



## TEATRALIZANDO O MACHO REFLEXÕES SOBRE A PORNOGRAFIA GAY NACIONAL

Edilson Brasil de Souza Júnior (Júnior Ratts)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo principal refletir sobre como os corpos envolvidos nas narrativas pornográficas gays nacionais enquadram-se (e são enquadrados) física e discursivamente em *scripts sexuais*. Partindo então do princípio de que “a pornografia é um gênero (cinematográfico) que produz gênero (masculino/feminino)” (SAÉZ, 2003), buscarei refletir, a partir da análise crítica de dois filmes brasileiros postados no site *Soloboys.tv*, como o começo, meio e fim no filme pornô constroem o gênero dentro de uma lógica heteronormativa.

**Palavras-chave:** Imagem, Discurso, Corpo, Subjetividades.

### O corpo fala o que o olho quer ver: maneiras hierarquizantes de coordenar os corpos na pornografia

“O homem é espelho para o homem”, diz Merleau-Ponty (2002, p. 31). É preciso, a partir do enunciado do filósofo francês, compreender quais violências produzidas por um poder simbólico (BOURDIEU, 2007) implicam nessa transformação do homem e do seu corpo, via imagem, em espaço de projeções e identificações para o espectador. No caso deste projeto, é necessário descobrir como os corpos, durante a performance sexual nos filmes pornôs direcionados ao público gay masculino, enquadram-se (e são enquadrados) física e discursivamente em *scripts sexuais* (BOZON, 2004).

Segundo Sáez (2003), a pornografia é um gênero (cinematográfico) que produz gênero (masculino/feminino). Partindo então do princípio de que o pornô é de fato um gênero cinematográfico cujo enredo se enquadra dentro de uma narrativa clássica de começo, meio e fim, buscarei compreender, neste trabalho, como o começo, meio e fim no filme pornô ou, como o próprio Sáez (2003) menciona, “el circuito erección-penetración-eyaculación”, constrói o gênero dentro de uma lógica heteronormativa. Em outras palavras, perceberei como o filme por meio da narrativa (aquilo que se conta) e

---

<sup>1</sup> Professor das Faculdades Nordeste - Fanor. E-mail: junior.ratts@yahoo.com.br

da narração (como se conta) gerencia/possibilita/apresenta uma hierarquização dos corpos masculinos presentes na cena para refletir sobre esta que é a questão central da pesquisa: será o indivíduo que desempenha a prática sexual passiva nessas produções realmente vítima de uma violência simbólica ou, ao contrário, será ele o agente responsável por uma performance de gênero que desestabiliza em parte a força de binarismos em torno dos quais são gerados e circulam os discursos normativos sobre a organização dos gêneros e das sexualidades?

De acordo com Michel Bozon, os *scripts* de ordem cultural ou cenários culturais são “prescrições coletivas que dizem o que é possível fazer, mas também o que não deve ser feito em matéria sexual” (2004, p. 131). Ainda segundo o autor, “esses cenários funcionam como guias de orientação ou de leitura, permitindo aos indivíduos situar-se e atribuir um sentido sexual às sensações, situações, palavras e estados corporais” (Idem, p. 129). Dessa maneira, à medida que se enquadram como sistemas abstratos contemporâneos (GIDDENS, 1991, p. 116) e como ferramentas de um discurso normatizador e pedagógico sobre os corpos e as subjetividades (LOURO, 2008, p. 82), os *scripts* sexuais assumem o status de bens simbólicos, assim como os corpos apresentados por esses *scripts*, mesmo porque, nas palavras de Le Breton, “a designação do corpo, quando é possível, traduz de imediato um fato do imaginário social” (2007, p. 30).

No caso dos filmes pornô, é preciso estar ainda mais atento à imagem do corpo, no que diz respeito à forma como os discursos dos atores (e da câmera) organizam hierarquias de gênero ao desenvolverem narrativas sobre sexualidade, pautados na cultura. Mesmo porque, segundo Rossini, “o cinema é uma escrita que trabalha com a internalização do verossímil” (2006, p. 241) e esse verossímil (responsável por produzir a verdade do filme) tem a ver obviamente com a semelhança entre a imagem do real e o “real” e essa semelhança não é, nas palavras de Dubois, “uma questão técnica, mas estética” (2004, p. 54). Quer dizer, em relação ao gênero cinematográfico sobre o qual este trabalho se debruça, a dimensão analítica da estética corporal fílmica toma maiores proporções, visto que, da passagem das salas de projeção para a tela do computador, o filme pornográfico tendeu a reduzir, cada vez mais, os elementos cenográficos, as mudanças de cena e a construção de uma narrativa, privilegiando a imagem do corpo como objeto quase único, quase sublime da narração. Ironicamente, pode-se pensar que com o filme pornô retornamos ao voyeurismo característico das primeiras experiências cinematográficas de Thomas Edison, em que “encontramos o ordinário no

