

volume 1

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Letraria®

PROCESSOS DE CRIAÇÃO PÓS-PORNÔ:

AUTOGESTÃO, EXIBICIONISMO E INTERNET

BRUNO RIBEIRO

PROCESSOS DE CRIAÇÃO PÓS-PORNÔ:

AUTOGESTÃO, EXIBICIONISMO E INTERNET

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

BRUNO RIBEIRO

PROCESSOS DE CRIAÇÃO PÓS-PORNÔ:
AUTOGESTÃO, EXIBICIONISMO E INTERNET

Araraquara
Letraria
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ribeiro, Bruno

Processos de criação pós-pornô [livro eletrônico]:
autogestão, exibicionismo e internet / Bruno Ribeiro. --
Araraquara, SP: Letraria, 2022. -- (Coleção artes do cinema
e do vídeo; v. 1)

PDF.

ISBN 978-85-69395-97-3

1. Arte e fotografia 2. Fotografias 3. Pornografia e crítica
I. Título II. Série.

22-111679

CDD-779

Índices para catálogo sistemático:

1. Fotografias : Apreciação 779

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

O assimilacionismo e a heterossexualidade compulsória produzem *gays* que compactuam com os valores heterossexuais. O que a gente pode fazer? SER BICHA. Cada dia mais BICHA. Praticar a viadagem como forma de resistência. Ocupar todos os lugares com nossos Corpos Viados. Fazer isso tanto, fazer isso tantas vezes, até a hegemonia heterossexual entender que o mundo não dança sempre no seu ritmo.

Pequeno Manifesto Anarco-Queer, Francisco Hertz, 2017

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

A Coleção Artes do Cinema e do Vídeo tem como objetivo a publicação de dissertações selecionadas, produzidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Busca-se, assim, divulgar e fortalecer a pesquisa sobre Cinema e Vídeo enquanto campos artísticos, com ênfase tanto nos processos de criação artística, quanto em teorias e discursos que se materializam nestas artes.

Conselho Editorial

Allan Oliveira (PPG-MUS – Unespar)
Amabilis de Jesus da Silva (PPG-Artes – Unespar)
Ana Flávia Merino Lesnovski (PPG-CINEAV – Unespar)
Ana Paula Peters (PPG-MUS – Unespar)
André Acastro Egg (PPG-MUS – Unespar)
Artur Freitas (PPG-Artes – Unespar)
Beatriz Avila Vasconcelos (PPG-CINEAV – Unespar)
Carolina Amaral Aguiar (UEL)
Claudia Piori (PPG-CINEAV – Unespar)
Cristiane do Rocio Wosniak (PPG-CINEAV – Unespar)
Débora Opolski (PPG-CINEAV – Unespar)
Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV – Unespar)
Fabiane Freire França (PPG-SED – Unespar)
Fábio Jabur Noronha (PPG-CINEAV – Unespar)
Fábio Poletto (PPG-MUS – Unespar)
Fábio Steyer (UEPG)
Fábio Uchoa (Universidade Anhembi-Morumbi)
Felipe Ribeiro (PPG-MUS – Unespar)
Gisele Schnorr (PROF-FILO – Unespar)
José Ronaldo Fassheber (PALI – Unespar)
Marcelo Carvalho (PPG-COM – UTP)
Maria Cristina Mendes (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro de Andrade Lima Faissol (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro Plaza (UFPR / PPG-CINEAV – Unespar)
Rafael Tassi Teixeira (PPG-CINEAV – Unespar)
Regiane Ribeiro (PPG-COM- UFPR)
Rosane Kaminski (UFPR / PPG-CINEAV – Unespar)
Rosemeri Rocha (PPG-Artes – Unespar)
Sandra Fischer (UTP / PPG-CINEAV – Unespar)
Salete Machado Sirino (PPG-Artes / Unespar)
Solange Stecz (PPG-Artes – Unespar)



Este *e-book* foi publicado com recursos do PROAP / CAPES.

SUMÁRIO

PREFÁCIO: DOIS BRUNOS E SUAS [OUTRAS] PÓS-PORNOGRAFIAS	11
APRESENTAÇÃO	14
INTRODUÇÃO: QUERO SER UM <i>PORNSTAR</i>	15
PARTE 1 - DESEJO EM CENA: BREVE HISTÓRIA DO PORNÔ GAY	25
1.1 Da imagem ao movimento	26
1.2 Cinema de atrações: a vontade de mostrar	28
1.3 Broderagem à moda antiga nos <i>Stag Films</i>	29
1.4 Pornô e arte nos cinemas de vanguarda e <i>underground</i>	31
1.5 A espetacularização do corpo nos <i>physique</i>	35
1.6 A indústria pornô	37
PARTE 2 - PÓS-PORNOGRAFIA: RESSIGNIFICANDO O DESEJO	46
2.1 O rolê barcelonense	49
2.2 Pós-pornô na américa latina	53
2.3 Mas é só isso?	57
PARTE 3 - MANDA NUDES: PORNÔ AMADOR NA INTERNET	60
3.1 O Tumblr e a pornografia amadora	62
3.2 O uso do GIF no trabalho de Sam Morris	67
3.3 Pornô amador no Twitter: o vídeo que parece <i>GIF</i>	72
PARTE 4 - PROCESSO DE CRIAÇÃO: MEU CORPO TAMBÉM É ESPETÁCULO	78
4.1 O que me inspira	79
4.2 O que é <i>Golden Shower</i> ? Primeiros testes com o vídeo	85
4.3 A câmera além do corpo: suportes e iluminação	89
4.4 O filme e o VHS nos filtros de aplicativos	99

4.5 Desejo em curta duração: convertendo em GIFs	107
4.6 Orfão do Tumblr: onde publicar?	109
4.7 Um novo olhar sobre meu corpo	113
CONSIDERAÇÕES	129
REFERÊNCIAS	132

PREFÁCIO

DOIS BRUNOS E SUAS [OUTRAS] PÓS-PORNOGRAFIAS

Bruno Novadvorski

Quando recebi o convite do meu xará Bruno Ribeiro para escrever a apresentação de seu livro, fui tomado de emoção e tesão! Artistapesquisador que, em seu trabalho, transborda os limites institucionais das poéticas artísticas, acompanhando paralelamente os debates sobre artes visuais e redes sociais, mídias, distribuição etc. Camadas de seu eu se despem para as lentes e se cruzam com as discussões atuais de uma sociedade que versa entre regulamentos das práticas sexuais e tentativas de ruptura destes.

A exposição nua e crua do seu corpo dissidente ganha tons póspornográficos. Ao questionar-se se “pós-pornografia *pode* ser arte?”, Ribeiro já lança os dados sobre a cama e aponta quais caminhos teóricos terá que percorrer. Na elaboração sobre respostas possíveis, o artista-pesquisador assegura que seu livro “não é sobre o que a pós-pornografia *é*, e sim sobre o que ela *pode ser*”.

A pergunta no momento seria: o que é *pós-pornografia*? A brasileira Bruna Kury que, entre outras tantas Brunas, é artista visual, anarcatransfeminista, *performer* e escritora aponta a póspornografia “como tática de guerrilha contra a maquinaria da heteronorma, contra a indústria do pornô convencional” (KURY, 2021, p. 15). Sua visão se apresenta como um contra-movimento, operando nas estruturas discursivas e nas práxis das artes visuais. E por fim, Kury dá a cartada final para entendermos a pós-pornografia ao comentar que “pósporno vem como resistência política” (idem). Este movimento segue nas linhas foucaultianas da contra-produtividade e nas linhas preciadianas da contrassexualidade que também opera pelas reflexões de Foucault.

Basicamente, a *pós-pornografia* é uma resposta às normatividades de uma industrialização heterocisnormativa das práticas sexuais pornográficas, mesmo que estas sejam, em alguns casos, divergentes da heteronorma. Observar esteticamente que a sexualização pornográfica discursa e estabelece relação que nada mais são do que características exaltadas pela estrutura heterossexualcisnormativa. Acredito que a pós-pornografia seja um mecanismo do dispositivo contrassexual¹ conforme propõe o filósofo espanhol Paul B. Preciado acerca da contrassexualidade. Estando entre suas

1 Para um aprofundamento na contrassexualidade, ver o livro *Manifesto contrassexual* (2017) de Paul B. Preciado.

principais funções, o questionamento das bases estruturais da heterocisnormatividade, a ruptura com os mecanismos dessa estrutura social, ou seja, a implosão da binariedade que distingue as corporeidades em macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino.

Neste sentido, a pós-pornografia tem o dever de provocar, bagunçar a cama inteira, repensando as normas sexuais-sociais que se dão na pornografia convencional. Assim como Preciado (2017, p. 18) cita em outro texto, a partir da reflexão sobre algumas obras da ex-atriz pornô e artista visual estadunidense Annie Sprinkle, a pós-pornografia é a “desconstrução das tecnologias de representação da sexualidade como plataforma de invenção de novos sujeitos políticos-sexuais”.

Espera-se que a contra-produção pós-pornográfica mostre à sociedade as possibilidades das sexualidades por meio de discursos e atitudes que não sejam coniventes com as estruturas já solidificadas da pornografia convencional e, conseqüentemente, com as artes visuais e o audiovisual – no caso, a cultura visual.

Espera-se encontrar corpos, corpas, corpes dissidentes que carregam suas identidades e seus marcadores e que estes não sejam motivo de exclusão na prática pornográfica. Pelo contrário, que seja um modelo para que tenhamos todas as práticas sexuais vividas na forma de resistência e/ou sobrevivência de corporeidades jogadas às margens sociais e que encontram na profissionalização das sexualidades sua forma de renda, numa sociedade que insiste num capitalismo necropolítico. Da mesma forma, a pós-pornografia enquanto “crítica das construções sexuais” (PRECIADO, 2017, p. 24) deve desestabilizar os discursos, as práticas, as historiografias, as produções críticas da cultura de modo geral.

Assim, em seu livro, Bruno Ribeiro expõe importantes reflexões teóricas e costuras artístico-audiovisuais para temas que, por vezes, parecem tão velhos e ultrapassados, mas que são tão presentes e importantes para a construção de uma sociedade. Apresenta-nos uma pesquisa necessária e urgente dentro do que pode se compreender como *cultura visual* que, de maneira muito sucinta, entende-se como o debate sobre produção da imagem e suas possibilidades de representação, alinhando artes visuais e áudio visual/cinema, televisão e seus mecanismos, como as propagandas. Numa esteira muito bem consolidada, Bruno desdobra-se por meio de filmes e curtas buscando observar as narrativas que atravessam a pornografia, tais como o.a.e.s corpo.a.e.s² dissidentes de gênero e desobedientes sexuais, encaminhando-nos para sua reflexão sobre a pós-pornografia.

² Emprego esta forma de escrita inspirado na de Sam Bourcier no livro *Homo Incorporated: o triângulo e o unicórnio que peida*.

Entre clássicos da historiografia cinematográfica adulta, ou seja, pornô e filmes caseiros, Bruno narra as mudanças de aparelhagens tecnológicas, como os *smartphones*, que mudaram as perspectivas das relações e práticas com a pornografia e a sexualidade, desenvolvendo-se também na pós-pornografia.

Por fim, meu conselho é: ao ler este livro, o faça completamente nu.a, livre de roupas e permita-se experiências outras. Que a pós-pornografia seja uma porta aberta para debates urgentes e que as práticas sexuais sejam cada vez mais libertadoras!

REFERÊNCIAS

BOURCIER, Sam. **Homo Inc.orporated**: o triângulo e o unicórnio que peida. Tradução Marcia Bechara. N -1 edições; Crocodilo Edições, 2020.

FOUCAULT, Michel. (1926-1984). **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019a.

KURY, Bruna. **A pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade**. São Paulo: FERALIVRE, 2021. p. 10-31.

PRECIADO. Paul B. Cartografias 'Queer': O 'Flâneur' Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle. Tradução Davi Giordano e Helder Thiago Maia. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/cartografias-queer/>. Acesso em: 27 jan. 2022.

PRECIADO. Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado da minha pesquisa de mestrado, desenvolvida entre os anos de 2019 e 2021 no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Ao longo das páginas de *Processos de criação pós-pornô: autogestão, exibicionismo e internet*, busco relatar as investigações associadas à minha produção artística mediada pela distribuição em plataformas digitais. Com esse objetivo, pretendo identificar qualidades na pornografia amadora publicada na internet que se aproximem dos conceitos propostos pelo movimento pós-pornô, viabilizando o desenvolvimento de obras guiadas pela subversão dos padrões heteronormativos e coitocentrados presentes na pornografia gay comercial.

Tratando-se de um livro que aborda processos de criação, o conteúdo teórico apresentado nas próximas páginas tem a função de delinear meu repertório e organizar o pensamento criativo. Primeiramente, realizo uma contextualização histórica do pornô gay no audiovisual, delineando os tensionamentos e aproximações com a matriz sexo-gênero hegemônica. Na sequência, abordo os conceitos associados à pós-pornografia, surgida no final dos anos 1980 para pensar outras maneiras de representar o desejo. É nesse sentido que as tecnologias digitais de registro e distribuição adentram o debate, facilitando a distribuição do conteúdo amador produzido e protagonizado por sujeitos dissidentes. Partindo da articulação desses temas, apresento então o processo de criação da minha produção em GIF e em vídeo, detalhando os aspectos técnicos e teóricos que atravessam as obras realizadas durante a pesquisa.

Vale destacar que tanto a pesquisa de mestrado que deu origem a esse livro como a sua publicação foram financiadas pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no contexto da universidade pública e gratuita da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Agradeço imensamente às instituições e iniciativas de fomento ao ensino superior e à pós-graduação que viabilizaram a criação deste livro. Agradeço a orientação da Professora Dra. Ana Flávia Merino Lesnovski, bem como as contribuições do Professor Dr. Jamil Cabral Sierra (PPGE/UFPR) e da Professora Dra. Cristiane do Rocio Wosniak (PPG-Cineav/UNESPAR), membros da banca. Também agradeço ao artista-pesquisador Bruno Novadvorski pela escrita provocante do prefácio deste livro. Por fim, agradeço a todas as pessoas envolvidas – direta e indiretamente – no desenvolvimento desta obra. Que ela seja obscena o bastante para te fazer repensar o desejo.

INTRODUÇÃO

QUERO SER UM *PORNSTAR*

Considero minha relação com a pornografia um tanto singular, de modo que não saberia especificar onde termina o estímulo sexual e começa a fruição estética. A representação visual do explícito me excita na mesma medida que me causa um certo desconforto. Um misto de tesão, deslumbramento e sobretudo angústia. Uma “angústia que leva à criação” (SALLES, 1998, p. 84), pois mais do que usufruir do prazer em *ver*, sou movido pelo desejo de *fazer* pornografia. Uma pornografia alternativa e intimista, produzida e protagonizada pelo meu corpo desviante.

De acordo com Cecilia Almeida Salles (1998), não há como apontar com precisão o ponto de origem do processo de criação, sendo então mais produtivo partir do contexto histórico, social, cultural e científico em que o artista está inserido. Isso ocorre através da verificação dos registros feitos pelos próprios artistas, onde “por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas” (SALLES, 1998, p. 37). Pensando as questões que me afetam, opto por iniciar esse texto com uma contextualização de minha história pregressa. Com isso, busco situar minha posição no campo da arte, evidenciando de onde partem meus interesses e motivações. Ao mesmo tempo, delinheio os contornos da investigação, de modo que possa dar a ver as imbricações entre o fazer artístico e a reflexão teórica. Logo, o texto não corresponde a uma simples documentação da prática, assim como o trabalho de arte não se limita a ilustrar a teoria. Este livro apresenta o entrelaçamento de ambos, onde desde o início me abro e compartilho não só meu processo plástico, mas também os caminhos conceituais que percorro simultaneamente. Através desse processo, “o que estava oculto na experiência da própria criação, além do objeto de arte, revela-se pela investigação e reflexão” (COESSENS, 2014, p. 10).

Nesse caso, qual é o contexto por trás do meu ímpeto criativo? Diante da impossibilidade de uma especificação mais minuciosa, considero suficiente pensar a questão a partir do meu contato com a pornografia *on-line*. Se a adolescência é comumente associada à descoberta da sexualidade, considero que vivenciei essa fase tardiamente, após os 17 anos. Eu já tinha plena consciência de minha orientação sexual muito antes disso, mas no início dos anos 2000 a sociedade ainda se mostrava despreparada para agenciar as especificidades das sexualidades desviantes, “onde poucas são as brechas possíveis para se adquirir conhecimentos básicos acerca do próprio desejo sexual e dos corpos desejados”

(VIEIRA JR., 2021, p. 483). Foi por volta do ano de 2005 que tive meu primeiro contato com o sexo através da pornografia *on-line*. Contudo, de maneira pouco satisfatória, pois pornô *gay* amplamente difundido na época era predominado por corpos musculosos que performavam uma masculinidade excessiva que não contemplava meu desejo, tampouco permitia que me visse representado. Essa pornografia *gay* era (e ainda é) essencialmente heteronormativa, termo utilizado para designar “um conjunto de normas sociais que impõem não necessariamente a heterossexualidade em si, mas seu modelo a outras relações, inclusive entre pessoas do mesmo sexo” (MISKOLCI, 2014, p. 14).

Meu interesse pela fotografia de nus sob uma perspectiva artística se deu posteriormente, entre os anos de 2009 e 2012, período em que concluí um curso técnico em estilismo para atuar como produtor e fotógrafo de moda. Com o objetivo de construir um portfólio, criei um *blog* destinado a publicar ensaios retratando trabalhos realizados em parceria com uma amiga. Para suprir a necessidade de registros para divulgação, adquiri uma câmera profissional de segunda mão, passando a fotografar de maneira autodidata. Ao invés de aperfeiçoar minha técnica, optei por expandir meu repertório visual, buscando referências em editoriais internacionais publicados *on-line*, dentre os quais eventualmente me deparei com ensaios que apresentavam nudez frontal total.



Figura 1 - Foto do editorial de moda *Anatomy of a Murder* (KLEIN, 2011).

Nesse contexto me chamaram mais a atenção os trabalhos protagonizados por modelos masculinos, tanto pela nudez explícita inserida em produções elaboradas quanto pelos corpos retratados se distanciarem (ainda que pouco) da hipermasculinização

comum ao pornô comercial. O interesse nessas obras me levou a criar um *blog* de moda próprio, direcionado exclusivamente ao compartilhamento de ensaios do gênero, onde eram recorrentes ensaios produzidos por fotógrafos como Steven Klein, Juergen Teller, Mert & Marcus e Terry Richardson. Optei pela plataforma *Blogger* e nomeei a página como *Viva Caligula* por sua conotação obscena, dada a associação com o filme *Caligula*, de Tinto Brass (1979).

Pesquisando ensaios mais diversificados para publicar no *blog*, conheci o trabalho do duo italiano Luigi & Luca. Produzindo exclusivamente autorretratos, o casal atuou com algumas marcas independentes, mas sem haver uma dedicação exclusiva à fotografia de moda. As obras de Luigi & Luca se destacavam por conter ereção, sendo sexualmente muito mais explícitas do que os editoriais de moda *mainstream*³, além da aparência de ambos se distanciar ainda mais do padrão atlético e heteronormativo retratado tanto pela pornografia *gay* quanto pela mídia em geral (onde incluo as imagens de moda).



Figura 2 - Foto de um editorial de moda de Luigi & Luca [201-?].

Minha curiosidade acerca da produção fotográfica de nus se intensificou através da minha experiência com o Tumblr, *site* que tem como principal característica um sistema dinâmico de compartilhamento de imagens, GIFs e vídeos em páginas criadas por seus usuários. Além da distribuição de conteúdos publicados diretamente, a plataforma permite a reprodução de postagens realizadas por terceiros, possibilitando assim a

³ O termo de origem inglesa pode ser traduzido como “fluxo principal” e se refere a um grupo, circuito ou nicho de produção dominante.

construção de galerias personalizadas dedicadas a temas dentro das preferências de cada usuário.

Até o final de 2018, o *site* permitiu conteúdo explícito, que se destacou como um dos seus temas mais recorrentes. Foram comuns perfis dedicados a curadorias de imagens de nudez e pornografia, onde era frequente a publicação de obras autorais que, embora muitas vezes amadoras, se destacavam por demonstrar uma certa preocupação técnica evidenciada pelas escolhas de poses, enquadramentos, iluminação e composição visual. Deste modo, o Tumblr atuou como facilitador na experimentação de seus usuários com relação à exposição de seus corpos através do compartilhamento de *nudes*⁴ produzidos sob um viés artístico.

O Tumblr se destacou especialmente entre a comunidade LGBTQ+⁵ pela possibilidade de representar uma diversidade de corpos e identidades costumeiramente negligenciados pela mídia *mainstream*. Nesse sentido, além da presença de gêneros e sexualidades desviantes, também foi expressivo o movimento *body positive*, relacionado ao incentivo e à apreciação de corpos fora do padrão de beleza hegemônico perpetuado pela mídia. Ainda que outras plataformas dedicadas ao gerenciamento de páginas pessoais como Blogger e Wordpress também permitam a publicação de nudez explícita, atribuo o sucesso do Tumblr à associação dessa permissividade a uma dinâmica similar à das redes sociais. Desse modo, em lugar das publicações isoladas comuns a *blogs* tradicionais, o Tumblr viabilizou a troca de experiências entre seus usuários, criando assim uma espécie de senso de comunidade entre os sujeitos marginalizados.

Passei a acompanhar diversas publicações nesse contexto, replicando as que mais me interessavam ao passo que expandia meu repertório visual. Percebi então que apenas contemplar essas imagens já não era suficiente. Mais do que isso, sentia o desejo de produzir obras explícitas, não somente como fotógrafo e observador externo, mas como protagonista. Afinal, por que o privilégio de expressar o desejo e a sexualidade deveria ficar reservado aos corpos magros e másculos? Inspirado especialmente pelas fotografias amadoras que observei no Tumblr, realizei minhas primeiras experiências com o autorretrato, mas sem mostrar meu corpo por completo.

Não me constrangia expor meu pênis, mas sim meu abdome flácido, o qual escondia através do uso de tecidos e poses específicas. Somente cerca de um ano depois desses primeiros experimentos, publiquei um ensaio contendo nudez frontal total, momento a partir do qual passei a refletir sobre a relação entre a falta de representatividade e a

4 Do inglês “nus”, se refere à produção e compartilhamento *on-line* de autorretratos nus.

5 Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, *Queer* e demais dissidências de gênero e sexualidade.

vergonha em me expor. Por ao longo dos anos não observar corpos similares ao meu sendo retratados pela pornografia e pela mídia *mainstream*, constituí uma noção de abjeção em relação à minha aparência. Assim, o contato com outras formas de representação promovidas pelo Tumblr se mostrou positivo por me estimular a experienciar novas possibilidades de me ver representado através da minha própria prática artística, passando a compreender meu corpo como desejável.

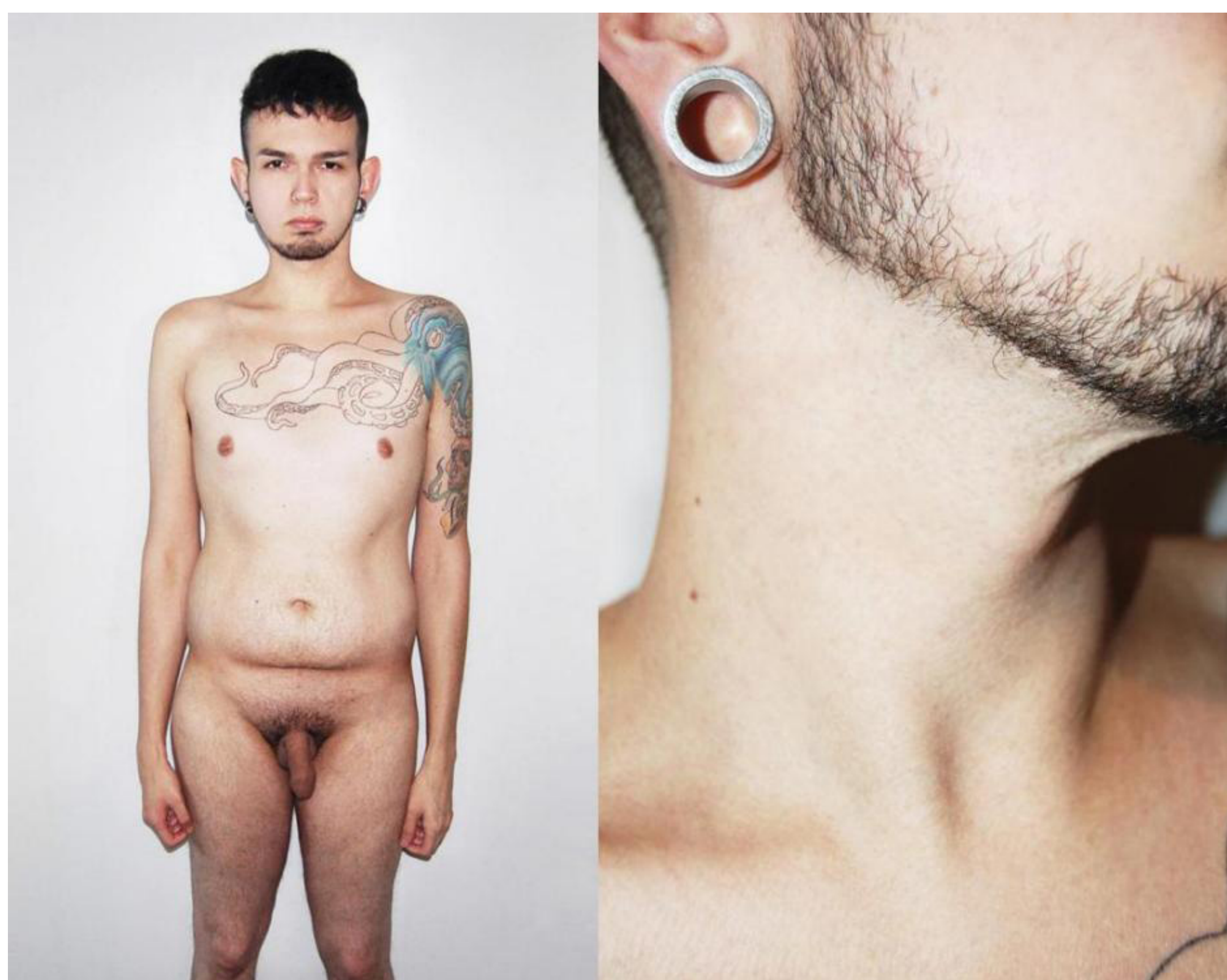


Figura 3 - Primeiro ensaio com exposição total (*Viva Caligula*, 2012).
Fonte: acervo.

A proposta de auto apreciação através da exposição atraiu a atenção tanto de amigos próximos quanto de desconhecidos (seguidores *on-line*) que se interessaram em ser retratados por mim. Desse modo, além dos autorretratos, passei também a fotografar outros modelos. Esses trabalhos eram publicados simultaneamente em minha página pessoal no Tumblr e no *blog Viva Caligula*, no qual gradativamente deixei de compartilhar editoriais de moda. Rapidamente o *blog* se tornou uma galeria *on-line* contendo apenas trabalhos autorais e, priorizando uma interface mais adequada ao propósito, transferi esse conteúdo do Blogger para a plataforma Wordpress. No *site*, os ensaios fotográficos eram organizados separadamente, onde o clique em cada uma das imagens disponíveis na tela inicial levava a um conjunto específico.



Figura 4 – Captura da tela inicial do *website Viva Caligula*.

Fonte: <https://vivacaligula.wordpress.com/>

Ainda que o *website* tenha sido adotado como principal canal de distribuição do meu trabalho, continuei a publicar alguns conteúdos no Tumblr até o ano de 2018, quando a plataforma atualizou sua política de uso deixando de permitir imagens explícitas. A medida levou diversos artistas amadores a procurar outros espaços digitais para continuar compartilhando suas criações. O contexto de produção pornográfica alternativa⁶ do Tumblr será retomado posteriormente, sendo que no momento optei por me ater a uma perspectiva geral do assunto apenas com o propósito de apresentar parte de minha própria experiência com o *site*. Nesse sentido, contrário ao meu uso do Wordpress, no Tumblr não me limitei a publicar apenas conteúdo autoral, compartilhando tanto trabalhos próprios quanto postagens de outros usuários.

Por constantemente retratar ereções e cenas de masturbação, notei que meu trabalho com a fotografia de nus se encontrava na fronteira com o pornográfico. Mas afinal, pornografia é arte? Melhor dizendo, pornografia *pode* ser arte? Buscando um melhor desenvolvimento sobre essa questão, senti a necessidade de ampliar meu conhecimento teórico acerca do tema. Com esse objetivo, em 2014, ingressei no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná, *Campus* de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. Ao longo dos quatro anos da graduação, tive contato com o movimento pós-pornográfico através do artigo “Pós-pornô, Dissidência Sexual e a Situação Cuir Latino-americana: pontos de partida para o debate” (2014), de Érica Sarmet. Por se

⁶ Utilizo o termo para referenciar um tipo de pornografia alternativa aos meios de produção dominantes.

relacionar com minha produção fotográfica, pesquisei o tema em meu trabalho de conclusão de curso, realizando uma reflexão teórica sobre minha produção artística prévia em aproximação com a pós-pornografia.

Mas o que é esse tal pós-pornô? Em linhas simples, trata-se de um movimento artístico e político surgido no final da década de 1980 que parte da problematização dos padrões machistas perpetuados pelo pornô comercial, promovendo o empoderamento de grupos historicamente marginalizados através de “um desvio discursivo produzido pelos sujeitos caracterizados sexualmente como abjetos, pervertidos, doentes que – cansados de serem invisibilizados ou estigmatizados – passam a tornar visível sua resistência à heteronormatividade” (MILANO, 2014, p. 23, tradução minha). Inicialmente alicerçado sobre o arcabouço teórico do feminismo, a partir dos anos 2000, o pós-pornô passou a incorporar abordagens relacionadas aos estudos *queer*, termo que pode ser literalmente traduzido do inglês como “estranho”. Sendo previamente empregado de forma pejorativa contra pessoas que não se adéquam aos padrões de gênero e sexualidade hegemônicos, o *queer* foi resignificado para representar esses sujeitos desviantes com orgulho. Desse modo, “o *queer* é o que escapa, significa uma diferença, que não quer ser integrada ou assimilada” (LOURO, 2004 *apud* FREITAS; LEITES, 2016, p. 8). Foi nesse contexto de expansão conceitual que o pós-pornô se consolidou através de uma grande concentração de artistas, ativistas e teóricos atuantes principalmente na cidade de Barcelona, Espanha. Posteriormente, o movimento se difundiu na América Latina através da crescente produção de “textos, reportagens, vídeos, performances e festivais sobre o tema” (SARMET, 2014, p. 11), conforme será retomado no segundo capítulo.

