

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DIONYS MELO DOS SANTOS

AS TRAVESTIS NO CINEMA DA BOCA DO LIXO E NA
PORNOGRAFIA DIGITAL.

São Carlos

2019

DIONYS MELO DOS SANTOS

AS TRAVESTIS NO CINEMA DA BOCA DO LIXO E NA PORNOGRAFIA DIGITAL.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Leite Júnior.

Financiamento: FAPESP (Nº2017/16523-3)

São Carlos

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Dionys Melo dos Santos, realizada em 08/04/2019:




Prof. Dr. Jorge Leite Junior
UFSCar

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire
UFF

Prof. Dr. Richard Miskolci Escudeiro
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Mariana Baltar Freire, Richard Miskolci Escudeiro e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Prof. Dr. Jorge Leite Junior

Em memória de Rosa

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação é um trabalho extremamente desgastante. Uma vez Sabotage cantou que “um bom lugar se constrói com humildade” e humildemente gostaria de agradecer a algumas pessoas e instituições que me inspiraram e possibilitaram que eu, jovem negro e periférico, chegasse até aqui inteiro. Meu “muito obrigado” à Ismênia Quirino de Melo, Rosa Quirino de Melo, Maria Quirino do Prado, Ana Carolina Garbuio, Cristiane Vilma de Melo, Josilaine Braga, Profa. Dra. Mariana Baltar Freire, Prof. Dr. Jorge Leite Júnior, Prof. Dr. Richard Miskolci Escudeiro, Bruno Guillard, Bruno Garcia, Diego Wander Thomaz, Douglas Braga, Gabriel Sanchez, Maurício Caetano da Silva, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Processo Nº 2017/16523-3), ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia (PPGS- UFSCar), ao Grupo de Pesquisa Sexualidade e Entretenimento (SEXENT- UFSCar), ao Laboratório Integrado de Documentação e Estatísticas Políticas e Sociais (LIDEPS- UFSCar), às funcionárias do Departamento de Sociologia da UFSCar (em especial as que cuidam da manutenção e limpeza dos espaços), ao Jardim Paiva e demais “quebradas” da Zona Oeste de Ribeirão Preto (SP), às minhas amigas travestis e transexuais e à Estrela.

RESUMO

Esta investigação tem por objetivo analisar, através do método comparativo, o processo de inserção das travestis e transexuais brasileiras na produção pornográfica audiovisual. Optou-se por trabalhar com dois momentos distintos: o início desse tipo de produção no Brasil, durante a década de 1980 no âmbito da produção cinematográfica explícita da *boca do lixo* paulistana, e na sua fase mais contemporânea pautada por um contexto de produção, distribuição e consumo intermediado por tecnologias digitais. Assim, nesse segundo momento, escolheu-se trabalhar com alguns sítios específicos: I) os *sites* que compõem o conglomerado de distribuição pornográfica *Pornhub Network* (em específico, as plataformas mais acessadas como o *pornhub.com* e *redtube.com*) e II) o domínio especializado em pornografia com travestis e transexuais *Shemale Tube* (*ashemaletube.com*). Todas essas plataformas possuem como características a distribuição de seus conteúdos de maneira gratuita, o que favorece o aumento em seus fluxos de acesso e pesquisa. Partindo de uma pesquisa bibliográfica e documental sobre aspectos da produção pornográfica na modernidade, pretende-se investigar como os corpos das travestis e transexuais brasileiras aparecem dentro da tradição pornográfica audiovisual.

Palavras- chave: Pornografia; Travestis; Transexuais; Mídias Digitais; Boca do lixo.

ABSTRACT

This research aims to analyze, through the comparative method, the process of insertion of Brazilian transvestites and transsexuals into audiovisual pornographic production. It was decided to work with two distinct moments: the beginning of this type of production in Brazil during the 1980s in the context of the explicit cinematographic production of *boca do lixo paulistana*, and in its more contemporary phase guided by a context of production, distribution and consumption mediated by digital technologies. So, in the second moment, we chose to work with some specific sites: I) the websites that make up pornographic distribution conglomerate *Pornhub Network* (specifically, the most accessed platforms such as pornhub.com and redtube.com) and II) the site specialized in pornography with transsexuals *Shemale Tube* (ashemaletube.com). All of these platforms have as characteristics the distribution of their contents for free, which favors the increase in their access and search flows. Based on a bibliographical and documentary research on aspects of pornographic production in modernity, we intend to investigate how the body of Brazilian transvestites and transsexuals appears within the audiovisual pornographic tradition.

Keywords: Pornography; Transvestites; Transsexuals; Digital Media; Boca do lixo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
O dispositivo pornográfico da modernidade: ordenação conceitual a partir da lógica da espetacularização.....	14
PARTE I: BOCA DO LIXO.....	22
CAPÍTULO 1. TECNOLOGIA E PORNOGRAFIA NA MODERNIDADE: O BRASIL E O ESCURINHO DO CINEMA.....	23
Entrando pela <i>boca</i>	26
Dando um close: o corpo travesti na <i>boca</i>	30
Pornochanchada e o cinema explícito da <i>boca</i> na década de 1980.....	31
CAPÍTULO 2. A PRIMEIRA VEZ É INESQUECÍVEL: A PERSONAGEM JÉSSICA E O PROTAGONISMO DO CONSULTÓRIO EM <i>O SEXO DOS ANORMAIS</i>	41
As travestis na boca do lixo: o caso de <i>O sexo dos anormais</i> (Alfredo Sternheim, 1984).....	45
A vontade de saber: Jéssica e o terreno asséptico dos consultórios médicos.....	49
Jéssica e o dispositivo transexual: breve comentário sobre a evolução das categorias travesti e transexual nos manuais médicos modernos.....	52
A figura da “madrinha” em <i>O sexo dos anormais</i>	57
A questão do nome social em documentos: uma crítica ao essencialismo.....	60
A redenção pelo casamento: a essencialização da feminilidade.....	61
CAPÍTULO 3. MEDICALIZADO E CRIMINALIZADO: DAVID CARDOSO E O CORPO TRAVESTI EM AS AVENTURAS DO <i>VICIADO EM C</i>	65
David Cardoso: o rei da pornochanchada.....	66
Roberto Fedegoso e as <i>Novas sacanagens do viciado em c</i> : o cinema da <i>boca</i> e o pânico sexual perpetrado pela aids.....	70
A ameaça “cumunista”: o casamento não heteronormativo enquanto “subversão” da família.....	75