extraordinário” e em que “o olhar só apreende o espaço ‘chocando-se’ com o fundo para voltar sempre para a personagem, em uma alternância sem fim, que sempre recentraliza, refocaliza, re-identifica o espectador com o seu olhar” (AUMONT, 2004 p. 42 e 43).

O que proponho é que se estamos a falar da linguagem (todos os tipos de linguagem) como ferramenta cultural essencial na construção dos signos como *estruturas estruturantes* da realidade<sup>2</sup> e se, segundo Beuys, é o cristianismo o grande signo norteador de nosso imaginário (2010, p. 120 e 124), a de se observar nas imagens dos corpos apresentados pelo pornô gay, no caso específico desse trabalho, como o *locus* no qual (e por meio do qual) se manifestam signos que, geralmente, confirmam não somente a existência de um polo feminino e masculino, mas que afirmam e reafirmam imagetivamente a premissa bíblica mais conhecidas acerca da homossexualidade masculina, a saber: “ Como homem não te deitarás, como se fosse mulher; abominação é” (Levítico 18:22).

Partindo então dessa explanação, realizei uma análise sóciosemiótica daquilo que *está inscrito* e que *é inscrito* nos corpos envolvidos na performance sexual e que conformam esses corpos - via tradição religiosa enquanto símbolo de uma inteligibilidade coletiva - em objetos/coisas<sup>3</sup> centrais de um discurso econômico e político. Resumidamente, observei como a aparência física, em seus pormenores, determinam as posições sexuais nessas produções: como determinadas características corporais conduzem um corpo ou outro ao ato “imoral” da sodomia, entendida como ação praticada somente pelo agente passivo ou *por aquele que se deita como mulher*. Por se tratarem de produções brasileiras, acabou se tornando inevitável não fazer considerações sobre questões de raça, exotismo e erotismo e como esses aspectos estão envolvidos num discurso essencialista e universalista que geralmente toma o dado biológico como destino dos corpos e também num discurso social que forja uma identidade nacional a partir de dados fenótipos e anatômicos. Dessa maneira, a narrativa através da narração reforça ideias preconcebidas sobre raça e gênero que já estão inscritas nos corpos escolhidos para a performance. Tal fato não surpreende se

---

<sup>2</sup> Segundo Bourdieu, “as diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (1989, p. 11);

<sup>3</sup> Para Clifford Geertz, “as palavras, imagens, gestos, marcas corporais e terminologias [...] não são meros veículos de sentimentos alojados noutra lugar, como um punhado de reflexos, sintomas e transpirações. São o *locus* e a maquinaria da coisa em si” (2001, p. 183).

pensarmos que “características dos corpos significadas como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem em marcas de poder” (LOURO, 2008, p. 76).

Por se tratar de um material retirado de um site destinado ao público gay (Soloboys.tv) e por os vídeos serem postados juntamente com uma sinopse criada pelo administrador do site, é possível fazer uma análise de um olhar que não é somente do diretor dos filmes, mas também do público e que se revela por meio da linguagem utilizada pelo administrador do site nas citadas sinopses.

