estão presentes nas expressões que contribuíram para que eu pensasse em outros aspectos importantes para a pornografia no Brasil, como o da “produção para exportação”. Algumas das hipóteses levantadas no projeto de pesquisa e durante o trabalho de campo: Como se define quais são os elementos para que um filme seja considerado “tipo exportação”? Qual a influência dos filmes norte-americanos nestas produções “tipo exportação”? Se há influência norte-americana, com ela afeta as concepções de gênero (masculinidade, homoerotismo e corporalidade) presentes na “cultura *gay*” brasileira? Estas são apenas algumas das questões que o texto suscita com relação à “produção” direcionada para um “público” estrangeiro, a que voltarei no capítulo 5 e na conclusão.

2.7 *Sex shops* (venda e exibição)

Os *shoppings center* são fenômenos comerciais específicos que tiveram seu nascimento no final da década de 80. Essa concepção norte-americana de venda de bens e serviços se expandiu por todo o mundo, delimitando o espaço do *shopping* como ponto central da nova ideologia de consumo capitalista. Oriundo desse tipo de lógica mercadológica que centraliza bens e serviços, os *sex shops* surgiram nos Estados Unidos e Europa para comercialização de bens e serviços ligados ao sexo, de materiais para práticas sexuais determinadas (como, por exemplo, o sadomasoquismo), de artigos de multimídia como *cd-rom*, *DVD* (e até o antigo *VHS*) e serviços como massagistas, acompanhantes e “salas especiais”, nas quais o cliente pode alugar um filme pornô e assisti-lo sozinho. Em grandes cidades, como Nova York, Berlim, Paris e São Paulo, já existem *sex shops* e locadoras especializadas no atendimento a clientes homossexuais.

Os *sex shops* acabaram mostrando como os filmes pornôs entraram no circuito comercial capitalista delimitando certas especificidades para a venda e o consumo. Esse espaço, além de ser um “território de comercialização de filmes e produtos eróticos”, também se tornou importante campo de convivência de pessoas que vivem no seu dia-a-dia as especificidades que tais desejos demandam. Por isso, dentro do contexto específicos das grandes cidades, espaços de comercialização de pornografia homoerótica como os *sex shoppings*, bancas de revistas e

cinemas que exibem filmes pornográficos acabaram se tornando importantes espaços de troca de experiências para homens que vivem a prática homoerótica no seu cotidiano.

2.8 A boates gays (Festas e *gogoboy*s)



Figura 17: Festa de lançamento do filmes *Primos* (2001) do diretor Júlio Kadetti em Goiânia. Esta festa contou com a presença dos atores do filme executando performances como *strippers*, enquanto o filme era reproduzido em telões na pista de dança e no bar. Esse tipo de evento possibilita aos aficionados ter contato com seus ídolos e serve também para a divulgação do filme. Fonte: Folder de divulgação da festa de lançamento do filme *Primos* na boate *Jump* em Goiânia/GO.

Um outro espaço importante dentro da “topografia do mercado homoerótico” que divulga o filme pornográfico homoerótico masculino são as boates GLBT. Elas fazem festas para divulgação de filmes ou até mesmo se beneficiam do sucesso dos atores, promovendo *shows* de *strippers* e também *shows* de sexo explícito.

Fazendo parte do itinerário de circulação homoerótica, essas boates compõem uma rede que expande o produto e faz com que ele gere uma circulação de bens materiais e simbólicos. Além do óbvio caráter econômico que está movimentando essa rede, existe também o caráter simbólico que envolve a relação que ela estabelece entre o público e os astros pornôs.

Costa (1987), Abreu (1996) e Waugh (2000) chamam a atenção para a inexistência nas décadas de 70 e 80 no Brasil de um *studio system* (união dos estúdios para de certa forma monopolizar a produção, distribuição e exibição de filmes) e de *star sistem* (estrelismo, como peculiar instrumento de promoção do produto cinematográfico). Ao analisar a pornografia do final da década de 90, pude confirmar o primeira aspecto, que se confirma não só no Brasil como em todos os países com uma grande produção de pornografia, mas quanto ao segundo, vejo que essas empresas usam cada vez mais o *star sistem* para a promoção de seus filmes. Pude perceber

como isso funciona em dois momentos, na divulgação e criação de certos “personagens nas capas de revistas e filmes” e também nas festas.

Astros como Dread Scott, exclusivo do norte-americano *Studio Titan Media*, Lukas Ridgeston, exclusivo da europeia *Bel Ami* e Marcelo Cabral, exclusivo da brasileira Frenesi, trazem em seus nomes o vínculo com o *marketing* das empresas que eles representam. Festas, lançamento de filmes, tardes de autógrafos e premiações fazem parte do trabalho desses atores, e cada vez mais o filme pornográfico usa recursos de marketing já usados pelo cinema hollywoodiano.

2.9 As Saunas

As saunas são um espaço importante de homossociabilidade e de divulgação de filmes pornográficos. Esses estabelecimentos públicos se tornam lócus de interação homoerótica. Os banheiros, as praças e as casas de banho (as saunas) vão ser parte integrante dos territórios para vivenciar as experiências do desejo homoerótico masculino nas décadas de 60 e 70 (PARKER, 2002). Gradativamente esses espaços se tornam territórios de interação social, onde os indivíduos que são marginalizados e agredidos (verbalmente e socialmente em ambientes públicos abertos, tais como praças e bares) podem viver as experiências eróticas sem constrangimentos. No caso do Brasil, como nos mostra Trevisan (2000), até ambientes fechados (boates e saunas) que não representavam perigo aparente sofreram a intervenção policial.

Segundo Parker (2002, p. 75),

Os banhos públicos, que durante muito tempo eram conhecidos, pelo menos reservadamente, como o foco para interações de mesmo sexo, subitamente tiveram de competir com as novas e mais bem equipadas saunas abertas exclusivamente para uma clientela *gay*. E assim por diante. Com o mundo dos prazeres homoeróticos no espaço público, esses espaços comerciais ou privados fechados também se formaram principalmente contra um pano de fundo de desejo sexual – concretamente representado nos quartos escuros de boates populares e saunas de sucesso. Junto com a transgressora “pegação” nas ruas da cidade ou os abraços às sombras de parques e praças, esta gama crescente de estabelecimentos comerciais abriram ainda outra série de possibilidades para organização das interações de mesmo sexo – uma subcultura sexual crescente, alternativa, ou um conjunto de subculturas sobrepostas, estreitamente ligadas às realidades em rápida mudança da vida urbana, em que o desejo sexual pode criar as possibilidades de prazer a qualquer momento, pelo menos em teoria, e pode se tornar, pelo menos para alguns, quase um estilo de vida distinto.

As saunas se tornam lugares importantes de interação social para pessoas que vivem práticas homoeróticas. Como qualquer estabelecimento comercial, elas criam concorrência e têm desenvolvido inúmeras formas de atrair público; muitas apresentam *shows* de atores pornôs famosos e até mesmo os apresentam com seus massagistas profissionais, atendendo a clientes que possam pagar seus onerosos cachês. Um exemplo interessante é a *Boy's Clube*²⁴, em São Paulo, que destaca como atrativos para chamar a atenção de seu público: sala de TV a cabo, academia de musculação, karaokê, *american bar*, *drak roon*, *strippers*, sauna seca, sauna a vapor, massagistas, piscina com hidromassagem e cascata, sala privada com TV e duas salas com exibição de vídeos, ininterruptamente. A sauna também se torna um local de divulgação e consumo dos filmes pornográficos (através da exibição pelo *DVD* e também através da apresentação de atores). O espaço de apresentação dos filmes, que geralmente é uma sala grande com várias cadeiras dispersas, sem ordem, e com serviço de *barman*, são locais onde as pessoas podem simplesmente assistir aos filmes pornográficos, paquerar ou até mesmo (para os mais despreocupados) se masturbar.

2.10 A Internet (sites pornô)

A *Internet* foi um dos campos mais importantes e representativos para a minha pesquisa de campo. Ela representa hoje um dos maiores e mais abrangentes campos de produção, divulgação e comercialização da pornografia homoerótica. Fotos, filmes e todo o tipo de material vinculado à pornografia podem ser adquiridos ou até mesmo alugados pela *internet*.

Como salienta Nunan (2003, p. 189),

Um estudo realizado em 2001 pelas empresas *Harris Interactive* e *Witeck-Combs Communications* revelou que os homossexuais consomem mais via *internet* e passam mais tempo *on-line* do que heterossexuais. Acredita-se que a *internet* teria um forte apelo dentro da comunidade homossexual por ser um meio abrangente, discreto, privado, seguro e que permite intimidade.

Com relação aos filmes, a importância da *Internet* é ainda mais significativa: os *sites* especializados em pornografia homoerótica trazem curtos filmes *on-line*, de visualização gratuita.

²⁴ Informações retiradas do anuncio publicitário desta sauna na revista *Porn*.

O internauta pode fazer o seu *download* (salvar o filme em seu computador, podendo assisti-lo várias vezes, trocá-lo ou até mesmo comercializá-lo) ou vê-lo *on-line*. Os filmes disponíveis *on-line* em *sites* gratuitos de pornografia geralmente são curtos (de no máximo 2 minutos), acredito que a maioria também é pirateado²⁵. Também existem *sites* pagos, onde há acesso a filmes *on-line* na íntegra ou a algumas cenas. Esses *sites* cobram uma taxa, que varia em média de 15 a 20 dólares ou de acordo com a moeda corrente no país em que se situa o site (a maioria é norte-americano e europeu). Os projetos de *web design* dos *sites* são sempre muito bem elaborados, destacando belos modelos (especialmente os mais famosos) ou a especificidade a que ele se propõe (como ser especializado em filmes bizarros, de sadomasoquismo ou de homens europeus, etc.).

De acesso fácil, rápido e gratuito, considero que esses *sites* representaram uma reviravolta para os filmes pornográficos, tão expressiva e poderosa que poderia ser comparada em sua importância à entrada do videocassete e da tecnologia do *Video Home System (VHS)* na década de 70. Esse mecanismo tecnológico facilita o acesso do consumidor e também evita qualquer tipo de constrangimento ou controle social. O internauta está livre para consumir o que lhe interessa, podendo dirigir-se direto às produtoras ou ainda a *sites* especializados em venda e aluguel de fitas pornográficas, contando com listas imensas de títulos de todos os gêneros e de todas as nacionalidades. Vários aspectos positivos podem ser destacados com relação a esse tipo de tecnologia: a impessoalidade, característica da *Internet*; a imensa possibilidade de acesso ao material pornográfico (fotos, desenhos, gravuras, filmes e textos); a possibilidade de controle sobre o material desejado, as imagens digitais substituem o antigo fetiche que era exercido pelas capas das revistas e pela capas das fitas em VHS; a possibilidade de manipulação e interação com o material pornográfico, que anteriormente ficava restrito à posse de material impresso ou em fita magnética ou em *disclaser*, agora o internauta pode interferir nas imagens, editando-as com *softwares* especializados na modificação e produção de fotos digitais (*Corel Draw* e *Photoshop* e similares disponibilizados gratuitamente na *Internet*); a possibilidade de criar um arquivo pessoal

²⁵ Não tenho informações específicas sobre os trâmites legais a que os filmes *on-line* têm de obedecer para serem comercializados, mas, segundo minhas observações, eles estão sendo bastante usados como “amostras grátis” para despertar o interesse dos consumidores e para incentivá-los a consumir os filmes. Mas muitos *sites* que não trabalham especificamente com venda de filmes ou que exibem esses filmes poderiam estar exibindo-os sem consentimento de seus produtores, lesando toda a rede comercial que ele beneficia normalmente.

com fotos e filmes pornográficos, além da possibilidade de interferência nas imagens. Está cada vez mais recorrente a produção de imagens e filmes amadores e aumenta cada vez mais o número de *sites* oferecendo tais trabalhos, que prometem uma realidade baseada na simplicidade de uma câmera na mão e a filmagem de rapazes fazendo sexo em lugares comuns; a possibilidade de interferência e de distribuição faz com que esse material tenha uma circulação maior do que se tinha com revistas ou filmes.

Um dos recursos mais utilizados

No Brasil, haveria em torno de 1.000 *sites* direcionados a homossexuais, sendo os mais importantes o *MixBrasil* (sediado pelo UOL) e o *GLS Planet* (sediado pelo Terra). Vale lembrar que o provedor de *internet Universo On-line* (UOL) da *Folha de São Paulo*, que também hospeda o *site* da revista *G Magazine*, lançou em fevereiro de 2001 o *UOL Gay*, uma estação especializada em homossexuais que reúne notícias e entretenimento. A revista *Sui Generis*, por sua vez, que fechou no início de 2000, fez uma volta triunfal com uma edição eletrônica, enquanto o portal *IG* assinou um contrato com o *Gay.com* (um dos maiores portais norte-americanos) para criar o *Gay.ComBrasil*. O crescimento do setor de *internet* entre os *gays* é tão grande que muitas empresas que desejam atingir estes consumidores estão optando por anunciar em *sites* (NUNAN, 2003, p. 189)

Diversos autores norte-americanos consideram que a *internet* se tornou um novo espaço de socialização para *gays*, autores como Mark J. McLelland (2002), que realizou uma etnografia virtual analisando: a criação de redes sociais na comunidade *gay* japonesa através dos bate-papos na *Internet*; o aumento da pirataria (cópia de materiais ou idéias pertencente a terceiros, reproduzidas sem repasse de lucros ou direitos autorais); a exploração infantil, sobre a qual filmes e fotos são reproduzidos e vendidos livremente na *Internet*. Muitos países na Europa e nas Américas estão tentando criar sistemas de policiamento da *Internet*, não só pela pornografia infantil mas também pela pirataria e pelo ataque de vírus que destroem sistemas de *software* e *hardware* de computadores (muitas pessoas que eu consultei me disseram que um dos principais disseminadores de vírus são os *sites* pornográficos).

Para conseguir entender como a pornografia é produzida → distribuída → consumida seria necessário a realização de uma etnografia sobre a sua rede no *ciber* espaço, o que não é o objetivo deste trabalho.

3. IMAGENS PORNOGRÁFICAS: UMA LEITURA DO FILME *FANTASIAS SEXUAIS DE UM SHEIK*.

Esta noite, examina suas pernas, e faz em torno delas, do pé à virilha, uma espécie de neblina que suaviza o que os músculos têm de rude, de abrupto, de um pouco pedregoso. Surpreende-me que um tal sinal de virilidade envolva a perna de uma tão grave e tão grande doçura. [...] Seu corpo em repouso é sua grande paixão – paixão triste, não exultante. Debruçado sobre si mesmo Ele se olha como através de uma lupa. Observa os acidentes minúsculos com a minúcia com que o entomologista observa o hábito dos insetos. Mas, se Eles se mexe, que resplandecente desforra tem seu corpo inteiro na glória de agir.

Querelle de Jean Genet

Tentado desvendar os segredos do “mundo pornô homoerótico brasileiro”, durante seis meses de trabalho de campo ininterrupto descobri que o “circuito” percorrido pelos filmes pornográficos é muito mais cheio de surpresas do que imaginava. Como já pôde ser visto no capítulo 3, existe uma poderosa “rede comercial” que movimenta os filmes brasileiros por vários espaços onde são vivenciadas e vendidas as experiências homoeróticas (locadoras, bancas de revista, boates, saunas, *Internet*, etc.).