Com a realização de meu trabalho de conclusão de curso de graduação, pude olhar para a minha produção fotográfica com uma certa distância, identificando aproximações e distanciamentos em relação à pós-pornografia. Mas muito além de esclarecimentos, esse processo de investigação me trouxe novas inquietações. O pós-pornô propõe resignificar o olhar sobre o corpo e a sexualidade, priorizando o protagonismo dos indivíduos e das práticas sexuais desviantes. Contudo, as produções artísticas e teóricas sobre o tema tendem a se desdobrar a partir da pornografia heterossexual e, conseqüentemente, das experiências dos indivíduos nela retratados. Como é possível então pensar realizações pós-pornográficas a partir do pornô gay *mainstream*?

No livro *Usina Posporno: Disidencia Sexual, Arte y Autogestión en la Pospornografía* (2014), Laura Milano discorre sobre o papel da autogestão na pós-pornografia. Para a autora, quando representa a si, o indivíduo fora da norma toma a palavra e se coloca em posição de protagonismo, subvertendo a marginalização promovida pela pornografia

hegemônica. Quando se pornifica, o corpo desviante ganha voz. As questões levantadas na publicação ampliam as possibilidades de expressões artísticas e conceituais abarcadas pela pós-pornografia que, conforme concorda Érica Sarmet (2014), não cabem ser engessadas.

Nesse processo reflexivo, também passei a repensar meu suporte artístico de escolha, deixando de lado a fotografia para experienciar a imagem em movimento. Essa necessidade vem de considerar que o pós-pornô surgiu como produção-reação às representações da pornografia comercial, sendo que “sem pornô não há pós-pornô” (MILANO, 2014, p. 21, tradução minha). Logo, se desde os anos 1970 a pornografia dominante tem sua expressão mais evidente no cinema e no vídeo, enquanto artista-pesquisador com interesse no tema, considero essencial expandir meu conhecimento sobre estas linguagens.

A partir disso, considero o papel da distribuição *on-line* na criação de novas formas de representatividade. Se a autonomia de produção é uma das principais marcas da pós-pornografia, é relevante apontar o papel do avanço tecnológico, que permite ao usuário comum transitar entre as posições de espectador e produtor de conteúdo, possibilitando a criação de novos espaços de representação. Em outras palavras, se há algumas décadas o mercado pornográfico se via limitado ao modelo industrial, a praticidade dos *smartphones* munidos de câmeras e acesso à internet possibilitou a criação de uma nova pornografia, produzida e protagonizada por indivíduos costumeiramente excluídos do eixo *mainstream*. Desse modo, tomo como ponto de partida minha experiência com o Tumblr, plataforma onde identifiquei uma recorrência de obras em GIF. Sendo um formato tipicamente digital que se aproxima tanto do vídeo quanto da fotografia, me intrigou pensar suas qualidades enquanto linguagem ao explorar sua potencialidade na elaboração de obras pós-pornográficas.

Nas próximas páginas, busco compreender uma pós-pornografia produzida a partir do pornô *gay* comercial, identificando aproximações com obras amadoras distribuídas digitalmente para embasar a criação de um conjunto de experimentos artísticos autogeridos. Esta obra não é sobre o que a pós-pornografia é, e sim sobre o que ela *pode ser*, para mim, enquanto artista *queer* e, principalmente, enquanto bicha fora do padrão corporal hegemônico. Mais especificamente, é sobre entender meu processo criativo sob a linguagem do vídeo, onde me interessam questões como o papel da internet enquanto meio de circulação de representatividades através da produção e publicação de autorretratos videográficos e linguagens correlativas ao meio digital, como o GIF.

O texto funciona aqui como uma teorização do meu pensamento artístico. Mais do que um mero registro, constitui parte do próprio processo de criação. Não se trata então apenas de relatar a feitura do trabalho de arte, mas de utilizar a escrita como um modo de organizar as ideias que fazem parte dele. De acordo com Cecília Almeida Salles (1998, p. 52), “o desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento”. Nesse sentido, opto por iniciar o texto detalhando minha base teórica, para somente então descrever o processo de criação. Isso não implica uma hierarquização, se tratando apenas de uma escolha que visa ordenar o pensamento criativo, onde o texto é resultado do agrupamento das informações que fundamentam a produção plástica. Produção essa que não se propõe a gerar obras finalizadas, mas, ao contrário disso, refletir sobre o processo prático-teórico envolvido.

Posto isso, a presente publicação está estruturada em quatro partes. Na primeira delas, realizo uma breve retrospectiva histórica da representação do sexo no audiovisual, priorizando obras direcionadas ao público homossexual masculino. Com a ajuda de Rodrigo Gerace (2015), Thomas Waugh (2004), Harry M. Benshoff e Sean Griffin (2006), tomo como ponto de partida a espetacularização do corpo nos experimentos pré-cinematográficos de Eadweard Muybridge e no cinema de mostraçõ de Thomas Edison. Sigo abordando as primeiras representações explícitas do sexo nos *stag films* projetados clandestinamente, o experimentalismo nos filmes de vanguarda *underground*⁷ e a retomada do exibicionismo do corpo nos *physique*. Na sequência, contextualizo o processo de legalização e industrialização da pornografia nos Estados Unidos no início da década de 1970. Nessa etapa, aponto como esse tipo de produção passou a estabelecer códigos visuais e narrativos próprios alicerçados sobre a heteronormatividade, conforme apontam Linda Williams (1989) e Camila Macedo Mikos (2017a e 2017b).

Embasado especialmente pelas publicações de Érica Sarmet (2014) e Laura Milano (2014), na segunda parte descrevo o surgimento da pós-pornografia como resposta e resistência ao pornô dominante, passando por sua sedimentação no cenário barcelonense e posterior disseminação pela América Latina. Evidencio então a pluralidade das abordagens adotadas pela pós-pornografia no redirecionamento do olhar sobre os sujeitos cuja expressão sexual é tradicionalmente invisibilizada dentro do circuito *mainstream*. Através disso esclareço a distinção em pensar a realização de obras pós-pornográficas que partem de problematizações da pornografia *gay* em lugar do pornô heterossexual.

⁷ Contrário ao *mainstream*, o *underground* se refere a um grupo, circuito ou nicho paralelo, oculto, “subterrâneo”.

Na terceira parte, trago a produção amadora ao centro do debate, apresentando como os novos meios de produção e distribuição como as câmeras digitais, os *smartphones* e a internet passam a representar uma possibilidade de ruptura para com a pornografia *mainstream*. Desse modo, situo o papel do Tumblr como facilitador na dinâmica de socialização de uma pornografia produzida e protagonizada por corpos e sexualidades dissidentes. Partindo desse contexto, utilizo a produção do artista Sam Morris para identificar qualidades próprias do formato GIF que se distanciam do pornô audiovisual dominante. Considerando ainda a recente política de proibição de conteúdo adulto do Tumblr, aponto a transição dessa pornografia amadora para o Twitter, plataforma onde se popularizou a publicação de vídeos de curta duração que apresentam características que, tais como o GIF, representam formas de repensar a pornografia dominante heteronormativa. Cabe alertar de antemão que não insinuo que os artistas, as produções e as técnicas investigadas nesse capítulo são pós-pornográficas. Em lugar disso, servem para expandir minha percepção sobre a realização de obras distintas do pornô dominante.

Por fim, na quarta e última parte reflito diretamente sobre minha prática artística, apresentando meu processo de criação sob as linguagens do vídeo e do GIF. Utilizando os trabalhos de Cecilia Almeida Salles (1998) e Kathleen Coessens (2014) para guiar a reflexão sobre meu processo prático-teórico, inicio essa última etapa citando algumas obras fotográficas e audiovisuais que fazem parte de meu repertório. Em seguida, descrevo desde os testes realizados com a câmera do *smartphone* na intenção de me habituar ao uso do dispositivo até os experimentos que carregam marcas das discussões estabelecidas nos capítulos anteriores. Junto disso detalho os demais recursos técnicos explorados, como suportes de aparelho, equipamentos de iluminação artificial e aplicativos de edição. Sigo abordando a conversão dos arquivos de vídeo para o formato GIF para então pensar os meios de distribuição dos trabalhos desenvolvidos nesse percurso. Encerro saindo dos aspectos processuais para realizar uma pequena reflexão intimista sobre como esse processo impactou a percepção sobre meu corpo.

Reitero que a prática poética não é removida do processo de reflexão teórica, mas fundamentalmente atravessada e atravessadora. Desta forma, ao realizar experimentos e produções, não estou exemplificando ou materializando a teoria, mas resignificando o pensamento teórico. Do mesmo modo, ao escrever sobre a teoria não estou preparando o terreno para a produção, mas sim já produzindo ao tomar decisões e conceber meu lugar como artista-pesquisador.

PARTE 1

DESEJO EM CENA: BREVE
HISTÓRIA DO PORNO *GAY*

Embora, na atualidade, a pornografia seja comumente associada a produções audiovisuais, a utilização deste termo precede o surgimento do cinema. Para Lynn Hunt (1999, p. 10), as primeiras criações pornográficas da modernidade ocidental surgiram no século XVI, se popularizando através de técnicas de impressão em massa na forma de obras literárias e gravuras. Além de ter como objetivo a excitação sexual, nesse período a pornografia exibiu um viés crítico ao questionar o poder político e o clero. Estes agiram tentando regulamentar a pornografia com o propósito de restringir sua circulação. Enquanto termo, a pornografia só passou a definir uma categoria específica de artefatos entre os séculos XVIII e XIX, momento a partir do qual houve um maior esforço em reprimir a difusão da pornografia entre a população comum, ao passo que homens pertencentes às classes dominantes desfrutavam do livre acesso a essas obras.

De acordo com obras como *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade* (1999), de Lynn Hunt, *The Secret Museum* (1986), de Walter Kendrick, e *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1999), de Michel Foucault, mais do que designar representações explícitas do sexo, a história do desenvolvimento da percepção moderna de pornografia é marcada por disputas de poder e ideais normatizantes. Logo, conforme aponta Hunt (1999, p. 11), “seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação”.

Ainda que tais questões atravessem minhas referências, não tenho intenção de me debruçar sobre as pautas discutidas por Hunt, Kendrick e Foucault nas obras mencionadas. Como pretendo abordar a pornografia em produções audiovisuais, opto por iniciar minha investigação partindo da representação do sexo na linguagem cinematográfica. Sob esse panorama, é possível traçar as primeiras obras que retratam o sexo no primeiro cinema. Contudo, antes mesmo das exibições contendo intercursos sexuais explícitos, já havia o interesse em espetacularizar o corpo nu sob um olhar pornográfico, conforme pode ser observado nas tecnologias pré-cinematográficas.

1.1 Da imagem ao movimento

Conforme aponta Linda Williams na obra *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”* (1989), a partir de 1877 o inglês Eadweard Muybridge obteve sucesso com seu experimento, que consistia em um dispositivo de captura de fotografias sequenciais de um cavalo, imagens as quais eram reproduzidas em sucessão criando a ilusão de movimento. Posteriormente, Muybridge realizou registros similares com corpos humanos

despidos com o propósito de analisar a movimentação anatômica. Eventualmente, o interesse científico deu espaço a “um inquestionável prazer visual” (WILLIAMS, 1989, p. 39, tradução minha). Para Williams, o olhar pornográfico no trabalho de Muybridge é mais perceptível no que se refere à distinção de formas de representação entre homens e mulheres. Enquanto os modelos masculinos performam movimentos simples e diretos, as versões equivalentes protagonizadas por modelos femininas são acompanhadas de gestos supérfluos e acessórios como tecidos esvoaçantes, criando narrativas que fetichizam o corpo da mulher (WILLIAMS, 1989).

Ao contrário do que Williams defende em relação a uma sexualização unilateral e heteropatriarcal sobre os corpos apresentados nesses experimentos fotográficos, para Rodrigo Gerace o corpo masculino é tratado com certo teor homoerótico, conforme aponta na série *Movements Male* ou *Fencing* (1887) e no excerto *Wrestling* ou *Graeco-roman* (1887). No segundo exemplo, a afirmação do autor é mais evidente, pois retrata dois homens completamente nus encenando uma luta greco-romana, sendo que, conforme as regras do esporte, ambos concluem o ato agarrados no chão (GERACE, 2015, p. 51).



Figura 5 - *Nude men wrestling, lock* (MUYBRIDGE, 1884/1886, plate 345).

1.2 Cinema de atrações: a vontade de mostrar

Em um período marcado pelo conservadorismo, as investigações científicas de Muybridge possibilitaram o desvendamento do corpo nu, despertando um olhar erotizado em meio à espetacularização desse corpo. Alguns anos mais tarde, seu dispositivo de captura e reprodução de fotografias animadas deu lugar à linguagem cinematográfica, sendo que o exibicionismo presente nos trabalhos de Muybridge potencializou o posterior “cinema de atrações” (GERACE, 2015, p. 53). Para Tom Gunning, o termo se refere a produções realizadas entre 1895 e 1906, correspondendo a obras que tinham a única intenção de mostrar algo em tela sem nenhuma preocupação diegética, onde a imagem se bastava como espetáculo (GERACE, 2015, p. 53).

No contexto dos filmes da época que retrataram o corpo como atração, eram mais comuns cenas de mulheres performando danças sedutoras e homens exibindo os músculos, como é o caso de *Sandow: Strong Man* (1894), de Thomas Edison. Na película de apenas 40 segundos de duração, o fisiculturista Eugen Sandow faz diversas poses de *flexing*⁸ diante da câmera trajando apenas uma peça de roupa íntima, onde a mera apresentação de seu corpo se faz espetáculo. Graças ao alto contraste da filmagem em preto e branco, a tonalidade clara da indumentária por vezes se confunde com a pele do modelo, facilitando a impressão de que ele está nu e intensificando o viés homoerótico da obra.



Figura 6 - Fotograma do filme *Sandow: Strong man* (SANDOW, 1894).

⁸ O termo em inglês caracteriza poses específicas realizadas por fisiculturistas para mostrar seus músculos.

Rapidamente, esse tipo de produção se desgastou, já não sendo suficiente para saciar a curiosidade de um público que ansiava por produções mais ousadas, quando passa a ser recorrente um “voyeurismo exibicionista” através da observação de flagrantes de banhos, trocas de roupas e interações sedutoras entre casais. Para Flávia Cesarino Costa, o voyeurismo do cinema de atrações difere daquele presente no cinema diegético posterior. No cinema de atrações, existe o reconhecimento da presença do espectador, ao contrário do cinema diegético onde o espectador/*voyeur* se mantém isento, ocupando o lugar de observador, fora da diegese (GERACE, 2015).

1.3 Broderagem à moda antiga nos *Stag Films*

A partir de 1906, os filmes pornográficos se tornam cada vez mais explícitos. Ao mesmo tempo que passa a ser introduzida uma diegese onde tramas simplórias precedem e justificam o ato sexual, é mantido um certo viés de exibicionismo semelhante ao do cinema de atrações, sendo que “os closes genitais ocorrem, mas não exaustivamente; eles pretendem comprovar o ato ‘de perto’, repetindo-o, em uma continuidade atemporal, em plano fixo, como se sua repetição bastasse como espetáculo” (GERACE, 2015, p. 68). Em outras palavras, existe uma narrativização das circunstâncias que levam as personagens a manter relações sexuais, mas o ato ocorre sob uma sucessão aleatória de interações e sem haver uma conclusão demarcada (a ejaculação visível em tela). A “funcionalidade” dos *stags* ocorreu então de modo similar a dos dispositivos pré-cinematográficos e do cinema de mostraçõ, proporcionando, antes de tudo, um prazer visual.

Uma característica marcante dos *stags* é terem permanecido primitivos, a despeito dos avanços na técnica cinematográfica e na estruturação de uma linguagem própria ao cinema que resultaram no desenvolvimento da narrativa ainda nesta primeira década do século. Se nas sequências que preparam ou levam ao ato sexual observa-se uma certa linearidade de causa e efeito – lógica preliminar a uma coerência narrativa –, as sequências explícitas propriamente ditas (*show genital*) são marcadas por um alto grau de descontinuidade temporal, produzido por bruscas mudanças de enquadramento, de iluminação e cortes desconexos, oferecendo uma representação confusa do ato sexual. (ABREU, 2012, p. 58).

É possível presumir que esse formato esteja associado ao contexto de exibição desses filmes, que eram projetados em festas privadas e bordéis. Assim, os filmes pornográficos excitavam somente ao ponto de incentivar os espectadores a procurar os serviços

prestados pelas prostitutas da casa (WILLIAMS, 1989), sendo que “não era interessante para os espaços exibidores que o público conseguisse estabelecer uma identificação com o personagem e uma projeção na ação fílmica, pois as exibições terminariam ‘satisfazendo’ a plateia” (MIKOS, 2017a, p. 16). No mais, essa conjuntura de exibições em casas de prostituição também influenciou na denominação dessas produções, que são comumente referidas como *stag films*⁹ em alusão às “despedidas de solteiro (*stag nights*) e festas de libertinas para homens (*stag parties*)” (GERACE, 2015, p. 65).

Dado o cenário de circulação dos *stag films*, o público era composto exclusivamente por homens, muito provavelmente heterossexuais. Para Thomas Waugh (2004, p. 131, tradução minha), contudo, a experiência coletiva de homens assistindo a filmes pornográficos pode ser caracterizada como “homosocial”, sendo que “os rituais de homosocialidade masculina são descaradamente e inescapavelmente homoeróticos”.

De acordo com Gerace (2015, p. 63), além do teor explícito dos *stag films*, uma parte da construção da excitação sexual do espectador esteve associada à quebra dos padrões de moralidade da época, sendo que “esse ‘sexo pornográfico’ era tido como transgressão e violação dos tabus da época por trazer à cena incesto, adultério, travestimento, bissexualidade, homossexualidade”. Por essa razão, esses filmes eventualmente incluíam práticas sexuais que fugiam à heteronormatividade, sendo mais recorrentes as interações entre três pessoas. Assim, o sexo entre duas mulheres era mediado pela participação de um homem, enquanto o sexo entre dois homens contava com a interação de uma mulher (GERACE, 2015). As raras atividades sexuais sem o intermédio do gênero oposto são tidas como *freakshows* (WAUGH, 2004) onde os atos demarcam o limite da normalidade. Embasado pela publicação de Williams, Gerace (2015, p. 62) afirma que “os filmes pornográficos são uma das formas de representação do discurso/saber sobre a sexualidade que limitam o gênero dentro de um campo visual particular, de um sistema de poder que alia o prazer a um uso específico”. Dessa maneira, o sexo não normativo, quando retratado, tinha a única intenção de excitar por meio da exibição e fetichização do proibido, não tendo por intenção contemplar a identificação de espectadores de orientações sexuais divergentes.

Além dos *stag*, diversas outras categorias de filmes fora do eixo *mainstream* exibiram a nudez sob um olhar pornográfico, ainda que nem sempre retratando práticas sexuais explicitamente. Com a finalidade de realizar uma contextualização histórica da representação da sexualidade desviante que interessa a essa etapa da pesquisa, tomo

⁹ Ainda que a denominação *stag film* seja mais utilizada, também é comum o uso de expressões como *blue movies*, *dirty movies*, *smokers* e *beaver* (GERACE, 2015).

os cinemas de vanguarda, experimental, *underground* e *physique* como exemplos. Não abordarei outros nichos de filmes do mesmo período como os *exploitation*, *nudies* e filmes de educação sexual por estes pouco lidarem com representações LGBTQ+, não contribuindo desta forma para as inter-relações que pretendo estabelecer posteriormente.

1.4 Pornô e arte nos cinemas de vanguarda e *underground*

Entre 1920 e 1930, emergiu nos Estados Unidos e na Europa um nicho de produção cinematográfica que tinha como principal característica a experimentação, investigando as diversas possibilidades oferecidas por essa linguagem e se opondo às técnicas engessadas da fórmula narrativa tradicional estabelecida pelo cinema hollywoodiano desse mesmo período. Assim, no lugar de uma preocupação excessiva em contar histórias através de uma diegese, esses filmes preferiram propor ideias e suscitar reflexões (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006). Pela proximidade com movimentos artísticos como futurismo, dadaísmo e surrealismo, esses filmes experimentais são comumente considerados como pertencentes a um cinema de vanguarda (GERACE, 2015).

Por estar fora de um eixo de produção e exibição comercial tradicional, o cinema de vanguarda teve a possibilidade de abordar conteúdos normalmente proibidos no cinema *mainstream*. Em razão disso, foram comuns temas relacionados tanto ao sexo normativo quanto não normativo. A exemplo, Gerace (2015, p. 105) comenta que, em 1928, o artista Man Ray registrou cenas explícitas de duas mulheres se masturbando e praticando sexo oral em *Two Women*, sendo esse “um dos primeiros filmes vanguardistas a trazer sexo explícito em uma narrativa estilizada diferente da abordagem sexual comum aos *stag films*”. O autor também cita *Messe Noire* (1928), curta-metragem de autoria desconhecida que narra a iniciação de uma mulher em um culto satânico, tendo relações sexuais com um homem e uma mulher após participar de uma sessão de sadomasoquismo.



Figura 7 - Fotograma do filme *Messe Noire* (1928).

Para Gerace, existe uma diferença na forma como a nudez e o sexo são retratados no cinema de vanguarda, mais voltado para a experiência visual do que a pura provocação do desejo. Isso não significa que esses filmes experimentais tenham ignorado completamente a construção do estímulo sexual sobre o espectador, e sim que esse não foi único objetivo dessa categoria de produção, que se interessava em fornecer outras formas de fruição estética e reflexão além da exibição do sexo por si. Essa preocupação com o aspecto visual não se limitou aos filmes de vanguarda, estando também presente no cinema *underground* posterior, sendo este “um termo guarda-chuva usado para descrever um movimento de filmes experimentais que se tornaram mais populares nos anos 1960” (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 119, tradução minha). Gerace utiliza ainda conceito de *camp* proposto por Susan Sontag (*apud* GERACE, 2015, p. 112), definido como “[...] uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização”.

Esse cinema *underground* eventualmente se tornou menos experimental e mais explícito, apresentando “um imaginário mais anárquico, retratando sem censura o modo de vida ‘liberado’ dos marginais da sociedade” (NAZARIO *apud* GERACE, 2015, p. 108). Assim, temas relacionados à homossexualidade não eram incomuns, ocorrendo na maior parte das vezes de forma simbólica como é o caso de *Fireworks* (1947), do cineasta Kenneth Anger. Na produção, o desejo entre homens é abordado abertamente, mas o

sexo é apenas aludido através da utilização de objetos como uma pequena estátua e fogos de artifício que substituem a figura do pênis, assim como um banho de leite faz referência à ejaculação. A obra também mostra um rapaz indo até um cais, onde vê um marinheiro exibindo os músculos para depois entrarem em uma espécie de luta corporal. É interessante o quanto essa cena em específico se aproxima do cinema de atrações de Edison e dos experimentos pré cinematográficos de Muybridge.

Outros filmes posteriores de Anger são igualmente carregados de homoerotismo, mas ainda sem qualquer prática sexual explícita. Em *Scorpio Rising* (1963), há uma série de cenas de motoqueiros vestindo jaquetas e calças de couro mostrados sob um olhar sexualizado, enquanto *Kustom Kar Kommando* (1973) acompanha um homem polindo seu carro de maneira erotizada. Os filmes do artista não seguem uma diegese, preferindo mostrar cenas que de algum modo se conectam, mas sem estabelecer uma narrativa convencional. Desse modo, seus filmes funcionam como “mosaicos” (AITKEN, 2005), onde as imagens mostradas em conjunto têm a preocupação de fornecer uma experiência visual, não necessariamente de contar uma história.



Figura 8 - Fotograma de um motoqueiro sexualizado no filme *Scorpio Rising* (SCORPIO, 1963).

Enquanto Anger utilizou referências simbólicas, Jean Genet foi mais ousado em *Un Chant d'Amour* (1950). Ambientado em uma prisão francesa, o filme narra o dilema de um carcereiro voyeurista obcecado por um de seus detentos. Entre imagens oníricas retratando as fantasias românticas do protagonista, são mostradas cenas explícitas de ereção e masturbação dos demais prisioneiros.



Figura 9 - Fotograma de uma cena de masturbação no filme *Un Chant d'Amour* (UN CHANT, 1950).

Nos anos 1960, Andy Warhol produziu diversos curtas-metragens intitulados *screen tests*, onde posicionava uma câmera de maneira estática registrando “retratos cinematográficos” durante cerca de três a cinco minutos (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 121). O artista expandiu esse formato ao produzir filmes como *Sleep* (1963), que exhibe um homem nu dormindo durante mais de cinco horas. Nele existem cortes e o enquadramento varia, focando em partes específicas do corpo como rosto, torso, glúteos e púbis, tornando a perspectiva erotizada mesmo sem exhibir o pênis nitidamente (GERACE, 2015). Outro filme que segue a mesma proposta é *Blow Job* (1964), que mostra o registro em preto e branco do rosto de um homem contra uma parede numa filmagem ininterrupta de cerca de 35 minutos. As expressões faciais do modelo variam, sendo que associadas ao título da obra sugerem que ele recebe sexo oral. Este, se ocorre, é fora de cena, cabendo ao espectador imaginar. A sexualização da figura masculina está presente em diversos outros filmes de Warhol que em alguns momentos mostraram nudez explícita, como na trilogia *Flesh* (1968), *Trash* (1970) e *Heat* (1972) produzida em parceria com o diretor Paul Morrissey, onde “a atmosfera homoerótica revela-se no fetichismo ao corpo do ator Joe Dallesandro” (GERACE, 2015, p. 120). Nas obras, o protagonista é objeto de desejo dos demais personagens, aparecendo nu com frequência em cenas que mostram seu pênis nitidamente.



Figura 10 - Joe Dallesandro em cena de nudez frontal total no filme *Trash* (TRASH, 1970).

As fantasias sexuais do jovem Narcissus (Bobby Kendall) são exploradas através de uma estética *kitsch* em *Pink Narcissus* (1971), de James Bidgood. O filme retrata de maneira onírica os desejos do protagonista, que se masturba em seu quarto. Em seus sonhos, figuras estereotipadas de homens dominadores como gladiadores e motoqueiros contrastam com uma construção visual extravagante em que prevalecem brilhos e tons rosados. Ainda que em alguns momentos a exibição de nudez e masturbação aconteça, o sexo é mais insinuado do que mostrado, especialmente através de tecidos com transparência e roupas justas que evidenciam nádegas e delineiam ereções.

Mais explícitos, os filmes de Peter de Rome retrataram cenas de ereção, penetração e ejaculação. Atuando em Nova York entre os anos de 1960 e 1970, o cineasta produziu cerca de 100 filmes, sendo considerado o “avô do pornô gay” (GERACE, 2015). Ainda que apresentem um tom experimental, suas obras são estruturadas de maneira similar ao que veio a se estabelecer como padrão narrativo na indústria pornográfica que começava a se desenvolver nesse mesmo período. Desse modo, o trabalho do diretor antecipou o texto do pornô gay, onde o ato sexual é retratado dentro de uma narrativa própria do gênero, incluindo *close ups* genitais que comprovam veracidade do ato exibido em tela.

1.5 A espetacularização do corpo nos *physique*

Além do cinema *underground*, outra categoria de obras audiovisuais abordou a homossexualidade masculina nesse mesmo período. Segundo Waugh (2004, p. 137),

o cinema *physique* surgiu a partir de 1945, consistindo em um nicho de produções direcionadas ao público *gay*, mas “disfarçadas” de filmes de fisiculturismo. Diferente do cinema *underground* exibido em sessões privadas e cinemas direcionados, os *physique* eram comercializados pelos correios para serem consumidos em ambiente doméstico, ocupando uma posição na fronteira entre legal e ilegal sob o alibi de se tratar de produções com outros fins que não o deleite sexual de seus consumidores. Em oposto aos *stag*, esses filmes tinham autoria conhecida, sendo Bruce Bellas, Dick Fontaine e Bob Mizer os fotógrafos e diretores mais populares.



Figura 11 - Fotografia dos bastidores de um *physique* [MIZER, 196-?]

Raramente explícitos, os primeiros *physique* costumavam mostrar modelos masculinos exibindo os músculos e vestindo *posing straps*, peças de roupa íntima utilizadas por fisiculturistas que cobrem somente as genitais, deixando o máximo possível do corpo à amostra. Aos poucos essa modalidade se desgastou, dando lugar a interações entre dois ou mais homens através de encenações de luta greco-romana, tal como as produções de Edison e Muybridge fizeram na virada do século. Eventualmente, surgiram produções retratando narrativas um pouco mais elaboradas com cenas de prisões policiais, interações em quartéis militares e outras situações, sendo que mesmo nesses casos o formato dos filmes *physique* se aproximava do cinema de atrações, centrados na espetacularização do corpo.



Figura 12 - Fotograma do filme *Richard Thayer Posing* (RICHARD, 1966).

A partir da metade dos anos 1960, as leis de censura se tornaram mais brandas passando a permitir a exibição de nudez (tanto no cinema *mainstream* quanto nas produções *underground*), desde que fora do contexto sexual. Assim, além de persistir a impossibilidade de retratar o sexo, ainda eram vetadas cenas de masturbação e até mesmo ereção. Com isso, os produtores tiveram que encontrar soluções para estimular o interesse do espectador, cada vez mais sedento pelo explícito. Conforme mostra o documentário *Erotikus: A History of the Gay Movie* (1973), em associação ao uso de ângulos estratégicos, era comum retratar os modelos dançando ou se exercitando, evidenciando o pênis em movimento, ainda que flácido. Eventualmente cenas cada vez mais ousadas passaram a ser toleradas, possibilitando que esses filmes exibissem *close ups* genitais, ereção, ejaculação e penetração, tornando o argumento dos *physique* obsoleto (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 115). Essa evolução paulatina da permissividade se deu através de questões judiciais discutidas a partir da metade dos anos 1960 nos Estados Unidos, de modo que, após resolvidas, não era mais necessário mascarar a comercialização desse tipo de conteúdo como acontecia previamente.