### **Da Grécia Antiga à Senzala: imaginário, corpo e subjetividade na pornografia**

De uma forma geral, os filmes pornô brasileiros direcionados ao público homossexual, da mesma forma como os filmes pornô destinados ao público heterossexual, tratam de relações sexuais inter-raciais. O fator principal que talvez explique esse fenômeno seja o olhar ocidentalista que ainda guardamos em virtude de uma colonização portuguesa católica que nos ensinou a categorizar o Mal e criar fantasias em torno dele. O sexo anal entra nesse processo à medida que, ainda hoje, é visto como um dado social anti-civilizatório praticado por uma minoria inculta e condenável. Em um de seus textos, Jorge Leite (2006) descreve o sexo anal como o deleite maldito por excelência. É transgressor, porque os praticantes de seus prazeres têm sido deslegitimados historicamente: da religião à psicanálise, da bruxaria à medicina (Jorge Leite apud Díaz-Benítez, 2009, p. 581); em outro texto, o autor nos lembra de que dentro da Capela Sistina, no Vaticano, um detalhe do Julgamento final, pintado por Michelangelo, mostra um demônio enfiando o punho no ânus de um homem que parece gemer ao mesmo tempo em que tenta bloquear este ato (2009, p. 528). No filme *Angels in a American*, um dos personagens (um homossexual assumido) como forma de autoflagelação pede a um desconhecido que o penetre dolorosamente. Não esqueçamos ainda que uma das prerrogativas da ira divina em relação à cidade de Sodoma (de onde advém a palavra sodomia) se deve ao sexo “ilícito” praticado entre os homens dessa cidade que chegaram a desejar até mesmo os anjos enviados por Deus<sup>4</sup>.

Curiosamente, nos filmes pornô, dor e prazer são continuamente retratados na face daqueles que são penetrados como uma forma de demarcar sua posição inferior dentro da cena sexual. Nesse sentido, a penetração seria considerada simbolicamente

---

<sup>4</sup> Todos os casos citados levam à seguinte conclusão apresentada por Elizabeth Badinter no livro XY: “Enquanto praticada na sua forma ativa, a homossexualidade pode ser considerada pelo homem como um meio de afirmar seu poder; sob sua forma ‘passiva’, ela é, ao contrário, um símbolo de decadência” (BADINTER, 1993, p. 118).

um gesto de castigo antes de ser considerada um gesto erótico, ou ainda, um gesto social que coloca cada um dos indivíduos no seu lugar, pois referencia o status de cada um dentro da narrativa sexual. Assim, nas duas produções analisadas, os sujeitos penetrados estão dramaturgicamente em situações sociais inferiores em relação àqueles que penetram (um é entregador de pizza e o outro um modelo fotográfico), em contraposição os agentes ativos são respectivamente o homem que encomenda a pizza e o fotógrafo. Ou seja, há uma relação de poder comercial/financeiro que se traduz em uma relação de poder sexual/simbólica. Essa relação é apresentada antes mesmo de que o espectador possa assistir o filme por meio dos textos das sinopses que descrevem o entregador de pizzas (do primeiro filme) como “passivo safadinho, louco por vara” e enaltecem (no segundo filme) a performance sexual do fotógrafo – “o fotógrafo se deu bem, meteu muito nesse rabinho”. Os próprios títulos contribuem para uma construção prévia do signo/simulacro/representação que se dará durante o desenvolvimento da narrativa: “O entregador de pizza e o negro bem dotado” e “O fotógrafo meteu no moreno gostoso”, ambos utilizando o binômio comer/dar como metáfora (BOZON, 2004, p. 23) para uma prévia construção do gênero que se dará mais concretamente com o desenrolar da trama.

O interessante nisso é perceber como os dados dispostos nos corpos de penetrados e penetradores reforçam essa relação simbólica de dominação, mesmo quando teoricamente haveria uma possibilidade de inversão de papéis. Nesse contexto, 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. A estética é tão, sobremaneira, valorizada que até mesmo dados que só poderiam ser obtidos a partir de uma pesquisa etnográfica (a idade dos atores, por exemplo) podem ser observados claramente na conformação dos corpos ao cenário sexual fetichizado. *Perceber*<sup>5</sup> (sem se certificar) que um ator é mais velho do que outro é o bastante para uma economia cognitiva no universo das produções pornô. O que pude observar enfim, ao assistir esses filmes, é que a organização sexual dos corpos se dá em torno de uma dicotomia enraizada num imaginário que remonta ao passado grego<sup>6</sup> e que impõe a submissão sexual a um polo

---

<sup>5</sup> Essa percepção é base, por exemplo, da criação de filmes que tematizam a relação “Pai e Filho”. Sabemos que os indivíduos envolvidos na trama não são, de fato, parentes, mas a estética corporal nos faz crer que ali se encontram um pai e um filho em pleno ato sexual;