PARTE II: PORNOGRAFIA DIGITAL.....	82
CAPÍTULO 4. A INTERNET RECONFIGURANDO O PORNÔ: MUDANÇA DE PARADIGMA TEÓRICO.....	83
Tela inicial: autoras incontornáveis para pensarmos os novos paradigmas dos estudos pornô.....	89
CAPÍTULO 5. ENTRE GAROTAS E GAROTOS: PREFERÊNCIAS NO CONSUMO DE PORNOGRAFIA COM TRAVESTIS NAS PLATAFORMAS DO CONGLOMERADO <i>PORNHUB NETWORK</i>	100
Dos <i>desktops</i> aos <i>mobiles</i> : como acessamos pornografia na contemporaneidade e de que maneira as novas tecnologias influenciam nos conteúdos acessados.....	105
Travestis e garotas em ação: o desejo pelas trans no <i>Pornhub</i>	133
Travestis e garotos: as mudanças no consumo na plataforma <i>RedTube</i>	140
CAPÍTULO 6. O TAMANHO IMPORTA: O CASO DO <i>SHEMALE TUBE</i>	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	170

INTRODUÇÃO

O trabalho em tela pretende, a partir da relação entre pornografia e tecnologia, pensar como o corpo travesti, desejo e as forças sociais se articulam na construção da diferença sexual. O objetivo central desta análise é compreender como os corpos das travestis e transexuais brasileiras são colocados em cena pela pornografia audiovisual e de que maneira isso reflete na construção e/ou apagamento de uma feminilidade travesti. Assim, pretende-se investigar quais tecnologias e discursos perpassam o campo pornográfico na construção de uma trans¹ pornografia. Para tanto, partiremos de uma pesquisa bibliográfica e documental sobre aspectos da reprodução do sexo e gênero com travestis dentro da tradição pornográfica a partir de dois momentos específicos: I) a produção cinematográfica explícita da *boca do lixo* paulistana e II) a pornografia digital com travestis brasileiras mais contemporânea, distribuída gratuitamente através de sites especializados na internet. A partir do método comparativo, almeja-se acessar determinadas continuidades e, principalmente, descontinuidades no processo de inserção das travestis na pornografia.

Esta investigação ao eleger enquanto objeto analítico obras consideradas pornográficas faz com que seja incontornável o debate referente às distinções perpetradas por esse tipo de categorização. Hunter et al. (1993) pensa o campo pornográfico enquanto o resultado da ação reguladora de uma série de aparatos disciplinares inter-relacionados como a lei e os padrões de excelência artística que se encontram em frequente mutação. Assim, ao classificar esses tipos de produções enquanto pornográficas torna-se incontornável o diálogo com o conceito de erótico e as hierarquias que estes conceitos estabelecem entre si.

Neste ponto, uma análise dos próprios termos, “pornografia” e “erotismo”, já nos revela a desigualdade valorativa entre ambos constituindo uma espécie de “zona de batalha cultural” (HUNT, 1999b:13). Enquanto o termo *erotismo* remete ao deus grego do amor, *Eros*, se esvaindo de qualquer carga negativa, a palavra *pornografia* possui uma origem mais mundana, carregando em sua raiz etimológica uma forte carga moral embutida da ideia de comércio. Pois o termo grego *pórne* equivaleria a “prostituta” sendo o *pornographos* algo próximo a “aquele que escreve sobre

¹ Termo guarda-chuva utilizado para se referir tanto a travestis como a mulheres transexuais.

prostitutas”. Assim em seu sentido mais literal pornografia pode ser entendida enquanto “escritos sobre prostitutas”.

É sensível a presença de um traço estético atravessando essa clivagem entre pornografia e erotismo. Reforçando a associação entre estética e política, autores como Pierre Sorlin (1985) e Jacques Rancière (2005) buscam articular, ao pensar o campo estético, não apenas como uma teoria das artes mas também um regime específico de identificação que define modelos de plausibilidade aos sujeitos, construindo comunidades de pertencimento.

O erotismo na modernidade² adquire status de legitimidade sendo encarado como uma representação socialmente bem vista da sexualidade. O erótico sublimaria o corpo da cena enquanto a pornografia, ao contrário, pretende envolver as sensações físicas, fazer sentir o corpo. Jean-Claude Bernadet (s/d:93), recuperando a premissa indicada por Alain Robbe-Grillet, destaca a pornografia enquanto o sexo dos outros. Tornando visível as relações de poder que perpassam qualquer distinção, nesse sentido, Henry Miller em *Obscenidade e Reflexão* (s/d)³ expõe a dificuldade em discutir a natureza e o sentido da obscenidade uma vez que a obscenidade não seria uma característica inata a obra, mas, sim uma característica de quem a vê.

O conceito de obscenidade possui uma relação umbilical com a pornografia, pois é justamente o elemento que deveria estar fora de cena- o sexo segundo a moral burguesa do século XIX e que a pornografia busca colocar em tela. A obscenidade pornográfica caracteriza uma transgressão intencional fundamental para o desenvolvimento da pornografia moderna, sendo primordial a existência de regras e convenções sobre o sexo para o desenvolvimento de seu viés transgressor.

Nesse sentido, Georges Bataille (2013) não reproduz a distinção pornografia e erotismo em sua obra. Para o autor de *O erotismo* (1988) existiria apenas o erótico, o universo da fantasia e do prazer humano, que para ser classificado enquanto tal necessitaria conter em si sempre um elemento transgressivo. Bataille, seguindo a tradição francesa de Sade, não opõe erotismo à pornografia definindo o universo do erótico como aquele que rompe com o permitido (SCHEIBE, 2013). Nesta lógica,

² Entendida aqui no seu sentido sociológico, como o período que se inicia no final do século XVIII e início do século XIX.