1.6 A indústria pornô

É importante lembrar que os primeiros filmes pornográficos surgidos a partir de 1906 tiveram sua circulação associada a um nicho próprio, marginal, produzidos e exibidos de forma clandestina. Isso garantiu uma autonomia a essas produções, permitindo que se

desenvolvessem, até certo ponto, livres dos padrões moralizantes e sistemas censores impostos sobre a indústria cinematográfica *mainstream*. Esta, por sua vez, exibiu a sensualidade de forma velada, de modo que ainda assim incomodou diversos grupos conservadores estadunidenses que se articularam em conjunto do advogado e político Will Hays na instituição do Código Hays, que entrou em vigor a partir de 1934. Dentre uma lista de normas a serem seguidas pelas produtoras hollywoodianas, era vetado retratar qualquer forma de nudez, insinuação sexual, homoafetividade ou dissidência de gênero. O Código Hays foi extinto em 1966, dando lugar a um sistema de classificação etária.

Ainda que as produções pornográficas da época não tenham sido afetadas pelo sistema censor estadunidense (por estarem fora do circuito comercial convencional), a anulação do Código Hays coincidiu com o período marcado por embates judiciais acerca da legalização de material sexualmente explícito. Com o objetivo de legitimar a proibição da pornografia, por anos a Suprema Corte dos Estados Unidos tentou desenvolver um sistema classificatório consistente. Sem sucesso, em 1969, a pornografia foi legalizada por ser concluído que seu consumo não afetava negativamente o comportamento de jovens e adultos.



Figura 13 - Registro documental de comemoração à legalização da nudez no filme *Seed Money: The Chuck Holmes Story* (SEED MONEY, 2015).

Reforçando o comentário de Hunt sobre a relação entre o desenvolvimento da pornografia e o contexto político e cultural (1999, p. 11), Sarmet (2014, p. 5) afirma:

Evidentemente, esse abrandamento das leis de controle e censura à pornografia não pôde ser descolado do contexto sociocultural de clamor por mudanças do final dos anos 1960, em que a reivindicação por uma maior flexibilização dos parâmetros culturais definidos sobre corpo, sexualidade, indivíduo e liberdade contribuíram para o *boom* cinematográfico da pornografia, cujo grande marco é *Garganta Profunda/Deep Throat* (1972).

Em consequência da flexibilização da censura nos Estados Unidos, as produções pornográficas prosperaram livres das limitações impostas pela clandestinidade, se desenvolvendo sob um sistema de manufatura e distribuição próprio, inspirado pelo modelo hollywoodiano. Assim, estabeleceu-se um nicho de produção massificada, industrializada, no qual o pornô vai do *underground* ao *mainstream* e começam a se constituir os primeiros estúdios especializados tendo grandes orçamentos à disposição, inclusive com alguns de seus filmes projetados abertamente em cinemas comerciais.

O cinema pornográfico, já mais expandido em sua estrutura produtiva e narrativa, era revisto pelos próprios pornógrafos, que passam a produzir pornografia como um *establishment*, uma economia lucrativa inserida em um ‘cinema *mainstream* pornográfico’, com seu próprio nicho produtivo (*star system* autônomo, seu próprio Oscar, próprias regras narrativas) e seu autônomo *hall* de valores obscenos. (GERACE, 2015, p. 174).

Buscando intensificar os lucros, os estúdios adotaram o modelo de produção em série, passando a produzir e reproduzir sob uma mesma matriz. Evitando fracassos comerciais, os filmes pornográficos se tornam cada vez mais homogeneizados, maximizando os ganhos e reduzindo o trabalho ao confiar em uma fórmula específica.

Seria questionável definir um ponto de virada específico que impulsionou a indústria pornográfica, pois sua constituição se deu através de uma sucessão gradativa de experimentações, artifícios e abordagens jurídicas em um período histórico marcado pela libertação sexual. Ainda assim, de acordo com Mikos (2017a), boa parte das pesquisas que se referem ao assunto apontam *Behind the Green Door* (1972), *The Devil in Miss Jones* (1972) e *Deep Throat* (1972) como os filmes que inauguraram o gênero pornográfico como conhecemos na atualidade.

Estes filmes se diferenciam das produções pornográficas anteriores aos anos 1970 por inserirem as cenas de sexo *hard-core*¹⁰ em uma diegese mais elaborada do que a presente nos *stag*. Mais do que isso, as próprias cenas de intercurso sexual passam a ter uma fórmula narrativa própria com começo, meio e fim, representados respectivamente através das preliminares (como masturbação e sexo oral), penetração e ejaculação. Para Williams (1989), apresentar explicitamente o gozo masculino em tela é uma forma de comprovação da “verdade” do ato, sendo essa prática denominada *money shot*, que consiste na interrupção da penetração para que a ejaculação ocorra externamente, normalmente sob um *close up* do pênis ereto. No entanto, este recurso se refere apenas à exposição da ejaculação masculina, não contemplando o orgasmo feminino, que é comumente representado apenas através de expressões faciais (GERACE, 2015).

Essa sistematização tem por objetivo auxiliar na construção do desejo do espectador masculino. Se nos *stag* havia uma finalização abrupta do ato para manter o público excitado, no pornô *mainstream* existe a preocupação com a concretização de sua satisfação sexual, que ocorre através do prazer em ver e se projetar no *performer*¹¹, pois “o espectador não se sente apenas um *voyeur*, mas, fundamentalmente, o protagonista da história que vê na tela” (MILANO, 2014, p. 45, tradução minha). Assim, o *money shot* é uma maneira de sinalizar visualmente o momento de o espectador, junto do *performer* em tela, gozar.

É possível inferir que no filme pornô narrativo de longa-metragem ocorre o mesmo que em seu ancestral *stag*, mas de forma um pouco mais definida: o espectador não se dilui totalmente no espaço diegético, mas fica nas bordas da tela, sendo supervisionado por si mesmo, “olhando seu olhar”, como se vendo no ato de voyeurismo. Esse supra-olhar parece se constituir em fator essencial à fruição do audiovisual pornográfico: o sujeito quer observar (olhar *voyeur*) e um (seu) outro quer ver este olhar e surpreendê-lo neste ato. Esta possibilidade precisa estar presente na relação espectador/produto. (ABREU, 1996, p. 122).

Não que essa narrativa que se encerra com o *money shot* seja exclusiva da pornografia dos anos 1970. Em filmes de vanguarda como *Messe Noire* (1928), essa sequência de sexo oral, penetração e ejaculação visível ao espectador já se fazia presente. Contudo, é com a industrialização do pornô audiovisual que esse modelo fica mais evidente,

10 O termo em inglês se refere à exibição do sexo explícito, representando também um gênero pornográfico, conhecido como pornô *mainstream*.

11 Opto pelo termo por ser mais abrangente do que “ator pornô”, mais associado a quem exerce essa atividade profissionalmente. Assim, por *performer* me refiro a quem *performa* para a câmera, podendo assim incluir o sujeito comum, amador.

especialmente através da publicação *The Film Maker's Guide to Pornography*, de 1977, onde o produtor Stephen Ziplow lista uma série de orientações sobre a construção desejável a uma produção pornô heterossexual. O manual inclui o *money shot* como elemento indispensável, bem como “a fixidez dos papéis sexuais e de gênero que figuram na pornografia hegemônica” (MIKOS, 2017a, p. 18). Assim, a pornografia *mainstream* desse período se desenvolveu sob uma estrutura específica de códigos visuais e narrativos que permanecem até a atualidade.

Nas produções destinadas ao público *gay*, é possível notar uma certa convergência de estilos mesmo antes da ascensão da indústria. Conforme se tornaram cada vez mais explícitos, tanto os filmes experimentais de Peter de Rome quanto os *physique* de Bob Mizer se desenvolveram em direção a uma “linguagem pornográfica” em comum. Assim, um ano antes da estreia *Deep Throat* (1972) surgiu *Boys in the Sand* (1971), considerado o primeiro filme pornô *gay* realizado dentro da lógica de produção *mainstream*. Dirigido por Wakefield Poole e estrelada por Casey Donovan, a produção conta com uma narrativa que estabelece uma ligação entre as cenas de sexo explícito, exibindo *close ups* genitais e ejaculações visíveis em tela.



Figura 14 - Fotograma de um *close up* genital no filme *Take One* (TAKE ONE, 1977).

A pornografia *gay mainstream* se expandiu paralelamente às produções heterossexuais, mas com maiores dificuldades. Nos anos 1970, a representação do sexo explícito era permitida, mas a homossexualidade ainda era estigmatizada, de modo que a mera

existência da pornografia *gay* podia ser considerada um ato de resistência por contemplar um público desviante. Enquanto o pornô heterossexual desfrutou da possibilidade de ser exibido ao grande público em cinemas comerciais, o pornô *gay* rapidamente voltou a depender da comercialização através dos correios, mas na forma de fitas de VHS ao invés de rolos de filme. Chuck Holmes foi um dos produtores *gays* mais proeminentes nesse modo de distribuição, fundando a *Falcon Studios* em 1971. Eventualmente nos anos 1980, a popularização do videocassete atingiu até mesmo o pornô heterossexual, que passou a abandonar os cinemas em favor da possibilidade do consumo doméstico. Desse modo, além das questões da permissividade é relevante destacar o papel do avanço tecnológico no desenvolvimento da indústria pornô, visto que o videocassete “popularizou a gravação/reprodução do sexo no âmbito privado, ao passo que a reprodução e exibição da pornografia no âmbito público (nos cinemas) enfraqueceu-se [...]” (GERACE, 2015, p. 23).

Segundo o documentário *Seed Money: The Chuck Holmes Story* (2015), a sociedade e a mídia heterossexual estereotipavam os homossexuais como afeminados e, numa tentativa de subverter esse rótulo, a produtora *Falcon Studios* passou a recrutar *performers* considerados “extremamente masculinos”. Contudo, apesar dessa alegação de tentativa de inversão de valores, já era possível perceber um padrão de enaltecimento e sexualização de uma masculinidade normativa em produções do cinema *underground* e, mais evidentemente, nos *physique*. Essa padronização não se limitou aos corpos em cena, estendendo-se também à representação das práticas sexuais, sendo que o cinema pornô *gay* constantemente imitou (e ainda imita) a dinâmica dos papéis de gênero observada na pornografia heterossexual. Assim, se por um lado o pornô *gay* foi inegavelmente representativo para um público marginalizado por sua sexualidade, por outro não se pode ignorar seu caráter normatizante, que historicamente favoreceu corpos e comportamentos específicos.

A partir do momento que a pornografia foi legalizada nos Estados Unidos, surgiram os primeiros estúdios especializados, que amparados pela licitude começaram a produzir e distribuir em grande escala. Nesse processo, os filmes pornográficos se tornaram produtos, sendo comercializados por uma indústria que, tal como qualquer outra, objetiva o lucro. Com esse intuito, os filmes passaram a ser pensados para um público consumidor em específico. Mas a quem exatamente esses produtos pornográficos eram (e continuam sendo) direcionados?

É possível afirmar que, desde a era dos *stag*, a pornografia é “tradicionalmente endereçada ao público masculino” (MIKOS, 2017a, p. 20). No contexto heterossexual, isso fica ainda mais evidente no pornô posterior aos anos 1970, onde o falocentrismo

do *money shot* comprova o protagonismo masculino e a mulher é representada como objeto com a única função de fornecer prazer. Tendo o homem como consumidor, além dos já mencionados códigos visuais e narrativos próprios, a pornografia *mainstream* passa a estabelecer padrões comportamentais e corporais idealizados que atendem aos interesses de seu público. Assim, os filmes costumeiramente contam com a presença de corpos de proporções hipersexualizadas, performances teatrais e encenações de papéis de gênero, nos quais, além da satisfação sexual, é vendida ao espectador a fantasia do macho dominante.

Mesmo no que se refere às produções que contam com a presença de pessoas LGBTQ+, a pornografia é essencialmente direcionada ao homem. A exemplo, nos filmes que contêm relações lésbicas ou bissexuais, a interação entre mulheres é retratada sob o olhar fetichizador heteromascuino, não intencionando representar ou satisfazer o desejo de uma possível consumidora mulher. O mesmo ocorre com pessoas fora da conformidade de gênero, como é o caso das pessoas trans. Nesse sentido, as mulheres transexuais são fetichizadas pelo homem heterossexual, variando entre a posição de ativas e passivas, enquanto os homens trans são objetificados pelos homens *gays*, desempenhando majoritariamente o papel de passivo e submisso.

Em relação a imagens em movimento, como a pornografia, a homossexualidade feminina e as pessoas não-binárias, ou no inglês, *genderqueer* fogem da limitação da categorização binária homem-mulher e não tem um mercado pornográfico para elas. A homossexualidade feminina na pornografia, em sua grande maioria, é tratada como um fetiche masculino e, quanto à parcela de identificação sexual *genderqueer*, quando se encontra, acaba indo junto com o sexo lésbico para a categoria de fetiche. (CRUZ, 2015, p. 406).

O pornô *gay*, por sua vez, tende a imitar a dinâmica heteronormativa ao apresentar atores que performam uma masculinidade acentuada. Nos *physique*, isso se deu através da exibição de corpos atléticos e simulações de violência em lutas que justificavam as interações corporais até então proibidas de serem representadas. No âmbito das produções *mainstream*, esses padrões corporais foram potencializados por marcadores de gênero como músculos, pelos corporais, faciais e até mesmo fantasias que representam ofícios considerados tipicamente masculinos como operários, *cowboys*, policiais e afins. Esses majoritariamente desempenhavam o papel sexual de ativo, enquanto os passivos eram comumente representados por *performers* com aparência mais jovem, como o estereótipo do *twink* adotado pelo protagonista de *Boys in the Sand* (1971).

A questão racial também gera debate. Algumas produtoras contam exclusivamente com *performers* brancos, como é o caso da *Bel Ami*, que somente em 2020 (após 27

anos de existência) contratou seu primeiro modelo negro. Em outros casos, a aparição de homens negros é pontual, conforme é relatado no documentário *Seed Money: The Chuck Holmes Story* (2015) em relação aos filmes da *Falcon Studios*. Nesse caso em específico, havia um conjunto de regras para a manutenção da imagem (e fantasia) do homem negro como “macho dominante de pau avantajado”, de modo que ele jamais desempenharia o papel de passivo. Nesse contexto, o corpo negro não é necessariamente subjugado, mas representado como objeto sexual a serviço do desejo do homem branco.

Não que esses papéis sejam absolutamente fixos, mas sua recorrência é notável, sendo que o passivo tanto exhibe a feminilidade quanto ocupa o mesmo lugar de submissão da mulher no pornô heterossexual. Simultaneamente, ocorre o enaltecimento do macho dominante, concretizando a manutenção de um “regime heterossexual que precisa constantemente reforçar os binarismos (homem/mulher, sujeito/objeto, passivo/ativo, dentro/fora)” (MIKOS, 2017a, p. 20). É possível afirmar que a pornografia comercial é, além de heteronormativa, fundamentalmente cisgênera, impondo a noção de que o gênero é exclusivamente binário (homem/pênis/força/dominação, mulher/vagina/delicadeza/submissão). Desse modo, quando utilizo o termo “heteronormativo” para designar a matriz hegemônica não me refiro unicamente às práticas sexuais, mas também aos papéis de gênero tradicionalmente desempenhados nessas relações.



Figura 15 - *Frame* de um filme da produtora *Falcon Studios*.
Fonte: *Seed Money: The Chuck Holmes Story* (SEED MONEY, 2015).

Contraditoriamente, existem situações em que não há uma distinção clara dos marcadores de masculinidade entre os atores. Nesses casos, é possível notar a predominância da figura do “macho”. Ou seja, dois “machos” podem eventualmente ser retratados em intercurso sexual, mas duas “bichas” não. O pornô *gay*, tal qual o heterossexual, precisa do “homem” para acontecer, porque existe em sua função. Através de seus códigos visuais, filmes pornográficos *mainstream* como os da *Falcon Studios* ajudaram a definir um modelo cisheteronormativo na representação do homem *gay*, associando a exacerbação da masculinidade hegemônica ao sexualmente desejável.

Para Conceição Nogueira (2010, p. 380), além de produto, a pornografia é compreendida como um conjunto de “roteiros sexuais”, interpretados pela audiência como padrões desejáveis a serem reproduzidos, potencialmente influenciando a construção da noção de normalidade acerca das práticas sexuais.

No discurso institucionalizado da “adolescência”, é socialmente esperado que cada jovem procure informação sexual sobre o corpo, amplamente midiaticizada na forma de roteiros, instruindo-se compulsivamente para o regime heterossexual da “normalidade” (Griffin, 2000; Rich, 1980) e assim revelando os “mistérios” que regulam uma vida sexual adulta. (NOGUEIRA, 2010, p. 381).

A afirmação da autora se aproxima do que Laura Milano comenta sobre a pornografia comercial promover um estilo de vida associado à heterossexualidade, reforçando a ordem social vigente ao tornar outras formas de relação impensáveis (MILANO, 2014). Através disso, o pornô comercial favorece a manutenção um imaginário específico acerca do sexo, que reitera a noção de dominância heteromasculina culturalmente estabelecida e, ao excluir outras representações do desejo, deslegitima (ou ao menos desencoraja) a existência de corpos e práticas sexuais desviantes.

PARTE 2

PÓS-PORNOGRAFIA:
RESSIGNIFICANDO O DESEJO

A popularização do videocassete entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 facilitou a difusão da pornografia heterossexual, considerada por parte das feministas da época como “uma evidente expressão da opressão masculina, feita por homens para homens, num *continuum* ideológico da hegemônica cultura heterossexista” (NOGUEIRA, 2010, p. 376). Sob a alegação de que os filmes pornô condicionavam seus consumidores a reproduzir a violência neles representada, o grupo *Women Against Pornography* (Mulheres Contra a Pornografia) foi formado por feministas radicais de maioria branca, heterossexual e de classe média, passando a cobrar uma nova regulamentação censora por parte das autoridades governamentais. Contrariando essa solução extrema, surgiu o *Feminists Against Censorship Taskforce* (Força Tarefa Feministas Conta a Censura), formado por mulheres lésbicas, prostitutas e atrizes pornô que discordavam do abolicionismo como solução por privar a mulher da autonomia sobre o próprio prazer, ignorando também as especificidades das sexualidades não normativas (PRECIADO, 2010, p. 16 *apud* MIKOS, 2017a, p. 22).

Outros movimentos sociais contribuíram para esse debate, no qual “autores como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve Sedgwick e Michael Warner, ao final dos anos 1980 e início dos anos 1990, passaram a formular proposições de uma teoria *queer*” (SARMET, 2014, p. 6). Conforme já mencionado, o termo de língua inglesa pode ser traduzido como “estranho”, “ridículo” ou “anormal”, tendo sido utilizado de forma pejorativa para designar homossexuais e pessoas trans. Nos estudos *queer*, contudo, a expressão é ressignificada ao reafirmar positivamente a não-conformidade de pessoas que se encontram fora do espectro da normatividade, partindo de uma estratégia de desidentificação que “surge das ‘sapatas’ que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres” (PRECIADO, 2011, p. 15). A teoria *queer* se estrutura então sobre as políticas pós-identitárias, buscando refletir e problematizar sobre o regime cis-heteronormativo hegemônico que perpetua a limitação dos direitos de pessoas que se encontram fora das normas de gênero e sexualidade culturalmente estabelecidas (MISKOLCI, 2014).

Deste modo, por ser constituído majoritariamente de mulheres lésbicas, o grupo feminista pró-pornografia se encontrava em um lugar comum ao das teorizações *queer*, encarando a problemática da representação do sexo de maneira interseccional e acreditando que “o melhor antídoto contra a pornografia dominante não é a censura, mas antes a produção de representações alternativas da sexualidade, feitas a partir de olhares divergentes do olhar normativo” (PRECIADO, 2017 *apud* NOGUEIRA, 2010, p. 378).

Seguindo essa proposta, surge no final dos anos 1980 o movimento pós-pornográfico. De acordo com Érica Sarmet, é provável que a primeira aparição do termo tenha ocorrido no título *The Post-pornographic Era*, último capítulo do livro *The Secret Museum* (1997), publicado originalmente em 1987 por Walter Kendrick. Segundo a autora (2014), contudo, Kendrick não é mencionado em publicações sobre pós-pornografia por tratar de um viés muito distinto do comumente abordado em relação ao assunto. Enquanto isso, para María Llopis (2010) foi o artista alemão Wink van Kempen o primeiro a utilizar a denominação para classificar obras explícitas nas quais a intenção principal não é satisfazer sexualmente o espectador ao induzir a masturbação, e sim provocar reflexões críticas e políticas, por vezes incluindo o humor.

A artista, ativista e diretora estadunidense Annie Sprinkle é mais frequentemente citada como principal precursora do termo, tendo o utilizado pela primeira vez em 1989 em sua exibição autobiográfica *Post Porn Modernist* (SARMET, 2015). Em uma das performances que compõe o espetáculo (*Public Cervix Announcement*), a artista se posicionava com as pernas abertas em uma cadeira, convidando os espectadores a explorar sua vagina com um espéculo ginecológico e uma lanterna, “debochando simultaneamente da iconografia pornô (com seus closes genitais) e dos códigos visuais de investigação médica (com o espéculo ginecológico e gráficos do sistema reprodutor)” (MIKOS, 2017a, p. 21).



Figura 16 – Registro da performance *Public Cervix Announcement* (SPRINKLE, 1989).
Fonte: <https://anniesprinkle.org/>

A apresentação contava ainda com uma série de outros números narrando sua trajetória como atriz pornô, carreira que havia abandonado por considerar a indústria machista e irresponsável em relação à recente crise da AIDS (CRUZ, 2015), motivo pelo qual passou a dirigir seus próprios filmes, pois para artista “a resposta ao mal pornô não é negar a pornografia, e sim fazer um bom pornô você mesma” (LLOPIS, 2010, p. 22, tradução minha). Dentre as produções audiovisuais de Annie se destaca *A Female-To-Male Transsexual Love Story* (1989), filme de tom documental que aborda sua relação com um homem transexual recém-operado. A artista promoveu o deslocamento do protagonismo dos sujeitos na representação do sexo, de maneira que:

Abre-se para quem experiencia sexualidades marginalizadas (mulheres, putas, bichas, sapatões, gordas e gordos, deficientes, corpos abjetos em geral) a possibilidade de reivindicar o direito a ficcionalizar o próprio sexo para além do heterocapitalismo, conduzindo a uma produção audiovisual que não visa necessariamente o consumo e a excitação do público, mas a reflexão política sobre os prazeres e os desejos. (MIKOS, 2017a, p. 21).

A pós-pornografia surge então como uma forma alternativa de produção, onde os indivíduos não contemplados pela pornografia tradicional vão de espectadores passivos a realizadores, se pondo em cena como protagonistas ao mesmo tempo que propõe um novo olhar sobre os padrões perpetuados pelo pornô dominante.

2.1 O rolê barcelonense

Apesar da contribuição de Annie Sprinkle na virada dos anos 80 para 90, foi somente a partir dos anos 2000 que a pós-pornografia passou a se expandir, ganhando força e sendo sedimentada através da atuação de artistas, ativistas e teóricos concentrados principalmente na cidade de Barcelona, na Espanha. Dentre os principais nomes atuantes no cenário barcelonense desse período, coletivos artísticos como *Girls Who Like Porno*, *Post Op*, *Quimera Rosa* e *Go Fist Foundation* tiveram destaque, bem como as *performers* Diana J. Torres e Maria Llopis.

No âmbito acadêmico, é relevante apontar o trabalho do filósofo Paul Beatriz Preciado com seus livros *Testo Yonqui* (2018) e *Manifesto Contrassexual* (2014), estando esse último especialmente relacionado ao que a pós-pornografia estabeleceu como estratégia de contra-produção. Resumidamente, na obra o autor defende a ideia da sexualidade como uma tecnologia (ou seja, uma construção normativa) associada aos corpos. Desse modo, enxerga a possibilidade de reconfigurar o desejo, tradicionalmente

genitalizado pelos discursos médicos e pela pornografia dominante. Aquilo que Preciado chama de contrassexualidade tem então o papel de promover a desterritorialização do prazer, negando assim as práticas relacionadas à sexualidade reprodutiva própria da heterossexualidade. Está associado a isso o uso de próteses fálicas como o *dildo*, a prática do *fisting*¹², a erotização do ânus, o uso de fluídos corporais como a urina e as relações do universo BDSM¹³. Desse modo, as relações sexuais são pensadas para além das práticas coitocentradas, dando vazão a outras possibilidades (MILANO, 2014).

Ainda no contexto das obras teóricas europeias que influenciaram a pós-pornografia, é possível citar livros de procedência francesa como *Teoria King Kong* (2006), da escritora Virgine Despentes, e *Queer Zones 1: Politique des Identités Sexuelles et des Savoirs* (2011), do sociólogo Sam Bourcier (conhecido antes da transição como Marie-Hélène Bourcier), cuja publicação “é um dos marcos da legitimação acadêmica do conceito pós-pornográfico” (MIKOS, 2017b, p. 138).



Figura 17 - Diana Pornoterrorista em um *frame* do documentário *Mi Sexualidad es una Creación Artística* (MI SEXUALIDAD, 2011).

12 Relacionado ao termo *fist*, traduzido do inglês como “punho”. Se refere à prática sexual de introduzir a mão ou o antebraço na vagina ou ânus. Aqui, mais do que um fetiche, o *fisting* é considerado uma prática contrassexual por contrariar a genitalização ao substituir o pênis por uma parte não-reprodutiva do corpo (MILANO, 2014).

13 Acrônimo de Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo. Se refere a práticas (sexuais ou não) que envolvem a busca pelo prazer através de dor física, restrição de movimentos, encenações de humilhação etc.

O trabalho da diretora Lucía Egaña Rojas também é significativo, tendo produzido os documentários *Mi Sexualidad es una Creación Artística* (2011) que retrata entrevistas com algumas das principais artistas envolvidas no cenário barcelonense. De acordo com esses depoimentos, as primeiras produções surgidas nesse contexto partiram do anseio de artistas em expressar e protagonizar a própria sexualidade sob perspectivas *queer*, sendo comum a exploração de temas relacionados a práticas sexuais subversivas como o BDSM e o *fisting*. Ainda segundo os relatos apresentados no documentário, essas realizações ocorreram de maneira despretensiosa e sem haver a intenção de produzir obras conscientemente (ou propositalmente) pós-pornográficas, sendo que o reconhecimento enquanto movimento artístico e político se deu gradativamente através da identificação de uma intencionalidade conceitual relativamente similar entre esses trabalhos.

Sob este panorama, é provável que eventos como a *Maratón Posporno* (2003) e o congresso *Feminismopornopunk* (2008) tenham contribuído nesse processo por estimular a circulação de práticas e saberes acerca do tema. Deste modo, o pós-pornô se estabeleceu buscando refletir sobre criações artísticas em associação aos estudos de gênero, ressignificando a representação do sexo através de linguagens como a poesia, a *performance*, a fotografia e o audiovisual.

Trata-se de confrontar, desconstruir e até mesmo redefinir os imaginários sexopolíticos vigentes, a partir da representação de corpos, gêneros e identidades sexuais historicamente marginalizadas, além do desmantelamento de estéticas e linguagens criadas na e pela indústria pornográfica tradicional, branca, capitalista e heterossexualmente orientada. Nas obras e ações pós-pornográficas, os discursos sobre a ressignificação dos códigos de gênero vão ao encontro de reflexões acerca dos limites entre corpo e máquina, tecnologia e cotidiano, privado e público, indivíduo e sociedade, pertencimento e território. (SARMET, 2014, p. 7).

Dentro do escopo das obras videográficas que interessam a essa pesquisa, o documentário *Mi Sexualidad es una Creación Artística* (2011) contém trechos de algumas produções do contexto barcelonense, onde além dos diversos registros de performances estão inclusos vídeos como *Implantes* (2005), do coletivo *Post Op*, que mostra a aplicação de uma série de marcadores binários que evidenciam uma reflexão sobre as construções de gênero. A aplicação de uma barba falsa, a utilização de um *binder*¹⁴ e uma meia enrolada criando volume na roupa íntima fazem alusão à construção de uma figura

¹⁴ *Binder* se refere a algum tipo de faixa de tecido utilizado para comprimir os seios, utilizado especialmente por *drag kings* e homens trans que não realizaram a mastectomia.

masculina, enquanto a depilação, o uso de maquiagem e um vestido referenciam o papel feminino. É exibida ainda uma saia com um *dildo* acoplado, carregando signos conflitantes de ambos os gêneros.

Outro exemplo de obra fílmica é *Siempre que Vuelve a Casa* (2004), que inicia mostrando uma personagem utilizando uma barba falsa e uma camiseta onde se lê “mari macho”, termo hispânico e lusófono de tom pejorativo que define uma mulher com características ou comportamentos tipicamente associados ao gênero masculino. Satirizando a figura hipermasculinizada e estereotipada de um operário, ela adentra uma cozinha e avança sobre uma mulher que exhibe traços tradicionalmente femininos. Ambas se beijam e repentinamente ocorre uma inversão de papéis de gênero, onde a personagem feminina remove o *binder* da personagem masculinizada, revelando seus seios e a virando de costas para penetrar sua vagina com um pepino.



Figura 18 - Frame de *Siempre que Vuelve a Casa* (Post Op e Ex-Dones, 2004).
Fonte: *Mi Sexualidad es una Creación Artística* (MI SEXUALIDAD, 2011).

Além das discussões teóricas que atravessam os vídeos citados, é possível notar um certo amadorismo técnico, assumido nas entrevistas concedidas ao documentário. Seguindo a proposta de Annie Sprinkle, a pós-pornografia fomenta a autonomia de produção visando o deslocamento do protagonismo (em relação ao pornô dominante), de modo que o aspecto DIY estabeleceu uma certa homogeneidade dos códigos visuais. O termo é um acrônimo de *do it yourself*, que pode ser traduzido do inglês como “faça você mesmo”, associado ao improvisado e à produção amadora de qualquer tipo de artefato.