<sup>6</sup> Ao contrário do que geralmente se pensa, já na Grécia Antiga, a sexualidade se desenvolvia sob regras viris as quais, distantes da “independência de um livre arbítrio” imaginado, confirmavam socialmente quem eram os homens e quem eram os desviados. “O que é afirmado

mais novo que necessita satisfazer um polo mais velho a fim de que receba, por meio da penetração a que é submetido, uma espécie de aprendizagem. Sobre essa submissão como elemento simbólico importante (e fundamental) a um sistema de troca de favores sexuais entre os pares, Maffesoli chama a atenção para o ingresso de novos membros na mítica Ordem dos Templários. De acordo com o autor de *O Mistério da Conjunção*, “quando um noviço era recebido, declaram-lhe: ‘Se um irmão de ordem quiser ter relações carnis, deve ser entendido, pois assim deve ser e, pelo estatuto da ordem, cada um deve submeter-se’” (S. Aizeraud, 1964, p. 19-29 apud Maffesoli, 2005, p. 33).

Esse estatuto da ordem é presentificado nas produções pornôis atuais e, por isso mesmo, nos filmes assistidos para a elaboração desse artigo, tal qual os noviços recebidos na Ordem dos Templários, os agentes passivos da performance sexual são também recebidos (convidados ou solicitados) por aqueles que os penetrarão. Assim, além do fato de ambos os personagens estarem inseridos num contexto econômico de subordinação (um representa um modelo contratado e outro um entregador de pizza), eles são por força do ambiente subordinados politicamente. Subordinação essa que se concretiza com a penetração revelada em detalhe pela câmera voyeurística a reproduzir o olhar de quem exerce a ação ativa e também o olhar do próprio espectador.

Em entrevista ao canal Odisséia<sup>7</sup>, a diretora de filmes pornôis heterossexuais voltados ao público feminino, Erica Laster, afirmou sobre suas produções: “Os filmes que eu faço filmam-se como qualquer outro tipo de filme. A única diferença é que tem um momento de erotismo, um momento de sexo que decide mostrar sem esconder nada, em que se vê tudo até os planos mais explícitos, mas não chego ao ponto de captar os planos ginecológicos”. O que ocorre nos filmes gay é exatamente o contrário, ou seja, uma ginecolização do corpo de um dos atores envolvidos na narrativa sexual. Essa ginecolização está associada à “alucinação do detalhe”, elemento condizente com a lógica da pornografia segundo Baudrillard (1992, p. 39) e que nas produções direcionadas ao público gay torna-se ainda mais preponderante. Como é possível perceber na fala do diretor Carlos, registrada por Maria Elvira Díaz-Benítez em seu

---

através dessa concepção do domínio como liberdade ativa é o caráter viril da temperança” (FOUCAULT, 1994, p. 79). Essa temperança, de acordo com Foucault, corresponde ao domínio do homem sobre si e sobre os outros para que todos permaneçam inevitavelmente sendo homens. Neste sentido, o cumprimento dos “estatutos masculinos” permite, entre outras vantagens, o acesso à homossexualidade (cujo termo era inexistente na sociedade grega). A virilidade plenamente obedecida – quer dizer, desde que se cumpra a ação ativa na relação sexual e no domínio de si - permitia ao homem grego “preferir os amores masculinos sem que ninguém sonhe em suspeitá-lo de feminidade” (Idem, ibidem);

<sup>7</sup> Documentário “Bendito mundo: a vida privada do pornô”, exibido pelo canal Odisseia, em 27 de janeiro de 2011.

livro *Nas redes do sexo*: “O consumidor gosta de ver a gota de suor caindo pelo peito, gosta de enxergar a pele do ator” (2010, p. 105).