³ Texto escrito em resposta aos críticos de seu trabalho anterior, *Trópico de Câncer* (1934), que o acusavam de obscenidade. Henry Miller, ao lado D.H. Lawrence, foi um dos pioneiros no campo da literatura do século XX em colocar passagens de sexo explícito em suas obras.

torna-se fundamental para o funcionamento da sociedade a existência de regras sobre a sexualidade, não com o intuito de evitar que as pessoas pratiquem determinados atos, mas antes para que estas práticas sejam feitas a partir do signo da transgressão. Diz Bataille (2013:62):

Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência conduz à transgressão acabada, à transgressão bem-sucedida, que, conservando o interdito, conserva-o para dele gozar. A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo.

Para esta investigação, a pornografia como conhecemos hoje é um tipo de produção específica, surgida em um momento particular denominado na literatura sociológica como modernidade. O pornográfico como conhecemos hoje possui cronologia e geografias próprias, sendo uma noção caracteristicamente ocidental⁴. Como aponta Paula Findlen (1999:53-54), em seu ensaio sobre a literatura pornográfica no renascimento italiano, “toda cultura produz alguma forma de arte e literatura sexualmente explícita, mas nem todas distinguem o erótico do pornográfico, e a pornografia não é definida da mesma forma em todos os casos”.

Existem algumas discontinuidades entre os autores que fizeram da pornografia seu objeto de reflexão. Por exemplo, na perspectiva de Lynn Hunt (1999) e Paula Findlen (1999) a pornografia teria sua gênese no renascimento italiano do século XVI. Em especial nos trabalhos de Pietro Aretino, seu surgimento teria se dado junto do desenvolvimento do humanismo e, principalmente, da imprensa escrita que forneceria um meio eficaz para a disseminação do saber, gerando atividades subsidiárias que se aproveitaram da formação de um público leitor urbano e do poder da reprodução de imagens. Nesse ponto o trabalho de Robert Darnton (1998) transparece o impacto da técnica de impressão no desenvolvimento do que seria classificado enquanto “pornografia filosófica”⁵.

⁴ Nesse ponto os trabalhos de Kendrick (1987), Stora-Lamarre (1990), Hunt (1999) e Hunter et al. (1993) são exemplares desta perspectiva analítica.

⁵ Até o final do século XVIII os termos utilizados para definir as obras consideradas pornográficas eram “escritos filosóficos” como aponta Darnton (1998).

É justamente nesse ponto que autores como Eliane Robert Moraes (2003) e Jorge Leite Júnior (2006; 2011; 2014) defendem que o período que vai do século XVI às obras de Sade, no século XVIII, seja chamado de era pré-pornográfica, fundamentada na crítica religiosa, política e social. Para esses autores a pornografia consistiria em um desdobramento direto da modernidade enquanto um discurso que pensa a representação da sexualidade como um negócio. Nesta perspectiva, autores como Aretino e Sade não são encarados como fundadores da pornografia, mas antes como importantes influências para o desenvolvimento da pornografia como um negócio no século XIX.

A pornografia na modernidade esteve desde seu início atrelada ao desenvolvimento das mídias de cada época que permitiram criar uma nova experiência de tempo e espaço. Nesse sentido, Darnton (1998) deixa claro o impacto da técnica de impressão e, conseqüentemente, a formação de um mercado leitor para o desenvolvimento da pornografia filosófica. Nos séculos XIX e XX o rádio, o cinema e a televisão permitiram um acelerar dos feitos da imprensa escrita.

Dominique Maingueneau (2010) aponta no final do século XX, mais especificamente durante a década de oitenta, o período fundamental para a passagem do regime impresso pornográfico ao caracterizado pelo domínio do audiovisual. Maingueneau (2010) remonta o impacto do surgimento do videocassete, da veiculação de filmes adultos na TV francesa e posteriormente do advento da internet que caminharam no sentido de tornar a oferta inesgotável, o acesso imediato e a discrição garantida, reforçando o caráter solitário do consumo pornográfico para esse autor.

Para Maingueneau (2010) o próprio papel da pornografia sofreria uma alteração na passagem do regime tradicional, onde a literatura pornográfica contribui marginalmente para a construção da identidade sexual, para o regime audiovisual pornô onde o poder de influência e afetação das “representações” de tipo pornográfico é muito mais presente na formação do sujeito. Essa tendência explicaria, para o autor, a multiplicação dos debates sobre a influência nefasta que se atribui a pornografia durante a década de 1980⁶.

⁶ Rubin (1993) e Duarte (2013) fornecem algumas bases para entendermos melhor desse período onde as discussões sobre prostituição e obscenidade se intensificaram no debate público.

O dispositivo pornográfico da modernidade: ordenação conceitual a partir da lógica da espetacularização.

Hunt (1999b) atinge um ponto nevrálgico da discussão ao apontar o fato de que um novo conhecimento sobre o sexo reflete novas relações de poder sobre o sexo. A autora não se escusa de apontar que dentro dessa “representação” literária e visual o corpo da mulher é apresentado como um objeto a serviço do prazer masculino. “A nova comunhão formada por essas complexas intersecções de voyeurismo e objetivação pode ter sido democrática no sentido de nivelamento social, mas quase sempre beneficiava os homens” (HUNT, 1999b:46).

O fato de a pornografia ser pensada como um conhecimento sobre o sexo focado no prazer masculino aliado a presença desde seu princípio- ainda muito ligada às críticas religiosas, morais e políticas- de personagens que transitam entre os gêneros demonstram o fascínio e desejo que estes sujeitos despertam⁷. A dificuldade em encontrar informações e o próprio fato de obras pornográficas com a temática da travestilidade não serem muito citadas revela como o corpo travesti tende a ser invisibilizada pela história dos livros oficiais.