A proposta é cultivar uma forma de fazer pornografia autogerida, a partir de casa, com as ferramentas e aparelhos que temos à mão e, principalmente, livre de qualquer imposição do mercado ou do poder. Sem depender de nada nem de ninguém, a metodologia DIY implica se encarregar de produzir por conta própria o que não existe no mercado porque não está de acordo com os interesses das forças dominantes. (MILANO, 2014, p. 62, tradução minha).

Desse modo, as produções em vídeo do contexto barcelonense tendem a se assemelhar não só conceitualmente como visualmente, onde o domínio sobre a técnica importa menos do que o desejo em expressar a sexualidade. Essa similaridade estética é então consequência do acaso, fruto de uma coincidência entre o nível de conhecimento técnico que essas artistas têm sobre os dispositivos de registro utilizados.

2.2 Pós-pornô na América Latina

O movimento pós-pornô passou a se expandir para além da Europa a partir de 2012, ano em que ocorreu a *1ª Muestra de Arte Pospornografico de Buenos Aires*, onde artistas convocados internacionalmente foram selecionados para expor suas obras. Assim, a pós-pornografia se difundiu pela América Latina através de uma crescente produção de “textos, reportagens, vídeos, performances e festivais sobre o tema” (SARMET, 2014, p. 11). Segundo Mikos (2017b, p. 139), além do já estabelecido alinhamento ao feminismo e aos estudos *queer*, a pós-pornografia também passa a se posicionar “frente à dominação cultural eurocêntrica e estadunidense, propondo uma descolonização dos espaços de produção e de difusão pósporno”. No contexto latino-americano, a autora cita nomes como:

La Fulminante (Colômbia), Felipe Rivas San Martín (Chile), Hija de Perra (Chile), Leche de Virgen Trimegisto (México), Leonor Silvestri (Argentina), Cuerpo Puerco (Argentina), Frau Diamanda (Peru), Katia Sepúlveda (Chile), La Congelada de Uva (México), Acento Frenético (Argentina), Aily Habibi (Colombia), Edgar de Santo (Argentina) e Subporno (Chile), de diferentes países, e Coletivo Coiote, Putinhas Aborteiras, Solange, tô aberta!, Algodão Choque, Casa Selvática, K-Trina Erratika, Miro Spinelli, Kleper Reis, AnarcoFunk e Antropofagia Icamiaba, no Brasil, são alguns dos nomes – de coletivos, de artistas, de ativistas, de projetos – que remetem a expressões estético-políticas ligadas à pós-pornografia. Os festivais e mostras PorNo PorSi PerformanSex, Festival de Arte Pospornográfico de Chiapas, 21nilla, Sexuantes, Pornífero, Circuito Posporno, El Deleite de Los Cuerpos, Muestra Marrana, Monstruosas – Subpolíticas e Descolonialidades, (R)Existentes e Atos

de Fala, por sua vez, são alguns dos espaços de encontro e de circulação de criações pós-porno em nosso continente. (2017b, p. 139).

Acrescento a essa lista eventos brasileiros como o festival *Pop Porn* e a *Conferência Internacional [SSEX BBOX]*, que promovem um olhar alternativo sobre a produção pornô e a sexualidade, valorizando a diversidade e incluindo *performances* e mostras fílmicas que se aproximam da pós-pornografia. Também é notável o trabalho dos fotógrafos João Maciel e Rafael Medina, criadores do *site FLSH MAG*, que publica ensaios de nus masculinos e uma série de artigos associados ao pós-pornô. Vale ainda mencionar o trabalho da artista visual Bruna Kury, que possui em seu currículo uma quantidade expressiva de participações em mostras e eventos.



Figura 19 – Registro de uma *performance* de Diana Pornoterrorista e Bruna Kury no festival *Anormal* (México, 2017).

Na especificidade da linguagem audiovisual priorizada por esta investigação, destaco ainda o coletivo *Ediy Porn*, cujo nome simultaneamente faz referência ao DIY e a *edy*, termo que significa “cu” na linguagem *pajubá*, que por sua vez é um conjunto de gírias populares entre pessoas LGBTQI+ do Brasil e tem sua base em expressões provenientes de idiomas africanos. No início de 2019, o grupo protagonizou o episódio do *golden shower*, prática sexual que envolveu dois participantes urinando em público em um bloco de carnaval, viralizando através da condenação da prática pelo presidente da república em seu Twitter pessoal. Em um manifesto, os *performers* explicitam o uso da arte em oposição à colonização dos corpos e a práticas sexuais promovidas pela pornografia tradicional, bem como a problematização da heteronormatividade ao se identificarem não como

homens, mas sim bichas. Essa distinção identitária faz parte da proposta da teoria *queer*, onde “as identificações negativas como ‘sapatas’ ou ‘bichas’ são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’” (PRECIADO, 2011, p. 15). Interessante notar que, apesar de toda essa bagagem conceitual se aproximar muito da pós-pornografia, os envolvidos na escrita do texto não caracterizam a performance como tal, e sim como *pornoshow*, enquanto no *website* oficial as produções do coletivo são descritas como “pornô desviante”.

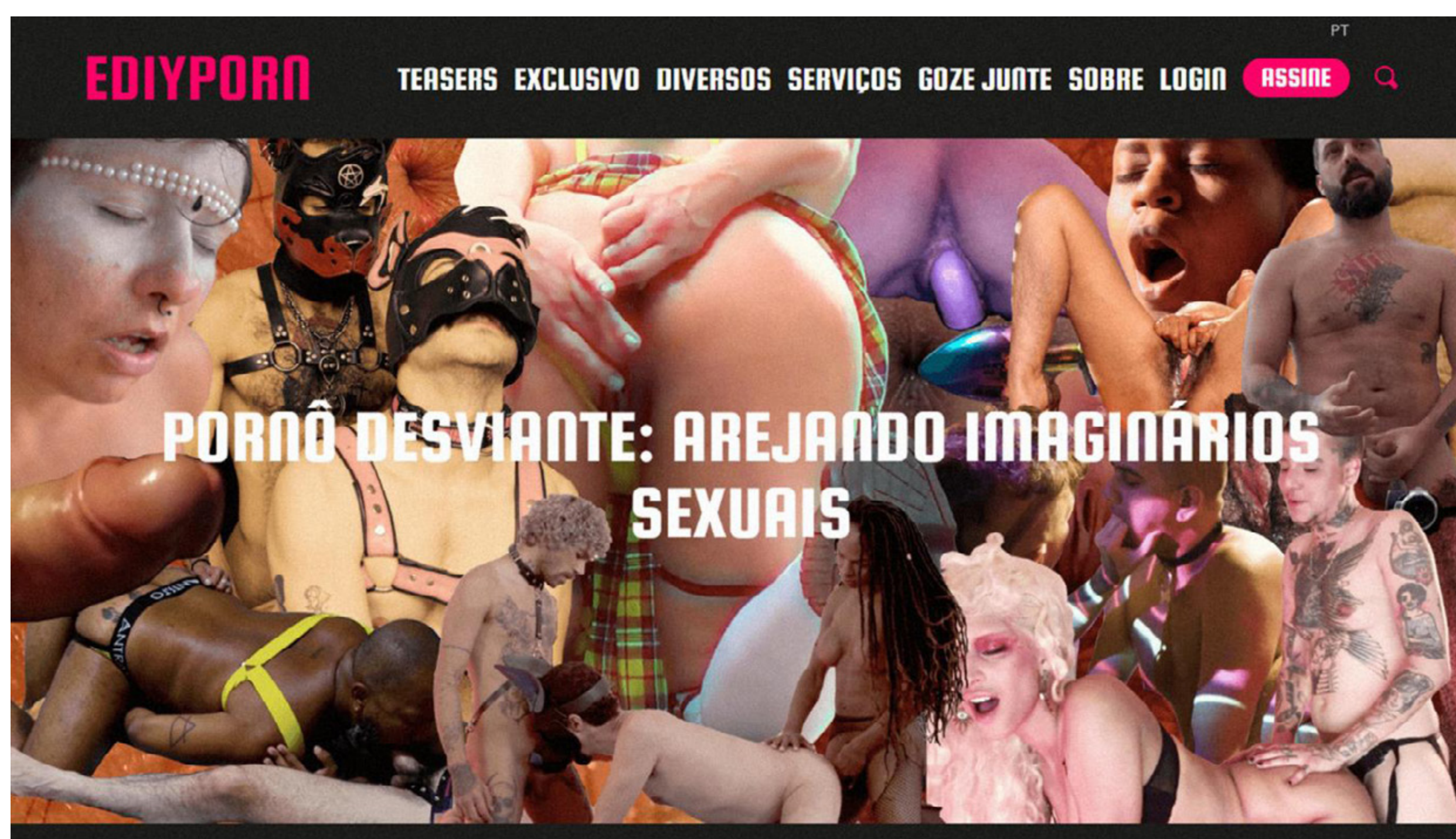


Figura 20 – Captura da tela inicial do site *Ediy Porn*.

Assim como ocorreu no cenário barcelonense, uma diversidade de artistas, coletivos e ativistas latino-americanos já vinha explorando a subversão da heteronormatividade de forma independente, beneficiando-se apenas posteriormente de uma identificação com o movimento pós-pornográfico. Desse modo, considero possível compreender a pós-pornografia como uma organização de conhecimentos acerca de um tipo de prática artística que dialoga com um determinado corpo teórico. Conforme visto anteriormente, desde o primeiro cinema (e até mesmo antes dele, sob outras linguagens) diversas produções pornográficas subversivas já rompiam com a normatividade de diferentes maneiras, criticando códigos sociais moralizantes ou promovendo o protagonismo de sujeitos marginalizados. A partir dos anos 80 e 90, contudo, houve um contexto de crescente luta pelos direitos de minorias que, em conjunto com o rápido desgaste da pornografia *mainstream*, favoreceu um maior desenvolvimento de outras formas de produção, potencializadas pelo aprofundamento progressivo sobre as discussões de gênero e sexualidade (MILANO, 2014).



Figura 21 - Registro de uma ação do Movimento de Arte Pornô (1982).

Nesse sentido, como exemplo é possível citar o Movimento de Arte Pornô, promovido no Brasil pelo *Coletivo Gang* entre os anos de 1980 e 1982. A breve atividade do grupo envolveu o uso de poesia, performance e fotografia em favor da liberdade criativa, opondo-se à normalização de corpos e sexualidades promovida pela ditadura militar (SARMET, 2014). O uso do sexo sob um viés de militância através de linguagens artísticas diversas se aproxima da pós-pornografia estabelecida posteriormente, reforçando que esta não surgiu de forma intencional, mas sim de uma organização específica de ideias que partem de uma reação ao já extenuado modo de representação da sexualidade. Para Sarmet (2014, p. 17):

[...] a existência de movimentos como o movimento de arte pornô, as performances *queer* e a pós-pornografia são indícios históricos de um esgotamento da pornografia como *ficção fundacional da sexualidade*, definidora de quais corpos devem ou não ser sexualizados, desejados e desejantes, e perpetuadora de normas pedagogizantes e coercitivas do sexo, da sexualidade, do gênero e do prazer.

Em outras palavras, a autora resgata a ideia de Williams (1989) sobre a pornografia *mainstream* ser permeada por discursos de verdade que promovem a normalização de tipos específicos de corpos e relações sexuais, sendo que o desgaste desse modelo gerou

formas distintas de contraposição dentre as quais, mas não unicamente, o movimento pós-pornográfico. Logo, reitero minha visão de que a pós-pornografia, mais do que um modo específico de produzir resistências se trata de uma tentativa de organização das práticas e saberes que intencionam subverter os padrões hegemônicos acerca do sexo, valendo-se da apropriação e ressignificação pelos sujeitos não contemplados pela pornografia tradicional.

2.3 Mas é só isso?

O pós-pornô surgiu de um olhar crítico sobre a pornografia *mainstream*, buscando contrapor a heteronormatividade nela representada através de discussões que partem das teorias feministas e dos estudos *queer*. Nos escritos sobre o tema, é constantemente afirmado que “o principal fim não é a estimulação do prazer, mas sim uma forma de contestação política frente à normalização dos corpos produzida pelo pornô comercial” (FREITAS; LEITES, 2016, p. 8). Também é possível observar que da sedimentação através do circuito barcelonense até a expansão na América Latina, a pós-pornografia tem sido abordada especialmente através da experiência e expressão artística de mulheres, ou seja, dos corpos mais afetados pelas representações machistas promovidas pelo pornô comercial. Contudo, apesar de uma aparente homogeneidade no modo de produção e reflexão acerca do tema, para Sarmet (2014, p. 10), “a pluralidade das formas de ação do pós-pornô evidencia que não estamos diante de um movimento unificado ou de um gênero com códigos estabelecidos”, sendo que uma delimitação exata do que é a pós-pornografia seria incongruente, pois:

[...] o movimento pós-pornô sedimentado em Barcelona, apesar de ter estabelecido uma questão muito potente e coerente, cresceu legitimada pelo cinema e pela teorização de Preciado, Bourcier e outros teóricos, o que fez com que adquirisse um *status* próximo ao de “isto é”. Quando consolida-se um “isto é”, o risco que se corre é o de convertê-lo em uma pedagogia, e uma “pedagogia pós-pornô” não poderia ser mais contraditória, pois não há desconstrução de imaginários sexuais que seja compatível com a construção de engessamentos dos modos de fazê-lo. (SARMET, 2014, p. 10).

Desse modo, é possível “pensar a pós-pornografia não como algo imanente e fechado, mas como um discurso em plena circulação social, determinado por suas condições de produção e aberto a diferentes condições de reconhecimento” (MILANO, 2014, p. 22, tradução minha). Se trata então de uma confluência de ideias contrárias à pornografia tradicionalmente heteronormativa, que se manifestam artisticamente

sob formas diversas. Portanto, ainda que exista de fato um viés mais frequentemente abordado acerca do tema, não se excluem outras possibilidades de produção e reflexão. Sob esse panorama, onde se encaixam as produções pós-pornográficas produzidas a partir da problematização do pornô *gay* comercial?

Na pós-pornografia derivada do olhar crítico sobre o pornô heterossexual, é compreensível que as mulheres assumam o protagonismo, pois seus corpos são tradicionalmente objetificados por essas produções. Ao contrário disso, o público *gay* possui um nicho comercial dedicado, que atende sua necessidade enquanto consumidor. Contudo, retomando a discussão levantada anteriormente, essa pornografia *gay mainstream* é produzida com base no pornô heterossexual, reiterando os binarismos ativo/passivo, dominador/dominado, macho/efeminado.

Os papéis atribuídos se fazem visíveis principalmente através dos corpos dos *performers*, em que “informações que se revelam apenas em nível estético enquadram os corpos dentro de uma lógica moral hierarquizante na qual até mesmo a quantidade e a disposição dos pêlos pubianos referenciam os papéis de gênero” (SOUZA JR., 2011, p. 5). Ou seja, por desempenhar o papel “do homem” na relação, o ativo exhibe marcadores de masculinidade como o corpo musculoso, uma maior quantidade de pelos corporais e o pau notavelmente maior que o do passivo. Este, por sua vez, apresenta uma aparência mais jovial, com uma menor quantidade de pelos corporais e nádegas mais definidas, fazendo alusão ao corpo “feminino” que representa a lógica heteronormativa.

Além de características corporais, a demarcação dos papéis de gênero também ocorre através da atuação, sendo mais comum que o ativo apresente voz grave, postura rígida e atitude dominadora, enquanto em oposição o passivo frequentemente apresenta voz aguda, postura fluída e atitude submissa. Interessa notar também que, assim como no pornô heterossexual, o *money shot* demarca o fim da narrativa. Nesse caso, contudo, apenas a ejaculação do ativo é espetacularizada. O gozo do passivo, por sua vez, ocorre antes ou simplesmente é ignorado, reforçando a ideia de submissão ao prazer do macho.

Dessa forma, os *scripts* sexuais atuam como “prescrições coletivas que dizem o que é possível fazer, mas também o que não deve ser feito em matéria sexual” (BOZON, 2004, p. 131 *apud* SOUZA JR., 2011, p. 1). Através disso, o pornô *gay mainstream* ajuda a promover uma adequação dos corpos e relações homossexuais ao modelo heterossexual que é, mais do que uma forma de desejo, “um sistema regulador do desejo de maneira geral” (SIERRA, 2017, p. 146).

A própria categorização da homossexualidade está historicamente associada à função de demarcar limites e reiterar hierarquizações. Em outras palavras, a classificação da homossexualidade enquanto oposta à heterossexualidade possibilita a identificação desses sujeitos com o propósito de os manter em uma posição distinta e marginalizada para, a partir disso, os adequar à heteronorma.

Desse modo, questionar a heteronormatividade permitirá problematizar as formas de produção da homossexualidade como elemento a ser capturado e trazido para o domínio da norma heterossexual, a fim de, em seu interior, normalizar-se nas retóricas inclusivas que estabelecem o que é correto, seguro, saudável, aceitável. (SIERRA, 2017, p. 147).

É nesse contexto que a teoria *queer* se mostra relevante ao pós-pornô, possibilitando olhar para o tema de um lugar distinto e emancipado das dicotomias heterossexual/homossexual, homem/mulher. Ou seja, a pós-pornografia se alinha à teoria *queer* para refletir sobre o deslocamento do desejo para além das convenções estabelecidas pela heteronormatividade. Sob esse panorama, qual é o sentido de pensar a pós-pornografia especificamente a partir do pornô *gay* ao invés de um olhar geral sobre a pornografia dominante, como costumeiramente é feito?

Antes de responder objetivamente essa questão, cabe lembrar que, embora alimentada pela teoria *queer*, a pós-pornografia é essencialmente uma reação à pornografia comercial, sendo pensada e produzida *a partir*, e não *em lugar* dela. Desse modo, ainda que mais ou menos objetive um rompimento com a heteronormatividade, a proposta pós-pornográfica se origina na apropriação e ressignificação de um produto que está *dentro* do sistema que pretende questionar.

Posto isso, respondo: esse olhar específico que proponho parte de minha experiência enquanto sujeito dissidente, de minha insatisfação com a pornografia *gay* obcecada pela figura do macho e, não menos importante, da percepção que tenho sobre meu corpo. Ao não me ver contemplado pelas produções as quais tenho acesso, busco me apropriar da proposta pós-pornográfica para dilatar suas bordas, explorando os caminhos possíveis na criação de trabalhos artísticos que dialoguem com minha experiência. Nesse processo, considero o papel da internet fundamental por possibilitar a circulação de obras pós-pornográficas muito além dos costumeiros festivais direcionados ao tema. Como então as plataformas digitais podem beneficiar não somente a distribuição desse tipo de conteúdo, mas também a criação de novas relações entre os sujeitos e seus corpos através de produções auto-geridas?

PARTE 3

MANDA NUDES: PORNÔ AMADOR NA INTERNET

A evolução tecnológica exerceu um papel importante no desenvolvimento da pornografia, afirmação que se aplica tanto ao aspecto técnico quanto à própria percepção sobre o sexo. No final dos anos 1970, a popularização do VHS impulsionou o deslocamento das exibições públicas para o consumo doméstico e, mais do que isso, viabilizou a criação de filmes caseiros (GERACE, 2015). Dessa maneira, o espectador passou a se perceber também como realizador ao registrar o sexo de maneira autônoma, levando o pornô amador a se difundir durante os anos 1980 como uma categoria distinta do formato industrial.

Enquanto as produções *mainstream* se preocupavam em comprovar a “verdade” do ato sexual através de números sexuais fabricados, a pornografia amadora expressava genuinidade justamente pela ausência dos recursos comuns ao modelo comercial, como iluminação especial, maquiagens e *performers* profissionais (GATTO, 2018). Isso porque “as práticas sexuais exibidas seriam entendidas como mais ‘naturais’, diferentemente das performances coreografadas do pornô *mainstream*” (FRANCISCO, 2015, p. 85). Além disso, a aproximação com o público também ocorre através de uma espécie de “democratização” dos corpos representados.

[...] a pornografia amadora ampliou bastante as categorias de corpos “autorizados” a performarem o sexo diante das câmeras, desafiando os usuais padrões *porn star*, e valorizando uma certa performance de corpos ordinários, cotidianos, cuja diversidade (não só de aparências físicas, faixas etárias e etnias, mas também de ritmos, movimentos e intensidades, com distintas possibilidades de ressonância) acaba por aproximar um número maior de espectadores de suas experiências sexuais mais usuais, e que não se resumem à hegemonia da performance atlética e à centralidade do orgasmo ejaculatório. (VIEIRA JR., 2021, p. 494).

Além da despreocupação com a qualidade técnica, dentre as características principais do pornô amador se destaca o uso frequente da câmera subjetiva, onde “o espectador deixa de ser uma audiência passiva (ou seja, sem tomar parte na ação), tornando-se ele próprio um elemento atuante, sujeito da ação” (FRANCISCO, 2015, p. 80). Dessa maneira, o aspecto documental contribuiu para a construção de sentido ao retratar o sexo como registro do real, onde o ato acontece por si, sem haver a necessidade de uma diegese que o justifique.

O crescente interesse do público por esse tipo de produção levou a indústria a criar os filmes *gonzo*, dedicados a imitar alguns dos códigos visuais do pornô amador como a ausência de edição e o uso extensivo da câmera subjetiva, nesse contexto chamada

de POV, acrônimo de *Point of View* (ponto de vista). Na atualidade, essa denominação é mais comum, ao contrário do termo *gonzo* que caiu em desuso. Apesar da popularidade do gênero durante os anos 1990, ele não substituiu o modelo tradicional, permanecendo como uma categoria paralela. Nesse período, no entanto, a necessidade de produção em massa afetou o texto do pornô *mainstream*, que empobreceu:

As facilidades tecnológicas somadas à *reprodutibilidade* técnica excessiva tornaram a produção industrial de pornografia menos requintada em suas propostas estéticas e narrativas, reduzindo o filme ao essencial do gênero: apenas a visualização explícita do sexo em sua forma mais crua e simples, compostos somente de “números” sexuais em detrimento dos aspectos narrativos. (GERACE, 2015, p. 200).

Apesar de uma relativa facilidade de produção, a pornografia amadora em VHS não era numerosa o bastante para impactar significativamente a indústria pornográfica, limitando-se muitas vezes ao uso doméstico ou à circulação local. Esse panorama passa a mudar progressivamente a partir dos anos 2000 com a popularização da internet. A indústria pornô gradativamente começou a abandonar as mídias analógicas como o VHS e o DVD, priorizando distribuir seus produtos audiovisuais através de *sites* próprios, cujo acesso depende de planos de assinatura pagos pelos usuários. Paralelamente surgiram plataformas gratuitas e de fácil utilização que, junto da praticidade das câmeras digitais, possibilitaram aos usuários produzir e compartilhar produções amadoras.

3.1 O Tumblr e a pornografia amadora

No audiovisual, as produções pornográficas amadoras são popularmente conhecidas como *sex tapes* (fitas de sexo), termo que se refere tanto ao registro do intercursos sexual quanto à exibição solo, que por sua vez pode ou não conter cenas de masturbação (FRANCISCO, 2015). As fotografias produzidas com o mesmo propósito são conhecidas como *nudes*. Apesar de os termos tratarem de linguagens distintas, na atualidade suas fronteiras têm se borrado, não sendo incomum que vídeos de cunho sexual também sejam denominados *nudes*.

Se nos anos 1980 e 1990 o sexo era registrado essencialmente para o uso individual, nos anos 2000 surge a possibilidade de produzir e compartilhar essas produções com maior facilidade através das novas tecnologias de captura e reprodução associadas à intensificação do uso da internet. Deste modo, as câmeras digitais e *smartphones* “fizeram dos leigos em fotografia e vídeo potenciais fotógrafos e videomakers, cujas

criações imagéticas povoam as redes sociais, provocando interações sem precedentes” (CORRÊA, 2016, p. 10).

Os *websites* mais conhecidos no que tange à distribuição de vídeos pornográficos na internet surgiram por volta do ano de 2007, quando nomes como *Pornhub*, *XVideos*, *XTube* e *XHamster* se popularizaram como versões adultas do YouTube. Através de palavras-chave associadas aos vídeos disponibilizados, o espectador pode escolher especificamente o que deseja assistir dentro de um catálogo repleto de categorias específicas, divididas por práticas sexuais, posições, fetiches e afins. Apesar da possibilidade de publicação de vídeos amadores, nessas plataformas é mais comum a presença de produções advindas dos grandes estúdios, disponibilizadas gratuitamente pelos usuários de maneira ilegal. Eventualmente algumas produtoras passaram a criar perfis oficiais, publicando trechos de seus filmes que funcionam como *teasers* para que os espectadores busquem o conteúdo integral em seus *sites*.

A atuação do usuário como produtor de conteúdo ocorreu com maior evidência através das plataformas de *streaming* surgidas no mesmo período. Um dos *websites* mais relevantes no que tange a esse tipo de conteúdo é o *Cam4*, que funciona sob uma dinâmica de videoconferência. Assim, o usuário tem a possibilidade de criar um perfil para realizar performances ao vivo para uma “sala” com diversos espectadores, que interagem através de caixas de texto e oferecem gorjetas. Parte do valor fica com a plataforma, enquanto o restante é transferido ao *performer*. As exposições podem durar horas e normalmente finalizam com o *money shot*. Interações sexuais entre duas ou mais pessoas ocorrem, mas as apresentações solo de masturbação são mais comuns.

Por objetivar um maior número de visualizações e, conseqüentemente, lucro, é mais comum que os corpos dos usuários dispostos a performar estejam dentro dos padrões tradicionalmente difundidos pelo pornô comercial. Sabendo disso, até que ponto essa pornografia amadora distribuída *on-line* representa uma ruptura aos códigos estabelecidos pelos meios de produção dominantes?

É verdade que nas páginas que oferecem esses contatos cybersexuais, a oferta é majoritariamente heterossexual e não foge ao domínio do heteronormativo: as imagens continuam a reiterar a genitalidade como lugar específico do sexo no corpo, o coitocentrismo e os papéis sexuais para homens e as mulheres permanecem os mesmos que estão fora da tela. Mas a tecnologia de vídeo *chat* abre a possibilidade de experimentar a própria imagem e construir corporalidade virtual pós-genérica que escapa a qualquer categoria. O poder criativo escondido em cada *webcam* é infinito. (MILANO, 2014, p. 95, tradução minha).

Desse modo, não se trata tanto de debater sobre o que o pornô *on-line* é, mas sim do que ele *pode* ser. Através do recente desenvolvimento dos dispositivos de registro e distribuição, abre-se a possibilidade para que os sujeitos tradicionalmente negligenciados pela produção dominante criem sua própria pornografia, representando o desejo desviante sem o intermédio de estúdios focados exclusivamente no lucro.

Pode-se considerar que o objetivo das *sex tapes*, como pornografia alternativa, é produzir um material com um discurso diferente da pornografia tradicional. O que se pretende é que os conteúdos sejam mais diversificados, para além dos padrões (estéticos, imagéticos etc.) mais rígidos e bem definidos do circuito *mainstream* (FRANCISCO, 2015, p. 85).

Nesse sentido, um dos maiores destaques da atualidade na difusão de material pornográfico que se distancia dos códigos visuais do pornô comercial foi o Tumblr, surgido em 2007, mas vindo a se popularizar especialmente a partir de 2010. Conforme comentado anteriormente, a plataforma é destinada à criação e gerenciamento de *blogs* pessoais, possibilitando o compartilhamento de diversas mídias como textos, faixas de áudio, fotografias, vídeos e GIFs. Ao contrário das limitações impostas por outras plataformas similares como Wordpress e Blogger, o Tumblr se destaca pela facilidade de interação e compartilhamento de conteúdo. Nesse sentido, ele se aproxima das redes sociais, cuja interface permite que os usuários “sigam” as páginas uns dos outros, recebendo notificações de novas publicações diretamente através da tela inicial, chamada aqui de *dashboard*.

Há ainda uma função similar ao *retweed* do Twitter, que permite reproduzir postagens de outros usuários em sua própria conta com um clique. Deste modo, além da criação de *blogs* de conteúdo autoral, o Tumblr possibilita o agenciamento de uma curadoria de publicações de terceiros através de uma rede de compartilhamentos entre entusiastas de temas em comum. Cabe apontar que a interação da plataforma não se resume à *dashboard*, sendo possível que os usuários customizem a aparência de suas páginas pessoais através de uma série de opções de interface.

Parte da popularidade do Tumblr se deve à possibilidade de publicação e compartilhamento de conteúdo sexualmente explícito, sendo que por esse motivo houve um rápido crescimento do número de *blogs* dedicados à nudez e à pornografia. Diferente dos *sites* pornográficos tradicionalmente direcionados ao público masculino heterossexista, contudo, o Tumblr se distinguiu por difundir conteúdo produzido *por* e *para* sujeitos não contemplados pela pornografia comercial. A plataforma se mostrou particularmente representativa para pessoas LGBTQ+, onde se destaca a expressão

sexual de corpos fora do padrão corporal perpetuado pela pornografia *mainstream*, conforme afirma Vieira Jr. (2021, p. 481):

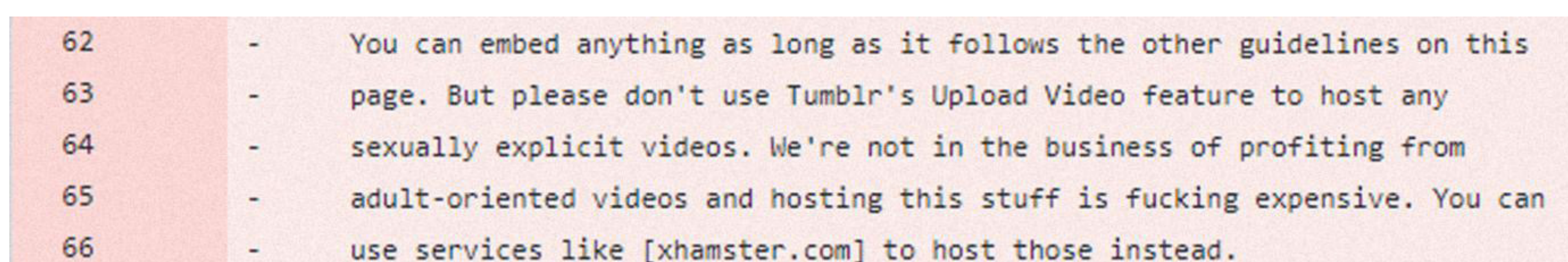
No começo, à medida que eu mergulhava no vasto acervo *on-line* de vídeos, fotografias e *gifs* animados, em sua maioria amadores, fui compreendendo melhor meu desejo por corpos gordos masculinos, vislumbrando, como espectador, suas muitas possibilidades de interação sexual. E foi também através desses vídeos e *gifs*, além do contato com toda uma rede de indivíduos que, como eu, também partilhavam dessas preferências, que fui conhecendo e experimentando uma série de novos prazeres também em meu próprio corpo gordo: um verdadeiro aprendizado de autoaceitação ao me sentir desejado [...]