Assim, não somente a bunda e o pênis são transformados em capital simbólico (como nas produções heterossexuais), mas todo o corpo por meio da pele é colocado a representar semioticamente. O segundo constituinte<sup>8</sup> da aparência é então superativado por meio do olhar da câmera (e do posterior olhar da edição) para que assim seja possível ativar a memória do espectador e conseqüentemente sua capacidade de classificar (construir) os vários elementos (incluindo os corpos) dispostos na cena erótica. Retomando os filmes dessa análise, é possível perceber, a partir de uma observação minuciosa, como pequenos detalhes presentes ou inseridos no corpo e na pele dos atores e o próprio desenho anatômico constroem imageticamente (imaginariamente) representações de masculino e feminino. No primeiro filme, por exemplo, o fotógrafo (que penetra) além de ser mais alto do que o modelo (que será penetrado), possui um pênis igualmente maior. Fora isso, ele é desleixado com a aparência (um signo da masculinidade) – barba por fazer, pêlos pubiano em abundância - em contraposição ao modelo, que possui os pêlos pubianos bem aparados, cabelo bem penteado, etc. Mesmo que, em princípio, o corpo do modelo represente uma “predisposição” à ação sexual ativa (ele é musculoso), o corpo nada definido do fotógrafo se sobrepõem na cena, pois carrega em si vários signos do masculino (pêlos por todo o corpo e nádegas pequenas), contrapondo-se novamente ao modelo, que apresenta um corpo completamente liso e nádegas grandes. Outros elementos poderiam ser pensados como importantes na construção do corpo do modelo como feminino (a presença de brinco, cordão no pescoço), mas o mais interessante é observar que, mesmo sendo negro, ele é colocado na cena como feminino justamente “por não ser tão negro”. Explico: apesar de negro, ele possui traços afilados, bunda grande, características que o aproximam arbitrariamente mais do imaginário sexual sobre a mulher negra (a mulher desavergonhada de ancas fartas) do que sobre o homem negro (o garanhão de pênis enorme). O mesmo acontece no segundo filme no qual, apesar de envolver dois homens de etnia negra, é penetrado aquele que possui nádegas visivelmente maiores do que o

---

<sup>8</sup> De acordo com David Le Breton, a aparência é composta por dois constituintes: “O primeiro constituinte da aparência tem relação com as modalidades simbólicas de organização sob a égide do pertencimento social e cultural do ator. Elas são provisórias, amplamente dependentes dos efeitos de moda. Por outro lado, o segundo constituinte diz respeito ao aspecto físico do ator sobre o qual dispõe de pequena margem de manobra: altura, peso, qualidades estéticas, etc. São esses os traços dispersos da aparência, que podem facilmente se metamorfosear em vários indícios, dispostos com o propósito de orientar o olhar do outro ou para ser classificado, à revelia, numa categoria moral ou social particular” (LE BRETON, 2007, p.77).

ator que penetra. Coincidentemente ou não, nesse filme, o entregador de pizza também apresenta uma fisionomia delicada e possui brinco, pulseira e pouco e bem aparados cabelos pubianos, enquanto o outro ator (“o verdadeiro negro”) tem traços fortes, nádegas pequenas e muitos cabelos pubianos.

Nas duas produções, é ainda importante mencionar que os agentes passivos são visivelmente mais novos e menores do que os agentes ativos e que, nas duas produções, esses mesmos atores passivos, enquanto são penetrados, mantêm em seus corpos parte do vestuário que os caracteriza como servos daquela situação (o avental do entregador de pizza e parte da fantasia do modelo). Essas classificações arbitrárias de gênero e etnia podem ser observadas também nas sinopses, nas quais a bunda do modelo é exaltada (“Cara, que passivo é esse?! Olha a bunda do homem que coisa mais linda”) de forma semelhante ao pênis do personagem que encomenda a pizza (“Um macho bem dotado”). Nesse contexto, saímos da Grécia e adentramos o imaginário da relação entre a Casa Grande e a Senzala. Isso nos permite enxergar a dimensão erótica para além das fronteiras do sexo, pois demonstra que, como afirma Richard Parker, “é um erro interpretar a ideologia do erótico como nada mais que uma imprevista consequência da própria modernidade. Suas relações com as tradições básicas da cultura brasileiras são muito mais íntimas e complicadas” (1996, p. 154). Fazendo eco ao enunciado de Parker, Stolcke afirma que “o conflito de classes, mesmos nestes tempos de desilusão e desmobilização política, sempre espreita sob a superfície e, ademais, tornou-se internacionalizado” (1991, p. 115). Não é, pois, de se estranhar que esses preconceitos sociais e culturais entranhados no interior de sujeitos, por vezes, assombre a epiderme e, mais do que isso, as próprias formas de expressão física e subjetiva dos corpos.