Assim, a revisão bibliográfica e documental deste trabalho é pensada em torno de dois eixos: o cruzamento das noções de dispositivo pornográfico⁸, que busca pensar a pornografia enquanto uma forma de “ordenação conceitual” (LEITE JÚNIOR 2006; 2011; 2012 e DÍAZ- BENÍTEZ, 2010), sendo um conhecimento sobre o sexo que trabalha sob a lógica da espetacularização indissociável dos meios tecnológicos disponíveis; e a noção de dispositivo transexual, trabalhada por Berenice Bento (2014), que consistiria em um conjunto de saberes e práticas desenvolvidos pelo saber/poder médico psiquiátrico, direcionado para a patologização das experiências trans, ressaltando aspectos morais presentes na categorização desta experiência como anormalidade, desvio e transtorno. Entretanto,

⁷ Na passagem do século XVIII ao XIX, é possível observar a ascensão de algumas obras como *L'Heureuse personne*, *L'Enfant du bordel* e *Eléonore*. Romances que, mesmo com uma natureza muito distinta das obras audiovisuais que serão analisadas aqui, já abordavam o tema da travestilidade.

⁸ A noção de dispositivo remete ao que Foucault (2000:244) definiu como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discurso, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é rede que se pode tecer entre estes elementos.”.

é preciso ter nítido que não estamos partindo de uma relação de causa e efeito entre os dispositivos, mas, antes, analisando-os em paralelo.

Segundo Larissa Pelúcio (2010:206), “Na tradição moderna ocidental o erótico guarda marcas históricas persistentes que dão sentido aos encontros sexuais contemporâneos”. Assim podemos estabelecer uma conexão entre a sexualização das raças colonizadas e processos de racialização dos sexos, gêneros e práticas sexuais⁹. Seria a pornografia um importante mecanismo na difusão de um imaginário colonial que alocava seus nativos como inferiores, exóticos e hipersexualizados, como o trabalho de Janaína Damasceno (2008) sobre o caso da Vênus Hotentote nos revela. A espetacularização do considerado estranho aponta uma curiosidade que é usada muitas vezes para demarcar fronteiras entre um “nós” que é sempre civilizado/erótico frente aos “outros”, bárbaros/pornográficos.

Assim a este trabalho colocam-se as seguintes questões: a) como os corpos das travestis performam dentro da tradição audiovisual pornográfica brasileira em sua gênese, no âmbito do cinema da *boca do lixo* paulistana, e em sua fase mais atual marcada pela disseminação das mídias digitais; b) de que forma essas produções e seu público alvo articulam e/ou desarticulam noções de feminilidade e travestis brasileiras e; c) as tecnologias e saberes mobilizados na construção dessas performances. Entendendo o desejo que rege o uso desse tipo de pornografia como algo que precisa “ser reconstituído em termos históricos, sociais e subjetivos, afinal ele expressa uma relação entre o que se quer com os valores e as condições tecnológicas atualmente existentes” (MISKOLCI, 2011:18).

Richard Miskolci (2017) afirma que a ideia de encarar o desejo como algo natural/pré- cultural é o pressuposto onde reside a manutenção e regulação de sexualidades invisibilizadas. Justamente pela negação do caráter social e histórico do desejo mantém-se o mito da sexualidade enquanto uma esfera autônoma as relações de poder. Para o autor, a sexualidade se configurou como uma forma de regulação coletiva do desejo apoiada na religião e em saberes científicos emergentes como, a *Scientia Sexualis* escrutinada por Michel Foucault (1988).

Nesse sentido, os trabalhos de John H. Gagnon e William Simon, em especial *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*, publicado em 1973, marca

⁹ Para mais ver Pelúcio (2010), Piscitelli (2002) e Rago (2008).

uma inflexão na forma como o desejo passa a ser encarado no âmbito acadêmico estadunidense. Nessa obra paradigmática os autores fornecem algumas bases para a interpretação das raízes sociais do desejo sexual humano. No limite, é essa perspectiva de uma sociologia do desejo, que pensa o desejo sexual enquanto uma construção social e política, que esta análise sobre a pornografia com travestis brasileiras pretende flertar.

Ao propor o desafio de trabalhar com a imagem nas ciências sociais essa investigação faz com que seja inevitável incorporar a este trabalho debates metodológicos a respeito da pesquisa de arquivos audiovisuais a partir da perspectiva sociológica. Pierre Sorlin (1985; 1994) ao analisar o impacto que a imagem analógica provocou sob a retórica histórica, defende que a imagem apesar de suas características sensacionalistas, como a capacidade de produzir interesse, comover e apaixonar, nunca poderia informar por si só, pois a capacidade explicativa residiria no texto e nas informações sobre seu período e local de produção¹⁰, sendo essencial para um arquivo audiovisual, na perspectiva sociológica.

Assim como reforça Sorlin (1985; 1994), não se trata de desqualificar a imagem como fonte histórica, mas, ao contrário, fornecer precauções metodológicas para o trabalho do sociólogo. Esta pesquisa pensa a história atual como condicionada pela imagem, tornando-a indispensável, fazendo com que não seja mais possível colocar em cena a história sem passar pelos arquivos audiovisuais. O trabalho desenvolvido aqui pretende atingir um equilíbrio entre a perspectiva mais clássica de Pierre Sorlin e estudos mais contemporâneos no campo dos estudos sobre pornografia. Faz-se necessário este cotejo justamente para não apagar as características sensoriais e midiáticas dos arquivos audiovisuais pornográficos coletados.