Através da possibilidade de produção, compartilhamento e interação entre usuários, o Tumblr atuou como facilitador na criação de novas formas de representatividade. Dessa maneira, a ausência de uma censura sobre conteúdo explícito beneficiou a concepção de um novo olhar sobre a sexualidade de grupos tradicionalmente marginalizados. Ao mesmo tempo, a plataforma estimulou os espectadores a se perceberem como produtores de conteúdo, utilizando a pornografia como expressão artística. Considero relevante apontar a preocupação técnica dessas produções amadoras, possivelmente derivada das referências visuais dos usuários acostumados com o extensivo compartilhamento de imagens de viés artístico. Não que a plataforma tenha sido a primeira ou única forma de veiculação da produção pornô DIY, mas por suas qualidades específicas, o Tumblr se consolidou como um espaço seguro para a experimentação e exposição de corpos desviantes.

Nesse contexto, as linguagens mais difundidas foram a fotografia e o GIF. A publicação de vídeos explícitos era permitida, mas devido a questões técnicas seu *upload* era vetado. Era necessário então que os vídeos pornográficos fossem hospedados externamente para serem atrelados às publicações do Tumblr posteriormente através do recurso *embed*. O *embed code* é um elemento da programação HTML, que se configura como um ponto de integração com aplicações externas. Desse modo, através do *embed code* é possível incorporar em uma publicação ou *website* um elemento hospedado externamente de maneira funcional. Ou seja, fotografias e GIFs podiam ser anexados diretamente às publicações, mas arquivos de vídeo deveriam primeiramente ser publicados em *sites* como *XVideos*, *XHamster* e *PornHub*, para só então serem integrados à postagem no Tumblr.

Ainda que, na publicação final, os vídeos funcionassem de maneira apropriada, os contratempos advindos desse procedimento fizeram com que grande parte dos

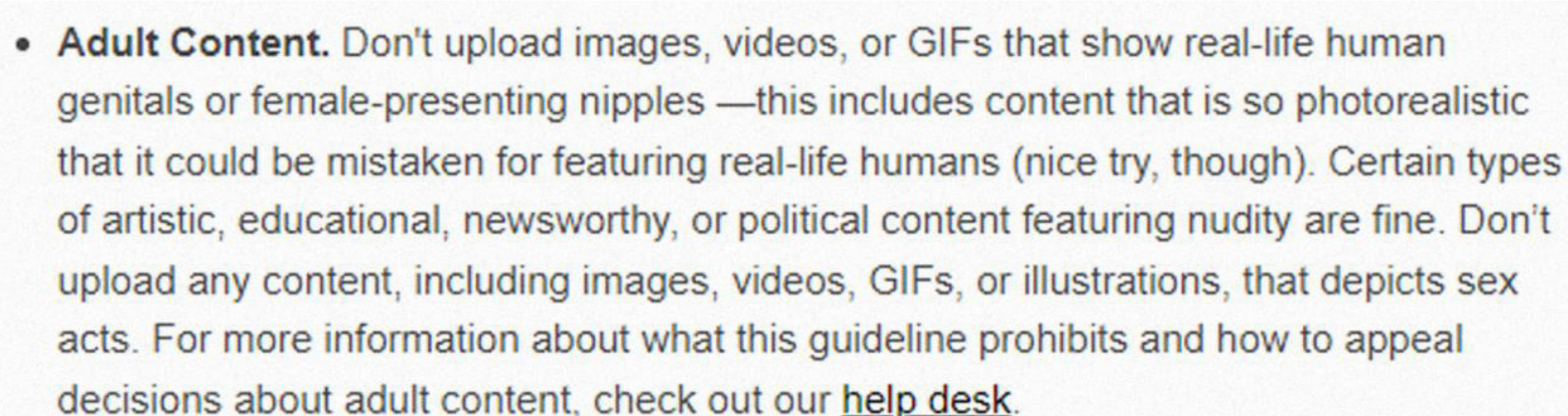
usuários optassem por uma substituição pelo formato GIF, cujo *upload* podia ser realizado diretamente nas publicações. Dessa maneira, foi comum a prática de produzir vídeos de maneira convencional para, posteriormente, converter alguns de seus trechos ao formato GIF através de aplicativos de uso simplificado como *Cinemagram*, *GIF Brewery* e *Gif Boom* ou mesmo ferramentas mais complexas como o *Photoshop* (MIGLIOLI; BARROS, 2013, p. 71).

A screenshot of a Tumblr user policy page from 2014. The text is displayed in a monospaced font on a light pink background. It consists of five lines of text, each starting with a hyphen and a line number (62-66). The text discusses the guidelines for embedding content, specifically prohibiting the use of Tumblr's video upload feature for sexually explicit content and recommending alternative services like xhamster.com for such content.

62 - You can embed anything as long as it follows the other guidelines on this
63 - page. But please don't use Tumblr's Upload Video feature to host any
64 - sexually explicit videos. We're not in the business of profiting from
65 - adult-oriented videos and hosting this stuff is fucking expensive. You can
66 - use services like [xhamster.com] to host those instead.

Figura 22 – Captura de tela das políticas de usuário do Tumblr vigentes em 2014.

Mesmo tendo exercido um papel relevante sobre a produção de novas formas de representação pornográfica, no dia 3 de dezembro de 2018, o Tumblr anunciou uma alteração nas políticas de uso da plataforma que previa a proibição de conteúdo explícito a partir do dia 17 do mesmo mês. Assim, desde essa data as páginas afetadas pela medida censora passaram a exibir um alerta de “conteúdo sensível”, impossibilitando sua visualização. Conforme o jornalista Dave Lee descreve em uma reportagem veiculada na página virtual da *BBC News*, o chefe executivo do Tumblr, Jeff D’Onofrio, alega que a medida foi adotada para garantir a segurança dos usuários após a descoberta de perfis com conteúdo ilegal. Existem controvérsias perante a ação, visto que diversos outros *websites* de conteúdo pornográfico mantêm um certo controle sobre essa questão, sendo a decisão proibitiva questionável. Contudo, não pretendo me estender ao problematizar a questão, pois o interesse nessa etapa da pesquisa é contextualizar a maneira como essa mudança afetou os produtores de conteúdo pornográficos LGBTQ+, que se viram obrigados a procurar meios de distribuição alternativos.

A screenshot of Tumblr's updated user policies from December 17, 2018. The text is in a sans-serif font on a light blue background. It features a bullet point under the heading 'Adult Content' that outlines guidelines for uploading images, videos, and GIFs, specifically mentioning prohibitions on real-life human genitals and female-presenting nipples, while allowing artistic, educational, newsworthy, or political content. It also mentions a help desk for more information and appeals.

• **Adult Content.** Don't upload images, videos, or GIFs that show real-life human genitals or female-presenting nipples —this includes content that is so photorealistic that it could be mistaken for featuring real-life humans (nice try, though). Certain types of artistic, educational, newsworthy, or political content featuring nudity are fine. Don't upload any content, including images, videos, GIFs, or illustrations, that depicts sex acts. For more information about what this guideline prohibits and how to appeal decisions about adult content, check out our [help desk](#).

Figura 23 – Captura de tela das novas políticas de usuário do Tumblr de 17/12/2018.

Nesse sentido, ao invés de optarem por *websites* dedicados à pornografia convencional como os já mencionados *X-Tube*, *X-Videos* e *X-Hamster*, boa parte desses usuários escolheram a rede social Twitter, cuja dinâmica de publicações e reblogs se assimila a

do Tumblr e funciona de forma gratuita. Em alguns casos, foram escolhidas plataformas direcionadas ao agenciamento de produções monetizadas como *Patreon* e *OnlyFans*, que possuem um sistema de “patronagem”. Nesses casos, o usuário (espectador) precisa pagar um valor pré-determinado para acessar o conteúdo desejado, sendo uma parte desse valor revertida ao artista publicante. Essa modalidade se aproxima dos planos de assinatura utilizados pelos *websites* de *sites* pornográficos dos estúdios *mainstream*, mas sendo o lucro destinado ao *performer* independente em lugar de uma empresa que o agencia.

3.2 O uso do GIF no trabalho de Sam Morris

Conforme já mencionado, no período anterior à proibição de conteúdo explícito, o Tumblr promoveu o surgimento de uma diversidade de artistas pornográficos que não se intimidaram com a política censora do *site*, dando continuidade à divulgação de seus trabalhos através de outros meios. Dentre aqueles direcionados ao público *gay* se destaca o trabalho de Sam Morris. O britânico estudou dança durante a juventude, paralelamente ganhando experiência como fotógrafo amador. Eventualmente se tornou músico, integrando uma banda. De acordo com uma entrevista concedida ao *site I Heart Berlim*, Morris passou a se dedicar à produção de autorretratos na tentativa de explorar a própria sexualidade, buscando se perceber desejável após o fim de um relacionamento conturbado. Em outra entrevista, ele alega a dificuldade em aceitar a própria aparência por possuir um corpo magro e com muitos pelos, estando desse modo fora tanto do padrão *twink* (jovem, magro e sem pelos corporais) quanto do arquétipo *bear* (maduro, robusto e com muitos pelos corporais) comumente observados na pornografia *gay*. Morris afirma ainda que já desejou ter um “corpo de academia”, eventualmente deixando de se preocupar com essa questão e passando a trazer “elementos de feminilidade” para seu trabalho.

Publicando fotos cada vez mais ousadas no Instagram, em determinado momento o artista se viu obrigado a buscar outra plataforma para se expressar sem ser censurado. Dessa maneira, foi através do Tumblr que o artista encontrou espaço para aprimorar seus experimentos com imagens de nudez explícita. Entre a mera exibição do corpo e cenas de masturbação, inicialmente Morris se concentrou em publicar fotografias e vídeos explícitos de si, vindo a incluir interações sexuais com outros modelos apenas posteriormente. A princípio mantendo o Tumblr como principal canal de veiculação de seu trabalho, Morris passou a utilizar a plataforma apenas para divulgar trechos de vídeos sob o formato GIF, servindo de *teasers* para o conteúdo que só poderia ser acessado na

íntegra através de seu *site* pessoal, que funciona sob o sistema de assinatura. A política de censura do Tumblr levou Morris a realocar seus *teasers* para o Twitter para auxiliar na divulgação de seu trabalho, mantendo essa prática até a atualidade.

Destaca-se em sua produção uma certa “preocupação estética”, resultado do repertório construído através de referências observadas na própria plataforma, conforme afirma em um depoimento dado ao *site Pornceptual*. Por “preocupação estética” me refiro à técnica utilizada, que faz com que os vídeos de Morris se diferenciem de alguns dos códigos visuais do pornô *mainstream*. A exemplo, cito a preferência pela exibição solo em lugar de *close ups* de penetração, o uso de iluminação natural ao invés de holofotes que incidem a luz direta sobre os modelos, etc. Mas até que ponto a produção do artista rompe com os cânones da pornografia hegemônica, se é que o faz?

Primeiramente, a alegação de Morris acerca de um sentimento de inadequação ao padrão de beleza midiático parece incoerente se confrontada com a aparência física do artista. Seu corpo não foge ao padrão comumente retratado pela pornografia *mainstream*: branco, atlético e com pau avantajado. No mais, os supostos “elementos de feminilidade” pontualmente agregados a algumas de suas produções não parecem significativos o bastante para romper com a heteronormatividade. Pelo contrário, muito provavelmente foi a conformidade com a expectativa de masculinidade que garantiu o sucesso do artista entre o público *gay*. No mais, o falocentrismo permanece através dos *close ups* genitais.

Considero relevante justificar que a escolha em abordar o trabalho de Morris em lugar de produções mais disruptivas está relacionada a uma certa dificuldade em localizar artistas que, após a medida censora do Tumblr, tenham continuado com a prática de produzir GIFs pornográficos. Deste modo, reforço que a análise a ser realizada acerca do trabalho de Morris se articula mais em função da forma do que do conteúdo. Ainda que, no caso do trabalho de Morris, o GIF tenha sido adotado por sua praticidade de publicação ao divulgar trechos de vídeos hospedados externamente, a recorrência do formato permite pensar esse tipo de produção como uma linguagem própria. Em outras palavras, mesmo que na produção de Morris o GIF seja apenas uma derivação de seus vídeos, é possível analisar essas obras de maneira independente, observando características intrínsecas a ele. Deste modo, tomarei o trabalho de Morris como exemplo ao explorar a possibilidade de uso do GIF dentro de minha própria intenção de produção artística.

Surgido em 1987, o formato se popularizou especialmente a partir da segunda metade dos anos 1990. Implementado nesse período, o GIF passou a permitir a reprodução de

animações de curta duração através do armazenamento de múltiplas imagens em um mesmo arquivo. A sensação de movimento é atingida através da reprodução de diversos quadros sequenciais, assim como ocorre tradicionalmente na linguagem videográfica (MIGLIOLI; BARROS, 2013). Devido a seu alto grau de compressão de dados, o GIF se destacou por sua alta performance mesmo em conexões limitadas (WEINER, 2010), sendo que para atingir esse desempenho o formato possui uma série de limitações que vão da resolução das imagens à quantidade reduzida de *frames* (fotogramas), além da impossibilidade de reprodução de faixa sonora. Esse aspecto rudimentar se assemelha aos dispositivos pré-cinematográficos da segunda metade do século XIX, como os experimentos de captura e reprodução de fotografias sequenciais de Muybridge abordados anteriormente que, mesmo com poucos *frames*, proporcionam a ilusão de movimento no espectador.

Enquanto vídeos possuem costumeiramente uma média de 24 *frames* exibidos por segundo, os GIFs de Morris observados na realização dessa pesquisa possuem entre 8 a 10 *frames* por segundo. Considerando que, nesse tipo de produção, o artista utiliza fragmentos de vídeos convencionais, interessa notar que existe uma priorização por trechos onde a movimentação é reduzida. Em outras palavras, as cenas escolhidas por Morris para serem convertidas ao formato GIF na maior parte dos casos não possui corte ou deslocamento de câmera, enquanto os corpos retratados demonstram pouca variação de movimento.

Isso se estende para além do trabalho do artista, sendo uma característica comum a outras obras pornográficas em GIF, de modo que o formato “valoriza o ato sempre inconcluso, ressaltando micromovimentos postos em eterna repetição, numa edição que muitas vezes se dá de forma mais rítmica do que gráfica” (VIEIRA JR., 2021, p. 491). O resultado disso permite uma leitura similar à da fotografia, onde permanece o recorte de atenção do espectador sobre um determinado ato sem que a dinâmica do movimento seja comprometida (MIGLIOLI; BARROS, 2013).



Figura 24 - Fotogramas de um GIF de Sam Morris com movimentos contidos.

Por reproduzir animações de forma cíclica, o GIF contribui com o rompimento da previsibilidade narrativa, sendo essa característica especialmente significativa para obras pornográficas. Isso porque, conforme abordado anteriormente, a partir dos anos 1970, a pornografia *mainstream* passou a estabelecer uma sequencialidade que tem como objetivo a construção progressiva do desejo do espectador masculino, consistindo de começo (as preliminares), meio (a penetração) e fim (a ejaculação visível em tela, que se presume coincidir com o gozo do espectador). No filme pornográfico, o orgasmo intencionado pelo espectador é pautado pela continuidade e concretização do ato sexual observado. Enquanto isso, o GIF pornô se reduz a repetir um trecho específico, sem que ele “se desenvolva”. Deste modo, a repetição que ocorre no GIF subverte a expectativa de continuidade e concretização do ato sexual.

[...] essas imagens são dotadas de uma potência hipnótica muitas vezes mais fascinante do que a confluência rumo à ejaculação na pornografia tradicional – seja por rejeitá-la, ou mesmo por ir direto a ela – repetindo-se inúmeras vezes e esvaziando-a de seu *status* de ponto final, tanto da performance filmada quanto da performance masturbatória do espectador. (VIEIRA JR., 2021, p. 491).

Por consequência, o estímulo sexual proporcionado pela observação da pornografia audiovisual se distingue daquele causado pelo GIF. Ao invés de ser guiado por uma sequencialidade pré-estabelecida, o espectador escolhe quando parar ou passar para a próxima imagem (VIEIRA JR., 2021). Logo, nesse tipo de experiência, a construção da excitação se aproxima do voyeurismo dos filmes de Thomas Edison e dos *physique* de Bob Mizer, onde a mera exposição do corpo entretém o espectador. Ou seja, no GIF a ação retratada está contida em si, bastando como espetáculo, sendo que o estímulo sexual deriva muito mais de prazer em observar a imagem explícita do que de uma satisfação pelo desenvolvimento e conclusão do ato sexual.

Não que a negação da concretização do ato sexual em tela seja característica exclusiva do GIF, como é possível observar em filmes experimentais de longa duração como o já mencionado *Blowjob* (1964), de Andy Warhol. Nesse caso, contudo, a expectativa de um desenvolvimento do que ocorre em tela persiste porque ao longo da duração da projeção existe uma continuidade na exibição dos *frames*, que dura cerca de 35 minutos. Ao contrário disso, o GIF animado tem poucos segundos de duração, rapidamente evidenciando o esgotamento de sua continuidade. Enquanto o vídeo pode explorar esse tipo de subversão narrativa por opção, o GIF o faz de modo intrínseco.

3.3 Pornô amador no Twitter: o vídeo que parece GIF

Após a instalação da política censora do Tumblr em dezembro de 2018, a partir de 2019, Sam Morris passou a distribuir parte de seus trabalhos no Twitter, mantendo a prática de converter trechos de seus vídeos ao formato GIF com fins de divulgação. A dinâmica de interatividade da plataforma se distingue daquela adotada pelo Tumblr, na qual, ao invés de uma galeria personalizável, as publicações são organizadas de forma linear e cronológica. Ainda que a possibilidade de compartilhar as publicações de outros usuários exista, nos perfis de conteúdo pornográfico, o uso dessa função é notavelmente menos recorrente, sendo mais comuns as publicações de conteúdo autoral, comumente direcionado à divulgação de páginas pessoais privadas que dependem de planos de assinatura para serem acessadas na íntegra. No contexto dos perfis adultos, o Twitter funciona mais como uma vitrine do que uma galeria aberta.

Outra diferença em relação ao Tumblr é que atualmente o Twitter oferece aos seus usuários a possibilidade de publicar vídeos, seja por *upload* ou por registros realizados através do próprio aplicativo. Com isso, o GIF animado caiu em desuso, de modo que sua recorrência na plataforma é pontual e arbitrária, não estando relacionada a questões de limitação técnica, conforme ocorria no Tumblr. Interessa notar, contudo, que essas produções em vídeo presentes no Twitter deliberadamente se aproximam de algumas das características comuns ao GIF, como a curta duração e a capacidade de repetição cíclica automática, mas disponibilizando de uma maior quantidade de *frames* e da possibilidade de reprodução de faixa sonora.

Assim, no que diz respeito às produções videográficas das redes sociais, o uso do vídeo referencia algumas das principais características do GIF como uma escolha estilística, associada à dinâmica de compartilhamento rápido comum na atualidade. Nesse sentido, se com o GIF pretendia-se resgatar um sentimento de nostalgia através do aspecto rudimentar do formato, não é por acaso que atualmente uma série de filtros de vídeo de diversos aplicativos simulam características próprias de outros suportes como ruídos de imagem, por exemplo.

Sob esse contexto, atualmente Morris também compartilha uma variedade de vídeos, que se distinguem de seus costumeiros *teasers* em GIF por serem muito menos elaborados. Ao invés de serem produzidos a partir de recortes de cenas dos seus filmes, nos quais o artista demonstra se preocupar com um determinado padrão de qualidade técnica, as obras videográficas compartilhadas no Twitter aparentam ser muito mais descompromissadas, gravadas de modo corriqueiro sob o formato vertical comum aos

smartphones. Ou seja, no lugar de obras mais complexas derivadas de fragmentos de vídeos, Morris parece registrar essas obras diretamente, exibindo o próprio corpo sob um viés muito mais mostrativo, próximo dos *nudes* amadores.



Figura 25 - Fotogramas de um vídeo de Sam Morris disponível no Twitter.

Alguns *performers* atuantes na plataforma são mais experimentais em seus vídeos. Um desses exemplos é *Arcadius Wild*, que publica fotografias e vídeos explícitos na intenção de divulgar seu perfil privado no *site Only Fans*. Seus trabalhos também retratam o exibicionismo do corpo, mas com efeitos como distorção de imagem, sobreposição, espelhamento, aceleração, câmera lenta e retrocessos. Essa exploração temporal se torna especialmente evidente nas obras que retratam o momento da ejaculação, pois ao contrário do *money shot* do pornô comercial, nesses vídeos a ação se conclui fora do tempo real. Assim, apesar do falocentrismo presente nas obras, a subversão em relação ao formato *mainstream* ocorre não pela frustração da expectativa de continuidade, mas através da alteração da noção de realismo do ato. Outro exemplo de usuário da plataforma que utiliza recursos técnicos diferenciados é o modelo Ivan Shteyngud. Entre registros de relações sexuais e vídeos de exibicionismo convencionais, o *performer* publica trabalhos em que explora recursos de iluminação artificial. Um caso interessante é a obra que retrata uma penetração que ocorre fora de cena. Apenas as sombras são visíveis e, junto dos sons intensos de gemidos, denunciam o que a câmera não mostra.



Figura 26 - *Frames* de uma penetração fora de cena do *performer* Ivan Shteyngud.

Uma série de outros *performers* utiliza o Twitter com o mesmo intuito de divulgar conteúdos disponibilizados externamente. Esses vídeos tendem a seguir um formato mais semelhante aos produzidos por Morris, se aproximando do GIF pela curta duração e possuindo um aspecto de relato cotidiano da vida sexual dos usuários, com pouca ou nenhuma edição aparente. Ao contrário dos GIFs, em que a curta duração é imposta por uma limitação técnica do formato, esses vídeos são deliberadamente reduzidos. Neles, mostrar o corpo basta como narrativa e espetáculo, não induzindo à expectativa de uma

continuidade. Assim, apesar de cenas de intercursos sexual ocorrerem, é mais comum que sejam retratadas cenas de masturbação ou exibição corporal.

Pelo viés essencialmente exibicionista dessas obras, é possível associá-las aos trabalhos mostrativos de Edison e aos *physique* da metade do século XX, quando o estímulo do espectador ocorre através de um voyeurismo, ou seja, a fruição por observar o corpo, levando à excitação sexual do espectador. Logo, interessa notar que, apesar do *script* que passou a ser introduzido a partir dos anos 1970, o pornô *gay* está historicamente ligado à exibição do corpo, não necessitando obrigatoriamente da interação sexual para satisfazer o público. Nesse sentido, mesmo a genitalização presente nas obras não prejudica a possibilidade de um olhar distinto do pornô comercial, tradicionalmente coitocentrado por sua associação com as práticas sexuais heteronormativas.



Figura 27 - Frames de um vídeo de exibicionismo do modelo *Freddy Krave*.

Apesar da recente popularização do *site* entre produtores de conteúdo explícito, a pornografia amadora presente no Twitter difere consideravelmente daquela que era publicada no Tumblr. Ainda que se trate de obras autogeridas, é notável a predominância de corpos mais próximos do padrão dos filmes pornográficos *mainstream*. Ou seja, ainda que os próprios usuários produzam e protagonizem essas obras, é mais comum a presença de corpos brancos, magros (ou de porte atlético) e com pênis de tamanho acima da média.

É provável que isso esteja relacionado à crescente popularização de *sites* de comercialização de conteúdo como o *Only Fans*. Assim como no pornô industrial, o corpo que se encaixa no padrão normativo “vende mais”, sendo então a recorrência desses corpos no Twitter explicada como um reflexo de sua utilização na divulgação dessas páginas pessoais, tal como Sam Morris já vinha fazendo desde que passou a publicar fotografias e GIFs no Tumblr. Logo, a produção amadora distribuída *on-line* pode não

representar, por si, uma subversão ao padrão dominante, mas, assim como a linguagem do GIF, carrega a *potencialidade* para tal.

Ao mesmo tempo pública e privada, a pornografia na internet abre a possibilidade de autopornificação por parte do consumidor. A questão é saber se a pornografia produzida na esfera dos consumidores reproduz a ordem sexual vigente ou se, ao contrário, é crítica e resistente a ela. Aqui está um dos pontos-chave na transição da pornografia para pós-pornografia: a apropriação de ferramentas técnicas e canais de divulgação pelos sujeitos não está somente em função de produzir conteúdos pornográficos, mas também na intenção de serem críticos às representações oferecidas pela pornografia *mainstream*, inaugurando uma disputa sobre o sentido construído na sexualidade. (MILANO, 2014, p. 41, tradução minha).

Em outras palavras, no trecho acima, a autora evidencia a distinção dos tipos de pornografia disponibilizados na rede, apontando que há de se considerar que, através da apropriação das tecnologias, exista ainda a intenção de o sujeito se opor ao modelo hegemônico. No posfácio do livro *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*, Felipe Rivas San Martín complementa a reflexão de Laura Milano apontando que a etapa atual da pornografia pode ser encarada como pós-pornográfica “em si” por divergir do modelo industrial, mas não sendo necessariamente “consciente” disso. Há simultaneamente, contudo, uma versão “conscientizada”, deliberadamente pós-pornográfica (MILANO, 2014, p. 133).

O acesso a câmeras de vídeo e *softwares* de edição audiovisual, junto da facilidade e amplitude infinita que a difusão pela Internet permite, marcam uma ruptura nos modos de produção do atual sistema capitalista. Se até recentemente as indústrias culturais detinham o monopólio da produção e distribuição, hoje é possível pensar em modalidades mais horizontais, como observamos na pós-pornografia. Indivíduos que antes eram somente consumidores agora têm a possibilidade de se tornarem produtores de sua própria pornografia. (MILANO, 2014, p. 64, tradução minha).

É certo que os corpos padronizados tendem a perpetuar as características de representação comuns ao modelo industrial, mas seria imprudente desqualificar por completo o que esse tipo de produção (amadora, mercantilizada ou não) tem a oferecer. Mesmo que a recorrência de obras subversivas seja baixa, o que interessa nessa discussão é que as ferramentas de registro e distribuição podem beneficiar a autonomia para que os corpos desviantes também se façam representados. Desse modo, as características

comuns a essa categoria podem favorecer processos de criação deliberadamente mais próximos das questões levantadas pela pós-pornografia. Reitero que os exemplos trazidos neste capítulo tiveram a função de guiar meu processo de criação, apresentando qualidades formais que considero interessantes para pensar uma ressignificação mais explicitamente pós-pornográfica.

PARTE 4

PROCESSO DE CRIAÇÃO: MEU CORPO TAMBÉM É ESPETÁCULO

Quando iniciei a escrita desse livro, não sabia exatamente o que esperar da produção plástica, ou melhor, havia apenas um projeto poético (SALLES, 1998), fios condutores que me lançaram em uma direção. Já tinha a intenção de trabalhar com vídeos e GIFs articulando características relacionadas à pós-pornografia, mas sem ter uma noção exata de quais questões trabalharia dentro dessa rica proposta. De acordo com Salles (1998), é precisamente essa abertura a diversas possibilidades que permite um desenvolvimento do processo criativo. Com isso, através da escrita dos primeiros capítulos (e da reflexão sobre as leituras neles referenciadas), pude estruturar uma parte desse meu projeto poético ao mesmo tempo que expandia meu repertório teórico. Nessa etapa do livro, me dedico a relatar os experimentos práticos desenvolvidos, apontando as ferramentas, métodos e demais aspectos relevantes a esse processo. Faço isso estruturando o capítulo em tópicos em ordem mais ou menos cronológica, mas sem me comprometer com uma linearidade completamente fidedigna ao tempo da realização dos diversos experimentos.

4.1 O que me inspira

Nos últimos anos, venho realizando uma extensiva coleta de referências no ambiente *on-line* com a intenção de expandir meu repertório visual. Para facilitar a consulta de meu acervo, mantenho esse material organizado em pastas temáticas ou que correspondem à autoria dessas imagens. Embora não tenha sido minha única fonte, o Tumblr contribuiu para esse processo, facilitando o acesso a fotografias dentro do meu interesse pessoal. Ao seguir usuários que costumavam compartilhar obras explícitas, pude expandir minha percepção quanto ao uso de poses, ângulos, enquadramentos, técnicas de iluminação, figurinos e cenografia. Evidentemente, a censura imposta pela plataforma no final de 2018 prejudicou esse sistema, dificultando a aquisição de novas inspirações, sendo que agora recorro principalmente ao Twitter, Instagram e a *sites* oficiais de artistas, que costumam funcionar como galerias digitais.

Dentro dessa última modalidade mencionada, destaco o trabalho de Carlos Darder, cuja página descobri recentemente, no final do primeiro ano do mestrado. O artista possui uma espécie de diário fotográfico localizado em sua página sob a aba *diary*, onde realiza publicações mensais desde abril de 2017. O *site* possui um menu com uma lista de entradas correspondentes a cada mês desde essa data. Assim, cada uma dessas publicações contém uma série de registros realizados naquele mês. Essas obras variam entre fotografias de paisagens urbanas, festas, quartos de hotéis, trajetos de viagens, estabelecimentos comerciais, banheiros públicos e demais caminhos percorridos por Darder. Em meio a isso, há uma quantidade significativa de imagens de nudez explícita retratando tanto o próprio artista quanto algumas pessoas de seu convívio.



Figura 28 - Sem título (DARDER, 2020).

Além das fotografias propriamente ditas, me interessa no trabalho do artista a maneira como organiza a exposição desse material. As publicações de Darder em seus diários misturam obras registradas em diferentes contextos, mas sem renunciar a uma unidade, mantendo uma atmosfera específica através de imagens que, embora distintas, se complementam. A meu ver, a singularidade dos temas apresentados (sejam paisagens, pessoas ou detalhes) ajuda nesse processo por não sugerir uma continuidade direta e narrativizada (como ocorre em meus ensaios fotográficos conforme retomarei adiante). A exemplo, um autorretrato de Darder mijando em um banheiro público visto junto de fotografias de prédios, *house parties* e garrafas quebradas no asfalto criam mais um *mood* do que uma narrativa.