Esse desnível estético tornado desnível moral é concretizado com a penetração captada em detalhe, como mencionado. A edição, ao enquadrar a penetração, concretiza as informações virtualizadas pela anatomia e fisiologia dos atores apresentados no início da narrativa. De forma redundante, a edição – ao reunir cena após cena – gera uma dramaturgia que pormenoriza ainda mais os detalhes ao superlativá-los em espetáculo. O gozo também é uma parte importante da narrativa e é curioso como, da mesma forma que nas produções heterossexuais, é a ejaculação do ativo que marca o fim da narrativa. O gozo do passivo, realizado antes, remete-nos a uma obediência/submissão que fortalece ainda mais o grande signo construído com base na dicotomia homem/ativo x mulher/passiva. O gozo também é detalhado por meio de uma câmera que capta tanto o pênis que ejacula como a pele do corpo que recebe a ejaculação (o corpo passivo).



Em suma, o filme pornô é resultado do olhar especializado do diretor (Olhar panóptico) em relação à desenvoltura dos corpos (biopoder) em seus detalhes (microfísica do poder). No caso dos filmes assistidos para esse trabalho, é possível perceber que esse olhar minucioso está comprometido com uma materialização dos corpos e, mais especificamente, com a materialização do sexo dos corpos a fim de “materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2007, p. 154). Nesse sentido, ainda de acordo com Butler, “o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como efeito do poder, como efeito mais produtivo do poder” (Idem, *ibidem*). Diante desses fatos, fica a impressão de que corremos o risco de um retorno a um período higienista no qual o homem voltará a torna-se produto do corpo (LE BRETON, 2007, p. 17). Sob essa lógica, retomariamos a classificação social de perversos e pervertidos ao nos referirmos respectivamente aos agentes ativos e passivos das relações homoeróticas, sendo a perversão uma doença involuntária e a perversidade um vício voluntariamente praticado (LEITE, 2009, p. 523 e 524). Nesse contexto, o princípio bíblico de que “nem os efeminados, nem os sodomitas herdarão o reino dos céus” (I Coríntios, 6:10) tornar-se-ia lei de uma sociedade que voltaria a olhar para a homossexualidade como uma doença e um desnível moral e espiritual. Mas isso é uma hipótese a ser melhor trabalhada em outro artigo.

Por enquanto, volto a dizer que, para uma observação mais aguçada dos aspectos mencionados sobre as produções pornôs nesse artigo, seria imprescindível uma pesquisa etnográfica que acompanhasse todas as etapas da produção dos filmes (desde o *castign*, passando pela filmagem, pelo processo de edição e até mesmo pela distribuição dos filmes), mas, de qualquer forma, a observação geral de como a estética é construída já nos dá bons indícios do que o erotismo nessas produções revela sobre o imaginário coletivo acerca da sexualidade brasileira e sobre o gênero masculino especificamente.

### **Teatralizando o macho: reflexões sobre a pornografia para além da violência simbólica**

Qual o contrário da violência simbólica? É possível pensar na sexualidade-simulacro dos filmes pornôs dentro de uma proposta que subverte a força de um discurso que nos incita a uma individualidade moldada por uma coerção grupal que desenha nossos corpos e nossas subjetividades e também as representações midiáticas dos corpos e dos desejos?

Se a sexualidade, como diz Baudrillard, “é no melhor apenas uma hipótese” (2004, p. 26), levantarei aqui algumas hipóteses que vão de encontro à ideia de uma vitimização dos agentes passivos das narrativas pornô e que preferem perceber as relações de poder, nessas produções, como relações performáticas. Para tanto, é essencial pensar na prática sexual passiva como uma ferramenta de tática<sup>9</sup> que se dá a partir da sedução. Sedução que representa o domínio do universo simbólico (BAUDRILLARD, 1992, p. 13) e que tem o poder imanente de a tudo subtrair a sua verdade e de fazer o feminino (entendido de uma forma mais ampla) “retornar ao jogo, ao puro jogo das aparências e de frustrar daí, num instante, todos os sistemas de sentido e de poder; fazer voltar para si mesmas todas as aparências, fazer representar o corpo como aparência e não como profundidade do desejo” (Idem, ibidem).