Autoras mais contemporâneas no campo dos *Porn Studies* como, por exemplo, Susanna Paasonen (2011), buscam superar a produção de uma análise que retira a materialidade pornográfica, seu estatuto midiático de circuito espetacular, prendendo-se a uma análise exclusivamente textual dos conteúdos. Através do

¹⁰ Neste sentido, o autor recupera o exemplo dos serviços cinematográficos de guerra austríaco e inglês, onde, apesar da pouca aptidão bélica do exército austríaco, seu serviço cinematográfico era prodigioso, produzindo documentos excelentes quando comparados às fotos surpreendentes produzidas pelos ingleses, mas que devido ao fato de não possuírem nenhuma especificação de data ou local se tornam inutilizáveis para o sociólogo.

conceito de “ressonância carnal”, Paasonen (2011) pretende superar este ponto sem silenciar a dimensão cultural que essas obras encarnam. É este equilíbrio analítico que esta investigação pretende atingir.

Nesse sentido os trabalhos de Paul B. Preciado sobre farmacopornografia (2008) e contrassexualidade (2017) são fundamentais também por atentarem a materialidade da pornografia e, conseqüentemente, da sexualidade ao se colocarem a questão sobre a forma com que a tecnologia se faz corpo e desestabiliza os limites nítidos entre o natural e o artificial. A aproximação que o autor faz entre o conceito de tecnologia e sexo, a partir da biopolítica foucaultiana, será fundamental para que compreendamos a impossibilidade de se isolar o corpo das forças sociais e materiais da construção da diferença sexual.

Inspirada por essas perspectivas esta investigação foi desenvolvida com o intuito de produzir uma análise em duas dimensões das obras selecionadas: I) contextual, respeitando as especificidades sociais, políticas e econômicas de determinado momento de produção e II) estética, em seu sentido próximo ao dado por Jacques Rancière (2005). Ou seja, não enquanto uma teoria da arte, mas, antes como um regime específico de identificação e pensamento que define modos de plausibilidades, flertando assim com a ideia de que é no terreno estético que se constroem as comunidades de pertencimento e emancipação. Ressalta-se assim a dimensão política de um ato estético.

Eva Illouz (2016) defende que pensemos a cultura de maneira mais pragmática a partir da sua capacidade de produzir ações e aponta no sentido de que a cultura não representa coisas fora dela, fugindo das concepções que pensam a cultura enquanto fornecedora de imagens que podem ser traduzidas ou convertidas em alegorias mentais. A autora defende uma concepção de cultura contemporânea performativa, no sentido de que ela não apenas nos diz algo, mas possui também a capacidade de nos fazer agir e refletir sobre nós mesmos.

O conceito de performatividade, trabalhado por Judith Butler (1997; 2003)¹¹ toca justamente neste ponto. Na perspectiva da autora gênero seria uma norma materializada discursivamente e constituída por atos de repetição estilizada, revelando os dispositivos de saber e poder que são acionados durante essa

¹¹ Recuperando as contribuições de autores da filosofia da linguagem como J.L. Austin e John Searle.

construção. A autora identifica todo um discurso que permite a manutenção da heterossexualidade enquanto ordem compulsória, a manutenção possível através da questão da performatividade, a repetição de atos, de signos e gestos, do âmbito cultural, que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos.

Nessa perspectiva *queer* de análise o foco de explicação sai do indivíduo e se atenta em especial às estruturas sociais e relações de poder, dando maior ênfase em uma micropolítica do que em uma gramática universal. Desse modo o texto aqui apresentado foi pensado em torno de duas grandes partes.

A primeira concentra-se no início do regime predominantemente audiovisual no Brasil, onde os filmes de sexo explícito produzidos na década de oitenta no âmbito da *boca do lixo* paulistana são considerados como um marco inicial desse tipo de produção com travestis no Brasil. Para tanto, foram selecionadas as obras mais significativas desse momento: *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984); *Novas sacanagens do viciado em c...* (IDEM, 1985).

A escolha por estes filmes se dá primeiro pela importância deles enquanto símbolo de uma ruptura dentro do cinema da *boca do lixo*. As obras selecionadas acima caracterizam uma nova fase da produção audiovisual paulistana onde as cenas de sexo explícito rompem com a tradição das pornochanchadas. Tanto Alfredo Sternheim como David Cardoso são realizadores dessas produções com uma longa carreira dentro da *boca* produzindo inúmeras obras durante a década de 1970, onde nem todas eram concebidas enquanto comédias eróticas mas, mesmo assim, eram batizadas pelo termo guarda-chuva cunhado pela crítica como “pornochanchada”¹².

A segunda parte foi pensada no intuito de fornecer elementos para a comparação sobre como o corpo da travesti brasileira aparece interpretando dentro da tradição pornográfica e quais continuidades e rupturas podemos perceber entre sua fase inicial e a mais atual. Assim optou-se por trabalhar com os vídeos de sexo explícito disponíveis nas plataformas de distribuição digitalizadas de conteúdo pornográfico gratuito, uma indústria que apresenta um modelo de produção distinto da lógica cinematográfica que regia a *boca do lixo*. Em especial pretende-se trabalhar

¹² Estas distinções serão retomadas no capítulo 1. Tecnologia e pornografia na modernidade: o Brasil e o escurinho do cinema.

com as seguintes plataformas: a) pornhub.com; b) redtube.com e c) ashemaletube.com¹³.

Serão as obras selecionadas nesses sites a partir do critério que leva em conta a maior quantidade de acessos e comentários, ou seja, o maior volume de tráfego em vídeos de sexo explícito protagonizados por travestis brasileiras (excluindo-se os vídeos compilações em que nem todas as performers trans são de nacionalidade brasileira¹⁴). É uma característica comum destas plataformas digitais a oferta de áreas de interação para usuários trocarem informações e mensagens entre si e alguns mecanismos de pesquisa centrados na quantidade de acessos, comentários, avaliações e rankings dos performers mais procurados, além de ferramentas de busca centradas nas variadas categorizações presentes no pornô, como por exemplo: anal, masturbação, sexo em grupo, latina, *big cocks*, *big tits*, *shemale fucks guy*¹⁵ entre outras.