Utilizo esse termo por não encontrar um equivalente em português que expresse o mesmo significado. Embora possa ser traduzido do inglês de forma literal como “humor”, nesse contexto, o *mood* se refere mais a uma espécie de “estado de espírito”, uma “sensação”. Mais especificamente, o uso do termo aqui se relaciona diretamente com a proposta das *mood boards* utilizadas especialmente nas áreas de publicidade e *design* (com o qual tenho familiaridade devido meu contato com a moda, conforme descrito na introdução deste livro). Também chamado de “painel semântico”, se refere a um método de organização de referências visuais mistas, cuja correlação ocorre através da atribuição de sentido pelo observador.

Mesmo se tratando de uma referência do campo da fotografia, pretendia tomar o trabalho de Darder como inspiração nas realizações a serem desenvolvidas com essa pesquisa, produzindo imagens cotidianas e inserindo elementos relacionados à pós-pornografia. No entanto, as restrições de circulação devido à pandemia de COVID-19 prejudicaram a possibilidade de adotar essa metodologia de trabalho, me levando a abandonar a ideia. Apesar disso, há de se considerar a possibilidade de me beneficiar de outras formas de referências visuais provenientes das obras produzidas pelo artista, bem como de seu modelo de publicação, conforme tratarei mais adiante.

A coleta de imagens no Instagram ocorre de outra forma. O aplicativo possui recursos em sua programação que dificultam o *download* direto das fotos nele publicadas. Por esse motivo, a maneira mais prática de ter acesso aos trabalhos que me despertam interesse é através do recurso “salvar”, que permite marcar as imagens desejadas para que sejam localizadas posteriormente através de um menu específico de fácil utilização. Quando acessado, esse menu mostra todas as publicações salvas simultaneamente em um formato de galeria, cuja visualização conjunta parece criar relações entre as fotografias. Por se tratar de imagens estáticas, essas referências são *suficientes* para que eu pense e produza obras em vídeo e GIF? É nesse sentido que optei por iniciar esse livro realizando uma contextualização histórica da representação do sexo no audiovisual, buscando expandir meu conhecimento acerca de produções que retratam o desejo homossexual. Esse processo foi de fato bastante produtivo, ampliando meu repertório principalmente no que se refere a aspectos conceituais. Retomando o que já foi tratado previamente, destaco o exibicionismo que parte dos dispositivos pré-cinematográficos ganha força no trabalho de Thomas Edison e volta à cena nos *physique* do pós-guerra para posteriormente aparecer nos GIFs e vídeos amadores distribuídos *on-line*.

Além dessas referências desvendadas através de um olhar teórico sobre o passado, considero relevante listar (de maneira não-linear e não-hierárquica) outras produções audiovisuais que me inspiram e não tive oportunidade de mencionar anteriormente. Seguindo uma proposta que se aproxima um pouco dos diários fotográficos de Carlos Darder, *Putito* (2014) é um curta documental dirigido por Leo Mena e Alvaro Puentes que acompanha uma noite na rotina do garoto de programa chileno José Carlos Henríquez. A sequência de cenas mostra seu percurso até um cliente e a visita a um clube noturno. A montagem é narrativa, mas fragmentada, permeada por uma trilha sonora eletrônica acompanhada de uma narração feita pelo próprio protagonista, que demonstra sua visão sobre formas não convencionais de trabalho e a maneira como expressa suas atividades sexuais abertamente nas redes sociais. Inicialmente publicada sob uma

versão censurada devido a restrições impostas pelas plataformas de distribuição, a obra foi disponibilizada posteriormente de modo integral, incluindo cenas de sexo explícito no *site* Vimeo.



Figura 29 – Frames de *Putito* (MENA; PUENTES, 2016).

No modelo cinematográfico, aponto meu interesse nos filmes do diretor canadense Bruce LaBruce. Mesmo que os corpos retratados em suas produções estejam majoritariamente dentro de uma certa normatividade e sejam corpos brancos, atléticos e com paus acima da média, os filmes do artista retratam o sexo explícito em contextos razoavelmente disruptivos se comparados ao pornô gay comercial. O autor Rodrigo Gerace atribui ao diretor a criação do movimento *queer core* que, embora conceitualmente possua algumas similaridades, supostamente se distingue da pós-pornografia.

Não me considero *postporn*, acho que sou mais *pré-porno*. Estou mais para o pornô dos anos de 1960 e 1970, quando todo pornô gay era feito em 16 mm e todo pornô heterossexual feito em 35 mm. [...] Diria que sou um cineasta *underground gay*, com sensibilidade *punk*, que faz filmes pornográficos de agitação política (*politico-porno agit-prop films!*). (LABRUCE, 2009 *apud* GERACE, 2015, p. 276).

A influência *punk* de LaBruce é visível especialmente em filmes como *No Skin Off My Ass* (1991), que retrata o romance entre um cabeleireiro e um *skinhead gay* em uma diegese tradicional filmada em preto e branco. Outro trabalho em que o aspecto político fica evidente é *The Raspberry Reich* (2004), que “utilizou a pornografia como investigação da política sexual dos desejos no âmbito do discurso revolucionário” (GERACE, 2015, p. 278). Com uma montagem menos linear, a produção apresenta o sequestro do filho

de um corporativo por um grupo de extrema-esquerda, intercalado por cenas de sexo sobrepostas por frases de efeito como “heterossexualidade é o ópio das massas”, “pense na revolução” e “casamento *gay* é contra-revolucionário”. Esta última afirmação faz referência ao contrato de união civil monogâmica estabelecida pelo casamento ser uma réplica do modelo de relacionamento afetivo e sexual tradicionalmente heteronormativo (SIERRA, 2017, p. 152). Destaco nessa produção meu interesse pela visualidade das cenas que mostram um homem se masturbando com uma arma.



Figura 30 - Imagem promocional do filme *The Raspberry Reich* (THE RASPBERRY REICH, 2004).

Outro trabalho do diretor com uma narrativa mais próxima do modelo tradicional é *Hustler White* (1996), que conta a história de um acadêmico alemão que pesquisa a cena de prostituição masculina hollywoodiana e se apaixona por um michê que também atua como assistente na produção de filmes pornográficos. O longa-metragem conta com a cena de um garoto de programa que utiliza sua perna amputada para penetrar um cliente, adiantando o que Preciado estabeleceu como prática contrassexual anos mais tarde, ao apontar o uso de braços e pernas como *dildos*, promovendo a desterritorialização do prazer.

Oposto ao modelo diegético tradicional, aponto ainda o videoclipe *Front Load* (2016), produzido para divulgar o álbum *Mutant* da artista musical Arca. A obra mostra a silhueta do diretor Jesse Kanda completamente nu em uma banheira vazia. O enquadramento prioriza mostrar seu pau, mamilos, olhos e boca enquanto se masturba e espalha a polpa de uma romã pelo corpo. O *close up* extremo dificulta o foco do que está sendo retratado, resultando em uma sequência de imagens quase disformes, ainda que devido à montagem seja possível identificar o que ocorre em tela. A obra possui um tom *DIY* e

é praticamente explícita, mas estando mais próxima de um experimento visual do que da intenção de estimular o espectador.

Mesmo de modo não intencional, o videoclipe se aproxima da obra pós-pornográfica *Fisting* (2012), produção do grupo *Post-Op* e do *performer* Ben Berlin. O vídeo exibe o que parece ser a penetração em alguma parte do corpo acompanhada pelo som de gemidos de excitação, mas devido ao *close up* da câmera, torna-se difícil identificar qual parte do corpo é retratada. Assim, se na pornografia tradicional o ato sexual se restringe às genitais, *Fisting* (2012) borra essa dinâmica restrita ao entender o corpo todo como sexualmente ativo, além de criar um imaginário de excitação sexual através da sugestão em lugar de mostrar algo explícito. “Essa, além de ser uma forma de criação de novos modos de desejar, também possibilita o enfrentamento à heteronormatividade e ao falocentrismo” (FREITAS; LEITES, 2016, p. 11).

O pornô *mainstream* da atualidade eventualmente também pode apresentar qualidades interessantes na constituição de um repertório norteado pela pós-pornografia. Desse modo, realizei o exercício de observar com mais atenção as obras que consumo com fins meramente masturbatórios, podendo através disso refletir sobre “o que eu gosto” e “porque gosto”, bem como de que maneira isso indiretamente afeta meu processo de criação. Em sua maioria são produções de estúdios de pequeno porte que atendem a nichos específicos de consumo, cujo acesso que tenho é através do *X-Videos*.

Um dos pontos dos meus maiores interesses nesse tipo de pornografia é a imagem rudimentar. Nesse sentido não me refiro ao *downgrade* de resolução que os arquivos de vídeo sofrem ao serem publicados no *site*, mas às características específicas que simulam gravações amadoras, ou seja, variações contemporâneas dos *gonzo* populares na década de 1990. Essas produções frequentemente contam com a participação de *performers* que aparecem em simulações de situações cotidianas bebendo, fumando e se masturbando enquanto assistem a vídeos pornográficos. Nos casos em que existe a interação de dois ou mais *performers*, me interessa mais quando ela se limita à masturbação mútua ou à prática de urofilia, sem que ocorra penetração. Esses modelos tendem a apresentar uma aparência “mais natural” do que os músculos excessivos dos *porn stars* dos estúdios maiores. Evidentemente, certos padrões permanecem como a priorização por corpos magros, brancos, com paus acima da média e a aparência masculinizada. De qualquer modo, reforço que não estou sugerindo que essas produções (ou mesmo as outras aqui mencionadas) representem qualquer ruptura do contexto pornográfico. O que aponto aqui é que esses vídeos possuem características que se distinguem do pornô mais difundido e podem ser apropriadas ao pensar outras formas de representar o desejo.

4.2 O que é *Golden Shower*? Primeiros testes com o vídeo

Conforme descrito na introdução deste livro, tenho me dedicado à fotografia de nus ao longo dos últimos anos. Estando familiarizado com uma linguagem estática, possuo pouca intimidade com o registro da imagem em movimento. Por essa razão, antes de começar a produzir as obras associadas à proposta desse livro em processos de criação, passei a realizar experimentos com *nudes* simples na intenção de me habituar a esse tipo de suporte. Utilizo o termo aqui de forma classificatória, me referindo a *nudes* como realizações despreocupadas e de curta duração, onde apareço exibindo o corpo, urinando ou me masturbando e não havendo nenhuma preocupação conceitual relacionada à pós-pornografia.

Em minha produção fotográfica prévia, venho utilizando uma câmera digital profissional *Nikon D3100*, que possui uma função de registro de vídeo em alta resolução. Contudo, na realização das obras associadas a essa pesquisa, opto por utilizar meu *smartphone* pessoal *Samsung Galaxy J5 Pro* que possuo há alguns anos. Ainda que seja atualmente considerado um modelo defasado e represente um pequeno *downgrade* técnico em relação à minha câmera fotográfica, sua resolução de captura é suficiente para o que busco com a criação de vídeos e GIFs.

Essa escolha se deve principalmente ao uso desse tipo de dispositivo estar mais alinhado ao que venho pesquisando em relação à apropriação das novas tecnologias pelo usuário comum na criação de obras pornográficas amadoras. Questões técnicas como mobilidade, facilidade de manuseio, acesso a uma câmera frontal e integração com os aplicativos de edição/distribuição *on-line* também perpassam essa escolha, conforme detalharei adiante. Existe ainda um aspecto próprio da câmera de *smartphone* que, através do modo autorretrato, permite um certo domínio sobre o que está sendo registrado, o que não seria possível se utilizasse minha câmera fotográfica. Desse modo, ao posicionar o *smartphone* com o modo *selfie* ativado, posso me ver enquanto a gravação acontece, o que me proporciona uma percepção simultânea de minha expressão corporal e um maior controle em relação ao foco e ao enquadramento. Optei por manter esses primeiros vídeos experimentais com seus títulos originais, cuja indexação é feita de modo automático pelo dispositivo e indicam precisamente a data e hora de sua criação sob o formato AAAADDMM_HHMMSS (respectivamente: ano, dia, mês, hora, minuto, segundo). No vídeo nomeado *20190611_160659*, por exemplo, o registro foi realizado às 16:06:59 horas do dia 6 de novembro de 2019. Através disso, é possível ter um registro mais detalhado sobre a realização desses experimentos.

As primeiras experiências foram realizadas em 2019 e de forma corriqueira. Esse primeiro grupo de testes constitui de vídeos em que apareço urinando, principalmente em banheiros públicos de bares e clubes noturnos que costumo frequentar nas imediações do centro histórico de Curitiba. A ideia surgiu como extensão de uma prática que eu já adotava com a fotografia. Esses experimentos foram gravados de modo natural e espontâneo, sem intenção específica de haver outra finalidade que não o próprio registro. Ou seja, nessa primeira etapa filmei sem explorar, ao menos de modo consciente, as possibilidades oferecidas pelo dispositivo. Nessas produções utilizei dois ângulos distintos: gravando a partir de meu ponto de visão com a câmera frontal do *smartphone* e em modo autorretrato com a extensão do meu braço definindo e limitando o enquadramento do meu corpo. Em algumas ocasiões de pouca iluminação, utilizei o *flash* frontal da câmera, obtendo resultados satisfatórios devido ao tamanho reduzido dos ambientes e à proximidade entre a câmera e a parte do corpo retratada.

Há um caráter sexual nessas peças, fruto do interesse pessoal pelo ato. Nesse primeiro momento, contudo, não havia considerado a urofilia enquanto prática sexual dissidente, olhar que passei a ter posteriormente através da leitura de um artigo acadêmico que associa o uso de fluidos corporais a uma “atitude *queer*” por ser uma forma de produção de prazer desterritorializada, distinta do padrão coitocentrado difundido pelos códigos heteronormativos (SIERRA, 2017, p. 149). Mesmo que o tema represente uma vasta extensão de possibilidades prático-teóricas a serem exploradas, não pretendo me desdobrar sobre esse assunto em específico, preferindo buscar inspiração em outros caminhos e estratégias de subversão dos cânones pornográficos, como os já abordados no capítulo anterior.

Inspirado pelo trabalho de Carlos Darder, tive a ideia de realizar registros envolvendo nudez e sexo, onde os vídeos urinando seriam parte importante dessa coleção de experimentos, que seriam publicados na forma de diários em vídeo e/ou GIF. Contudo, as restrições de circulação no ano de 2020 devido à pandemia de COVID-19 inviabilizaram o projeto, conforme já mencionado. Isso não constitui um impedimento, mas uma alteração no percurso criador, pois a limitação da matéria (nesse caso o espaço físico a ser registrado) direciona a ampliação do trabalho em novas direções (SALLES, 1998).



Figura 31 - Fotograma de um vídeo urinando.



Figura 32 - Fotograma de um vídeo com enquadramento limitado pela extensão do braço.

4.3 A câmera além do corpo: suportes e iluminação

Ainda com o propósito de me acostumar com a linguagem audiovisual, a partir da primeira metade de 2020, passei a gravar investigando as capacidades e limitações do vídeo de maneira mais consciente, principalmente em relação a aspectos técnicos decorrentes da interação entre corpo e câmera, como o enquadramento. Os ângulos utilizados nessas obras são ligeiramente mais numerosos do que aqueles presentes nos vídeos de urofilia. Ao realizar esses experimentos em minha residência, pude me beneficiar de mais tempo e espaço do que os banheiros públicos poderiam oferecer, viabilizando assim uma análise mais atenta às diferentes maneiras de me retratar. Assim, mesmo que existam enquadramentos similares restringidos pela extensão e movimentação do meu braço ao segurar o dispositivo, há a possibilidade de posicioná-lo em um ponto fixo, me afastando para performar para a câmera. Nesse sentido, o uso de um suporte próprio foi fundamental por proporcionar uma maior estabilidade ao *smartphone*. Primeiramente realizei testes com um modelo compacto simples, comumente utilizado sobre uma mesa ou escrivaninha. No entanto, ele funciona apenas como um apoio para o dispositivo, que fica disposto em uma posição fixa com inclinação de aproximadamente 80° a 85° graus.

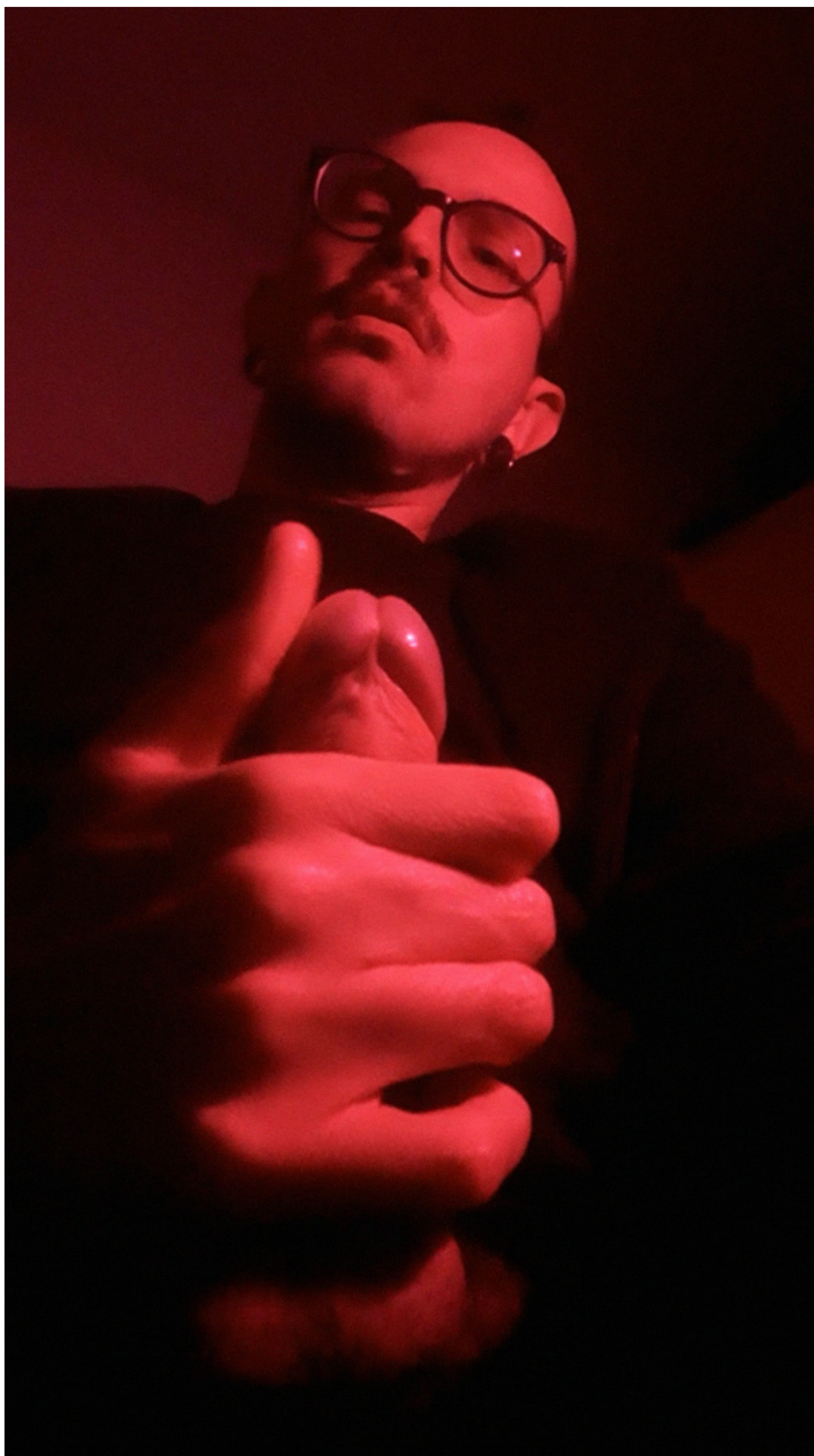


Figura 33 - Fotograma de um teste com luminária vermelha.

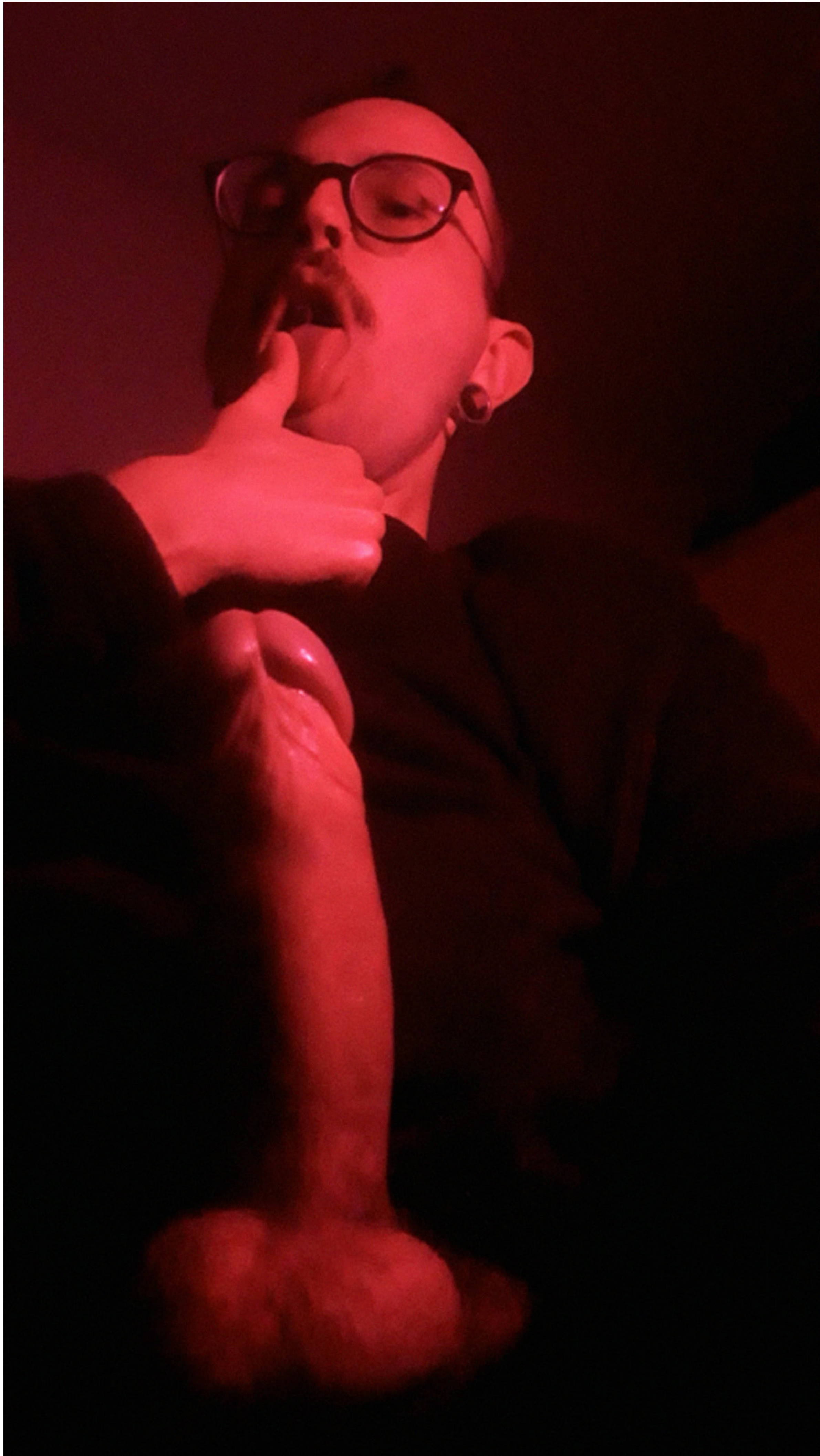


Figura 34 - Fotograma de um teste com luminária vermelha.

O acessório foi adquirido para ser usado em uma festa *on-line*, ocorrida em agosto de 2020 através de uma chamada de vídeo hospedada pela plataforma *Zoom*. Na intenção de recriar o ambiente das edições presenciais do evento, utilizei uma luminária de mesa com lâmpada de LED convencional (de luz branca) sobreposta por algumas camadas de celofane vermelho. Sendo uma festa onde a nudez e a ocorrência de práticas sexuais são comuns, a versão digital do evento contou com o exibicionismo de uma parte considerável dos participantes, contexto em que produzi alguns vídeos me masturbando para a câmera. O experimento com essa iluminação foi repetido alguns dias depois, explorando outras poses.

Fora esta ocasião, produzi poucos vídeos com esse suporte, que rapidamente esgotaram suas possibilidades. Ao posicioná-lo sobre minha escrivaninha, que possui a altura média de 76 cm, pude posar somente em pé, realizando registros em plano americano (filmando dos joelhos para cima), pois se tentasse me sentar ou me deitar sobre a cama, o enquadramento da câmera do *smartphone* não me contemplaria devido ao ângulo captado pela câmera. Evidentemente, poderia posicionar o dispositivo sobre alguma superfície mais baixa, mas a restrição do ângulo permaneceria. No mais, a ausência de um contrapeso no acessório também dificultou sua utilização em uma superfície macia ou irregular, como sobre a cama, por exemplo. Nessa tentativa, o peso do *smartphone* derrubou o leve apoio plástico, impossibilitando novas tentativas do gênero.



Figura 35 - Fotograma de um vídeo gravado com o suporte de mesa.



Figura 36 - Fotograma de um vídeo gravado com o suporte de mesa.



Figura 37 - Fotograma de um vídeo gravado com o suporte de mesa.

Devido a esse problema, optei pelo uso de um tripé metálico retrátil, que pode ser posicionado no chão e atingir uma altura de até 170 cm. A extremidade onde o *smartphone* é acoplado constitui de uma haste flexível de 18 cm, possibilitando uma diversidade de ângulos de captura de imagem. O tripé possui também um sistema de iluminação circular com 25 cm de diâmetro que fica acoplado à extremidade onde o *smartphone* deve ser fixo. O acessório conta com um controle de ajuste de intensidade com 10 gradações e a tonalidade da iluminação também pode ser alterada, variando entre a luz branca padrão, um tom azulado (luz “fria”) e outro amarelado (luz “quente”), sendo esse último mais eficiente por realçar a coloração da imagem como um todo. Esses testes foram feitos em período noturno, utilizando apenas a luz do tripé, gerando resultados interessantes, mas ainda inferiores às minhas expectativas.



Figura 38 - Suporte de mesa e tripé com iluminação artificial.

O uso de iluminação artificial me interessa quando a materialidade do recurso é visível na obra, como é o caso desses testes produzidos com a lâmpada do tripé utilizado. Há nisso uma inspiração que vem do meu contato com o trabalho de fotógrafos de nus como Slava Mogutin e Ren Hang, que retrataram seus modelos sob uma visualidade cuja crueza remete a uma espécie de estilo documental. Venho utilizando o “*flash* estourado”

como recurso estilístico na fotografia por anos, considerando adaptar a técnica ao vídeo e ao GIF. No entanto, a intensidade da lâmpada afixada no tripé utilizado se mostrou insuficiente para proporcionar resultados satisfatórios, requerendo a associação a outros dispositivos de iluminação específicos a essa função. Por esse motivo, preferi me dedicar ao aproveitamento da luz natural nos demais experimentos realizados, mas ainda me beneficiando do uso do tripé como apoio para o dispositivo de gravação.



Figura 39 - Fotograma de um teste com a iluminação artificial do tripé.



Figura 40 - Fotograma de um teste com a iluminação artificial do tripé.

4.4 O filme e o VHS nos filtros de aplicativos

A maior parte desses vídeos foi gravada diretamente através do aplicativo de câmera do dispositivo e de maneira “crua”, sem a utilização de efeitos de edição automática. Em parte isso se deve a meu desconhecimento prévio em relação à existência dos 16 filtros nativos do Android, desvendados apenas posteriormente. Sua utilização ocorre através de uma espécie de sistema de pré-produção, no qual o registro deve ser realizado já com o efeito selecionado, não havendo a possibilidade de ser adicionado ou alterado depois de os vídeos já terem sido gravados.

Esses efeitos do sistema operacional são muito similares a alguns dos 12 filtros disponibilizados pelo Instagram para as publicações do formato *stories*, mas nesse caso adicionados de maneira inversa, como pós-produção sobre vídeos já existentes gravados através do Android. O *stories* é uma modalidade do Instagram em que as publicações ficam expostas por no máximo 24 horas, sendo acessadas individualmente através de um menu distinto localizado no topo da tela inicial ao invés da galeria e linha do tempo convencionais.

Quando o registro é feito diretamente através do Instagram (em pré-produção), fica disponível um outro conjunto de filtros, mais amplo e que pode ser expandido indefinidamente através do *download* gratuito de modelos produzidos pelos próprios usuários. Esses efeitos em específico tendem a ser mais complexos do que simples alterações de coloração, podendo incluir ruídos de imagem, molduras, textos, sobreposições e até mesmo edições de reconhecimento facial que alteram a textura da pele e o formato do rosto.