Neste capítulo pretendo fazer uma leitura descritiva de um filme, mostrar as especificidades técnicas²⁶ e suas formas de representação da masculinidade e do homoerotismo.

²⁶ No “O que é Cinema”, Bernardet (1980) introduz uma discussão sobre a linguagem cinematográfica, dividindo as técnicas com relação à filmagem (ou à gramática cinematográfica), como os planos. O autor divide os planos em dois: os planos europeus (plano geral, plano conjunto, plano médio, plano americano, primeiro plano, primeiríssimo plano e plano detalhe) e os planos americanos (que são mais flexíveis, segundo ele, *long shot*, que corresponde ao plano geral, e o *big close* ao primeiríssimo plano). Para Bernardet, ao atribuir significação aos planos e aos ângulos, começou-se a criar uma linguagem cinematográfica. Devido à maior amplitude da linguagem norte-americana, o autor mostra que essa perspectiva está sendo mais usada que a européia. No meu trabalho, acho que devido à complexidade que os planos estabelecem entre as cenas, seria melhor usar a linguagem mais detalhada proporcionada pela concepção européia de linguagem cinematográfica, isto por que, como os filmes pornôs brasileiros não utilizam técnicas muito sofisticadas de filmagem (na grande parte das filmagens são usadas apenas câmeras de mão), a melhor maneira de esmiuçar a percepção do diretor seria através de uma linguagem que possibilitasse mostrar todas as possibilidades que uma “câmera na mão” dá ao cineasta.

3.1 Abertura²⁷

Os jogos eróticos desvendam um mundo inominável que a linguagem noturna dos amantes revela. Essa linguagem não se escreve. Cochicha-se de noite, ao ouvido, com voz rouca.

Diário de um Ladrão de Jean Genet

Como é recorrente nos filmes pornográficos tanto nacionais quanto estrangeiros, a abertura de *Fantasia Sexual de um Sheik* é montada usando como recurso o resumo das cenas do filme. Sobre um quadro específico de cada cena são apresentados os nomes do diretor, Léo Botelho, e dos atores. Esses elementos só são apresentados no filme, na revista não existe nenhum tipo de informação técnica sobre o filme, somente um texto que faz uma rápida sinopse e uma seleção de fotos dos atores no *set* de filmagem (ver capítulo 3 subitem 3.6.1). Através de uma sonoplastia bucólica²⁸ que acompanha todo o filme, eles são dispostos de maneira a deixar bem claro o nome de cada ator, e também fazem uma rápida apresentação de todas as cenas do filmes. Os nomes da equipe técnica não aparecem nos créditos iniciais, algumas vezes os nomes desses profissionais podem aparecer nos créditos finais dos filmes, mas na maior parte dos brasileiros isso não ocorre. Nos filmes norte-americanos e europeus é dada maior importância à apresentação da equipe técnica, reforçando a imagem de uma “indústria” bem organizada. Sendo assim, apesar de o discurso da revista vincular o filme a “padrões internacionais” (tipo exportação), pude perceber que a edição deixa muito a desejar se comparada à de outros países.

A abertura nele se resume a vários quadros em seqüências rápidas que mostram os atores devidamente nomeados em suas respectivas cenas.

²⁷ Como já foi dito no capítulo 3, este filme é um encarte (ou brinde) da revista *BoysSex*, sendo portanto apresentado como um produto secundário. Segundo minhas constatações ao analisar a revista (ver capítulo 3), isto não é verdade, pois todo o *marketing* da revista presente na capa e em textos mostram que o filme é o produto principal.

²⁸ A maioria dos filmes nacionais não utilizam muito o elemento sonoplastia, tanto nos filmes de Botelho quanto nos filmes de Kadetti, a sonoplastia se limita a algumas músicas que aparecem na abertura ou entre as cenas. Muitos diretores preferem utilizar os “sons da natureza” (quando o *set* é externo), tais como: a fúria de uma cachoeiras, as batidas do mar, as correntezas de rios, o cantos de pássaros, etc. No caso deste filme, não há créditos para a sonoplastia.

3.2 As Cenas

Cena I (Onde tudo começou)

Em um clima melancólico, imerso na imensidão de um verde intenso, que resplandece ainda mais pela luminosidade do sol tropical, uma panorâmica focaliza uma grande mansão cor-de-rosa. Embalado pelo mesmo som arabesco que mediava a abertura do filme, a primeira cena localiza o espectador enquadrando todo o cenário, onde se destaca uma grande mansão de campo isolada²⁹.



Figura 18 – O ator Samuel Bueno capa da revista *Porn*, que neste filme se apresenta com outro nome, Saimon Slave.

Fonte: Revista *Porn*

²⁹ É bastante comum nos filmes pornográficos nacionais e internacionais *sets* externos que aproveitam as paisagens exóticas das locações (ênfatisando as peculiaridades de cada país). Os filmes brasileiros estão cada vez mais valorizando esse tipo de *set*, destacando nos filmes praias, fazendas e florestas. Filmes como “Verão Tropical” (2000), de Leo Botelho, e “Garotos Selvagens” (2001), de Júlio Kadetti, podem exemplificar esse tipo de cenário. O filme de Botelho tem como cenário as praias do Balneário Camburiú, em Santa Catarina, e o filme de Kadetti se passa na selva amazônica. Acredito que esse é um dos recursos que os diretores encontraram para diminuir ainda mais os custos das produções (que em geral têm um orçamento barato) e para garantir uma relativa segurança para os atores e a equipe que não se arriscam a ficar à mercê de olhares curiosos, tudo isto sem contar a beleza e a visibilidade que locações como praias e florestas brasileiras têm no exterior. Também cogitei a hipótese de existir uma ligação simbólica entre o fato de que os principais *sets* de gravação de filmes pornográficos sejam em locações externas ou em estúdios fechados (no caso, locações internas, tais como quartos de motel, *flats*, etc.) e uma necessidade de manter os “segredos” em volta das filmagens, protegendo-as não só dos “olhares curiosos”, mas também dos perigos que a homossexualidade representa em um país extremamente homofóbico como o Brasil. Como mostrei no capítulo 3, Kristen Bjorn teve como principal motivo de sua saída do Brasil a violência praticada por policiais em um *set* de filmagens em uma fazenda afastada do Rio de Janeiro, caso que poderia muito bem se repetir com diretores brasileiros ou estrangeiros se não fossem tomadas as devidas precauções para escolher um *set* “adequado”.

Após o plano geral, a câmera passa a filmar em plano médio. O Sheik (Saimon Slave) sai para a sacada da mansão; ele está vestindo roupas árabes e traz um livro em suas mãos. Dirige-se a uma mesa coberta com belas frutas e a uma cadeira, estrategicamente colocadas em frente à sacada da mansão. Imediatamente após a chegada do Sheik, um dos seus servos (Gleider Marujo) traz uma taça com vinho; ele serve seu amo, que o dispensa com um aceno demonstrando sua indiferença. Após contemplar o jardim com um olhar suntuoso, ele se senta e, de maneira compenetrada, deixa-se perder na leitura do livro.

Os diálogos são bem raros nesse filme (como na maioria dos filmes nacionais). Apesar de o diretor ter um bom enredo em suas mãos, o roteiro pobre não permite que os atores desenvolvam falas contundentes (como mostrei na cena IV).

A todo o momento a câmera alterna entre plano geral e médio, enfatizando a preocupação do diretor de contextualizar o cenário.

Encoberto pela sonoplastia arabesca, o Sheik começa sua leitura:

- “Contos Eróticos. Sadomasoquismo. Na época medieval, nas entranhas de um castelo...”

Iniciada a leitura, uma voz em *off*, produto da imaginação do leitor, poderosa e totalmente reticente, domina o ambiente. A câmera focaliza o livro em um lento e progressivo *zoom*. O movimento da câmera deixa claramente visível para o espectador que as histórias estão sendo imaginadas pelo Sheik. Esse recurso cinematográfico, bastante utilizado pelo cinema hollywoodiano, permitiu a Botelho construir um enredo que amarrasse histórias que, na verdade, são bastante fragmentadas. A leitura de um livro de contos pelo ator principal dá margem para que as cenas do filme não tenham um vínculo direto com a história, podendo então se dividir em várias temáticas. Após analisar inúmeros filmes nacionais, cheguei à conclusão de que uma das principais características desses filmes é a diversidade de temáticas. Diferentes de diretores norte-americanos que se especializam em temas, como Bruce Cam, especialista em filmes *hard-core* sadomasoquistas (posso apontar como exemplo o filme *Sea Man: Fallen Angel / Part 1* [2001]), os diretores brasileiros buscam diversificar ao máximo as temáticas em cada filme; geralmente cada cena corresponde a um tema, como pude perceber nos filmes de Botelho.

Cena II (Sadomasoquismo)

A Cena II começa em um ambiente rústico, tentando se aproximar do que o diretor ou o roteirista imaginaram ser um castelo medieval. Contando com poucos recursos financeiros para montar um cenário específico (fato que já pode ser pensado como antagônico, se formos colocar em relevância que este é um filme “tipo exportação” e que “se compara com os melhores filmes estrangeiros”), o suposto cenário “medieval” se resume a uma pequena sala com móveis de madeira escura rústica (que se restringem a um grande banco de madeira e a uma cadeira).

Depois do corte feito no livro, em *zoom*, a câmera automaticamente se desloca e começa a filmar o banco de madeira também em primeiríssima, como se estivesse dentro do livro. Nesse momento, a câmera faz o movimento inverso, começando em *zoom* no banco e aos pouco ampliando o plano para poder mostrar todo o cenário, como se a imaginação do Sheik estivesse construindo o ambiente. Depois do percurso feito, a câmera (supostamente uma “câmera de mão”), que assumiu o lugar da imaginação do Sheik, passa para um plano médio – o diretor está preocupado em mostrar os dois personagens que entram no cenário.

Vestidos³⁰ com roupas sadomasoquistas, os personagens entram no *set*. O primeiro focalizado pela câmera em plano médio é Willian Belo; ele está vestindo apenas um pequeno tapa-sexo e adereços, um colar de ferro e uma pulseira preta com tachinhas prateadas no melhor estilo sadomasoquista. O segundo personagem dessa cena (Carlos Eduardo, que também usa o nome de Márcio Pittbul) usa um *short* preto bem justo, preso por um cinto com tachinhas de ferro, e uma bota preta; ele tem várias tatuagens, com símbolos claramente vinculados a um certo tipo de masculinidade (como um tubarão no braço esquerdo e uma cara de um cachorro da raça

³⁰ Dutra (2002), em seu texto “‘Onde você comprou esta roupa tem para homem?’: A construção de masculinidades nos mercados alternativos de moda”, mostra como se dá, através da “produção e reprodução de papéis de gênero”, a construção de novas atitudes frente ao ato de vestir-se para muitos homens no Brasil. O autor mostra como são construídas as masculinidades através da moda (vestuário), estabelecendo uma hierarquia entre os papéis de gênero.. Aí acontece um contraste muito grande baseado nos valores e nos padrões de vestimenta ditados pela masculinidade hegemônica (tipo uniforme), que desvaloriza e estigmatiza os novos padrões baseados em um tipo de moda alternativa. Pensar o papel que a roupa (os tão aclamados figurinos) ocupa no filme pornô é de suma importância, porque é através da “vestimenta” que muitos fetiches vão ser reafirmados. É muito comum nos filmes norte-americanos a extrema preocupação com o figurino, principalmente em filmes com temática *hard-core*, em que os atores usam roupas de couro preto e muitos acessórios para reforçar o enredo do filme. Nos filmes brasileiros, a preocupação com o figurino, pelo que eu pude observar durante o trabalho de campo, é relativamente recente, supostamente somente no fim da década de 90 a produção tem se preocupado em obedecer aos requisitos do mercado internacional, e entre os novos recursos que estão recebendo mais investimento, posso destacar os figurinos.

pitbull no braço direito). Bronzeados e exibindo uma musculatura exuberante, os atores se encaixam na descrição feita por Green (2001, p. 24): “tipo moreno, bem-dotado, robusto, não-circuncisado e de temperamento dócil, ao menos aparentemente”. Esses atores exibem um padrão corporal naturalizado no imaginário pornô nacional desde os primeiros filmes de Kristen Bjorn.

Carlos Eduardo entra em cena arrastado em uma coleira por Belo. Ao chegarem ao centro da sala, eles param diante do banco e começam a se acariciar sem afetuosidade, demonstrando um “jogo sexual” que estabelece o distanciamento sentimental de ambos. Eles se tocam apenas através de tapas e de toques bruscos. Depois de alguns desses “carinhos preliminares”, o rapaz que representa o dominador, Willian Belo (*Top*, como é chamado na linguagem sadomasoquista), tira a roupa e o outro faz sexo oral nele. Depois de alguns momentos em que a câmera permanece em primeiríssimo plano, focalizando o rosto de Carlos Eduardo, que executa o sexo oral em movimento retiradamente enfadonho, entra em cena um terceiro personagem (Paulo Soares). Ele poderia representar a figura do Mestre, vestido com um *short* preto colante, um cinto preto com tachinhas, uma bota preta, uma máscara que lhe cobre toda a cabeça e uma capa preta. O Mestre chega em cena e separa os dois rapazes, que estão em uma cena de sexo oral. Um dos rapazes (Willian Belo) vai embora sem discutir, então o Mestre pega o escravo (Carlos Eduardo) e o submete, fazendo com que ele acaricie seu corpo até tirar seu *short* e recomeçar a cena de sexo oral. A todo o momento o Servo ou Escravo (*bottom*, na linguagem sadomasoquista) é totalmente subserviente ao seu Mestre. Depois da seqüência de sexo oral, que não teve nenhum corte, mesmo após a chegada do novo personagem, a cena recebe um corte, para efetuar a mudança de posições e promover a entrada da cena de sexo anal. Como já era esperado, o Mestre representa o papel “ativo” e o Servo o papel “passivo”, personagens que encenam um jogo em que os papéis sexuais tradicionais são reforçados. Esses personagens poderiam ser as metáforas perfeitas da relação de hierarquização e de dominação presente na maioria dos filmes pornô brasileiros. Nessa parte da cena (em que é feito o sexo anal) há vários cortes da câmera, que busca os melhores ângulos em primeiro plano e primeiríssimo plano, focalizando alternadamente o ato sexual e os dois corpos em movimento. A cena de gozo se dá após algumas mudanças de posição durante o sexo anal. Seguindo a relação hierárquica imposta pelo tema (ou como já propus anteriormente, inspirado por minhas observações de campo com relação à concepção pornográfica brasileira dos lugares ocupados pelo ativo e pelo passivo), o Mestre goza em cima do Servo.

Em grande parte das cenas de sexo encenadas nos filmes pornográficos nacionais pude perceber a recorrência de um “ciclo sexual” dividido em três momentos: 1) sexo oral → 2) sexo anal → 3) e gozo. Qualquer tipo de temática (em um filme que privilegie o sadomasoquismo ou o *soft-core*) terá como delimitação esse ciclo. Nos filmes europeus e norte-americanos não existe uma regra tão específica para demarcar as cenas dos filmes. Como pude observar em filmes como o do diretor europeu George Duroy, *da Bel Ami Studios*, o enredo do filme é que delimita o tipo de ato sexual que será encenado e não o contrário. As cenas dos filmes de Botelho e de Kadetti raramente fogem a esse ciclo (estrutura).