Talvez o contrário da violência simbólica, dentro dessa lógica, seja justamente a teatralização<sup>10</sup> corporal, o brincar com a aparência do corpo até o infinito: estar em performance constante quando enquadrado pela mídia ou pelo cotidiano: estar atento aos comportamentos exigidos pelo momento e adaptar-se a eles como forma de sobrevivência e/ou de prazer. Como diz o poeta galego Antón Lopo: “As apariencias crean un pracer misterioso / que é a única forma de pracer posible” (1998, p. 9). Nos filmes que assisti para esse artigo, pude observar que, apesar de uma possível sensação de dor ocasionada pela penetração, os agentes passivos não deixavam de manifestar o seu desejo, muitas vezes incentivando a própria penetração (determinando o ritmo e a intensidade em que eram penetrados). Além disso, ao contrário dos filmes heterossexuais, em que o gozo da mulher se mistura ao gozo do homem ou é simplesmente excluído da cena, nas produções pornô aqui referenciadas o gozo do passivo era captado pela câmera da mesma forma que o posterior gozo do ativo. Em mais de uma situação, percebi claramente que a própria penetração era utilizada como estimulante para a ejaculação. Quando em um dos filmes, para citar um exemplo, o ativo pede ao passivo que goze, este responde: “Quer que eu goze, é? Então mete que eu gozo!”. O ânus, nesse caso, é transformado num espaço erógeno catalisador de prazer e

---

<sup>9</sup> A simulação pode então ser entendida de um lado como *estratégia* e de outro como *tática*, de acordo com a definição De Certeau para os dois termos. Segundo o autor, *estratégia* está ligada a uma racionalização de ações, a um gesto cartesiano, a um gesto da modernidade científica, política e militar que visa uma vitória sobre o tempo, um domínio através do olhar e do saber e que busca “circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro” (1990, p. 99); já a *tática* se baseia no movimento dentro do campo de visão do inimigo. “A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (Idem, p. 100);

<sup>10</sup> Roland Barthes, já nos anos setenta ignorava o heroísmo do corpo em prol da teatralidade e se perguntava: “Que corpo? Temos vários” (1975, p. 73).

estimulante, por consequência, da ejaculação. Há então uma ressignificação da zona anal, o que é próprio dos filmes pornô. Assim, “o ânus, como lugar historicamente excluído do prazer, é reivindicado na pornografia como um enunciado claro e direto que supervaloriza o gozo anal” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2009, p. 581). Isso porque as fantasias sobre as práticas envolvendo o sexo anal no imaginário cultural convivem, lado a lado, com a proibição da prática e com o convite à mesma.<sup>11</sup>

Nessa perspectiva, o ânus e, mais propriamente, a imagem da penetração anal captada em todos os seus detalhes pode ser percebida como elemento agregador das fantasias de um coletivo e, conseqüentemente, como elemento essencial a uma catarse coletiva. O erótico mobilizado pela prática anal sai de uma esfera de patologia e repulsa e entra no domínio da construção cultural dos sentimentos. Retomando Maffesoli, quando fala da submissão do noviço na Ordem dos Templários, o autor relata esse gesto não somente como uma forma de obediência e de submissão de um parceiro mais novo para outro mais velho, mas “como uma paixão sensual inscrita numa iniciação espiritual [...] que torna visível a graça e a virtude do estar-junto. Há por voto uma desapropriação da pessoa ilusória em benefício de uma agregação orgânica do corpo coletivo” (2005, p. 33 e 34). A espetacularidade do sexo também adentra essa ordem do bem estar coletivo, visto que “essa espetacularidade remete à eficácia simbólica, pois o sexo, cuja tendência é ser privatizado, volta assim ritualmente ao circuito comum (Idem, p. 32).

Por tudo que foi dito até aqui, pode-se pensar na prática do sexo passivo no pornô gay como reflexo de um imaginário que glorifica em voz baixa o sexo anal e que se satisfaz com a imagem do sexo anal (o simulacro), já que não pode experimentá-lo na realidade. Vendo dessa forma, a imagem do agente passivo tende a ser muito menos vitimizada e muito mais performativizada em função do desejo. Assim, que haja ou não prazer no ato da penetração nos filmes, o que parece importar mais é a capacidade do corpo captado pela câmera em teatralizar-se num hipermacho que suporta, mesmo mediante a dor, ser penetrado até a exaustão daquele que o penetra. O uso da máscara<sup>12</sup> é fundamente nesse processo, pois ativa a relação entre ver e ser visto apresentada pela tese de Eric Landowski (1992, p. 92-97), a qual perpassa os conhecimentos adquiridos pelo senso comum como um sistema cultural (GEERTZ, 1997, p. 111-141; SODRÉ, 2002, p. 16) e que traduz, enfim, a própria relação entre sujeito e imagem

---

<sup>11</sup> Segundo Freud: “Ainda persiste hoje o convite a uma carícia na zona anal (...) convite esse que corresponde na realidade a um ato de ternura que sucumbiu à repressão” (1976, p. 92);

<sup>12</sup> Este é o desafio do homem contemporâneo e do seu corpo, na indicação do sociólogo brasileiro Denilson Lopes: “articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado das imagens” (2002, p. 171).