Para esta investigação, é fundamental pensarmos a pornografia como indissociável dos meios tecnológicos disponíveis em cada período. No século XVI, o surgimento das prensas tipográficas foi fundamental para o estabelecimento de uma literatura pornográfica. Debray (1993) denominou de “grafosfera” a era de domínio da tipografia, período em que processo de autonomização dos livros se dá em consonância com o processo de autonomização da representação da atividade sexual. No século XIX, o surgimento de uma nova tecnologia de captação de imagens, a fotografia, seria crucial para novas atualizações dentro do campo pornográfico.

Maingueneau (2010) e Moraes (2003) perceberam em seus trabalhos que as condições que possibilitaram a eclosão da reforma renascentista influenciaram também a ebulição de uma nova representação da sexualidade que convencionamos chamar aqui de pré-pornografia ou pornografia filosófica. Entretanto, como aponta Leite Júnior (2006), será no período próximo ao estabelecimento da fotografia, segunda metade do século XIX, que a pornografia, como conhecemos hoje, ou seja,

¹³ Opta-se em trabalhar com esses domínios por serem sites que trabalham com um sistema de distribuição gratuito o que permite um volume maior de acessos e pesquisa.

¹⁴ A escolha por excluir as vídeos compilações não exclusivamente compostas por performers trans brasileiras do escopo analítico se dá pelo caráter extremamente rapsódico destes vídeos que inviabilizam a manutenção do critério de seleção pautado na nacionalidade brasileira das atrizes travestis em tela.

¹⁵ Opta-se aqui por respeitar a forma como as categorias são mobilizadas nas plataformas online de pornografia, sendo muito comum a mistura de termos traduzidos e outros que não fazem sentido serem traduzidos.

enquanto um campo que pensa a representação da sexualidade como negócio, se consolidará a partir de bases mercadológicas.

Para Maingueneau (2010) haveria dois grandes regimes que se sucederam no âmbito pornográfico. O primeiro seria o regime do impresso que se estenderia até a década de 1970, o segundo seria caracterizado pela era do audiovisual, que vai até os dias atuais. O autor percebe com delicadeza como a fotografia foi fundamental para o desenvolvimento de um vasto mercado de obras eróticas e pornográficas através do impacto da eclosão deste mercado frente a seus detratores. O comentário de Rene Lavollée (1909), um destes críticos ao novo mercado, é sintomático:

Não estamos mais diante dos contos obscenos como os quais se deleitavam os coletores gerais e os filósofos, nem dos romances licenciosos de que se alimentavam o *Ancien Régime* em seu declínio (...) A pornografia contemporânea têm outra essência, ela se democratizou, ela se industrializou, como todas as demais coisas. (LAVOLLÉE, 1909: 97-98)

Rodrigo Gerace (2015) e Linda Williams (2012) constituem fontes importantes para essa pesquisa uma vez que seus trabalhos concentram-se justamente neste período transitório e intenso que constitui a passagem dos séculos XIX rumo ao XX. Williams (2012) busca pensar a história da imaginação audiovisual do sexo justamente nesta transição entre um regime que o ignorava oficialmente para um que reconhece de forma mais direta o conhecimento carnal. No mesmo sentido, Gerace (2015) utilizando-se dos trabalhos do fotógrafo E. Muybridge¹⁶ como exemplo desta tendência, aponta como o corpo enquanto espetáculo é algo presente desde os primeiros filmes.

O autor é preciso ao realçar a importância da tecnologia do disparador elétrico, inventada por John Isaacs, e da criação do próprio Muybridge, o *zoopraxiscópio* “dispositivo similar ao zootrópio¹⁷, onde as imagens forneciam ilusão

¹⁶ As séries *Photography* (1877- 1885); *Primitive Motion Studies* ou *The Human Figure in Motion* (1884-1887); *Movements Female* ou *Dancing, Fancy* (1887); *Movements Male* ou *Fencing* (1887) entre outras.

¹⁷ Segundo a definição de Maria Ramos: “O zootrópio ou roda-da-vida foi criado em torno de 1834 pelo relojoeiro inglês William Horner. Trata-se de um tambor giratório com frestas em toda a sua circunferência. Em seu interior, montavam-se sequências de imagens produzidas em tiras de papel, de modo que cada imagem estivesse posicionada do lado oposto a uma fresta. Ao girar o tambor, olhando através das aberturas, assiste-se ao movimento”. Disponível em

do movimento realista- essa foi uma invenção precursora da película de celulóide.” (GERACE, 2015:51). Ressalto novamente a importância de pensarmos estes dispositivos técnicos que medeiam o prazer pelo registro e de como a entrada em cena do desejo no cinema caminhará no ritmo dos aparatos tecnológicos de captação.

PARTE I: BOCA DO LIXO

CAPÍTULO 1. TECNOLOGIA E PORNOGRAFIA NA MODERNIDADE: O BRASIL E O ESCURINHO DO CINEMA.

No Brasil durante o período de 1880 a 1890, como aponta Alessandra El Far (2004), destacaram-se dois tipos de literatura que se aproveitaram do desenvolvimento de um mercado editorial interno. O primeiro tipo ficou marcado pelas narrativas, que visavam atingir as sensações do leitor através do inusitado, do terror e da sensualidade, surgindo daí um termo muito popular até os dias atuais para qualificar determinado tipo de produção: “sensacionalismo”. O segundo tipo ficou conhecido como “romances para homens”, devendo ser restrito ao público masculino devido aos efeitos perniciosos que poderiam produzir na mentalidade “frágil” das mulheres segundo médicos e religiosos do período¹⁸.

El Far (2004:201) aponta que a ligação entre estas obras impressas de caráter popular e pornografia tornou-se tão intensa nesse período que a encadernação em capa mole, popular entre estas obras, conhecida como brochura, teve seu adjetivo “brochado” logo transformado em sinônimo de órgão sexual masculino incapaz de se enrijecer durante o ato sexual, assim como o livro barato que não possuía o vigor e a sustentação da capa dura.