Ao refletir sobre a importância do “ciclo sexual” nos filmes pornográficos brasileiros com temática homeorótica, cheguei à hipótese de que, devido a falta de flexibilidade com relação aos papéis sexuais que são encenados nos filmes (existem atores que têm muitas restrições quanto aos atos sexuais que representarão, como, por exemplo, os *porn stars* Marcelo Cabral, Ricardo Brandão, Dudu Ferraro e muitos outros), essa circularidade delimita o que deve ser feito e quem deve fazê-lo, estabelecendo de antemão o papel do ator que desempenha o papel ativo e do ator que desempenha o papel passivo ou “versátil”³¹.

Cena III (Exibicionismo)

Mas quando estava sozinho, de noite ou durante o dia, sua emoção era ainda maior. Abrindo ou abotoando sua braguilha, seus dedos tinham a certeza de prender deliciosamente, preciosamente, o tesouro – a alma verdadeira - daquele sexo gigante; ou então, que sua própria virilidade emanava do sexo de pedra, enquanto experimentava um sentimento de humildade tranqüila diante da serena e incomparável potência de um macho qualquer que ele desconhecia.

Querelle de Jean Genet

A Cena III começa voltando a focalizar o Sheik, que supostamente terminou de ler a história e se aventura em outra. Com o olhar compenetrado de quem lê algo com total entusiasmo, a câmera focaliza o rosto do leitor em primeiríssimo plano; depois disso, ela dá uma panorâmica para enquadrar o servo que traz uma bebida para o Sheik, que, sem olhar para o rapaz, volta imediatamente à leitura.

Ele recomeça:

– “Flores...”



Figura 19 – Podemos ver o ensaio fotográfico do ator Leon Vaz, que também é a capa da revista *SexBoys*. O ensaio fotográfico foi retirado da cena IV do filme *Fantasia Sexual de um Sheik*. Nos quadros 1, 2 e 3 da figura 19 podemos ver vários momentos da cena da piscina em que o ator se masturba para a câmera.

Fonte: Revista *SexBoys*

A Cena III começa com a câmera mostrando uma piscina coberta por flores que deslizam tranqüilamente sobre a água. Depois de alguns minutos focalizando as flores em câmera alta, ela enquadra o personagem principal, um belo rapaz visivelmente bronzeado, vestindo apenas um sungão de praia vermelho (foto1).



Figuras 20: Mark Dalton interpreta uma cena de *straight guys* (este nome é dado pelos norte-americanos pelo fato de os atores de tais filmes serem jovens heterossexuais “atraídos” para a filmagem de cenas de masturbação por dinheiro). É raro um caso como o de Dalton, que acabou se especializando e hoje é muito famoso não só como ator mais também com *stripper*).

Fonte: Site <http://www.mixbrasil.com.br>

Esse tipo de cena, chamada de *straight guys* pelos norte-americanos, é bastante conhecida em vários países, e existem filmes europeus e norte-americanos que têm como foco principal essa temática. A popularidade de atores como o *porn stars* Mark Dalton (especialista nesse tipo de

³¹ Termo nativo muito utilizado recentemente em revistas e *sites* na *internet* para designar o ator que não tem restrições quanto aos papéis sexuais que ele pode representar no filme. Esse tipo de “especificidade”, bastante incomum nos filmes nacionais, é encontrada em atores como Daniel Royter, Júlio Romano e Pablo Picaço.

cena) é um exemplo do sucesso desses filmes em outros países. No Brasil é um tema bastante recente, mas visível nos filmes do começo deste século. Estão baseados em cenas com apenas um personagem que se masturba, mas os diretores podem usar muitos recursos para despertar o fetiche dos espectadores, tais como temas específicos (lutador grego, um preso, um policial, etc.), roupas, músicas, etc.

O objetivo principal desse tipo de cena é despertar uma certa idéia de “exibicionismo complacente”, em que o rapaz que se masturba sabe que está sendo observado e faz tudo para despertar o desejo em seu observador. Diretores como o europeu G. Duroy, da *Studio Bel Ami*, utilizam-na muito em seus filmes, reconhecidos mundialmente.

Essa temática voltará a aparecer neste filme na Cena VI.

Cena IV (*Ménage à trois*)



Figura 21: Michael e Uchoa e um pequeno resumo das cenas do filme.

Fonte: Revista *SexBoys*

A câmera sempre retorna ao leitor, que desta vez está com um sorriso inconfundivelmente satisfeito, refletindo com satisfação sobre a história da piscina paradisíaca.

Diante da promessa de mais prazeres, ele prossegue a leitura.

Um novo conto:

- “Adolescentes na descoberta do prazer.”

Depois de ler o título, a imagem do Sheik se dissipa como se ela própria fizesse parte do contexto fantasioso que o enredo do filme sugere.

A cena começa com os dois supostos adolescentes jogando sinuca (Michael Oliveira e Uchoa Moriz, que estão na capa desta edição da revista *SexBoys* (ver figuras 16 no capítulo 3 subitem 3.6.1). Em um dado momento do jogo, quando Michael vai ensinar uma tacada para o seu amigo Uchoa, as coisas tomam uma nuance de sensualidade: o primeiro se posiciona atrás do outro, dando a deusa para tocá-lo e assim começar a cena de sexo. A primeira parte da cena é bem demorada, contando com uma sonoplastia bastante romântica, que sugere um clima sensual e ao mesmo tempo afetivo (coisas que os dois durante a cena não conseguem passar em momento nenhum pelo medo e a frieza com que atuam). Os rapazes, que estão vestidos (em um estilo bem alternativo, tatuagens e brincos) começam a retirar as roupas entre muitos abraços e toques, mas nunca se beijam. Fugindo à regra de filmes europeus, asiáticos e norte-americanos, os atores que atuam em filmes pornográficos brasileiros raramente se beijam. Talvez por isso a pretensão de que esta cena simulasse um romantismo não alcança seu objetivo. Apesar de os intérpretes dos filmes pornográficos homoeróticos brasileiros solicitarem para si o título de atores, sua atitude diante do sexo se aproxima muito do comportamento dos michês analisados por Perlongher (1987), em seu livro “*O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*”. Nesse livro o autor revela como a cultura masculina brasileira delimita certas distâncias entre os michês e seus clientes: aspectos como o beijo na boca e a passividade são altamente desvalorizados pelos homens que trabalham como michês. Ao analisar entrevistas concedidas por atores como Dudu Ferraro à revista *Porn*, tenho notado como o discurso com relação a essa postura dos atores é sempre questionado. Os próprios críticos salientam a diferença que há entre a atuação de atores norte-americanos e europeus e a dos brasileiros. No caso do Brasil existem muito mais prescrições a serem seguidas para construir o que se considera como masculino, e as atitudes aceitas para um homem. Este assunto será melhor desenvolvido no capítulo 5, quando eu faço uma relação entre os tabus sexuais que estão em jogo nos discursos dos atores e da revista e a manutenção de um padrão de masculinidade vinculado à masculinidade hegemônica.

Dando continuidade à análise da cena V, baseando-me na tradicional trajetória (sexo oral → sexo anal), as etapas são seguidas consecutivamente entre os dois atores, que realizam sua performance em cima de uma mesa de sinuca (*snooker* ou *bilhar*). Antes do desenlace da cena (a cena do gozo), entra no *set* um novo personagem (Lúcio Weirden), e então recomeça o “ciclo”, como se houvesse a necessidade de cada personagem repeti-lo. A câmera de mão, que é o recurso principal usado no filme pornô atual, fica em plano médio e primeiríssimo plano,

alternando o foco de acordo com as posições assumidas pelos atores. Nessa cena, encontramos de novo a recorrente hierarquia ativo/passivo. Michael desempenha o papel ativo e em nenhum momento do filme ele beija seus parceiros ou toca em seus órgãos sexuais; ele é quem dita as regras e toma a iniciativa, e é só a partir do momento em que ele gozou em cima dos outros, submetendo-os ao seu prazer, que eles podem gozar. Com relação à hierarquização dos papéis encenados pelos três atores, defino o seguinte esquema: o ator que representa papéis exclusivamente ativos submete os outros (Michael Oliveira) → o ator que representa o papel versátil (Uchoa Moriz) acaba se tornando secundário com relação à importância que é dada na trama aos atores que desempenham o papel ativo e o papel passivo → e o ator que representa somente papéis passivos (Lúcio Weirden), presença que é introduzido para que possa ser encaixada em outra grande temática do filme pornográfico homoerótico mundial, o *ménage à trois*.

Cena V (Objetos)

Sempre sendo servido por um de seus belos servos, o Sheik termina outra história. O servo, que entrou no jardim com uma jarra para servi-lo, pergunta-lhe se ele deseja algo, mas o Sheik acena com a cabeça um gesto negativo e o dispensa, voltando seu olhar para o corpo do servo enquanto ele se distancia. Depois de olhar com volúpia para seu servo, ele volta à leitura:

- “Depois de dois anos vivendo juntos e para sua alegria ele soube que o seu bom servo não o traía. Mas o vibrador...”

Esta cena acontece em um grande e rústico quarto (supostamente da mansão alugada para o filme), com decoração bem simples (uma cama de madeira bruta entalhada, uma cômoda e um vaso decorado com crisântemos). Na cama o Servo (Carlos Eduardo) aguarda por seu Mestre (Uchoa Moriz) pacientemente, com um roupão de seda marfim. A câmera o focaliza em primeiro plano, seu olhar está no horizonte, ele espera. O seu Mestre chega e ele prontamente começa a retirar seu uniforme da marinha (uma roupa muito usada pelos *gogoboy*s³² ou *strippers* em seus

³² Na maioria das matérias a que eu tive acesso durante o campo, fica bastante claro que a atividade como ator pornô acaba dando oportunidade para que os profissionais venham a desempenhar outros trabalhos no “mundo gay”. Atividades como *gogoboy*s/*strippers*, massagistas, modelos, são alguns dos desdobramentos que essa atividade possibilita. Geralmente atores famosos como Marcelo Cabral se apresentam como *stripper* em várias casas noturnas gays no Brasil.

shows). Durante o tempo que o Servo leva para retirar a roupa de seu amo, eles conversam algo, mas devido ao efeito da sonoplastia fica impossível entender o que falam. Sem mais delongas, eles partem para o sexo oral; depois de alguns minutos em que a câmera permanece em primeiríssimo plano no rosto do rapaz (Carlos Eduardo) que encena o sexo oral, há um corte para uma cena curta de diálogo entre os dois rapazes, mediando a entrada de outra cena de sexo.

Mestre Marinheiro:

- “O que você fez durante estes dois meses que eu estive fora?”

Servo:

- “Eu lamento. Eu não agüentei e te traí!”

Mestre Marinheiro:

- “Como? Com quem?”

Servo:

- “Deixa eu te mostrar!” (Neste momento ele se levanta, abre a gaveta da cômoda, retira um vibrador³³ e o entrega a seu senhor.)

O Mestre Marinheiro pega o objeto das mãos de seu servo e indaga:

- “Foi com isto que você me traiu? Você gosta disto? Vamos brincar então?”

A cena retoma o ciclo (sexo oral→sexo anal→gozo). A única diferença nesta cena vai estar no uso do consolo (pênis artificial) no lugar do pênis – este tipo de objeto de fetiche é muito usado nos filmes europeus (tanto no *soft-core* quanto no *hard-core*, apesar de que eu não veja muita diferença entre ambos nos filmes europeus) e também é muito usado nos filmes do gênero *hard-core* norte-americanos (especialmente os filmes com temática sadomasoquista).

É bastante visível nesta cena a reprodução dos papéis de gênero tradicionais que se baseiam na relação homem/mulher. A mulher, que fica no mundo privado esperando por seu

³³ No filme pornográfico, o vibrador é usado como recursos para aumentar a representação do prazer encenado. Como no caso dos *straight guys*, o consolo ou vibrador só foi introduzido na cultura pornô homoerótica nacional muito recentemente. No filme “*O Jogo do Sexo*” (2002), Alexandre protagoniza a cena em que seus parceiros (Marcos Axel e Dudu Ferraro) experimentam várias possibilidades para o uso de objetos (introduzindo no ator desde um simples vibrador até um taco de sinuca). Cenas que antes eram bastante raras na cinematografia pornô nacional e que, depois da entrada dos filmes pornográficos no circuito internacional, ficaram cada vez mais comuns.

esposo, tendo que conter qualquer tipo de desejo sexual, policiando-se, pois acredita que até mesmo a masturbação representaria um ato de traição aos “santos laços do matrimônio”. O marido, que retorna do mundo público, portando seus emblemas de sucesso e de masculinidade (o uniforme da marinha), cobra da mulher a lealdade e a subserviência que lhe são devidas. Pode até parecer que eu estou naturalizando esses traços tão peculiares e tão criticados por muitas teóricas feministas na cultura brasileira, mas quando falo de filmes estou chamando a atenção para representações do imaginário social sobre esses papéis. Portanto, por mais determinista ou binária que possa parecer esta perspectiva, ela fala da concepção nativa que os filmes pornográficos homoeróticos nacionais reproduzem em sua maioria.

Cena VI

Terminada a leitura do conto anterior, um dos servos traz mais frutas para o Sheik; ele as recebe e pede ao servo que lhe faça uma massagem. Enquanto isto, ele volta à leitura...

– “As olimpíadas: o nadador.”

Usando o mesmo cenário anterior (a piscina), o diretor filma outra cena de masturbação com um rapaz diferente (Gilvan Carlo).

Cena VII (A *Bang Gang*)

Finalmente, depois de tanta leitura, a história tem o desfecho esperado: o Sheik convoca seu “harém” particular, composto pelos quatro rapazes que o serviram durante o filme. Na cena, o Sheik está sentado na mesma cadeira e todos os seus quatro servos estão a sua volta; então ele começa a fazer sexo oral em todos. Depois da cena de sexo oral, em que todos eles vão se despindo aos poucos, o Sheik se levanta, totalmente nu, e com simples gesto de mãos (ele bate palmas reproduzindo a atitude naturalizada pelo cinema norte-americano nos filmes em que aparecem árabes e seus haréns), conduz seus servos ao jardim, onde a cena de sexo oral terá continuidade, seguida da cena de sexo anal e de gozo. O Sheik desempenhará durante toda a cena o papel passivo. Como sugere o nome do ator Saimon Slave, ele é a representação da subversão que pode ocorrer nos filmes nacionais: a figura, que poderia ser pensado como “portadora de um

poder masculino” e que o usaria para subjugar os outros do ponto de vista sexual, acaba por inverter esse padrão e representar o papel passivo socialmente desvalorizado.

4. TRIANGULO TEÓRICO: CORPORALIDADE, MASCULINIDADE E HOMOEROTISMO COMO POSSÍVEIS PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA INTERPRETAÇÃO DA PORNOGRAFIA.

Sem dúvida, quando, seguindo a toda velocidade, o trem me deixa ver um garoto no meio de folhas úmidas, de ramos mortos, da névoa, e cujo ombro suporta o peso de um rapaz alto, de pé, misturando seu hálito ao outro, invejo sua beleza, sua graça desarrumada e sua oportunidade de conceder um minuto feliz.

Pompas fúnebres de Jean Genet

Neste capítulo busco unir as perspectivas teóricas produzidas pelas mais recentes discussões da antropologia sobre a corporalidade, a masculinidade e o homoerotismo, visando entender como tais categorias podem ser percebidas dentro dos filmes pornográficos com temática homoerótica brasileiros.

Para Csordas (2000), o corpo sempre foi pauta da antropologia; primeiro como um dado etnográfico, um dos fatores usados para explicar o exotismo de culturas, como as melanésias e as africanas; segundo, transformando-se em um paradigma em meados da década de 60, deixando de ser um tema secundário nas etnografias, para se tornar o foco central.