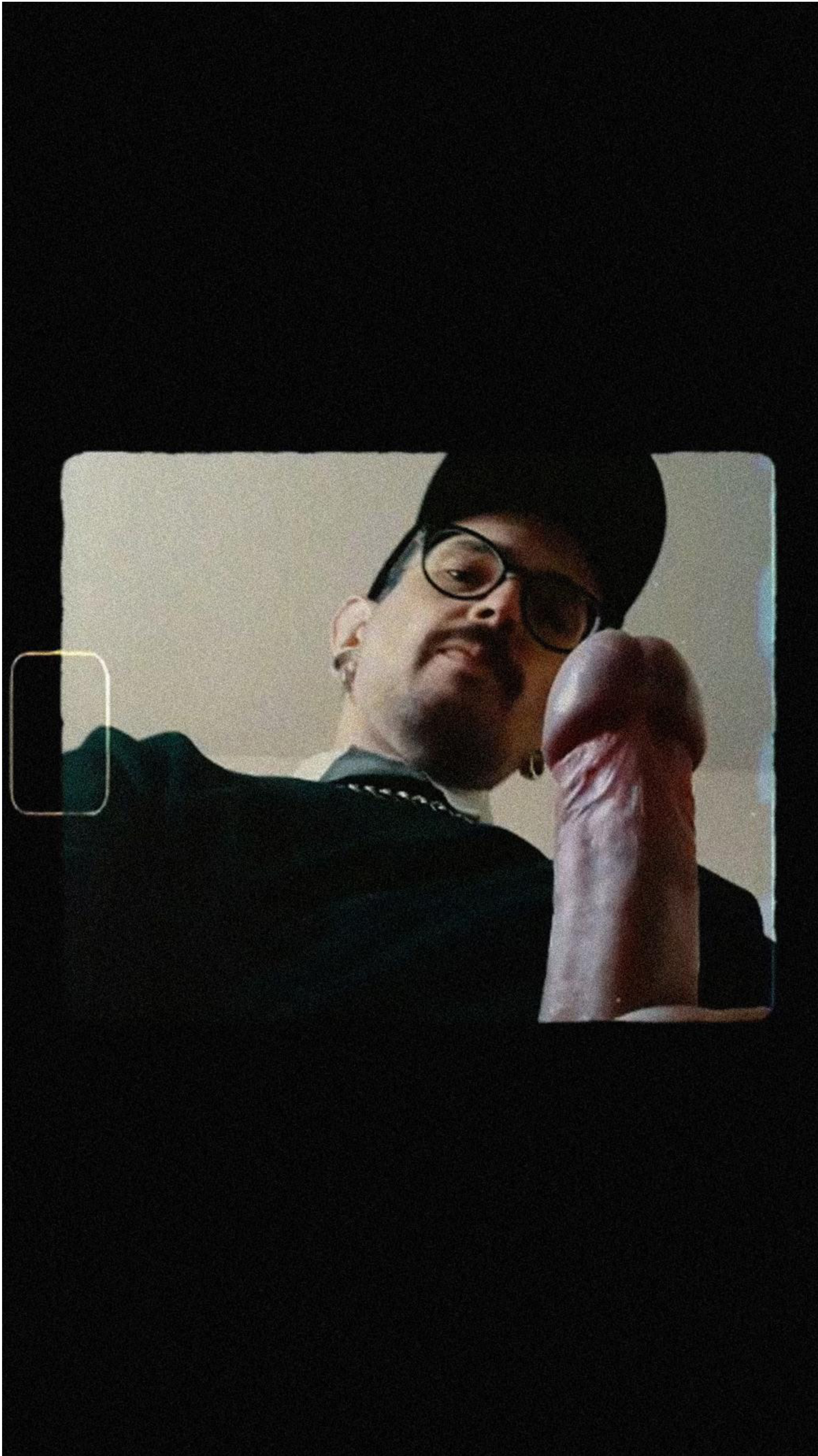


Figura 41 - Fotograma de um teste realizado com o filtro *Super 8mm*.

É interessante notar como uma série de filtros faz referência a dispositivos analógicos. Criado pelo usuário *@h_ekal*, o *Super 8mm* simula a imagem rudimentar da película através da adição de uma moldura escura e de um ruído de imagem. Outros possuem uma proposta similar, mas preferindo emular características do vídeo como o *VHS style*, de *@demiandrou*, e o *Telkek*TwoColors*, de *@ya.molli*. Contudo, alguns demandam muita memória do dispositivo, impossibilitando seu uso em modelos de *smartphone* mais defasados, como o *VHS*, de *@jepharaujo*, e *Faith in Chaos*, do usuário *@i_d*. Outros modelos de filtro utilizados de modo recorrente nos experimentos artísticos realizados foram o *Creative Stories*, de *@ozy635*, que adiciona uma moldura que simula três janelas de navegador de imagem de computador sobrepostas; o *Slow Motion*, de *@iamvictorcrespo*, que proporciona um “efeito fantasma” pela desaceleração e o *La Vie en Rose*, de *@desejonas*, que torna a imagem rosada e adiciona um ruído de imagem sutil.

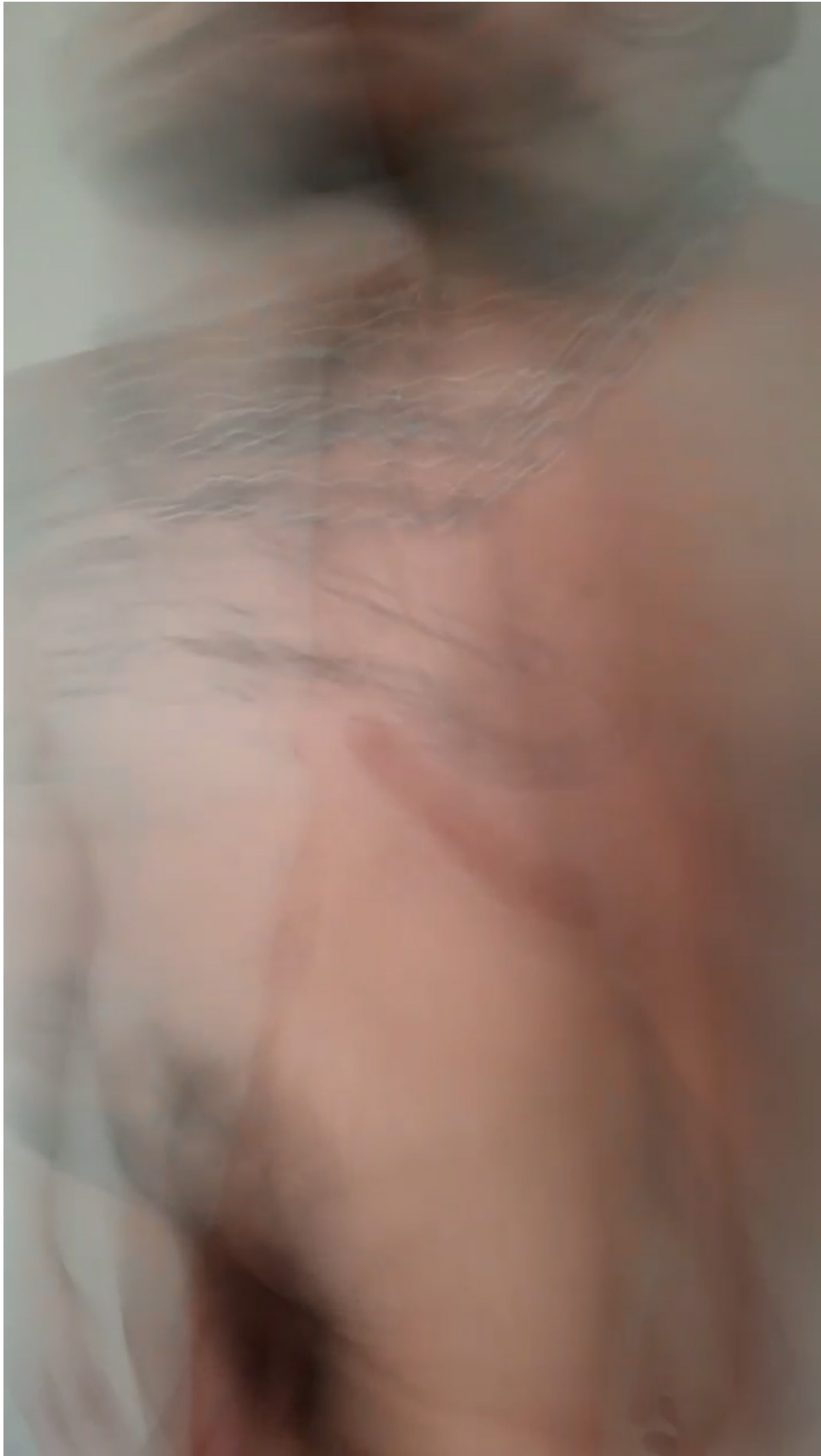


Figura 42 - Fotograma de um vídeo gravado com o filtro *Slow Motion*.



Figura 43 - Fotograma de um teste realizado com o filtro *La Vie en Rose*.

Além dos filtros, a gravação através do *stories* conta com a função *boomerang*, que possibilita fazer um registro sem faixa sonora de até 2,5 segundos que se repete automaticamente de forma reversa. No momento da realização da publicação, o processo se repete 3 vezes de maneira cíclica gerando um efeito de “vai e vem” cuja soma não excede o limite de 15 segundos dos vídeos convencionais. Essas características de curta duração e repetição aproximam o *boomerang* do GIF animado. Vale lembrar que esta é uma função do aplicativo, um modo de gravar distinto do vídeo convencional que pode ser combinado livremente com qualquer um dos filtros de pré-produção disponíveis.

Os vídeos gravados através do *stories* podem ser baixados para o dispositivo sem a necessidade de concretizar a publicação. Nesse caso, os arquivos ficam com uma formatação de título que, ao contrário dos daqueles produzidos através da câmera do Android, não indicam data. Além disso, há uma redução expressiva na qualidade e tamanho desses arquivos em relação às capturas de imagem realizadas através da câmera nativa do dispositivo. Como o Instagram proíbe a distribuição de conteúdo adulto, essa é a única maneira de usufruir de seus filtros na criação de obras pornográficas. Esse método se mostrou um tanto trabalhoso pelo processo de gravar, adicionar o efeito desejado, fazer o *download* do resultado e cancelar a simulação de publicação para só então realizar uma nova tentativa. Apesar disso, ainda vantajoso devido à qualidade dos filtros disponíveis.

O YouCut – Video Editor também possui uma série de filtros interessantes. Além das alterações de cor e iluminação, o programa conta com um conjunto de efeitos que simulam *glitches* digitais e distorções inspiradas por defeitos característicos de tecnologias analógicas, como televisores e fitas de VHS. Outras ferramentas de edição como alteração de trilha sonora, velocidade e corte também se fazem presentes. Esses recursos são aplicados sobre arquivos de vídeo gravados previamente, podendo então ser combinados com os filtros do Instagram. Uma parcela desses recursos é disponibilizada gratuitamente, enquanto alguns dos modelos são exclusivos para assinantes. Os arquivos recebem títulos que indicam a data da edição sob o formato AAAAMMDD_HHMMSSFF, tal qual ocorre com os vídeos do Android, mas com frações de segundo como especificação adicional.

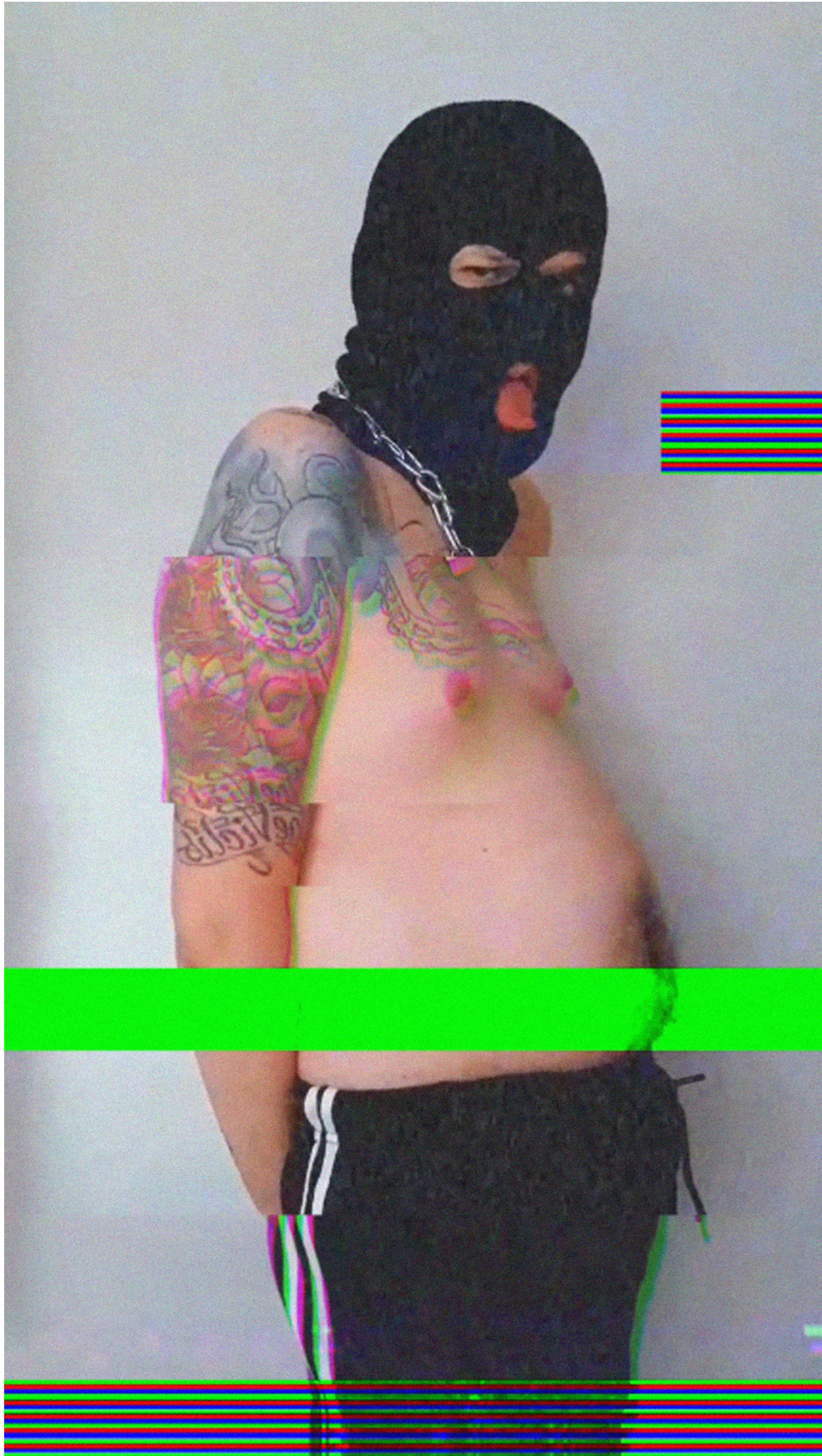


Figura 44 - Fotograma de uma simulação de *glitch* digital de um filtro do YouCut - Video Editor.



Figura 45 – Fotograma de uma simulação de *glitch* analógico de um filtro do YouCut – Video Editor.

4.5 Desejo em curta duração: convertendo em GIFs

Os testes com a linguagem do GIF foram realizados através da conversão de registros em vídeo. A princípio, foram utilizadas as funções básicas de edição da galeria do próprio sistema operacional, em que as ferramentas disponíveis são escassas, mas suficientes para obter o resultado buscado. Os GIFs produzidos através desse procedimento podem ter um máximo de até 6 segundos de duração, sendo possível selecionar o trecho específico do vídeo a ser convertido. Através disso, as gravações mais longas podem ser fragmentadas gerando múltiplos GIFs de menor duração. Isso se mostrou especialmente eficiente no uso de registros feitos através do Instagram, compensando o processo laborioso já mencionado. Contudo, após a realização de alguns testes, notei que esse corte é impreciso, não respeitando com exatidão as demarcações de início e fim selecionadas.

Por esse motivo, procurei por um aplicativo externo para desempenhar essa função. Realizei uma busca pelo termo “GIF” na barra de pesquisa do Google Play¹⁵, selecionando um dos resultados com maior nota de avaliação dos usuários. Através desse procedimento, localizei o Criador-Editor GIF, que permite produzir GIFs tanto a partir de vídeos gravados previamente quanto de registros realizados diretamente através do aplicativo. As ferramentas de edição disponíveis são similares às do Android, havendo adicionalmente a possibilidade de aplicar filtros de alteração de cor ou fazer esse tipo de ajuste manualmente através da manipulação de brilho, contraste, exposição, matiz, saturação e balanço de branco. Não houve nenhuma limitação de tempo imposta sobre os vídeos utilizados nos testes, que possuem um máximo de 15 segundos de duração. Inicialmente, a ferramenta de corte de vídeo do aplicativo se mostrou mais precisa do que a do editor do sistema operacional do dispositivo, especialmente pela interface incluir frações de segundo à minutagem. No entanto, após a realização de alguns experimentos, o Criador-Editor GIF se mostrou igualmente impreciso no desempenho dessa função.

Além desse inconveniente, há um *downgrade* na resolução, que torna a imagem consideravelmente menos nítida do que os GIFs produzidos através do Android. Mesmo considerando que a imagem rudimentar faz parte do entendimento comum sobre o formato, essa característica pareceu especialmente acentuada nas conversões de arquivo realizadas com o aplicativo. Por essas desvantagens, a ferramenta foi descartada. Realizei uma nova busca, na qual localizei o aplicativo GIF Shop, que se mostrou muito mais eficiente por possuir as mesmas funções que o Criador-Editor GIF, mas sem suas desvantagens. Os cortes realizados nos vídeos no momento da conversão para o formato

¹⁵ O Google Play é uma loja digital que disponibiliza aplicativos diversos para o Android.

GIF são mais precisos e não há um *downgrade* significativa em comparação à qualidade dos vídeos originais. Outra maneira que encontrei de efetuar cortes sobre os vídeos foi através do YouCut – Video Editor, cuja ferramenta que desempenha essa função é ainda mais precisa e, somada aos filtros e demais recursos de edição comentados anteriormente, tornam o uso do aplicativo especialmente vantajoso se combinado com o Instagram e o GIF Shop. Pela superioridade técnica, o GIF Shop foi utilizado na conversão da maior parte dos vídeos, selecionando as melhores configurações de resolução na tentativa de evitar resultados como o do Criador-Editor GIF. Contudo, os arquivos obtidos se mostraram mais pesados do que os vídeos originais. Comparativamente, os vídeos produzidos com os filtros do Instagram não excedem 2 MB, enquanto os GIFs feitos com o GIF Shop resultaram em uma média de 4 MB a 14 MB, o que é expressivo ao considerar a distribuição *on-line*.

Na tentativa de otimizar os resultados, realizei testes comparativos alterando valores de resolução, compressão de dados e *frames per second* (quadros por segundo), unidade de medida relacionada à quantidade de imagens estáticas (quadros) contidas em um único segundo de exibição de um produto audiovisual. Os valores mais comuns no cinema e no vídeo variam entre 24 e 30 *fps*, estando relacionados à velocidade com que o olho humano compreende as imagens. Valores próximos disso possibilitam que o olho humano não “perceba” a transição entre os quadros, garantindo fluidez para a imagem em movimento. Ao contrário disso, em valores mais baixos, a imagem passa a impressão de estar “travada”, pulando de quadro em quadro. Os GIFs obtidos após o processo de compressão não demonstraram uma diferença significativa em relação à qualidade de imagem e ao tamanho dos arquivos. Inicialmente, isso foi uma preocupação, mas após a realização de testes publicados no Twitter, identifiquei que o tamanho máximo permitido é de 15 MB, valor excedido por poucos dos GIFs produzidos, não havendo desse modo a necessidade de dedicar tamanha atenção ao problema.

De modo geral, seria difícil indicar um único método utilizado na produção das obras realizadas ao longo deste estudo em processos de criação, pois utilizei diversas combinações de ferramentas de edição, filtros e processos de conversão disponibilizados pelos aplicativos já mencionados. Em linhas simples, é seguro dizer que o procedimento mais recorrente foi a gravação através do Instagram utilizando os filtros do *stories*, seguida da fragmentação dos vídeos obtidos através do YouCut – Video Editor e, por fim, a conversão para o formato GIF utilizando o GIF Shop.

Apesar da facilidade de uso dos aplicativos, tive certa dificuldade na organização com as etapas de fragmentação e conversão a partir dos vídeos base. Isso porque a

exibição na galeria do Android me pareceu um tanto confusa devido aos arquivos serem sinalizados por *frames* muito semelhantes, além de não exibirem o nome em tela. Como cada vídeo pode se desdobrar em cerca de 2 a 4 outros de menor duração, cria-se um excesso de elementos visuais similares em um mesmo menu, dificultando saber quais arquivos já foram ou não trabalhados. Há a possibilidade de criar pastas personalizadas na galeria, permitindo mover os arquivos recém-editados e evitar que “se misturem” aos demais. Mesmo essa tentativa de organização se mostrou um tanto laboriosa devido à navegação pouco fluída, própria do *smartphone*. Contudo, apesar dessas dificuldades, foi possível concluir as obras sem maiores problemas.

4.6 Orfão do Tumblr: onde publicar?

Pensando meu trabalho anterior, o *site* do projeto *Viva Caligula* é estruturado na forma de ensaios fechados, sendo cada publicação constituída de um conjunto específico de fotografias. Nos últimos anos, venho percebendo um certo desgaste nesse modo de organização devido à impossibilidade de compartilhar trabalhos produzidos de maneira mais espontânea e despreocupada, dependendo de haver uma coleção de obras com uma mesma unidade visual (seja através do tema ou, mais frequentemente, do modelo retratado) para efetuar uma nova entrada. Isso leva a outro aspecto que considero igualmente saturado nesses ensaios: a ordenação narrativizada. Através da sequencialidade das fotografias que compõe cada ensaio, cria-se uma espécie de roteiro, sendo comum que o modelo comece vestido e vá se despindo ao longo do processo. Desse modo, os ensaios que tenho criado são como pequenos universos contidos, não permitindo (ou ao menos dificultando) a adição de imagens produzidas fora daquele mesmo contexto. Esse modelo restritivo tampouco viabiliza a publicação de obras individuais, produzidas fora do eixo do planejamento comum aos outros ensaios.



Figura 46 - Exemplo de sequencialidade em um ensaio fotográfico do *site Viva Caligula*.

Esse problema não está relacionado diretamente ao formato de publicação em si, mas à minha escolha pessoal na organização do *site*. O trabalho de Carlos Darder possui uma interface similar e ainda assim mantém uma certa flexibilidade nas publicações, pois ao invés de as páginas conterem ensaios, elas exibem fotografias diversas, cuja única conexão concreta é terem sido produzidas em um mesmo mês do ano. No período que estava formulando as ideias principais relacionadas à produção buscada por essa pesquisa, considerei utilizar um método similar, adaptando o *Viva Caligula* para que comportasse a variedade de obras pretendidas. Conforme já mencionado, contudo, o plano de gravar registros cotidianos foi prejudicado pela restrição de circulação devido à pandemia de COVID-19, me levando a pensar outras formas de distribuição.

Evidentemente, o *site* poderia ser adaptado de alguma outra maneira, mas o próprio *Viva Caligula* perdeu o sentido para mim por uma série de questões. Desse modo, na segunda metade do ano de 2020, decidi encerrar o projeto, mantendo parte do acervo arquivado e disponível para o acesso público. Com isso, surgiu a necessidade de buscar outro modo de distribuir a produção desenvolvida. Considerando o contexto do surgimento das ideias que movem o meu trabalho, pareceu coerente que as obras fossem publicadas em plataformas abertas ao invés de um *site* pessoal. Na impossibilidade de utilizar o Tumblr e o Instagram, devido a suas medidas censoras, tive de pensar em outra solução.

Nem sequer cogitei utilizar o Only Fans por se tratar de uma plataforma inserida num nicho de distribuição mercantilizado, de modo que a aproximação disso com a

pós-pornografia desdobraria a discussão para um caminho diferente do meu propósito nesse momento. No mais, a aprovação na plataforma depende de o usuário dispor de uma conta internacional para receber o valor arrecadado e apresentar um passaporte internacional para fins de comprovação de identidade, requisitos os quais não cumpro atualmente.

Assim, minha primeira aposta foi o Xplicit, uma plataforma criada pelo coletivo espanhol Paloma Negra que permite a publicação de conteúdo explícito. Com uma interface similar ao Instagram, as publicações ficam disponíveis em formato de galeria. Por essas características, considerei utilizar o *site* na distribuição dos trabalhos relacionados a essa pesquisa, criando um perfil para realização de alguns testes. Através disso, constatei não haver a possibilidade de realizar o *upload* de vídeos e os GIFs, quando publicados, exibem apenas seu primeiro *frame* de maneira estática, sem reproduzir a animação. Além disso, há uma restrição técnica que impede a publicação de GIFs maiores que 1 MB. Apesar da premissa interessante, o Xplicit se mostrou muito restritivo por questões técnicas, de modo que tive que desconsiderar seu uso.

Desse modo, seguindo o mesmo caminho dos criadores que saíram do Tumblr, decidi pelo uso do Twitter. Já havia criado uma conta na plataforma em dezembro de 2018 para acompanhar o trabalho de alguns dos artistas que realizaram essa migração, no entanto, só passei a publicar conteúdo próprio a partir de junho de 2020, prática que, em vista do desenvolvimento dessa pesquisa, se intensificou entre dezembro do mesmo ano e janeiro de 2021. O perfil estava registrado sob o nome de usuário de @viva_caligula, pois na ocasião de sua criação ainda não havia considerado o encerramento do *site*. Com isso me defrontei com a necessidade de uma substituição, alterando para @bruno_archie, desvinculando o perfil de sua ligação com o meu projeto fotográfico. Além do nome, outros elementos da identidade visual do perfil necessitaram ser repensados, como o avatar, a imagem horizontal de fundo e a descrição (chamada aqui de *bio*).

Diversos recursos comuns ao Instagram marcam presença no Twitter, como a possibilidade de sinalizar as publicações desejadas em uma categoria de “salvos” e um modelo de postagem temporária semelhante ao *stories*. Aqui ele é chamado de *fleet* e, tal como sua contraparte, aceita apenas fotografias e vídeos, sendo impossível realizar o *upload* de GIFs. Além disso, aparentemente o recurso é exclusivo da versão móvel (o aplicativo), pois não a localizei na interface do acesso pelo navegador. Independente disso, dei pouca atenção aos *fleets*, me concentrando majoritariamente no modelo convencional.

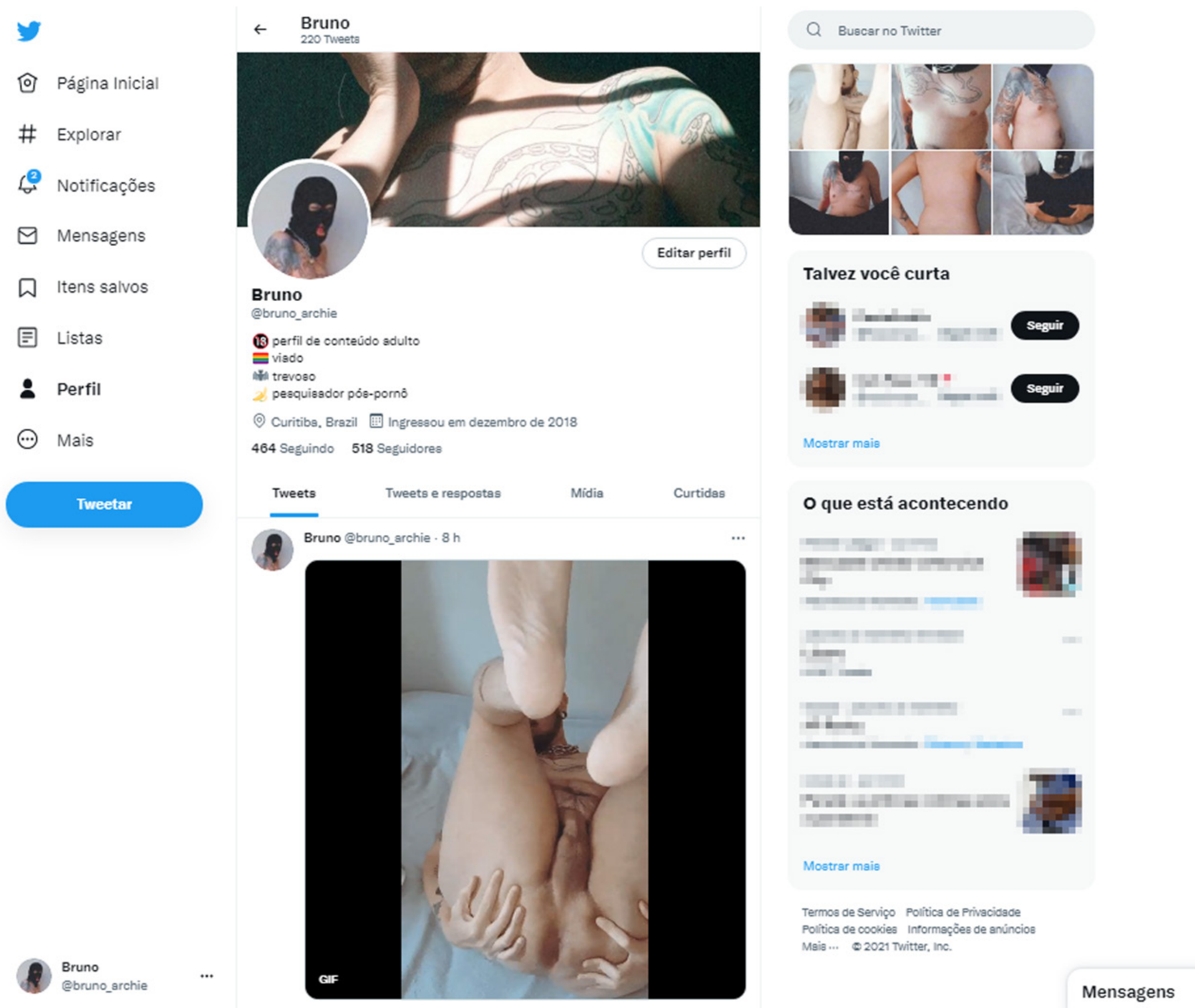


Figura 47 – Captura de tela da interface do perfil acessado através do navegador.

Conforme já mencionado, as publicações do Twitter ficam dispostas em formato de lista e em ordem cronológica decrescente. No que interessa a essa pesquisa, tanto arquivos de vídeo quanto de GIF podem ser anexados aos *posts*, que ficam disponíveis por tempo indeterminado, ou seja, permanentemente, enquanto o usuário e a plataforma permitirem. Por padrão, todo conteúdo explícito é censurado, exibindo um aviso no qual o usuário precisa clicar para “aceitar” visualizar. Ao habilitar uma configuração específica, o conteúdo adulto pode ser “desbloqueado”, passando a aparecer normalmente na linha do tempo diretamente, sem o aviso.

Contudo, notei alguns problemas em relação a essa configuração de desbloqueio, pois ao acessar meu próprio perfil através do aplicativo, todas as publicações aparecem censuradas, mesmo eu já havendo habilitado a visualização de conteúdo explícito e conseguindo ver as postagens feitas por outros usuários sem problema algum. Desse modo, a navegação ao visitar os perfis alheios ocorre normalmente, mas minha organização

pessoal fica prejudicada pela dificuldade em visualizar minhas postagens. Esse erro acontece apenas na visualização através do aplicativo do Android, não impactando no acesso através do navegador, que exibe as publicações normalmente.