(BAUDRILLARD, 2004, p. 61; THOMPSON, 1998, p. 184-185), a qual, por sua vez, metaforiza a relação entre sujeito e sociedade (ELIAS, 1994, p. 77; SIMMEL, 2006, p. 72).

Por fim, vale pensar que se por um lado “as imagens e as narrativas da cultura da mídia estão saturadas de ideologias e de valores [...] que reproduzem valores e modos de vida capitalistas e masculinistas dominantes” (KELLNER, 2001, p. 316), por outro lado, semelhantes às máscaras, “as imagens da virilidade são movediças” (BARTHES, 2005, p. 60). Assim, é válido ter em mente que “se a masculinidade se ensina e se constrói, não há dúvida de que ela pode mudar” (BADINTER, 1986, p. 29). E talvez essa mudança implique em adicionar ao mandamento que diz “Amar ao próximo como a si mesmo” o anexo “E a imagem do próximo também”.

### **Bibliografia**

- AUMONT, Jacques. O olho interminável: pintura e cinema. São Paulo: Cosac&Naify, 2004;
- BEUYS, Joseph. Cada homem um artista. Lisboa, Editora 7 Nós, 2010;
- BADINTER, Elisabeth. Um e o Outro: Relações entre Homens e Mulheres. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986;
- BADINTER, Elisabeth. XY: Sobre a Identidade Masculina. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1993;
- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Lisboa, Edições 70, 1975;
- BARTHES, Roland. A Preparação do Romance Vol. I. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2005;
- BAUDRILLARD, Jean. Da sedução. Campinas, SP: Papyrus, 1992;
- BAUDRILLARD, Jean. Telemorfose. Rio de Janeiro: Mauad, 2004;
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007;
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa, DIFEL Difusão Editorial, 1989;
- BOZON, Michel. Sociologia da sexualidade. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2004;
- BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Horizonte, Autêntica, 2007;
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994;

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Retratos de uma orgia: a efervescência do sexo no pornô. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). Prazeres dissidentes. Rio de Janeiro, Garamond, 2009;

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2010;

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004;

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994;

FREUD, Sigmund. Atos Obsessivos e Práticas Religiosas. Rio de Janeiro, Imago Editora LTDA, 1976;

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade 2 – O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro, Edições Graal LTDA. Rio de Janeiro, 1994, 7ª Edição;

GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997;

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: UNESP, 1991;

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2001;

LANDOWSKI, Eric. Presenças do outro A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: EDUC; Pontes, 1992;

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Petrópolis, Editora Vozes, 2ª Ed., 2007;

LEITE, Jorge Jr. A pornografia “bizarra” em três variações: a escatologia, o sexo com cigarros e o “abuso facial”. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). Prazeres dissidentes. Rio de Janeiro, Garamond, 2009;

LOPES, Denilson. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Acroplano, 2002;

LOPO, Antón. Pronomes. Galiza, Edicións Espira Maior S.L., 1998;

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, Autêntica, 2008;

MAFFESOLI, Michel. O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre, Sulina, 2005;

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Lisboa, Vega, 2002;

PARKER, Richard G. Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. 2. ed. São Paulo: Best Seller, 1996.

STOLCKE, Verena. Sexo está para gênero como raça para etnicidade? In: Estudos Afro-Asiáticos, (20): 101-119, junho de 1991;

ROSSINI, Miram de Souza. O gênero documentário no cinema e na TV. In: DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias (org). Televisão: entre o mercado e a academia. Porto Alegre, Editora Sulina, 2006;

SIMMEL, Georg. Questões fundamentais da sociologia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006;

SAEZ, Javier. El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo. 2003. Disponível em: <<http://www.hartza.com/fist.htm>>. Acesso em: 6 out. 2011;

SODRÉ, Muniz. Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, Ed. Vozes, 2ª Ed., 2006;

THOMPSON, John B. A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.