Em relação ao segundo período, Csordas (2000, p.178) dá importância à obra de três autores:

Scholars from virtually every branch of the human sciences have been influenced by reformulations of basic understandings of the body through the work of Michel Foucault on the discursive formations that have constituted body and population-transforming institutions such as the hospital (1973) and the prison (1977), as well as the very nature of sexuality (1978, 1985 and 1986); the work of Pierre Bourdieu (1977, 1984 and 1990) on practice and habitus; and the work of Maurice Merleau-Ponty (1962, 1964, and 1968) on perception and embodiment.

Percebi alguns pontos comuns que ligam esses três autores destacados por Csordas: primeiro, em suas obras os três pretendem desmistificar a herança cartesiana, que estabeleceu a separação corpo-mente e sujeito-objeto presente nas interpretações etnográficas sobre o corpo até

então³⁴; segundo, desvinculam o corpo do âmbito meramente biológico, mostrando como as idéias e usos sobre ele são culturais, históricos e situacionais; terceiro, esses autores buscaram reconstruir a história do(s) corpo(s) de acordo com uma perspectiva multidisciplinar que permita percebê-lo(s) como um todo integrado a vários aspectos da vida social³⁵ (biológico, social e psicológico).

Darei maior ênfase à obra de Michel Foucault, porque vejo nas propostas teóricas e metodológicas desse autor o melhor caminho para compreender a concepção do corpo-pornográfico na filmografia homoerótica nacional.

Ao escolher tal autor para fazer a interlocução com meus dados, estou ciente de certas críticas que lhe são feitas por autoras como Andrea Cornwall e Nancy Lindisfarne. Como salientam Cornwall e Lindisfarne(1993, p. 23),

Foucault's approach to power is compelling, yet it is not without its problems. Several related issues concern us here. The first is the implicit male bias which permeates both Foucault's analysis can be used to disrupt the conventional hegemonic association of men and power, this association is, in fact, naturalized in much of his own work. Second, power per se is not dissected, nor are its gendered attributes or the implications of

³⁴Segundo Csordas (2000), nas primeiras etnografias em que o corpo aparece, ele é apenas um “artefato” da cultura, um objeto que traz em si sinais das mais diversas formas de exotismo (pinturas corporais, adereços labiais, esscarificações, etc.). Muitas vezes ele era usado para marcar a diferença entre “nós” (brancos) e os outros (negros, asiáticos, ameríndios, etc.), um corpo que trazia em si a herança cartesiana que marcava um distanciamento entre a matéria e o espírito, entre os sujeitos e os objetos. Segundo o autor, nomes como os de Robert Lowie (1924-1952), Maurice Leenhardt (1947-1979), Robert Hertz (1909-1950) e Marcel Mauss (1934-1950) traçaram o caminho para a construção de uma antropologia do corpo, que, segundo sua perspectiva, culminaria com dois trabalhos de Mary Douglas, *Purity and Danger* (1966) e *Natural Symbols* (1973). Segundo Csordas, a autora: “committed herself to understanding the body as a “medium of expression” and in terms of bodily “techniques of expression”. She argued that a drive to achieve consonance across levels of experience requires the use of the bodily to be “coordinated with other media” so as to produce distinct bodily styles, and that “controls exerted from the social system place limits on the use of the body as medium” (1973:95). For Douglas, the body is molded by or expressive of social force: “The physical body is a microcosm of society, facing the center of power, contracting and expanding its claims in direct accord with the increase and relax of social pressures” (1973:101); “The physical body can have universal meaning only as a system which responds to the social system, expressing it as a system (1973:112)”. Mesmo no trabalho de Douglas, podemos ver a divisão dual entre o corpo biológico e o corpo cultural, perspectiva que será questionada pós década de 60 com trabalho de Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Maurice Merleau-Ponty, através da idéias de poder, prática e experiência.

³⁵Marcel Mauss (1974), em seu texto sobre “As técnicas corporais”, estava interessado em construir um novo campo dentro da antropologia e das ciências sociais. Ele chama a atenção para o corpo como um tema importante para a antropologia. Um tema que deveria ser abordado de maneira a compreender suas especificidades num âmbito geral, que, segundo ele, só seria possível a partir da idéia de *habitus* e do *fato social total*. Segundo Mauss, o *habitus* é um produto da “razão prática” coletiva e individual, variando socialmente e historicamente; o fato social total seria um mecanismo para percepção do *habitus* em um âmbito maior, levando em consideração as múltiplas dimensões do psicológico e do social.

representation of sexual difference explored. Third, in spite of his central concern with the surveillance of desire and the sexed body as an object of power, Foucault barely considers how the body is gendered – a topic which we address below. A fourth problem lies in his lack of interest in questions of agency and autonomy in the way power is enacted between people.

Mesmo considerando que as críticas feitas a Foucault pelas autoras são pertinentes, não acredito que elas possam representar um empecilho para a análise das “representações” da corporalidade, da masculinidade e do homoerotismo em filmes pornográficos com temática homoerótica nacional a partir da perspectiva do autor. Com este trabalho, não tratarei de experiências individuais negociadas em um campo de relações sociais efetivas (como poderia acontecer em um trabalho de campo acompanhando os *sets* de gravação dos filmes pornô), mas sim de discursos que são construídos para negociar representações de um produto (o filme e todas as suas representações). Portanto, esse corpo de quem a teoria foucaultiana fala e que norteia todas as análises da minha dissertação pode ser assim descrito:

The body, I would conclude, is inescapable in the construction of masculinity; but what is inescapable is not fixed. The bodily process, entering into the social process, becomes part of history (both personal and collective) and a possible object of politics. Yet this does not return us to the idea of bodies as landscape. They have various forms of recalcitrance to social symbolism and control, and I will now turn to this issue. (CONNELL, 1995, p. 56)

Para falar dos corpos presentes nos filmes pornográficos, é preciso primeiro entender suas especificidades, descrevendo como, em meio à multiplicidade de corpos, é eleito um corpo-padrão que sintetiza o que é o corpo-pornográfico.

Na apresentação das revistas (como a *SexBoys*, analisada no capítulo 3 subitem 3.6.1) pude notar que a concepção nativa de corpo estabelece características bastante específicas do corpo vendido por elas: “boys deliciosos, musculosos e bem-dotados”. Essa descrição estabelece um “padrão de corporalidade” que está presente no filme e que supostamente também é um pré-requisito para que ele seja um “filme tipo exportação”. O erotismo desses corpos vai estar ligado a certos elementos, tais como: o corpo musculoso (que tem uma musculatura definida “o famoso bombado ou barbies³⁶”, mas que não chega aos limites extremos dos *boudbuilds* norte-

³⁶ Gírias bastante comuns no “mundo gay brasileiro”, para designar homens homossexuais adeptos desse estilo (baseado em corpos extremamente musculosos e depilados, esculpidos por longas horas de intensiva musculação e, muitas vezes, também com ajuda de drogas anabolizantes).

americanos) e o pênis grande. Símbolos de virilidade e força, o corpo musculoso e o pênis grande vão ser postulados como características imprescindíveis para um ator pornô.

Segundo a entrevista do fotógrafo e diretor de filmes pornôs homoeróticos Pietro para o *site Mixbrasil*:

‘A idade deve ser de 18 a 40 anos, precisa ter um bom corpo, um bom rosto e um bom pau’. [...] ‘Mesmo que o pau não seja muito grande, ou que o rosto não seja muito bonito, o corpão é tudo! Alto ou baixo não importa, importa ser definido e gostoso, declara o diretor. Um bom corpo não significa contudo uma montanha de músculos e sim uma aparência definida, de alguém que se cuida.

Como pude notar, apesar de alguns discursos de diretores como Júlio Kadetti e de Pietro apresentarem certas discrepâncias quanto ao padrão corporal e peniano que é esperado de um ator pornô (e definidos como requisitos para escolhê-los), existe um “padrão simbólico”, que aparece em todos os filmes (corpos musculosos, pênis grande e uma masculinidade baseada na masculinidade hegemônica). Entretanto, é claro que nem todos os atores correspondem a esse padrão. No próprio filme aqui analisado pude perceber vários tipos de corporalidades (definidas através do contraste com a “corporalidade-padrão” que delimito a partir dos parâmetros nativos, ou seja, daqueles estabelecidos pela revista, pelos filmes e pelas matérias conseguidas através da *Internet*).

A grande parte dos atores do filme tem corpos musculosos, mas nenhum tipo de distinção racial, como seria feito nos filmes norte-americanos (se fossemos colocar em uma classificação norte-americana, esse filme se encaixaria dentro do tema “Latinos”, em que há expectativa de que se encontrem pessoas “mestiças” ou com várias características “raciais³⁷”), já que a construção da relação corpo/erotismo no Brasil é bem diferente da presente nos “conceitos” norte-americanos. No Brasil as concepções de corporalidade são mais fluidas, não têm as delimitações quanto a raça e a temáticas específicas que existem nos filmes norte-americanos.

³⁷ Apesar de os filmes brasileiros não terem uma preocupação com relação à questão racial dos atores, já existem algumas produtoras nacionais, como a *Brazilian Boys*, que estão realizando filmes com temática racial, só com negros ou mulatos. Filmes como “*Black*”, produzido em 2003, e *Capoeira 1,2,3 e 4*, que são editados em português e inglês visando um público internacional. Esse fenômeno pode estar com certeza vinculado à entrada dos filmes brasileiros no mercado internacional de filmes pornográficos homoeróticos.

Pude perceber a representação ideológica e ideologizante desse corpo-padrão em algumas definições nativas, que o descrevem como:



Figura 22: Marcos Axel

O corpo tem a força de um jovem garanhão, robusto, indomado, criado sem rédeas pelas montanhas de Minas Gerais. E foi rebelde como um potro selvagem, dando cavalos-de-pau na sua motocicleta envenenada, que o ator Marcos Axel cresceu livre pelo interior mineiro. Por lá, construiu sua invejável musculatura e também forjou sua personalidade, ao mesmo tempo doce e determinada. (WALDIR LEITE, Porn N° 3 Ano 1 – novembro de 2001. Grifos meus).

Fonte: Revista *Porn*



Figura 23: Marcelo Cabral

Fonte: Revista *Porn*

Em Porto Alegre, um jovem portentoso dirige seu Peugeot 106 pela cidade. Ele é grande. Seus 1,90m de altura e 100 kg criam uma presença física que, dificilmente, alguém ignora. O rosto é bonito e másculo. As pessoas se sentem atraídas por ele. Mesmo sem saber que o jovem é Marcelo Cabral, mesmo estando ele apenas parado, no interior de um carro, diante do sinal vermelho[...] O seu magnetismo sexual, porém, funciona para ambos os sexos. Mas apenas um nos interessa. Um carisma libidinoso que também se faz presente fora dos sets de gravação. [...] É de arrancar suspiros e, por que não?, excitar a imaginação: quem não queria estar no lugar desse animal só para sentir as coxas grossas e torneadas desse gato, e toda a sua força dominadora, digamos, nas costas! [...] ele parece que vai destruir seus parceiros com seu peso e suas medidas. Mas esta é apenas uma impressão à primeira vista. Um olhar mais atento vai descobrir certa docilidade na violência com que Cabral fode outro homem. Afinal ele é a encarnação de um macho brasileiro típico. Daqueles que podem ser gentis como um garoto educado e rude como um caminhoneiro. (NELSON FEITOSA, *Porn* N° 7 Ano 2 – maio/junho de 2002. Grifos meus).



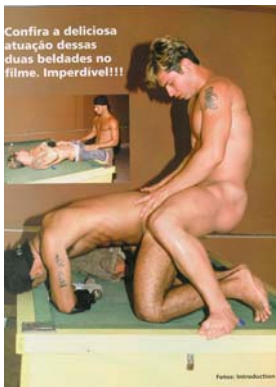
Figura 24: Rafael Torloni

Sedutor ao extremo, ele quer deixar sua marca no mundo pornô. Para que isso aconteça, medidas não lhe faltam. São 1,80m de altura e 75 kg distribuídos num corpo definido. E para arrematar, a sua potente arma reta e ereta alcança uma marca incrível: 23 cm de puro poder. E tudo isso em um jovem de apenas 22 anos. Ufa! (MÁRCIO GOMES, revista *Porn* N°10 Ano 2 – novembro de 2002. Grifos meus). Fonte: revista *Porn*

No prefácio das entrevistas concedidas pelos *porn stars* Marcos Axel, Marcelo Cabral e Raphael Torloni à revista *Porn* (citados acima), pude perceber como o padrão de masculinidade presente nos filmes pornográficos une elementos como corporalidade, masculinidade e homoerotismo. Na pornografia homoerótica esses três elementos são indissociáveis, eles se unem para a construção da representação de um corpo-padrão – um corpo hiper-musculoso, viril e jovem que usa de todos os artifícios para a conquistar e saciar um desejo sexual descontrolado (imagem naturalizada da sexualidade no Brasil³⁸).

Os jogos discursivos presente nesses três prefácios constroem e (re)constroem as corporalidades de acordo com a lógica de uma “tecnologia do corpo”. Tecnologia que visa maximizar as potencialidades corporais, que, no caso da pornografia homoerótica, vão destacar fatores estéticos e físicos *per se* que demarcam um corpo singular, uma mercadoria (FOUCAULT, 1979,1987, 1988; DE LAURETIS, 1994).

Um tipo de perspectiva já naturalizado pela concepção nativa de corpo e que vai delimitar certas posturas e ditar como o ator deve se comportar, como podemos perceber em um fragmento da entrevista concedida por Dudu Ferraro à revista *Porn*:



Porn: O que você acha que as pessoas que estão te assistindo esperam de você?

D.F.: Que eu as respeite como consumidores. Porque eu sou um produto. Eu sei que parece grosseiro, mas é assim. As pessoas ficam lá, me olham, criam fantasias. Esta é minha função. Dançar, sorrir, me mostrar, estimular fantasias. (Revista *Porn*, Nº 9 Ano 2 – outubro de 2002. Grifos meus).

Fonte: Revista *BoysSex*

Figura 25: Cena do filme “*Fantasiais Sexuais de um Sheik*”, dirigido por Leo Botelho. Cena em que Dudu Ferraro (que usa outro nome neste filme, Michael Oliveira) faz sexo anal e representa o papel de ativo com o ator Uchoa Moriz no papel de passivo.

³⁸ Como salienta Heilborn (1999), desde o “descobrimento” até as teorias sociológicas (tais como as de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Da Matta) vemos a construção da idéia de um Brasil permissivo, onde os desejos podem ser vividos sem restrições. Richard Parker (2002) fala de uma sociedade “marcada pelo signo da transgressão”, em que as representações da sexualidade nacional serão expressas por um espírito carnavalesco que sai às ruas à procura de prazer descompromissado. Ao analisar vários filmes pornográficos brasileiros, inclusive filmes produzidos no Brasil com atores brasileiros por diretores estrangeiros como (Kristen Bjorn e Pat Rocco), pude notar que essa idéia de que tudo é possível “abaixo do Equador” é bastante recorrente. Filmes como “*Carnaval in Rio (1989)*”, de Kristen Bjorn, mostram o quanto essa idéia vem sendo mantida pela mídia e, é claro, pelos filmes pornográficos.