Com exceção desse inconveniente, a distribuição das obras através do Twitter atendeu ao propósito da produção prática. A interface e a disposição das postagens são, se não ideais, suficientes em vista da ausência de plataformas gratuitas mais rebuscadas. O mecanismo de publicação também é de fácil utilização, havendo inclusive uma associação com YouCut e com o GIF Shop, que após a realização da edição desejada mostram uma tela de compartilhamento dinâmico. Com isso, é possível efetuar a publicação com um único clique sobre o ícone do Twitter, sem haver a necessidade de acessá-lo separadamente.

4.7 Um novo olhar sobre meu corpo

Saindo dos detalhes técnicos e passando para os aspectos mais abstratos e íntimos da produção, considero relevante encerrar relatando a maneira como percebi meu corpo nesses experimentos e de que modo isso afetou a própria produção prática. Coessens (2014) compara a pesquisa em artes à sala de espelhos idealizada por Leonardo da Vinci, pois permite que o artista olhe para si e observe sua produção através de ângulos e poses antes não vistos. Apesar de a autora utilizar essa analogia como metáfora, aplicada ao meu trabalho, ela funciona de maneira quase literal. Acostumado a ser fotografado em poses e ângulos específicos que favorecem meu corpo, através do vídeo pude me perceber de uma maneira distinta, que me causou um sentimento de estranheza. Um sentimento indesejado, mas familiar, já vivenciado anos atrás quando comecei a me pornificar através de autorretratos. Um constrangimento superado por meio da fotografia, reavivado através da nova percepção proporcionada pelo vídeo.


A notar, a distribuição de massa pelo meu corpo se concentra no abdome e quadril conforme ganho peso, mas pouco se estende para regiões como o busto e os braços. Em associação a uma quantidade relativamente baixa de pelos corporais, essas características me distanciam da possibilidade de me encaixar no arquétipo *bear*. A textura áspera da minha pele devido a uma condição genética conhecida como *ictiose* é outra questão que me afasta do padrão de beleza dominante. Observar a imagem da minha genitália retratada em vídeo também me provocou desconforto sendo que, nesse caso, mais do que a medida do pênis é o tamanho reduzido dos meus testículos que me causa insegurança. Muito magro para um *bear*, muito gordo para um *twink*, pau muito

pequeno para um *pornstar*. Diferente das alegações questionáveis de Sam Morris ao se declarar como “fora do padrão”, meu argumento parece mais verossímil.

Ainda tratando desse assunto, considero oportuno mencionar que, entre 2019 e 2020, notei o surgimento de uma série de grupos privados no Facebook nos quais os usuários publicam seus próprios *nudes*. Como o *site* proíbe conteúdo explícito, os *posts* costumam ter *links* que levam às fotografias e vídeos hospedados externamente. Contrariando a diversidade dos participantes, as postagens mais recorrentes retratam corpos dentro do padrão de beleza hegemônico. Comentei essa questão em meu perfil pessoal na plataforma ao relacionar um texto que aborda a insatisfação dos homens *gays* com a aparência à minha experiência nesses grupos.



Bruno Ribeiro

3 de março de 2020 · 



Basicamente, a culpa é nossa. Ainda que exista sim uma parcela de responsabilidade na falta de representatividade por parte da mídia mainstream, hoje entendo que a exclusão no meio gay é retroalimentada. Se o sujeito de corpo dissidente sente que não será aceito, desejado ou amado é porque de fato não será. E nisso a culpa é de quem não vê a possibilidade de aceitar, desejar ou amar o corpo dissidente. Particularmente, pensei estar bem resolvido com minhas questões, mas o longo período sem me expor (e ser validado) me fez retomar uma noção de descontentamento sobre meu próprio corpo, o que tem se agravado através de um grupo de Facebook onde os participantes compartilham *nudes*. Testemunhar a exaltação dos muitos corpos dentro dos padrões normativos em detrimento dos raros corpos distintos (o meu incluso) que ousam se expor, tem sido inesperadamente frustrante. No mais, acredito que o tema seja muito mais complexo e problemático do que o conteúdo abordado no post anexo, envolvendo inclusive questões não mencionadas pelo autor, como a necessidade pela adequação ao papel de gênero masculino. No fim, não é só uma questão de aceitação de corpos gordos ou não. Tem muito do "corpo de homem" envolvido. Percebo uma crescente exaltação do corpo bear e daddy nos últimos anos, mas como um fetiche sobre signos tradicionalmente relacionados à masculinidade. Logo, os corpos bear e daddy desejados são aqueles que, embora gordos ou velhos, são musculosos e cobertos de pelos, com membros avantajados e performam a masculinidade. No fim, nem bicha gosta de bicha. Quanto mais bicha gorda e velha.

Figura 48 – Publicação comentando os grupos de *nudes* observados no Facebook.

Entendo que esse desconforto que sinto em relação ao meu corpo tem origem na ausência de corpos similares sendo representados nas obras audiovisuais que compõem meu repertório. Do pornô comercial aos trabalhos auto-geridos publicados no Twitter, os corpos observados são sempre magros, atléticos e, como era de se esperar, com paus e bolas de tamanho expressivo. Evidentemente, tenho consciência de que esse padrão está associado a questões de consumo, onde “o sexo que vende” é o idealizado, havendo por trás disso uma série de questões relacionadas à heteronormatividade, conforme já discutido. Contudo, a compreensão desse contexto não diminui a maneira como essa desidentificação me afeta a ponto de ter me provocado tamanho incômodo ao me expor através do vídeo.



Figura 49 – Fotograma de vídeos com pose inspirada nos filmes *physique*.



Figura 50 - Fotograma de vídeos com pose inspirada nos filmes *physique*.

Desse modo, buscando um mínimo de conforto para seguir adiante com o trabalho prático, realizei testes posando como faria na fotografia, conforme tenho familiaridade. Buscando otimizar a produção, gravei vídeos que retratam poses sequenciais com a intenção de fragmentá-las na pós-produção para gerar múltiplos GIFs de menor duração, conforme comentarei adiante. Ao observar alguns dos resultados, identifiquei uma certa similaridade com as poses de fisiculturismo presentes nos *physique* e no cinema de mostração, mas reinterpretados aqui com um corpo fora do padrão corporal comum a essas produções. A semelhança se estende inclusive ao uso ocasional da *jockstrap*, peça de roupa íntima que cobre somente a parte frontal das genitais, deixando as nádegas completamente à mostra e remetendo às *posing straps* usadas pelos modelos. Essas questões não foram pensadas no momento da produção, sendo a coincidência entre poses e adereços um reflexo da inclusão dessas obras históricas no meu repertório.

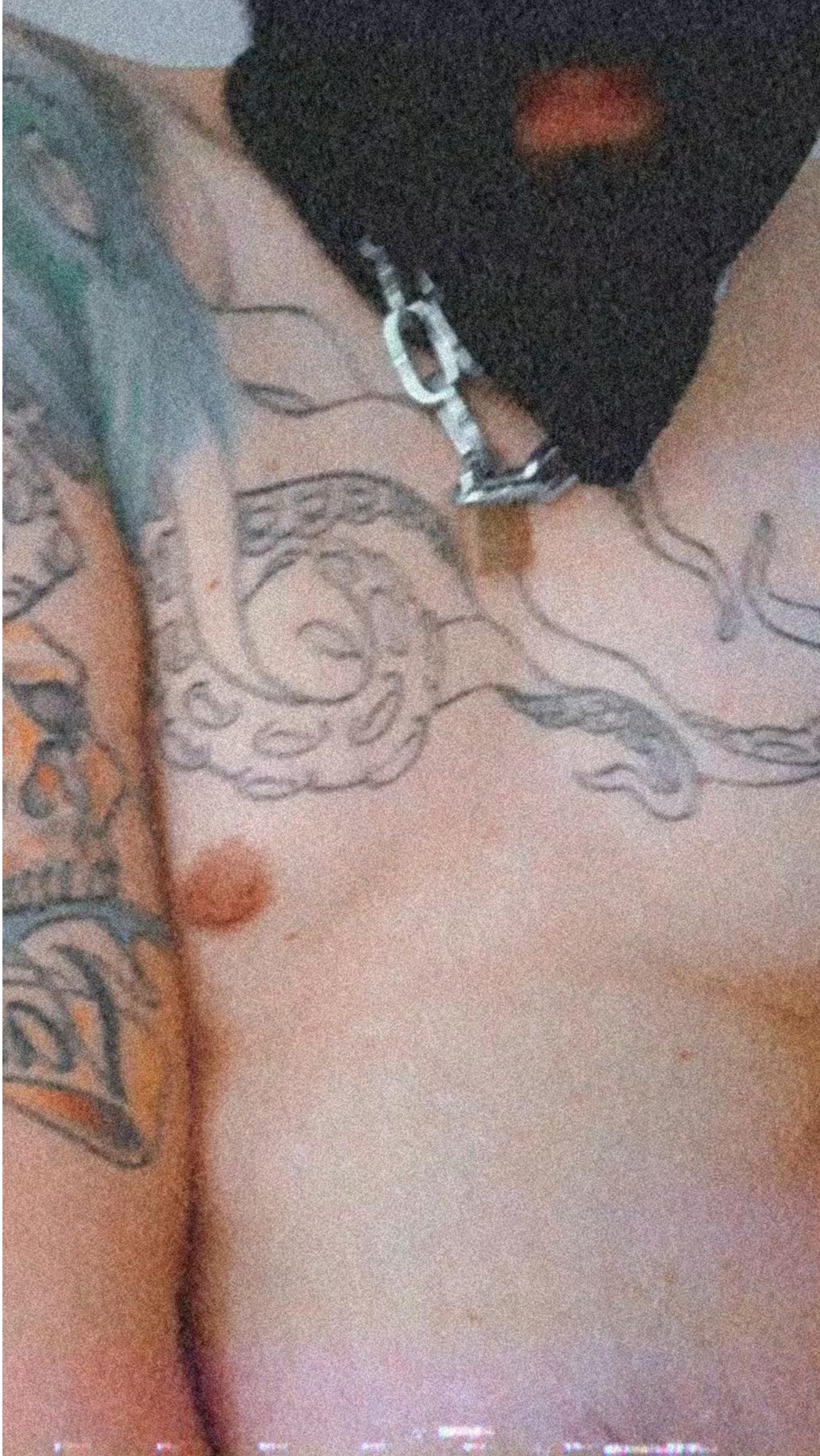


Figura 51 - Fotograma de um vídeo utilizando a máscara de tecido.

Ainda em relação ao método de imitar poses fotográficas, alguns dos experimentos produzidos foram inspirados por uma publicação realizada no início de dezembro de 2020 no *stories* do diretor argentino Leo Adef¹⁶. A imagem mostra um homem magro vestindo um par de botas de couro, calças esportivas e uma máscara de malha. A peça é normalmente utilizada por motociclistas para proteger o rosto do frio e se assemelha a um modelo observado também em figurinos associados ao BDSM, mas nesse caso produzida em materiais como couro e látex. A versão em tecido que utilizo carrega essa associação com o fetichismo, mas também possui uma certa conotação insurgente, usada extensivamente pela banda *punk* feminista *Pussy Riot* e por Diana J. Torres em seus trabalhos de pornoterrorismo, movimento associado à pós-pornografia e que ocorre na forma de performances artísticas em locais públicos.

Nas representações mais próximas da pornografia *gay* comercial, o adereço é utilizado por modelos e *performers* de porte atlético, padrão que se estende até mesmo a trabalhos de artistas subversivos como o fotógrafo Slava Mogutin e o diretor Bruce LaBruce, conforme o personagem que se masturba com uma arma em *The Raspberry Reich* (2004). Desse modo, ao reproduzir a caracterização da imagem compartilhada por Adef, estou me apropriando dessa estética “*punk* fetichista”, me fazendo representado dentro de uma construção visual que me interessa, mas que em outras situações não contemplaria corpos como o meu. Já utilizei essa mesma máscara em outras oportunidades com minha produção fotográfica, mas em um contexto distinto, descompromissado, sem refletir sobre a origem do desejo em utilizar a peça.

16 Disponível em: <https://www.instagram.com/leoadef/>. Acesso em: 04 jan. 2020.



Figura 52 - Fotograma de um vídeo utilizando a máscara de tecido.



Figura 53 - Fotograma de um vídeo utilizando a máscara de tecido.



Figura 54 - Fotografia de um vídeo utilizando a máscara de tecido.

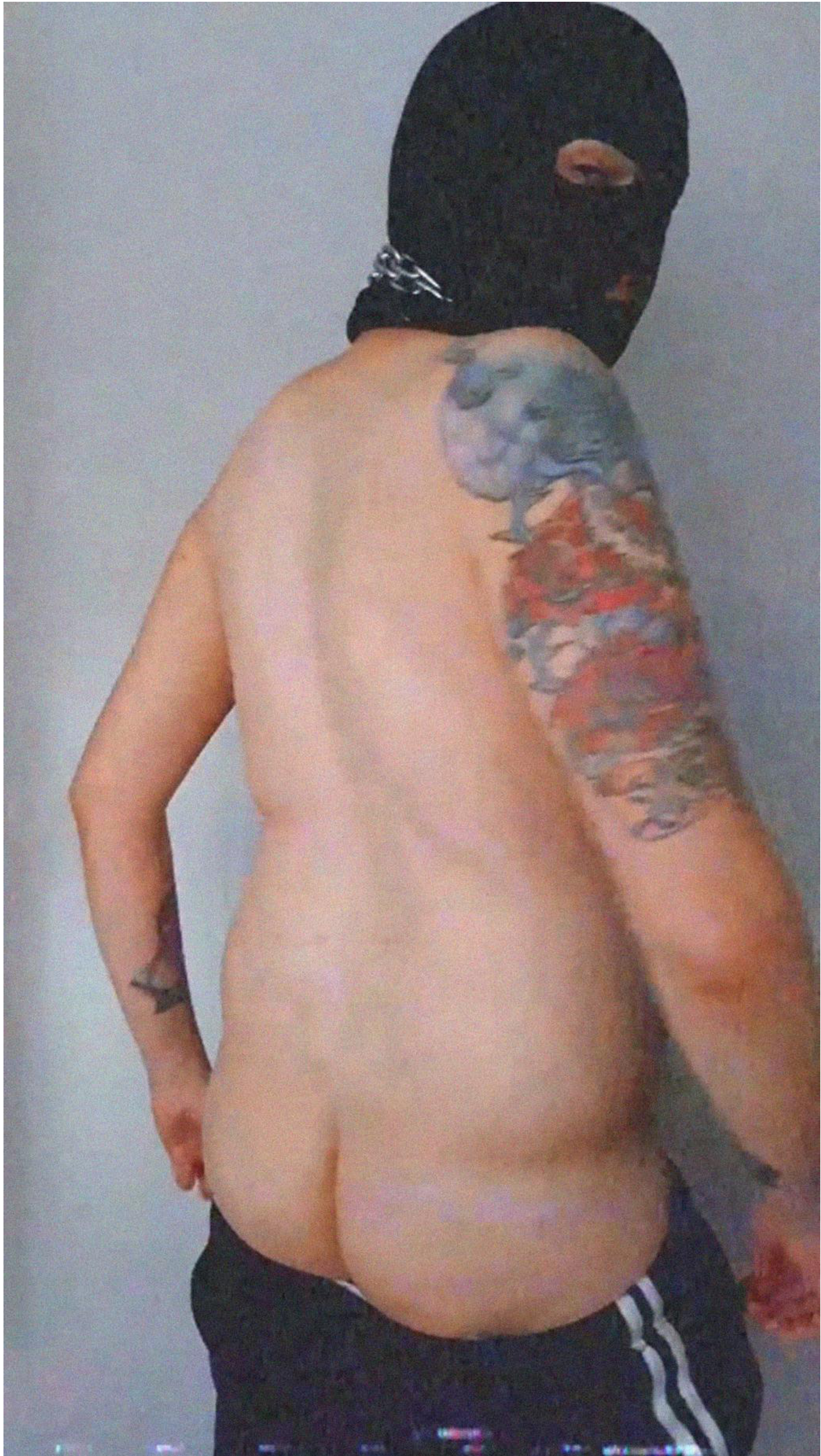


Figura 55 - Fotograma de um vídeo utilizando a máscara de tecido.

A pouca experiência com a edição do vídeo também influenciou esse processo de compreensão e aceitação do meu corpo. Penso isso principalmente em comparação com a fotografia no meu trabalho com o projeto *Viva Caligula*, onde o domínio sobre a linguagem me garantia a possibilidade de realizar ajustes através de ferramentas de edição como o Photoshop. Nesse sentido, as alterações mais frequentes eram sobre a iluminação e a coloração, eventualmente se estendendo à correção de pequenas imperfeições (no ambiente e nos corpos) que resultavam no que eu considerava como formas de poluição visual, prejudicando a composição geral dos elementos retratados.

No vídeo isso não ocorre, tanto pela falta de um conhecimento técnico mais extenso sobre os dispositivos quanto pelas escolhas poéticas feitas ao longo do processo de criação. A edição utilizada nas produções consistiu na aplicação de filtros focados em alterar a iluminação e a coloração, por vezes emulando a materialidade de linguagens analógicas. No entanto, por se tratar de efeitos pré-fabricados, sua aplicação ocorre sobre a imagem toda, sem efetuar alterações específicas sobre o corpo retratado, concretizando uma escolha estilística em lugar de uma tentativa de mascarar imperfeições.

Como é possível observar nos testes realizados, mesmo os vídeos gravados com poses fotográficas não se limitam ao plano americano, havendo obras em que exploro poses e ângulos diversos. Comparando essas produções mais recentes com os primeiros experimentos, é possível notar um certo deslocamento na atenção que dou ao meu corpo através da câmera. O foco sai da preocupação excessiva com a genitalização, dando espaço para que eu me expresse através de todo o meu corpo. Não que ocorra uma superação completa das questões associadas à pornografia comercial. O pau aparece como uma parte importante no espetáculo exibicionista, mas não é fundamental para que ele aconteça, possibilitando a criação de obras um pouco mais variadas.



Figura 56 - Fotograma de um experimento com a “dessacralização do ânus”.



Figura 57 - Fotograma de um experimento com a “dessacralização do ânus”.



Figura 58 - Fotograma de um experimento com a “dessacralização do ânus”.

Por fim, antes de encerrar o relato dessa investigação, aponto uma última série de testes realizados com base na “dessacralização do ânus”. Na contrassexualidade proposta por Preciado, o cu aparece como um dos elementos principais da discussão por se tratar de uma zona de prazer sexual não reprodutivo (SCHEEREN, 2020) e simbolizar uma espécie de democratização, pois “o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual” (PRECIADO, 2017 *apud* SCHEEREN, 2020). Confesso que considero essa abordagem um tanto repetitiva nas obras artísticas e teóricas que tenho consultado nos últimos anos sobre a pós-pornografia. Inicialmente contrário à ideia, decidi me dar a oportunidade de experimentar trabalhar o tema, me sentindo confortável o bastante para expor um pouco mais do que o que estou habituado. Afinal, é disso que tratou essa pesquisa em processos de criação: me fazer representado, reivindicando o direito de me pornificar. Minha sexualidade é uma criação artística e meu corpo também é espetáculo.

CONSIDERAÇÕES

Ao longo do texto, busquei identificar características na pós-pornografia que pudessem beneficiar minha produção artística. Como esse objetivo, tomei a autogestão comentada por Laura Milano (2014) como horizonte para pensar o tema em relação à produção amadora, articulando isso a partir da pornografia *gay* comercial. Do caos ao cosmos (SALLES, 1998), através da escrita pude organizar o acúmulo de ideias, associá-las à minha experiência individual com o pornô amador e, com isso, alimentar meu repertório teórico-visual para traduzir a sobreposição dos temas em obras artísticas. Um processo autorreflexivo, em que pude desvendar uma série de autorreferências (COESSENS, 2014).

Me esforcei para tentar transmitir esse turbilhão de ideias e inter-relações de modo coerente, mas como expor algo tão abstrato em uma linguagem linear como a escrita? Por isso, optei por uma estrutura mais ou menos cronológica. Iniciei lançando o olhar sobre a história da pornografia *gay* no audiovisual, onde identifiquei a recorrência de um viés mostrativo. Este, por sua vez, foi ofuscado pelo coitocentrismo heteronormativo do pornô industrial dos anos 1970, que passou a priorizar os *close ups* genitais em cenas de penetração entre *performers* que reproduzem o modelo heterossexual em diversos aspectos. Surgida no final dos anos 1980, a pós-pornografia se desenvolveu sob a proposta de uma apropriação do discurso pornográfico pelos sujeitos desviantes, sendo mais comum que as obras artísticas e teóricas sobre o tema se desdobrem em subversões dos códigos pornográficos hegemônicos, priorizando a crítica à heteronormatividade através de criações que tendem ao protesto ou à paródia. Mas onde fica o tesão nesse jogo de ressignificação?

A crescente difusão dos dispositivos de registro e distribuição na atualidade possibilita que o espectador se torne criador, parecendo ocorrer uma espécie de resgate à espetacularização do corpo. Esse contexto de acessibilidade também facilita que os sujeitos desviantes se façam representados em obras autogeridas. Nisso incluem-se sexualidades, identidades de gênero e corpos fora da norma, que podem ou não ser conscientes da proposta pós-pornográfica, mas que produzem representações do desejo resistentes aos padrões hegemônicos. No mais, linguagens essencialmente digitais como o GIF e o vídeo de curta duração apresentam características que, se olhadas com atenção, potencializam uma distinção em relação à pornografia *mainstream*.

Ao explorar as imbricações desses temas, pude compreender que, de fato, a pós-pornografia não precisa ser só protesto e deboche. Conforme aponta Sarmet (2014, p. 10), “não há desconstrução de imaginários sexuais que seja compatível com a construção de engessamentos dos modos de fazê-lo”. Desse modo, amparado pela concepção

fundamentalmente ampla do tema, entendo que a pós-pornografia pode, sim, viabilizar criações movidas pelo tesão. Nesse caso, considere a mostraçãõ como potencialmente pós-pornogrãfica por seu caráter não-reprodutivo, promovendo o simples prazer em ver, cujo caráter puramente masturbatõrio (tanto por parte do *performer* retratado quanto do espectador) se distancia da intençãõ de emular o coito, conforme ocorre no pornõ dominante. Associei essa premissa às qualidades do GIF que considere vantajosas ao pensar possíveis rupturas em relaçãõ aos códigos visuais e narrativos estabelecidos pela indústria pornogrãfica, entendendo a inconclusãõ do ato sexual retratado em aproximaçãõ ao exibicionismo já mencionado.

As obras desenvolvidas não encerram a discussãõ. Ao contrãrio disso, elas abrem a possibilidade de continuar experimentando e construindo saberes (MILANO, 2014). De modo algum considero ter esgotado as possibilidades artísticas e teóricas resultantes da investigaçãõ realizada sobre a pós-pornografia, nem mesmo cogito ter superado completamente os códigos visuais do pornõ hegemõnico. O trabalho em texto, vídeo e GIF buscou articular o processo criador a partir da minha insatisfaçãõ com a pornografia *gay* comercial, que tradicionalmente exclui os corpos *queer* por priorizar um modelo de masculinidade heteronormativa. Através da autopornificaçãõ mediada pelos dispositivos digitais, minha sexualidade se torna uma ferramenta de resistênciã à norma, ressignificando o desejo e dando voz ao meu corpo desviante.

As bichas resistem.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. São Paulo: Alameda, 2012.

AITKEN, Doug. **Broken Screen**: expanding the Image, breaking the narrative. Nova Iorque: D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., 2005. p. 38-47.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer Images**: a history of gay and lesbian film in America. Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publishers, Inc; 2006.

BLOW Job. Produção: Andy Warhol. [S. l.: s. n.], 1964. 36 min.

BOYS in the Sand. Direção: Wakefield Poole. Estados Unidos, 1971. 90 min.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes – traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>. Acesso em: 20 jan. 2021.

CORRÊA, Raquel C. M. Selfies e Nudes: Novas práticas afetivo-sexuais na contemporaneidade digital. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016.

CRUZ, Livia Maria Pinto da Rocha Amaral. Desconstruindo o desejo: o corpo como espaço político na pós-pornografia. **Atas do V Encontro Anual da AIM**. Lisboa, 2015.

EROTIKUS: A History of the Gay Movie. Direção: Tom DeSimone. Estados Unidos, 1973. 90 min.

FIREWORKS. Produção: Kenneth Anger. [S. l.: s. n.], 1947.

FLESH. Direção: Paul Morrissey. Estados Unidos, 1968. 89 min.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRANCISCO, André H. dos Santos. **Sex Tapes**: questões de corporalidade, performance e masculinidade numa etnografia de um fetiche. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

FREITAS, Suelem Lopes; LEITES, Bruno Bueno Pinto. Da Pornografia à Pós-pornografia: práticas contrassexuais no audiovisual. **Intercom**. São Paulo, 2016.

FRONT Load. Produção: Jesse Kanda. 2016. 2:40 min.

GATTO, Fabián Gimenez. Notas sobre pornografia expandida. **Revista Imagofagia**, v. 18, p. 466-487, 2018. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/189>. Acesso em: 01 maio 2020.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito:** representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HEAT. Direção: Paul Morrissey. Estados Unidos, 1972. 72 min.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia:** obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

HUSTLER White. Direção: Bruce LaBruce. Reino Unido, 1996. 79 min.

KENDRICK, Walter. **The Secret Museum.** University of California Press, 1986.

KLEIN, Steven. Anatomy of a Murder. Arena Homme+, Spring/Summer, 2011.

KUSTOM Kar Kommando. Produção: Kenneth Anger. Estados Unidos, 1973. 3 min.

LLOPIS, Maria. **El Postporno Era Eso.** Barcelona: Melusina, 2010.

MESSE Noire. Autoria desconhecida. França, 1928. 6 min.

MI SEXUALIDAD es una Creación Artística. Direção: Lucía Egaña Rojas. Espanha, 2011. 46 min.

MIGLIOLI, Sarah; BARROS, Moreno. Novas Tecnologias da Imagem e da Visualidade: GIF animado como videoarte. **Sessões do Imaginário – Cinema | Cibercultura | Tecnologias da Imagem.** Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/12963>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MIKOS, Camila M. F. Corpos encenam, olhares em cena: pornografia, pós-pornografia e a realização de um experimento fílmico. **O Mosaico**, Curitiba: UNESPAR, n. 14, p. 13-26, 2017a.

MIKOS, Camila M. F. **Produzir o sexo verdadeiro, regular o sexo educado:** aproximações entre o cinema pornô e a educação sexual. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017b.

MILANO, Laura. **Usina Posporno**: disidenciam sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Buenos Aires: Título, 2014.

MISKOLCI, Richard. Estranhando as Ciências Sociais: notas introdutórias sobre teoria queer. **Revista Florestan**, São Carlos, p. 8–25, 2014. Disponível em: <http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/62>. Acesso em: 19 mar. 2020.

NO SKIN off my Ass. Direção: Bruce LaBruce. Estados Unidos, 1991. 73 min.

NOGUEIRA, Conceição. Debates feministas sobre pornografia heteronormativa: estéticas e ideologias da sexualização. **Psicologia Reflexão e Crítica**, Porto, v. 23, n. 2, p. 374–383, nov. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/prc/v23n2/v23n2a20.pdf>. Acesso em: 23 maio 2019.

PINK Narcisus. Produção: James Bidgood. França, 1971. 65 min.

PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, abr. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/yvLQcj4mxkL9kr9RMhxHdwk/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

PUTITO. Direção: Leo Mena e Alvaro Puentes. 2016. 3:39 min.

RICHARD Thayer Posing. Produção: Bob Mizer. Estados Unidos, 1966.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SANDOW: Strong Man. Produção Thomas Edison. Estados Unidos: Edison Manufacturing Co; 1894. 56 seg. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694298/>. Acesso em: 18 jan. 2020.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a *situación cuir* latino-americana: pontos de partida para o debate. **Revista Periódicus**, Salvador: Grupo de Pesquisa CUS, v. 1, n. 1, p. 258–276, 2014.

SCHEEREN, Bruno A. N. Perspectivas anais: o cu como dispositivo contrassexual e artístico *In*: Anais do XXIX **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**: Dispersões [recurso eletrônico] / Organizadores, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Cleomar de Sousa Rocha. – Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), 2020. p. 1502–1519.

SCORPIO Rising. Produção: Kenneth Anger. Estados Unidos, 1963. 28 min.

SEED Money: The Chuck Holmes Story. Direção: Michael Stabile. Estados Unidos: Naked Sword. 2015. 71 min.

SIERRA, Jamil Cabral. Que quer o queer? Sobre o contexto de emergência e suas contribuições aos deslocamentos pós-identitários. *In:* FONSECA, Angela C. Machado; GALANTIN, Daniel Verginelli; RIBAS, Thiago Fortes (org.). **Políticas Não Identitárias.** São Paulo: Editora Intermeios, 2017. p. 137-160.

SLEEP. Produção: Andy Warhol. Estados Unidos, 1963. 321 min.

SOUZA JR., Edilson Brasil. O desprezo funcional: reflexões sobre a produção de discursos hierarquizantes e homofóbicos em vídeos pornô *gays*. **III Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais:** olhares diversos sobre a diferença. João Pessoa, 2011.

TAKE One. Direção: Wakefield Poole. Estados Unidos, 1977. 98 min.

THE RASPBERRY Reich. Direção: Bruce LaBruce, Alemanha, 2004. 90 min.

TRASH. Direção: Paul Morrissey. Estados Unidos, 1970. 110 min.

UN CHANT d'Amour. Produção: Jean Genet. França, 1950. 26 min.

VIEIRA JR., Erly. Desejos carnudos: corpos gordos, háptico e pornô *gay* amador. **Revista Imagofagia**, v. 17, p. 479-498, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/228>. Acesso em: 01 maio 2020.

WAUGH, Thomas. Homosociality in the Classical American Stag Film: Off Screen, On-Screen. *In:* WILLIAMS, Linda. (org.). **Porn Studies.** London: Duke University Press, 2004. p. 127-141.

WEINER, Jonah. **Christina Hendricks on an Endless Loop:** the glorious GIF renaissance. Slate, 2010. Disponível em: http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/10/christina_hendricks_on_an_endless_loop.html. Acesso em: 19 out. 2019.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core:** Power, pleasure, and the “frenzy of the visible”. Los Angeles: University of California Press, 1989.

Publique com a gente e
compartilhe o conhecimento



www.lettraria.net

 Letraria[®]