Outro importante espaço para representações sensuais no início do século XX em terras brasileiras foi o teatro de revista, espetáculos inspirados pelo teatro de *Vaudeville*. O ponto central do teatro de revista era revisitar os acontecimentos mais recentes sem se escusar da ideia de entretenimento buscando estimular reações na plateia aliando comédia de costumes e crítica política. Neyde Veneziano (2006:129) mostra como a partir de 1915, em São Paulo, estes espetáculos adotaram uma estrutura que intercalava palco e tela. Diz a autora: “Durante as sessões, eram exibidos, mais ou menos, oito filmes (mudos!...) na primeira parte (antes da peça de teatro), o que significa que cada um deles deveria durar entre 5 e 10 minutos.”

Veneziano (2006) atinge um ponto importante para esta investigação ao ressaltar que, apesar da maioria das fitas serem de origem italiana, havia muitos filmes dinamarqueses que eram mais simples e realistas e que faziam sucesso pelo fato de serem repletos de beijos e mostrarem algumas cenas que remetiam a

¹⁸ Tal restrição desenvolvia-se muito mais no plano moral, mas, na prática, as moças, devido ao apurado espírito comercial dos livreiros, poderiam acessar tais obras após driblar a marcação próxima de seus pais e companheiros.

prostituição. Este exemplo do teatro de revista nos ajuda a compreender como a categoria do explícito é historicamente construída, pois neste momento as bailarinas de perna de fora já eram consideradas um tipo de nu artístico¹⁹.

A partir do projeto criado por Clarice Hoffmann “O obscuro fichário dos artistas mundanos”²⁰, que recupera 403 fichas produzidas pela Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS/PE) entre os anos de 1934 e 1958, podemos destacar dois atores transformistas²¹ estrangeiros que fizeram muito sucesso com seus espetáculos na primeira metade do século XX no Brasil.

O primeiro é Norberto Americo Aymonino, conhecido artisticamente como Aymond, ou Aimon, nascido em Dolores, na Argentina em 1902 e que fez muito sucesso com seus espetáculos transformistas pelo Brasil na década de 1930, chegando a ser anunciado no jornal pernambucano *Diário da Manhã*, de 27 de outubro de 1938, com a sugestiva frase “Aymond, em suas curiosas e brilhantes apresentações. Homem ou Mulher?”²².

O segundo, Walter Bank, nascido em Nova York nos Estados Unidos em 1903, se apresentou em vários estados do Brasil. Em 1943 esteve em Uberlândia realizando um show beneficente em prol de crianças pobres no *Uberlândia Tênis Clube*, sendo seu espetáculo anunciado no *Correio de Uberlândia*, de 12 de novembro de 1943, como algo único “onde sua arte supera a tudo que conhecemos no gênero, a ponto de provocar dúvida do seu verdadeiro sexo”²³.

Durante a década de 1950 o teatro de revista nacional conheceria Ivaná, alcunha artística de Ivan Monteiro Damião, ator de origem portuguesa mas que era anunciado como francês. Ivaná foi aposta de Walter Pinto, um dos maiores nomes do

¹⁹ Outro exemplo desta perspectiva histórica da categoria explícito pode ser visto através da recepção do filme de William Heise, distribuído por Thomas Edison, chamado *The Kiss* (1896), projetado em Ottawa no Canadá. Foi o primeiro beijo da história do cinema. Se hoje o filme parece até algo simples e frívolo, para aquele momento de lançamento o ato filmado foi considerado de extremo mau gosto, tendo muito dos críticos especializados do começo do século XX defendendo a intervenção policial no caso. Gerace (2015) aponta que muito do choque produzido pela obra tinha relação com enquadramento mais fechado, em close, do filme, diferente da tradição fílmica que orientavam, até então, as câmeras a registarem, como no teatro, o corpo inteiro dos atores em plano aberto.

²⁰ Disponível em <http://obscurofichario.com.br/>. Acessado em 20/11/2018.

²¹ As categorias travesti e transexual não eram mobilizadas nesse período. Daí a opção deste texto em utilizar as categorias do momento histórico como “transformista”.

²² Material disponível em <http://obscurofichario.com.br/fichario/norberto-americo-aymonino/>. Acessado em 20/11/2018.

²³ Material disponível em <http://obscurofichario.com.br/fichario/walter-bank/>. Acessado em 20/11/2018.

teatro de revista brasileiro, para o espetáculo *É fogo na jaca*, de 1953. O *frisson* provocado por Ivaná no teatro brasileiro foi tamanho que esta chegou a ser capa da revista *Manchete* de 26 de setembro de 1953, além de participar de algumas chanchadas como *Mulher de verdade* (Alberto Cavalcanti, Brasil, 1954)²⁴.

A breve digressão sobre o teatro de revista é fundamental para este trabalho, pois ajuda-nos a compreender como desde o início de um entretenimento brasileiro de massa a questão da sexualidade e do trânsito entre os gêneros, principalmente atores que se travestiam em mulheres, foram pontos privilegiados dessas produções.

Luis Henrique Martins (2017) percebe em sua dissertação de mestrado, sobre o corpo trans no cinema brasileiro, como na primeira metade do século XX há o predomínio da figura do homem que se travestia de mulher. Para o autor, o período que vai do início do século XX até a década de 1950 marca associação do termo travesti no imaginário nacional mais a um fazer do que a uma categoria identitária. Martins (2017) recupera o conceito de “travestilidade doméstica” (BUTLER, 2002) para pensar esse momento da produção nacional. Segundo Judith Butler (2002), a travestilidade doméstica ocorre quando a cultura heterocentrada se apropria da travestilidade para reforçar as normas de gênero dominantes através do estigma, riso e escracho, delimitando as fronteiras entre o normal e o abjeto.