Um “homem-produto” ou um “homem-objeto”; através do discurso de Ferraro (ou quem sabe Oliveira) pude perceber que se trata de um “jogo discursivo” construído a todo instante por palavras e imagens. Uma verdade que é construída a todo momento— mudam-se nomes e rostos, mas a verdade é a mesma. Falo de um sistema de verdades alheio ao tempo, que busca o sucesso imediato e a manutenção das “carreiras” desses profissionais”.

Não estou falando neste capítulo do processo de “resistência” às verdades, proposto por Foucault (1979) – como os que foram criados pelo movimento feminista e o movimento *gay* pós 68 – estou falando de “jogos discursivos” que manipulam as verdades já existentes (possivelmente oriundas do desgaste dos idealismos de 68), que vêm na representação do sexo mais um mecanismo para tornar os corpos mercadorias, produzindo corpos dóceis e úteis para uma economia de mercado. Como produto periférico desta lógica, suponho que o ator pornô se vê num “beco sem saída”, por isto, muitas vezes não importa a manutenção de um nome (para criação de uma carreira como *porn stars*) ou a manifestação de uma consciência da exploração do seu trabalho.

Esses “jogos discursivos” acabam demarcando os discursos e a

[...] vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e o torna sujeito a. (FOUCAULT, 1995, p. 235)

Segundo Foucault (1988), esses jogos foram baseados em regimes de saberes e verdades, ditos sobre o corpo e todas as suas potencialidades e extensões (tais como o sexo e a sexualidade). Esse corpo, revelado através de “representações filmicas”, é descrito por Foucault (1978, p.147) como

[...] aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos. Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: “Fique nu, mas seja magro, bonito, bronzeado!” A cada movimento de um dos dois adversários corresponde o movimento de outro. Mas não é uma “recuperação” no sentido em que falam os esquerdistas. É preciso aceitar o indefinido da luta...O que não quer dizer que ela não acabará um dia.

A representação, enfatizada mil vezes pela mídia, tornou-se uma verdade. O corpo agora é uma mercadoria. Ele é vendido. O discurso que outrora controlava o corpo e a sexualidade com o intuito de conter os excessos improdutivos do sexo ainda continua a controlá-lo, só que agora utilizando as próprias armas do “inimigo”. Como salienta Foucault, o controle-repressão dos vitorianos foi substituído pelo controle-estimulação capitalista. Os corpos e os sujeitos (ou o corpo-sujeitado) não escapam do controle velado que é estimulado pelos micropoderes presentes no autocontrole e no controle dos “outros”.

Os prefácios da revista, as entrevistas e as imagens acabam exercendo esse controle dissimulado sobre uma gama de sujeitos. Através dos padrões que eles salientam são delimitados o que é belo e desejável, controlando e delimitando por meio das representações das três categorias (corporalidade, masculinidade e homoerotismo).

Outro desdobramento do controle-estimulação pode ser visto na representação das relações de poder presentes nos filmes pornográficos homoeróticos. Elas serão utilizadas como mecanismos que vão marcar não só um padrão específico de corpo, mas também um tipo de hierarquia inscrita nesses corpos.

Uma representação desse poder pode ser vista na figura 25, onde um corpo submete o outro, um padrão de dominação sexual que vai ser a marca registrada dos filmes pornográficos brasileiros. Com raríssimas cenas em que se encenam relações de afetuosidade entre homens, como nos filmes europeus e nos filmes norte-americanos, a relação sexual nos filmes brasileiros poderia ser caracterizada como uma relação comercial, em que os corpos que são vendidos estabelecem seus limites (não beijo outro homem, não toco em outro pênis que não o meu, não faço sexo oral, só enceno o papel de ativo). Todos esses “tabus” mostram uma masculinidade extremamente repressiva, que demarca o lugar do dominador e do dominado.

Portanto, o homoerotismo³⁹ será construído e delimitado através da dura realidade que é expressa através dos comportamentos masculinos baseados na masculinidade hegemônica.

³⁹ Segundo Costa (1996, p. 43-44), “Homoerotismo é um termo usado por Sandro Ferenczi, psicanalista húngaro, contemporâneo de Freud, para discutir o tema da homossexualidade. Corrente no século XX, este termo parece-me preferível a homossexualismo por várias razões. Em primeiro lugar, o fato de Ferenczi ser húngaro, ressalta o fato de ter sido justamente um outro médico húngaro, Benkert, quem inventou, em 1869, o termo homossexual. Benkert, em seu tempo, tentava combater a legislação alemã contra o homossexualismo, e Ferenczi, de modo análogo, mostrou pela primeira vez, na literatura psicanalítica, que o rótulo de homossexualidade era largamente insuficiente

Michael S. Kimmel (1998), ao analisar a produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas, dá uma pista de como posso pensar o tipo de masculinidade (latina do “*macho man*”) que é construída nos filmes pornográficos brasileiros com temática homoerótica. Partindo do argumento de André Gunder Frank (nos seus estudos sobre a América Latina), que levantava a hipótese de que há uma relação entre o desenvolvimento e o subdesenvolvimento, sugerindo que a existência de um alimenta a existência de outro, que a metrópole dependia da existência da periferia, Kimmel (1998, p.103) chegou à conclusão de que:

Assim como no caso do desenvolvimento econômico, este processo ocorre também com gênero, no que diz respeito à construção histórica dos significados de masculinidade. À medida que o ideal hegemônico de masculinidade se estabelece, este é criado por oposição a um feixe de “outros”, cuja masculinidade foi problematizada e desvalorizada.

Segundo o autor, a masculinidade hegemônica é construída através do contraste entre dois campos de relações de poder: “[...] nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homofobia”⁴⁰ (KIMMEL, 1998, p. 105)

para descrever a diversidade das experiências psíquicas dos sujeitos homoeroticamente inclinados Em segundo lugar, o emprego de homoerotismo em vez de homossexualismo tem a vantagem de evocar posição similar, proposta por Parker, entre erotismo e sexualidade.”

⁴⁰ A literatura antropológica mostra como a construção da sexualidade no Brasil foi baseada numa “suposta liberdade sexual”, onde hipoteticamente poderiam ser vivenciados os desejos e as práticas sexuais vetadas tradicionalmente pela Igreja e pelo Estado em outros países (sexo antes do casamento, pedofilia, pederastia, sexo inter-raças, etc.) (DA MATTA, 1991,1997; HEIBORN, 1996). A partir da década de 70, com o desenvolvimento dos estudos gênero no Brasil, esse mito é refutado na literatura das ciências sociais, herdeiras tradicionais da “Casa Grande e Senzala” e dos “Sobrados e Mocambos” de Gilberto Freyre. Devemos fazer o mesmo com relação à intolerância sexual no Brasil, desmistificando essa idéia, porque ela desmorona quando se presenciarem os incontáveis crimes de ódio que são praticados contra os direitos humanos no Brasil. E uma das minorias mais atacadas é a das pessoas que têm práticas homoafetivas. Segundo textos publicados no *site* da *internet Mixbrasil*, só no primeiro mês de 2004 (período da redação desta dissertação) dois homens homossexuais foram brutalmente assassinados tendo como único motivo a sua sexualidade. Como escreve o colaborador do *site* Sérgio Gomes da Silva “Segundo o Relatório Nacional sobre os Direitos Humanos, publicado no final de 2002, 90 homossexuais do sexo masculino, 2 homossexuais do sexo feminino e 36 travestis foram barbaramente assassinados no Brasil no ano de 2001, totalizando 128 mortes, sendo a Região Nordeste e a Região Sudeste líderes no índice de assassinatos no país. No Relatório Anual do Centro de Justiça Global as estatísticas não são menores. Em 2002, 88 homossexuais masculinos, 3 homossexuais femininos e 41 travestis foram mortos, totalizando 132 assassinatos, cuja preferência sexual foi o motivo das mortes, reforçando ainda as estatísticas da Região Nordeste e Sudeste como líderes no extermínio de homossexuais. Muitos dos sujeitos assassinados tinham alguma atividade relacionada ao sexo: 15 eram travestis e 4 eram garotos de programa. É certamente, estes dados tendem a estar sub-notificados, sem levarmos em conta os casos de discriminação direta ou indireta, ameaça, tortura ou ataques contra homens e mulheres homossexuais. A cultura da intolerância forja, assim, a cultura da violência, e por esta é sustentada”. Portanto, a cultura que é expressa

Kimmel constrói um modelo analítico através de uma pesquisa histórica que vai do século XVIII até o presente, em que as tipologias que identificavam os padrões de masculinidade se dividiam em três: primeiro, dois modelos que coexistiram no séc. XVIII, “o Patriarca Gentil” (refinado, cordial, elegante e dado a uma certa sensualidade) e o “Artesão Heróico” (operário honesto, cuja virtude vem da sua dedicação à indústria); segundo, o modelo que vigora até hoje, e que surgiu em meados do séc. XIX, o “*Self-Made Man*” (ausente dos lares, cada vez mais distantes dos filhos, devotado ao seu trabalho em um ambiente de trabalho homosocial).

O “tipo ideal⁴¹” representado pelo *Self-Made Man* poderia muito bem personificar a masculinidade hegemônica em que se baseia o modelo de masculinidade presente nos filmes pornográficos brasileiros com temática homoerótica. Esse modelo, que, por sua vez, se fundamenta na competição e na hierarquia, é baseado na necessidade de provar a sua competência constantemente, além de exigir uma manutenção cotidiana dos valores masculinos. Em contraste com a masculinidade hegemônica, coexistiam as masculinidades subalternas, que exibiam “adjetivos” contrastivos com os hegemônicos: “Ou bem era-se muito másculo – isto é, sexualmente voraz, bestialmente violento, incapaz de controlar desejos carnis - , ou então não se era ‘macho o suficiente’, ou seja, indefeso, dependente, passivo, feminilizado (KIMMEL, 1998, p. 113)

Diferente do “tipo ideal” kimmeliano (*Self-Made Man*), estou chamando a atenção para um “*Production-Man*”. Portanto, ao pensar a perspectiva teórica de Kimmel sobre as masculinidades, comparando-a com meus dados de campo, pude chegar a conclusão de que a auto-imagem do *porn star* e a imagem que deles é produzida socialmente (nos filmes, revistas, boates, etc.) não são resultado da agência destes indivíduos, mas sim de um conjunto de fatores produzidos por um tipo de indústria que constrói e reconstrói continuamente suas imagens, em

nos filmes pornográficos homoeróticos não difere da que acontece no cotidiano das pessoas que vivenciam práticas homoafetivas no Brasil, e as representações da violência expressas na eleição de um “ativo dominador” e de um “passivo dominado” transformam a idéia da hierarquização de identidade sexuais e de papéis sexuais apenas em mais um dos recursos da homofobia.

⁴¹ Inspirando-me em Max Weber, o que chamo aqui de “tipo ideal” se refere a um recorte metodológico que ajudou Kimmel a construir uma teoria sobre a masculinidade através de certos valores que eram personificados em uma dada época. Posteriormente, farei uso de um desses “tipos idéias kimmelrianos” para explicar como certos valores acabam construindo representações de corpos, masculinidade e homoerotismo em um determinado indivíduo, que acaba se tornando o portador de tais valores, como é o caso do “*porn star*”.

contínuos jogos, tanto no nível do discurso textual (como podemos ver claramente nos prefácios das entrevistas) como nos “jogos de imagens” presentes nos ensaios fotográficos e nos filmes.

De Lauretis (1994) mostra como o cinema é reprodutor das ideologias dominantes sobre o corpo, a sexualidade e o gênero, partindo do pressuposto foucaultiano de que o cinema é um “sistema de representação” que demarca o lugar das relações de poder e das relações hierárquicas presentes na relação de gênero. Relações que eram pensadas pelas ciências sociais e pela antropologia como marca registrada da diferença sexual (baseada nas dicotomias homem/cultura – mulher/natureza), que “serviu como base de sustentação para as intervenções feministas na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas ou humanidades (DE LAURETIS, 1994, p.206)

Segundo De Lauretis (1994, p.210-211),

O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição vis-à-vis outras classes pré-constituídas.

Pude perceber como agem esses micropoderes salientados pela teoria foucaultiana na reinterpretação feita pelos estudos feministas do sistema de gênero. Ele enfatiza as relações de poder presentes nas dicotomias que surgem através da relação hierárquica homem/mulher, constituindo um poderoso instrumento metodológico para descrever as relações de poder. Portanto, ao propor que as representações sobre o corpo-pornográfico são produtos de uma ideologia baseada na relação hierárquica homem/mulher, sugiro que essa dicotomia também serve como base para a reprodução de uma relação hierárquica baseada no homem-ativo/homem-passivo.

Desse modo, segundo De Lauretis (1994, p. 210-211):

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero esta sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade.

Sendo assim, o sistema de sexo-gênero está profundamente ligado à desigualdade social, porque ele necessita, para sua existência, de uma relação hierárquica que estabeleça uma relação de poder que pode ser delimitada por vários âmbitos. No caso da pornografia homoerótica essa relação de poder será demarcada pela relação entre a representação do papel passivo e do papel ativo nas relações sexuais. Esse tema vem sendo discutido na literatura antropológica brasileira desde a década de 70. Autores como João Silvério Trevisan, Peter Fry, Edward MacRae e Richard Parker buscaram entender, através desse questionamento, como em uma sociedade como a brasileira se estabelece a hierarquia entre identidades sexuais, papéis de gênero e sexualidades, demarcando “lugares específicos” para as várias categorias de homens que vivenciavam em suas vidas cotidianas práticas homoeróticas.

Fry (1982) analisa em um dos seus trabalhos as representações sobre a sexualidade masculina e as retóricas sexuais que vão estabelecer as relações hierárquicas ou igualitárias entre homens no Brasil. Segundo sua pesquisa, realizada em meados da década de 70, existiam três sistemas de representação de identidades sexuais masculinas: no primeiro, localizado na periferia de Belém, a hierarquia é baseada na relação homem (masculino, ativo) e bicha (feminino e passivo), pressupondo que o “homem mesmo” poderia ter uma vida sexual com outro homem desde que ele exercesse o papel ativo em todas as relações sexuais; portanto, o papel de gênero era quem delimitava a hierarquia, igualando o lugar do homem ativo à idéia de masculinidade; o segundo, localizado nas classes médias das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, baseava-se no modelo de igualdade sexual postulado pelo movimento feminista no fim da década de 60, no qual se recusaria a hierarquia homem/ativo bicha/passivo para se estabelecer uma relação igualitária entre homens (heterossexuais) e homens (entendidos); segundo essa nova forma de classificação, se o homem mantivesse relações sexuais como ativo com outro homem, ele deixaria de ser “homem mesmo” para se tornar “entendido”; o terceiro esquema de representação era formulado pela ciência (medicina do século XIX), que dividia o sistema de identidades sexuais entre três modelos: o homem heterossexual, o homem passivo invertido (efeminado) e o pseudo-heterossexual homossexual ativo pervertido (masculino). Nesse sistema de representação, a grande divisão está delimitada entre homens heterossexuais e homens homossexuais, estabelecendo uma hierarquia que delimita o papel da masculinidade.

Segundo Fry, esses sistemas são “fatalmente dualistas” e estariam fadados a uma “mudança” (leia-se evolução), que, no processo, poderia transcender tanto as categorias

“masculinidade” e “feminilidade” quanto as categorias “heterossexualidade” e “homossexualidade”. Acredito que a perspectiva de Fry vê na introdução de um projeto individualista uma possibilidade maior de o indivíduo desenvolver “projetos” com relação a sua própria identidade, desvinculando-se de categorias muito amplas e hierárquicas (tais como as citadas acima). Entretanto, ao analisar filmes pornográficos homoeróticos nacionais, percebendo-os como sistemas de representação social, pude entender que as relações hierárquicas entre identidade sexual, papéis de gênero e papéis sexuais estão cada vez mais presentes e agindo como importantes mecanismos de manutenção das hierarquias. Nos filmes, o primeiro modelo, “homem mesmo” e “bicha”, serve para demarcar o que estou chamando de “jogos discursivos”, que mantêm e manipulam a construção de corporalidade, masculinidades e homoerotismos vinculados a um modelo hegemônico.

Esse tipo de relação hierárquica norteia a história da pornografia no Brasil. Nos filmes produzidos na Austrália, no Canadá, nos Estados Unidos e em países da Europa, a relação entre a categoria ativo e passivo é totalmente diferente, e muitas vezes não assume qualquer importância para delimitar um tipo específico de corporalidade, de masculinidade ou de homoerotismo.

Nas falas de dois *porn stars* norte-americanos podemos pensar como essas relações hierárquicas podem ser redimensionadas ou até mesmo inexistentes, dependendo de situações históricas e sociais específicas:

Nas entrevistas concedidas por Donnie Russo e por Mark Dalton (ver capítulo 4, figura 16) à revista *Porn* eles salientam:

Porn: Transar em frente às câmeras é também atuar. Quanto de prazer e quanto de mecânico há numa cena?

D. R.: É uma mistura dos dois. Mas também é química, profissionalismo e prazer. Faço porque quero. Gosto do que faço, gosto de transar, da aventura, da química. Você tem que sentir prazer no que faz. [...]

Porn: Você tem algum limite diante das câmeras?

D. R.: Bom, tem algumas coisas que você faz e outras não. Não sei realmente como responder...[risos]. É como uma pergunta a lá Catch 22 (termo militar para explicar que há sempre uma exceção para cada regra). Maldito se faz, maldito se não. O que faço em frente às câmeras é basicamente aquilo que sou (Marcelo de Moraes, Revista *Porn* Nº9 Ano 2 – outubro de 2002. Grifos meus).

Porn: Você tem namorado?

M. D.: Tenho um amigo muito próximo que é um cara, isso conta? (risos) Eu só fico, seja com caras ou garotas. Gosto do jeito que os caras me tratam, como um rei, é muito legal. [...]

Porn: Você trabalhou com a *MuscleHunks*, que faz vídeos com um apelo sexual mais explícito. Você ficou à vontade?

M.D.: No fundo, acho que sou uma pessoa que gosta de se mostrar. Adoro flexionar meus músculos e me masturbar para a câmera. Sei lá, fico muito a vontade diante das câmeras.

Porn: Apesar desses filmes terem cenas com ereções e masturbação, não são vídeos pornôs. Você já fez algum ou tem intenção de fazê-lo?

M. D.: Tomei uma decisão, um tempo atrás, de que não queria transar em frente às câmeras. Sei lá, talvez seja apenas a idéia de que minha mãe possa ver (risos). Acho que o negócio é que tenho limites. Estou fazendo alguns filmes para a *Pacif Sun* e, certamente, estarei me masturbando neles.

Porn.: O que acha de filmes de sexo explícito?

M.D.: Adoro assistir, acho ótimo e isso me excita muito. Eles me dão algumas das melhores idéias para posições sexuais. (Marcelo de Moraes, Revista *Porn* Nº 8 Ano 2 – julho de 2002. Grifos meus).

Através de falas como esta pode perceber como se delimitavam as especificidades de atores filmes pornográficos homoeróticos de outros países. No caso dos atores norte-americanos, a nítida presença de um discurso individualista, que pode vincular “a liberdade individual” à escolha profissional (que é dita como prazerosa e ao mesmo tempo rentável). A maioria dos atores pornográficos norte-americanos não ostenta mais o discurso de Jeff Stryker baseado na lógica *gay-for-play*, mas sim em uma escolha individual que une o desejo erótico (quer seja baseado em um narcisismo latente ou em uma perspectiva política das relações homoeróticas); esses homens não têm a preocupação de construir um “jogo discursivo” que possa garantir a masculinidade. A masculinidade e o homoerotismo nos filmes norte-americanos não estão pautados em um padrão de masculinidade tão rígido quanto o brasileiro, e a encenação da afetuosidade entre homens presente nestes filmes pode demonstrar isso.

Portanto, para entender o corpo-pornográfico presente nos filmes nacionais, pensei que o melhor caminho seria falar sobre os *porn stars*, construindo um diálogo com as representações feitas desses atores. O trabalho de Thomas (2003) foi de fundamental importância para que eu pudesse estabelecer uma análise comparativa entre o desenvolvimento de corpos pornográficos nos Estados Unidos e no Brasil. O autor estabelece uma pequena história dos principais *porn stars* do cinema norte-americano, dividindo-a em quatro momentos: o primeiro, na década de 70,

baseou-se na criação de “estrelas” (inspirando na indústria hollywoodiana), visando desenvolver uma indústria na qual as imagens dos atores seria o principal produto. Destacaram-se atores como Casey Donovan, Al Parker e Jack Wrangler; o segundo, na década de 80, também seguiu esse modelo, criando “stars” para a indústria pornô; destaca-se neste período o aparecimento da figura emblemática e polêmica de Jeff Stryker, que se incorporou ao cinema pornô *gay* norte-americano através da imagem do homem heterossexual que faz sexo por dinheiro, o “*gay-for-play*”. Nesse mesmo momento outros atores que não compartilhavam dessa lógica também obtiveram bastante sucesso, como Ryan Idol e Joey Stefano; no terceiro, na década de 90, têm importância dois acontecimentos: a entrada do cinema pornô europeu (com atores como Lukas Ridgeston) e a definição de um novo padrão, baseado em “*young athletic men*”. Outro ator que também teve destaque nesse período foi Ken Ryker; no quarto, que Thomas chama de *New Millenium*, atores como Tom Chase e Steve Cassidy vão delimitar um novo modelo de *porn stars*: “*masculine and muscular, sexually versatile, and confidently gay*”.

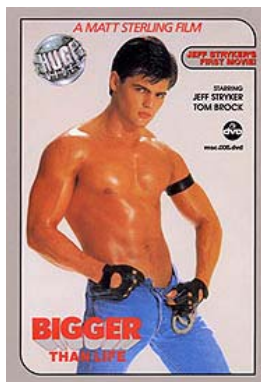


Figura 26: Jeff Stryker. A estética agressiva dos filmes de Stryker, que se inspiravam no filmes de ação norte-americanos.
Fonte: Site <http://www.Keepstil.com>

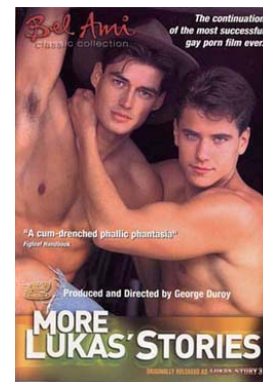


Figura 27: Capa do DVD “More Lukas’ Stories”. A imagem mostra o tipo de homoerotimos dos filmes europeus, que constroem histórias baseando-se em uma relação afetiva entre homens, criando outras representações das práticas sexuais; além disso, pode perceber o tipo de ator pornô anunciado no trabalho de Thomas, um “*yong athletic men*”.
Fonte: Site <http://www.Keepstil.com>

É clara a convivência de padrões como o representado por Jeff Styker (um homem que se autodemoninava heterossexual e que só atuava em filmes pornôs por dinheiro) com atores declaradamente *gays*, tais como Joe Stefano (“*sexually versatile*”). Discrepância de modelos que ainda persiste nos filmes pornográficos norte-americanos, mas que não delimitam um padrão a

ser seguido, ou até mesmo não estabelece um modelo de corporalidade, masculinidade e homoerotismo como marca registrada da produção deste país.

Através de uma perspectiva comparativa, pude perceber que no Brasil existe a criação de um modelo de corporalidade que se baseia na imagem de um corpo masculinizado, musculoso e jovem, baseado na representação da concepção de masculinidade hegemônica. Aparentemente não há discrepância entre os corpos dos homens que representam o papel ativo e os que representam o papel passivo; a diferença, segundo minhas observações, estaria marcada na atuação que é exigida desses atores.

Como pude perceber na fala de Alexandre Senna (ator especializado em papéis passivos):

Porn: A sua carreira quase acabou no primeiro filme. Por quê?

AS: Porque fui decidido a só fazer o papel de ativo, mas fiquei meio nervoso e não tive um bom desempenho. Só que por causa da minha aparência, tive outra chance. Me propuseram outro filme, mas seria para fazer o passivo. O Júlio Kadetti disse que hoje em dia gays gostam de ver homens mesmo com H maiúsculo fazendo o passivo. Eles acham bonito isso. E eu fiz como o diretor quis, numa boa.

Porn: Por que você só queria fazer ativo? Existia algum preconceito em você ser passivo e levar a fama de *gay*?

AS: É. Só que a gente vai se relacionando com pessoas maduras e vê que não é bem por aí. Independente de ser ativo ou passivo, a gente tem que passar para o público o que eles querem ver. É nosso papel.

Porn: Agora você mudou de tática?

AS: Mudei. Hoje em dia atuo como passivo e é por isso que o público quer me ver. (Nena Jardim, Revista Porn Nº8 Ano 2 – Junho de 2002. Grifos meus).

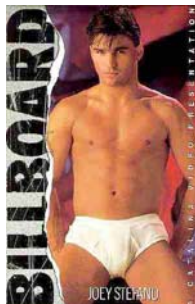


Figura 28: Joe Stefano

Fonte: Site <http://www.Keepstil.com>



Figura 29: Alexandre Senna

Fonte: Revista Porn

O que diferencia Senna de Stefano? Por que no Brasil existe a necessidade de se estabelecer uma distinção tão rígida entre o ator que encena o papel ativo e o ator que encena o papel passivo? Será que o dualismo hierarquizante é a marca registrada da pornografia nacional?

Não é fácil responder a tais perguntas. Obtive apenas algumas hipóteses ao analisar a revista *Porn* e vários filmes nacionais, alguns norte-americanos e europeus:

1. Existe uma representação do corpo-pornográfico que é usado para delimitar simbolicamente o que se espera dos atores brasileiros fora e dentro do filme – ela é expressa na construção dos corpos e na representação da masculinidade e do homoerotismo;
2. O homoerotismo representado nos filmes é totalmente determinado pela masculinidade hegemônica que impõe limites para que as “identidade sexuais dos atores” continuem dentro dos seus padrões; por isso, práticas como a encenação de afetuosidade (beijos e encenação de carinho) ficam totalmente comprometidas nos filmes nacionais;
3. O modelo de corpo-pornográfico também está diretamente vinculado ao modelo de masculinidade hegemônica e estabelece, através de rigorosas representações, as relações de poder expressas entre a masculinidade hegemônica representada no filme pelo ator que encena o papel ativo e pelas masculinidades subalternas representadas pelo ator que encena o papel passivo e o “ator versátil” (que pode desempenhar tanto o papel passivo quanto o ativo);
4. A manutenção desse modelo hierárquico de masculinidades é um objetivo constante dos diretores, das publicações especializadas e dos atores (*Porn e Homens*).

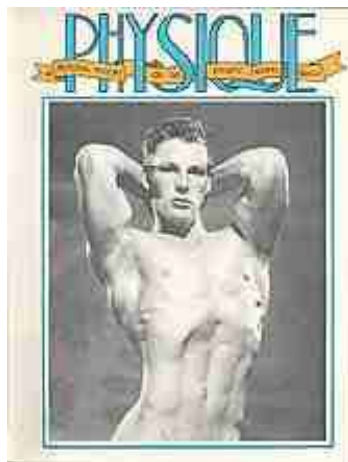
Analisando algumas representações sobre o corpo-pornográfico, as masculinidades e o homoerotismo que estão em constante negociação nos filmes pornográficos homoeróticos nacionais, pude chegar à conclusão de que os “jogos discursivos” que nascem dessas três categorias têm como finalidade principal a manutenção do padrão imposto pela masculinidade hegemônica.

Notei nos trabalho de Connell (1999) que analisam a relações homoeróticas vivenciadas por homens *gays* no Canadá como é recorrente e importante para homens que vivem no seu cotidiano práticas sexuais entre homens manipular o discurso social desvinculando o estigma que está relacionado ao homoerotismo.

Segundo ele,

The moment of engagement, then, has its complexities. Some engagement with hegemonic masculinity is found in each of these lives. It ranges from heavy commitment to wistful fantasy, but it is always there. In no sense is their homosexuality built on a lack, a gender vacuum. Yet the construction of masculinity occurs through relationships that are far from monolithic. The gender dynamic is both powerful and sufficiently complex and contradictory to be inflected in different ways. In theses men's lives, the decisive inflection generally followed from a sexual experience – the discovery of sexuality, or a discovery in sexuality. (CONNELL, 1995, p. 147)

Neste estudo não estou falando de homens que se autodenominam homossexuais, mas de filmes que representam práticas homoeróticas para homens que vivem suas fantasias sexuais e seus desejos muitas vezes usando essas representações. Portanto, as representações poderiam ser hipoteticamente muito importantes para dar sentido às experiências de mundo desses indivíduos, vinculando, delimitando e restringindo suas experiência a um modelo fixo que muitas vezes restringe possibilidades afetivas e sexuais.



Fonte: <http://www.classicbodybuilders.com/bobjensen.html>

Figura 30: A produção de corpos saudáveis e viris norteava o discurso de revistas como a *Physique*, mas como retrata Fitzgerald nem tudo era claramente explicitado, o contexto homoerótico precisava de “artifícios” para ser expresso.

Um dos mais significativos exemplos do “poder da pornografia” pode ser verificado através de uma cena do filme *“Beefcake”*, do diretor Thom Fitzgerald (1999). Misturando realidade e ficção, ao narrar a história de Bob Mizer, um dos fundadores da pornografia comercial no Estados Unidos na década de 50, ele destaca, entre cenas do julgamento de Mizer e

relatos de pessoas que trabalharam com ele (atores e modelos) e de pessoas que consumiram seus produtos (filmes e fotos), como a pornografia era pensada, produzida e vista pelo público. Mas o que me chamou a atenção foi o depoimento de um personagem que relata sua experiência na infância ao encontrar jogada na rua uma edição de uma das revistas de Mizer. Segundo ele, ao encontrar aquela revista, deixou de se sentir sozinho, encontrou referenciais para entender o que sentia com relação aos outros meninos. Ele tinha exemplos, via “outros” como ele.

Acredito que Fitzgerald exemplifica muito bem o efeito que eu estou vendo na pornografia, como um produto que dá significado para algo proibido e negativizado pela sociedade. Os filmes pornográficos homoeróticos brasileiros também dão sentido, eles trazem sentido, reconstruindo corporalidades, masculinidade e homoerotismo. Eles são poderosos meios para dar sentido às experiências. Engajados ou não com o padrão de masculinidade, os sentidos são importantes para que esses indivíduos não se sintam sós e para que não prevaleça o silêncio.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONTADO HISTÓRIAS SECRETAS

As formas redondas e a feminilidade macia não agiam mais sobre Mignon, agora acostumado ao contato de uma vara dura. A lado da consorte, ele permaneceu inerte. O abismo o atemorizava. De qualquer maneira, fez um esforço para superar o nojo e unir-se à mulher, a fim de obter dela dinheiro. Demonstrou estar galantemente ansiosa. Mas chegou um dia em que, não podendo mais, confessou que amava um – antes ele diria um rapaz, mas agora tinha que dizer um homem, pois Divina era um homem – homem. A senhora sentiu-se ultrajada e pronunciou a palavra “veado”. Mignon deu-lhe uma bofetada e partiu.

Nossa Senhora das Flores de Jean Genet

Falar do que não foi dito, fazer o que foi proibido, mostrar o que era escondido. Ao entrar no “mundo de segredos” dos pornógrafos e de suas pornografias, acabei me sentindo um pouco isolado, “como se tivesse acabado de ser abandonado em uma praia deserta em algum lugar do pacífico ocidental” (MALINOWSKI, 1978). Mas agora, depois de muitos meses junto de meus incautos “nativos”, estou pronto para revelar alguns de seus segredos.

Nesta parte derradeira da dissertação, pretendo salientar algumas das questões relevantes que apareceram durante a etnografia, salientando a importância de tais pontos para a compreensão de tal objeto e também enfatizando a criação de uma nova área de estudo no Brasil sobre as “subculturas homoeróticas brasileiras”.

5.1 Histórias Esquecidas

O primeiro ponto a ser salientado a respeito da pornografia homoerótica está vinculado às dificuldades que encontrei para a (re)construção de sua história. A total falta de referências na literatura das ciências sociais a respeito do tema e todos o descaso em manter arquivos e documentos dificultaram a pesquisa e em si já se revelaram importantes dados para a compreensão do fenômeno. Portanto, o segundo capítulo da dissertação tomou “rumos arqueológicos”, fazendo do levantamento do maior número possível de material (revistas e fragmentos de alguns livros brasileiros que falam do assunto) e da comparação com a literatura

norte-americana os principais instrumentos para levantar hipóteses e (re)construir o que poderia ser chamado de uma história da pornografia homoerótica no Brasil. Mesmo com informações fragmentadas e tendo que fazer de mecanismos como o levantamento de hipóteses sobre o tema os principais recursos para a redação desse capítulo, acredito que tenha conseguido descrever um aspecto da subcultura *gay* que até então estava em segredo, parece que até mesmo para os estudiosos do assunto.

Ao comparar no primeiro capítulo dados de pesquisadores como Moreno (2002), que fez um levantamento de filmes brasileiros com personagens homossexuais de 1923 a 1996, e Waugh (2001), que fez o levantamento de filmes norte-americanos pornográficos em que apareciam cenas homoeróticas no período de 1915 a 1968, pude perceber certas características que me ajudaram a (re)construir parte da história cinematográfica pornô nacional. O levantamento realizado por Moreno não fala de filmes que tenham algum teor homoerótico, mas sim dos que retratam personagens homossexuais de maneira cômica ou decadente. O levantamento feito por Waugh revela que os personagens homoeróticos nos filmes norte-americanos eram secundários e tinham um papel eminentemente ligado ao controle homosocial (COELHO NETO, 1983; WINCKLER, 1983; MORAIS; LAPEIZ, 1985; ABREU, 1996).

Concluindo, foi só a partir na década de 80, com a decadência das pornochanchadas e com a estréia de cineastas brasileiros no “ramo”, que pôde se desenvolver uma pornografia “legitimamente nacional”. Mesmo contando com a ajuda e a inspiração imprescindíveis de diretores norte-americanos e europeus (tais como Kristen Bjorn e Patt Rocco), a cinematografia nacional só pôde começar nesse período, mesmo assim sem a criação de um “*studio system*” e de um “*star system*” e tampouco de uma economia de mercado voltada diretamente para esse produto, como aconteceu no Estados Unidos e na Europa (o que só viria a acontecer no Brasil em meados da década de 90).

5.2 O “mercado cor-de-rosa”: O marco da cinematografia pornografia homoerótica nacional

O desenvolvimento e a visibilidade alcançados por um “mercado” voltado e especializado para um “tipo especial” de consumidor (como os homens e mulheres que têm práticas homoeróticas) pode ser entendido como o marco principal para o grande sucesso que a indústria

pornográfica brasileira alcançou no fim da década de 90. Já era sabido desde os primeiros filmes de Bjorn, no começo da década de 80, que “os produtos nacionais” eram muito valorizados no mercado internacional e que a maioria dos filmes pornográficos produzidos no Brasil eram voltados especialmente para um público internacional (que já tinha um “mercado consumidor” consolidado desde a década de 80).

A abertura da economia brasileira para novos “segmentos de mercado” deu margem para a criação de um “mercado cor-de-rosa”. Voltado para “público homossexual”, ele contribuiu para o crescimento de bens e de serviços para esse público (NUNAM, 2003). A pornografia, por sua vez, é um dos bens que mais se desenvolveram nesse âmbito. Revistas e filmes que exibem materiais pornográficos cresceram de maneira espantosa – o grande número de editoras, produtoras e de títulos disponíveis no mercado retratam esse crescimento. Não existe nenhum tipo de levantamento sobre a produção, o consumo e a rentabilidade de tais materiais, por isso as minhas observações sobre esse crescimento se baseiam no levantamento feito através da revista *Porn*, especializada em pornografia homoerótica, e na pesquisa videográfica feita na *Internet*.

Mas o dado mais surpreendente e que foi de crucial valor para entender as peculiaridades e a importância da pornografia para as pessoas que vivem experiências homoeróticas em seu cotidiano foi a descoberta de uma “rede” de comercialização, divulgação e consumo de pornografia homoerótica.

A rede de produção → distribuição → divulgação → consumo acaba construindo uma nova “topografia do desejo homoerótico”, em que os espaços de socialização e lazer, tais como as boates, saunas, clubes, locadoras, cinemas, vão utilizar a pornografia para ressignificar esses territórios (Parker, 2002). Os filmes pornográficos acabaram fazendo parte do dia-a-dia de homens que vivenciam experiências homoeróticas em suas vidas, trazendo cotidianamente representações de corporalidades, de masculinidade e de homoerotismo retratados nas imagens de *folders* de divulgação de boates, nas capas de revistas e filmes, nas decorações de bares, boates e saunas.

Comprar uma revista especializada em filmes pornográficos com temática homoerótica na banca de revista ao lado de sua casa ou pela *internet*, ir à locadora e escolher o mais novo lançamento da *Frenesi* ou da *Pau Brasil* indicado pela revista, à noite passar na sauna e assistir em um telão o mais novo filme pornográfico europeu e no final da noite acabar assistindo a um

show de stripteaser com o astro pornô capa da *Porn* na boate preferida são atividades que podem ser feitas na maioria das grandes cidades brasileiras.

5.3 No escurinho do meu quarto: assistindo a um filme pornô.

Como pude mostrar nos capítulos 2 e 3, os filmes pornográficos tanto heteroeróticos quanto homoeróticos no fim da década de 80 deixam os espaços dos “cinemas malditos” (onde eram exibidos) e passam a fazer parte das locadoras, das videotecas particulares e também passam a ser exibidos em alguns espaços de consumo de tais materiais (*sex shoppings*) e de circulação de público GLBT (como saunas, boates e clubes). As opções para consumir esse tipo de bem passam a se diversificar, e o espaço “convencional” para exibição de filmes pornô perde sua força. No capítulo 4, ao decupar o filme *Fantasia Sexuais de um Sheik*, não falo apenas dos aspectos técnicos do filme, mas também da configuração desse bem que pode ser consumido em vários locais .

Na análise do filme pude perceber diferenças cruciais no tipo de técnicas de filmagem empregadas (uso de câmera de mão, para aumentar a mobilidade do *videomaker*, podendo focalizar vários ângulos), no tipo de representação da sexualidade (vinculada a um padrão de masculinidade que legitima as relações de dominação e hierarquização representadas nas práticas sexuais, vinculadas à masculinidade hegemônica), e no papel que as práticas sexuais vão representar para construir categorias como corporalidade, masculinidade e homoerotismo (quando delimitam e diferenciam a especificidades de atores que desempenham o papel “ativo”, de atores que desempenham o papel “passivo” e de atores que desempenham o papel “versátil”).

5.4 “Três em Um”: Redefinindo corporalidades, masculinidades e homoerotismos.

Nesta etnografia acabei descobrindo uma rede que entrelaçava vários aspectos cotidianos de pessoas que vivenciam práticas homoeróticas. As representações que apareciam nas imagens dos filmes pornográficos com temática homoerótica não se limitavam a salas de cinema, locadoras ou à escura e silenciosa tranqüilidade da casa dos consumidores; essas imagens circulavam por muitos espaços, cotidianamente freqüentados por homens, mulheres, crianças, homossexuais, heterossexuais, etc. O sentido da palavra pornografia tem de ser reconstruído. Ela

não fala de algo escondido, que gera medo e incômodo, mas de algo que pode transitar entre esses dois sentimentos no mesmo indivíduo ou em indivíduos diferentes em uma mesma sociedade. As imagens que antes eram escondidas agora são expostas, qualquer um pode ter acesso a elas; além disso, por trás desse livre acesso está um poderoso mecanismo de controle, um controle dissimulado, que, ao invés de vetar o acesso ao material, estimula seu consumo (o controle-estimulação a cujo respeito Foucault tanto preveniu). A pornografia adquiriu uma propriedade polifônica, ela fala para muitos sobre muitas coisas, ela constrói “jogos discursivos” (presentes nas revistas, filmes, *Internet*, etc.) a todo o momento. Portanto, para entender o que está sendo representado também é interessante saber como está sendo dito.

O “jogo discursivo” travado cotidianamente entre papéis sexuais e identidades sexuais, entre os atores e a mídia, é um resultado desse processo de controle. Um “jogo” que delimita ganhadores e perdedores e que, através de suas representações, estabelece padrões a serem consumidos e desejados.

As maneiras de perceber as representações concebidas através da pornografia podem ser singulares ao olhar de cada receptor, que pode reinterpretar os valores sobre as corporalidades, as masculinidades e os homoerotismos de acordo com a sua cultura ou de acordo com maneiras singulares de perceber o mundo, mediadas por experiências individuais (MERLEAU-PONTY, 1999; CSORDAS, 1994, 2000).

Portanto, acredito que este trabalho foi apenas uma investigação inicial que deixa margem para pesquisas mais elaboradas visando tanto uma reconstrução histórica, sociológica e antropológica dos espaços de produção e consumo de material pornográfico quanto uma investigação da maneira pela qual tais representações são ressignificadas pelos olhos dos consumidores.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, N. C. **O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo.** Campina: Mercado das Letras, 1996.
 _____ Pornochanchada. In.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (org.) **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- ALBERONI, Francesco. **O Erotismo. Fantasias e Realidades do Amor e da Sedução.** São Paulo: Círculo do Livro S.A. 1986.
- ALMEIDA, Miquel Vale de. Gênero, Masculinidade e Poder: Revendo um caso do sul de Portugal. In.: **Senhores de Si: Uma interpretação antropológica da masculinidade.** Lisboa: Fim de Século, 1995.
- ALMEIDA, V.; RIOS, L. F.; PARKER, R. **Ritos e Ditos de Jovens Gays.** Rio de Janeiro: ABIA: 2002.
- ARIÈS, P.; BÉJIN, A. **Sexualidades Ocidentais. Contribuição para a história e para a sociologia da sexualidade.** Philippe Ariès & André Béjin (orgs.) – tradução Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- ARILHA, Margareth. Homens: Entre a Zoeira e a Responsabilidade In: **Homens e Masculinidade: outras palavras.** Margareth Arelha, Sandra Rendente, Benedito Medrado (orgs.) São Paulo: Editora 34, 1998.
- AUMONT, J. In.: **A Estética do Filme.** O Filme como Representação Estética e Sonora. **São Paulo: Papyrus, 1995.**
 _____ **A estética do Filme.** São Paulo: Papyrus, 1995.
- BATAILLE, G. **O erotismo.** Tradução de Antônio Carlos Vieira. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: brasiliense, 1980.
- BREMMER, Jan. **De Safo a Sade. Momentos na História da Sexualidade.** Jan Bremmer (Org.) – Tradução: Cid Knipel Moreira. Campinas: Papyrus, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina / Tradução Maria Helena Kühner.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CANEVACCI, M. **Antropologia do Cinema : Do Mito à Indústria Cultural.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- COELHO NETO, T. In.: O Obsceno: jornadas impertinentes. **Obscenas.** (Org.) FERREIRA, Jerusa Pires. São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia

- HUCITEC, 1983.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. California: University of California Press, 1995.
- CORNWALL, Andrea; LINDISFARNE-TAPPER, Nancy. *Dislocating masculinity : comparative ethnographies*. London: Routledge, 1993.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- COSTA, Jurandir. Freyre. "Introdução". In.: **A Inocência e o vício : estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- CSORDAS, T. In: *The Existential Ground of Cultura and Self. Introduction: the body as representation and being-in-the-word*. Cambridge: Cambrid University Press, 1994.
- DA MATTA, R.. In: Relativizando – Uma Introdução À Antropologia Social. **Trabalho de Campo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
 _____ In.: **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DE LAURETIS, Teresa. IN.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
 _____ *Alice doesn't : feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
 _____ *Feminist studies : critical studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
 _____ *Technologies of gender : essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, c1987.
- DYER, Richard. *The matter of images: essays on representations*. London; New York: Routledge, 1993.
- DUTRA, José Luiz. Onde você comprou esta roupa tem para homem?: A construção da masculinidade nos mercados alternativos de moda. In: **Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros/** Miriam Goldenberg (org.) Rio de Janeiro: Record, 2000.
- EDWARDS, Elisa. Antropologia e Fotografia. In.: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 6(1) 1998.
- FLAX, Jane. Pós- Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista In: **Pós- Modernismo e Política**. Heloísa B. Hollanda (org.), Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 1994.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Abril Cultural Brasiliense, 1995.

FRY, Peter. Da hierarquia a igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: **Para Inglês Ver**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**/ tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1996 (leituras Filosóficas).

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

GARCIA, Sandra Mara. Conhecer os homens a partir do gênero e para além do gênero, In: **Homens e Masculinidades: outras palavras**, Margareth Arilha, Sandra Rindete (orgs.) São Paulo: Editora 34, 1998.

GEERTZ, Clifford. "Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultural". In: **Interpretações das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa** / trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Estar Allí: La antropología y la escena de la escritura*. In.: **El Antropólogo como Autor**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

GENET, Jean. **Nossa Senhora das Flores**. São Paulo: Circulo do Livro. 1987.

_____. **Diário de um Ladrão** / tradução Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Rio Gráfica. 1986 (Coleção Grandes Sucessos da Literatura Internacional)

_____. **Pompas fúnebre** / Tradução Ronaldo Lima Lins e Irene M. Cubric. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Querelle**/ Tradução Jean Marie L. Remy e Demetrio Bezerra de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. – tradução Cristiana Fino e Cássio Arantes Leite – São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GOLDENBERG, Mirian. O MACHO EM CRISE: Um tema em debate dentro e fora da academia. In: **Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros**/ Miriam Goldenberg (org.) Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a Manipulação da identidade Deteriorada**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

HEIBORN, Maria Luiza. Ser ou estar homossexual: dilemas de construção da identidade social. In: PARKER, Richard; BARBOSA, Regina Maria. **Sexualidades brasileiras**: Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

HERDT, Gilbert. *Introduction: third sexes and third genders*. In: **Third Sex, Third**

Gender: beyond sexual dimorphism in Culture and history. New York: Zone Books, 1996.

HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia – Obscenidade e as origens da modernidade 1500 – 1800.** (org.) Lynn Hunt; Tradução Carlos Szlak. 1º ed. São Paulo: Hedra, 1999.

KIMMEL, Michel S. In.: **HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS.** Porto Alegre: Ufrgs, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1998-. Semestral. Continua Cadernos de antropologia.

KULICK, Don. *Introduction; The sexual life of anthropologists: erotic subjectivity and ethnographic work.* In.: **Taboo: Sex, Identity and erotic subjectivity in anthropological fieldwork** Don Kulick and Margaret Willson (orgs.) New York, Routledge London and New York Press, 1995.

LEAL, Ondina Fachel. **Corpo e Significado: ensaios de antropologia social,** Ondina Fachel Leal (org.) Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

MACRAE, E. **A construção da Igualdade: Identidade sexual e política no Brasil da “abertura”.** Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
 _____ “As respeitáveis militantes e as bichas loucas”. In: **Caminhos Cruzados** Peter Fry (org.) São Paulo: Brasilense, 1989.

MALINOWSKI, B. **Sexo e Repressão na Sociedade Selvagem.** tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 1978.
 _____ **Os Argonautas do Pacífico ocidental.** São Paulo: Abril Cultural, 1978. (coleção Os Pensadores)

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**, v. 2. São Paulo: EPU, 1974.

MARCUS, George. Identidades Passadas, Presentes e Emergentes: Requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do séc. XX ao nível mundial. In: **Revista de Antropologia.** São Paulo: USP34, 1991.

MEAD, Margaret. **Sexo e Temperamento.** Trad. Rosa Krauszl. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1979. (Coleção Debates)

MEDRADO, Benedito. **A masculinidade nos Comerciais de televisão.** XX Reunião Anual da ANPOCS. Caxambu – Minas Gerais, 1996.

MENESES, Paulo. Imagens do sexo (O Império dos Sentidos, Nagisa Oshima, 1976) In.: **À meias-luz: cinema e sexualidade nos anos 70.** São Paulo: USP, Curso de Pósgraduação em Sociologia: Ed, 34, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.**/Tradução Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- MIJNGHARDT, Wijnand W. Política e Pornografia na República Holandesa dos Séculos XVII e XVIII. In.: **A invenção da pornografia – Obscenidade e as origens da modernidade 1500 – 1800.** (org.) Lynn Hunt; Tradução Carlos Szlak. 1º ed. São Paulo: Hedra, 1999.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia.** São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Funarte/EdUFF, 2001.
- MOTT, Luiz. **Homofobia: a violação dos direitos humanos de gays, lésbicas e travestis.** Rio de Janeiro, 1997.
 _____ **A homossexualidade no Brasil: Bibliografia.** s/d. (mimeo)
 _____ Teses Acadêmicas sobre homossexualidade no Brasil. s/d. (mimeo)
- MULVEY, Laura. "Sexualidade e Cinema" In.: **O cinema no Século/** Ismail Xavier (org.) Rio de Janeiro: Imago Ed. 1996.
- NUNAN, Adriana. **Homossexualidade: dos preconceitos aos padrões de consumo.** Rio de Janeiro: Editora Caravansaria, 2003.
- NOLASCO, Sócrates. **A desconstrução do masculino.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
 _____ **O mito da masculinidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
 _____ Masculinidade, mídia e violência. In: **Comunicação e Política. Mídia, Drogas e Criminalidade.** V1, n.º 2. Dezembro 1994 – março 1995. N. s. Rio de Janeiro: Celeba.
 _____ Representações Masculinas e Femininas na Televisão. In: **Feminino/Masculino no imaginário de diferentes épocas/** Eloá Jacobina e Maria Helena Kühner (orgs.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- ORTNER, Sherry B. *Sherpas through their rituals.* Cambridge: Cambridge University, 1978
- PARKER, Richard G. **Abaixo do Equador: Cultura do desejo, homossexualidade masculina e comunidade no Brasil/** tradução Ryta Vinhagre. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PIAULT, M. *Anthropologie et Cinéma.* Paris: Nathan, 2000.
- PERLONGHER, Nestor. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Marcelo Silva. UM OLHAR SOBRE O MASCULINO: Reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade. In: **Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros/** Miriam Goldenberg (org.) Rio de Janeiro: Record, 2000.

- RUBIN, Gayle. S. *“Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality.” In: **Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies.** Peter m. Nardi & Beth E. Schneider. London and New York: Routledge, 1998.*
- VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No Escurinho do Cinema: Cenas de um Público Implícito.** Editora Annablume, 2000
- VALE, Miguel Vale de Almeida. Gênero, Masculinidade e Poder: Revendo um caso do sul de Portugal. In: **Senhores de Si: Uma interpretação antropológica da masculinidade.** Lisboa: Fim de Século, 1995.
- VELHO, Gilberto. **Desvio e Divergência: uma crítica da patologia social.** Gilberto Velho (org.) 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1995.
_____. Observando o Familiar. In: **A aventura Sociológica: Objetividade, Paixão, Improvisado e Método na Pesquisa Social.** Rio de Janeiro: Zahar.
- SABINO, César. MUSCULAÇÃO: Expansão e manutenção da masculinidade. In: **Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros/** Miriam Goldenberg (org.) Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. Introdução. In: GENET, Jean. **Nossa Senhora das Flores.** São Paulo: Circulo do Livro.1987.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Revista Educação e Sociedade.** 20 (2),1995.
- SOARES, Luiz Eduardo. Luz Baixa sob Neblina: Relativismo, Intrepretação, Antropologia. In: **O rigor da Indisciplina.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- SOUZA, Pedro de. **Confidências da Carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VANCE, Carol. Antropologia Redescobre a Sexualidade: Um comentário teórico In: **Physis – Revista de Saúde Coletiva.** Vol. V, nº1:7-31, 1995.
- WILDE, Oscar. **De Profundis e outros escritos do cárcere/**Tradução Júlia Tettamanzy e Maria Ângela Saldanha – Porto Alegre: L&PM, 1998.
- WINCKLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade brasileira.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

TEXTOS DA INTERNET

“**A Gentil pornografia japonesa**” Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 de agosto de 2003.

“**An unprecedented Gay Porn Event: Six of the world’s greatest directors of male erotica live and in person!**” Disponível em: <<http://www.keepstill.com>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2004.

ATTWOOD, Feona. *Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research In.: Sexualities* Copyright © 2002 SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi) Vol 5(1): 91–105

“**Bastidores Eróticos: Saiba como rolam as filmagens de um filme pornô.**” Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 17 de abril de 2003.

“**Diretor quer revelar novos astros pornôs.**” Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 29 de outubro de 2003.

CONTATTO, Nicolas. “**Estrela Pornô: Rocky, ator estreante - e promissor - do pornô nacional conta detalhes de sua profissão.**” Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2003.

FERREIRA, Raffael. **Produtos Eróticos estão sujeitos ao Código de Defesa do Consumidor.** Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 20 de novembro de 2004.

“**Filmes mudos pornô exibidos com orquestra em Buenos Aires**” Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2004.

“**2002 GayVN Video Awards**” Disponível em: <<http://www.keepstill.com>>. Acesso em: 12 de setembro de 2003.

“**Kristen Björn procura modelos brasileiros para novo filme**” Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 05 de agosto de 2003.

GREEN, Leslie. *Pornographies. In.: The Journal of Political Philosophy*. Malden: Blackweell Publishers. v.8, n. 1, 2000.

GUTMAN, Guilherme. “**Exige-se boa aparência**”. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/mixbrasil/id/psi/aparencia.htm>>. Acesso em: 11 de abril de 2002.

LIPER, Ricardo. “**Masculinidade e Sexo entre Homens**” Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/gaysaber.html>>. Acesso em: 01 de setembro de

2000.

MOTT, Luiz. “**Identidade (HOMO)sexual e Educação Diferenciada**”

Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/gaysaber.html>>. Acesso em: 01 de setembro de 2000.

_____ “**Em Defesa do Homossexual**”

Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/gaysaber.html>>. Acesso em: 01 de setembro de 2000.

MCLELLAND, Mark J. Virtual Ethnography: Using the Internet to Study Gay Culture in Japan In.: *Sexualities* Copyright © 2002 SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi) Vol 5(4): 387–406

MURQUIA, Ismael. **Corpos construídos: barbies e travestis unidos pelo mesmo**

objetivo. Disponível em: <<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 25 de abril de 2003.

NASCIMENTO, Júlio. “**A solidão ‘in’ das Barbies.**”

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/mixbrasil/id/psi/solidao.htm>>. Acesso em: 18 de abril de 2002.

“**Poder de compra gay nos EUA maior que PIB do Brasil?**” Disponível em:

<<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 12 de setembro de 2003.

“**Quer ser astro pornô? A indústria erótica no Brasil não pára de crescer, veja seu funcionamento saiba como fazer parte dela.**” Disponível em:

<<http://www.mixbrasil.com.br>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2004.

RIOS, Aurélio Virgílio Veiga . “**Aspectos Jurídicos da Discriminação Homossexual**”

Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/gaysaber.html>>. Acesso em: 01 de setembro de 2000.

SILVA, Maria Cecília Pereira da. “**A masculinidade no Final do Século**”

Disponível em: <<http://www.ggb.org.br/gaysaber.html>>. Acesso em: 01 de setembro de 2000.

THOMAS, Joe A. **Porn Stras.** Disponível em:

<<http://www.glbtc.com/search/search.php?q=homoerotic&ps=20&np=19&m=all>>.

Acesso em: 15 de outubro de 2003.

WAUGH, Thomas. Homosociality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen. *Sexualities* Copyright © 2001 SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi) Vol 4(3): 275–291[1363-4607(200108)4:3; 275–291; 018326]

REVISTAS

ADAM GAY VIDEO XXXSHOWCASE. Los Angels: DAC, n. 8 vol. 5, january de 1998.

ADAM GAY VIDEO XXXSHOWCASE. Los Angels: DAC, n. 9 vol. 5, march de 1998.

ADAM GAY VIDEO XXXSHOWCASE. Los Angels: DAC, n. 10vol. 5, April of 1998.

ADAM GAY VIDEO Directory. Los Angels: DAC, vol. 2, n. 10, 1995 (*The 25 th Anniversary of gay porn*).

ADAM GAY VIDEO Directory. Los Angels: DAC, janeiro de 1997 (*7th Annual Edition*).

BOYSSEX. Fantasias Sexuais de um Sheik: Muito sexo com os mais belos rapazes. São Paulo: *SexSites* Editora, n. 1, ano II, 2003.

BOYSSEX. Filme nacional: Nove Machos e um destino. São Paulo: *SexSites* Editora, n. 2, ano II, 2003.

EPOCA. Orgulho *Gay*: Homossexuais brasileiros lutam contra preconceitos e conquistam o respeito da sociedade. São Paulo: Editora Globo, n. 70, ano II, 20 de setembro de 1999.

HOTMEN. Emboscada: neste vídeo uma deliciosa armadilha pra você. Rio de Janeiro: Sétima Editora, Ano 1, n. 2, 1997

LEITE, Waldir. Em Busca do Bofê Perfeito. In.: ***Homens***. Rio de Janeiro, n. 47, ano V, julho de 2001.

FEITOSA, Nelson. 48 Horas de sexo. In.: ***Porn***, SUPERATIVOS: Quatro momentos quentes de Márcio Pitbull e Marcio Rosa, os ganhos da Frenesi, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 1, ano I, setembro de 2001

NETBOYS. 3 SUPER VÍDEOS: Homens de tirar o fôlego em ação para você perder a cabeça!. São Paulo: *Sex Sites* Editora, n. 1 ano I, 2003.

PORN, SUPERATIVOS: Quatro momentos quentes de Márcio Pitbull e Marcio Rosa, os ganhos da Frenesi, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 1, ano I, setembro de 2001

PORN, FORÇA COUNTRY: Toda Potencia do astro Marcelo Cabral na sua estréia, em ganhões Brasileiros, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 2, ano I, outubro de 2001.

PORN, A ESTRELA SOBE: o mineiro Marcos Axel parte com tudo para vencer no mundo do vídeo adulto, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n.3, ano I, novembro de 2001.

PORN, SAMUEL BUENO: ensaio radical e entrevista. O modelo fotográfico mais exibido do país., Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 6, ano II, março/abril de 2002.

PORN, MARCELO CABRAL: Ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 7, ano II, maio/junho de 2002.

PORN, Alexandre Senna: ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 8, ano II, julho de 2002.

PORN, DUDU FERRARO: Ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 9, ano II, outubro de 2002.

PORN, RAFAEL TORLONI: Ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 10, ano II, novembro de 2002.

PORN, Cristian Wells: ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 11, ano III, janeiro de 2003.

PORN, MARCELO LAGOAS: Ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 12, ano III, março de 2001.

PORN, Quem tem medo de Marcio Pitbull: A Porn invade a privacidade do astro carioca, que solta o verbo numa entrevista radical, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 13, ano III, maio de 2003.

PORN, RICARDO ZAMBRINI: Ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 14, ano III, junho de 2003.

PORN, HUGO RERRARI: Ensaio radical e entrevista, Rio de Janeiro: SG-Press Editora, n. 16, ano III, novembro de 2003.

VEJA. Gays, O desafio de assumir a identidade sexual: Como eles e elas contam para os pais. São Paulo: Editora Abril, n. 7 ano 33, 16 de fevereiro de 2002.

VEJA. Gays, A vida fora do Armário: Conflitos existenciais e desafios cotidianos dos que tiveram coragem de assumir a homossexualidade. São Paulo: Editora Abril, n. 25 ano 36, 25 de junho de 2003.

VIDEOGRAFIA

BAWDY *Brazilians*. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2001. 1 Videocassete (76 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

BRAZILIAN Beef. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2001. 1 Videocassete

(117 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

BRAZILIAN Heat. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2000. 1
Videocassete (76 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

BRAZILIAN Hot Truckers. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2000. 1
Videocassete (75 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

BRAZILIAN Stallion. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2000. 1
Videocassete (90 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

BRAZILIAN Moves. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2001. 1
Videocassete (90 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

BRAZILIAN Policiman. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: *Frenesi Studio*, 2001. 1
Videocassete (90 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

FANTASIAS sexuais de um Sheik. Produção de Léo Botelho. Brasil: *Introduction Erotic Vide*, 2003. 1 cd-rom (60 minutos), Ntsc, son.sem legendas.

BEEF CAKE. Roteiro, produção e direção de Thom Fitzgerald : Thom Fitzgerald Produção : *Emotion Pictures*, Canada, Toronto Office *Col.*, 93 min., 1998. Legendado em português.

FOME de Gayranhão (título origina em inglês: *Hairssment*) Produtora: *Free EXX (Brute films present)*, 1993. VHS(95 minutos), Ntsc, son., legendas em português.

NOVE Homens e um Destino. Produção de Vides Júnior. Produção e Distribuição: Sex Sites Produções, 2003. 1 cd-rom (60 minutos), Ntsc. Son.

QUERELLE, Direção Rainer Werner Fassbinder, Roteiro Burkhard Driest/Rainer Werner Fassbinder Alemanha, 1982, 108 min, Ntsc.son, legendado em português.

THE BRAZILIAN in Me. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2000. 1
Videocassete (90 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.

SUGAR Cane Studs. Produção de Júlio Kadetti. Brasil: Frenesi Studio, 2001. 1
Videocassete (90 minutos): VHS, Ntsc, son., legendado em inglês.