Nas décadas de 1960 e 1970 ascendem dentro do teatro brasileiro atrizes travestis/transformistas como Phedra de Córdoba, Rogéria, Jane di Castro, Divina Valéria, Camille K, Fujika de Haliday, Eloína dos Leopardos, Brigitte de Búzios e Marquesa, que aproveitavam espaços como o Teatro Rival, conduzido por muitos anos pelo produtor de teatro de revista Américo Leal²⁵. Nas décadas de 1960 e 1970 ali foram encenados vários espetáculos temáticos que tinham como grande destaque as atrizes travestis e transformistas. Ainda na década de 1970, a participação curta, mas bombástica, da atriz travesti Claudia Celeste na novela *Espelho Mágico* (Lauro César Muniz, TV Globo, 1977) acendeu um intenso debate no departamento de censura militar que exigiu a retirada da atriz da novela.

Maingueneau (2010), como já ressaltado anteriormente, localiza no período entre os anos de 1970 e 1980 a fase de transição entre a queda do domínio do regime

²⁴ Para mais ver: Martins (2017), Calori de Lion (2016) e Nunes (2015).

²⁵ Boa parte dessa história foi recuperada recentemente pela neta de Américo Leal no documentário *Divinas Divas* (Leandra Leal, Brasil, 2017).

pornográfico impresso e ascensão de um regime predominantemente audiovisual. Este momento no Brasil correspondeu ao aparecimento de uma produção pornográfica de massa onde os produtos e a literatura que constituíram este mercado passam a serem vendidos em lojas especializadas, os *sex-shops*²⁶. Este espaço passa a ser pensado como um local fechado e tolerado, sinalizando que a pornografia não se restringiria mais apenas ao campo da clandestinidade, ou, da agressão contra a ordem social, mas, sim, buscando sua legitimação enquanto um negócio adequado ao espírito capitalista. Será exatamente nesse período, entre o fim dos anos de 1960 e começo da década de 1970, na ressaca dos acontecimentos da revolução sexual, que em São Paulo se iniciará um momento cinematográfico especial para esta investigação: a *boca do lixo* paulistana.

Entrando pela boca.

Como aponta Nuno Cesar Abreu (2002), a partir da segunda metade da década de 1960 é possível verificar a ascensão de uma nova vertente cinematográfica nacional onde os temas sobre os encantos do sexo e das relações amorosas ganham espaço em consonância com as demandas surgidas no campo do comportamento e dos costumes²⁷. Este cinema foi influenciado por várias correntes anteriores como as comédias eróticas italianas, as comédias de costumes, o teatro de revista e as chanchadas da metade do século XX.

Inicialmente produzido tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo destacam-se algumas obras precursoras: *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, Brasil, 1966); *As cariocas* (Fernando de Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, Brasil, 1966); *Garota de Ipanema* (Leon Hirzsnaman, Brasil, 1967); *A penultima donzela* (Fernando Amaral, Brasil, 1969); *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, Brasil, 1969) e *Os paqueras* (Reginaldo Faria, Brasil, 1969).

Este tipo de produção erótica e cômica atingirá seu ápice durante a década de 1970 sob a designação pejorativa criada pela crítica especializada de

²⁶ Gregori (2004) oferece uma interessante análise sobre os *sex-shops* de São Francisco e Berkeley nos E.U.A e suas dinâmicas.

²⁷ O movimento rock, hippie, a geração beat, a revolução sexual e os movimentos de contracultura são alguns exemplos que marcaram o período pós II Guerra Mundial. Adelman (2009) oferece importantes recursos analíticos para pensarmos estes movimentos e suas influências na consolidação do movimento feminista.

“pornoanchada”²⁸- termo que surge da junção de pornô com a palavra hispânica *chanchada* oriunda da palavra *chancho*²⁹ que significaria porco. *Chanchada* seria então algo que pode ser traduzida como porcaria- tendo na região da *boca do lixo* na cidade de São Paulo seu principal polo produtor.

Jairo Carvalho do Nascimento (2013) retoma a influência das comédias eróticas italianas nessas produções onde o próprio título da obra de Pedro Carlos Rovai, *Adultério à brasileira*, constitui uma referência direta à um clássico do cinema italiano, *Adulterio all' italiana* (Pasquale Festa Campanile, Itália, 1966), que chega ao Brasil em 15 de janeiro de 1967. A influência italiana nesse cinema é sentida também na forma de estruturação dos filmes, em episódios, e dos cartazes de divulgação que mantinham a tradição do desenho italiano colocando em primeiro plano mulheres em uma situação “sensacional”. A estruturação dos filmes da pornoanchada em episódios reflete também um aspecto econômico que facilitava a produção destes filmes por demandar uma menor quantidade de material, facilitando o reaproveitamento de películas/rolos cinematográficos já utilizados.

A expressão *boca do lixo* é uma designação pejorativa forjada pela crônica policial da metade do século XX que faz referência a uma metáfora geográfica, o “quadrilátero do pecado” (GODINHO E MOURA, 2012). Este era um local habitado por boêmios e profissionais do sexo que, com a ascensão da produção cinematográfica naquela região, passou a ser um ponto de encontro destes citados anteriormente e profissionais da indústria cinematográfica como atrizes, diretores, produtores, entre outros.

A região da *boca do lixo* seria inicialmente composta pela Av. Duque de Caxias, Rua dos Timbiras, Av. São João e Rua dos Protestantes. Região localizada próxima às estações de metrô Júlio Prestes e Luz no bairro de Santa Ifigênia, no coração da cidade de São Paulo, abrigando também, enquanto um termo guarda-chuva, as imediações como a Av. Rio Branco e o cruzamento da Rua do Triunfo com a Rua Vitória. Devido a sua localização privilegiada, a *boca* gozou desde o início de uma importância estratégica que permitia uma maior facilidade para o fluxo de

²⁸ Importante ressaltar que esses filmes não apresentam cenas de sexo explícito, não expõem nada de pornográfico para os padrões atuais.

²⁹ Apesar da etimologia da palavra remeter ao espanhol *chancho*, o neologismo pornoanchada é influenciado pela expressão “chanchada” já utilizada na cultura de massas brasileira desde a década de 1930/1940 com as famosas chanchadas carnavalescas.

distribuição dos filmes ali produzido. Tanto é que desde a década de 1920 ali se instalaram as primeiras distribuidoras cinematográficas³⁰.

Além das questões estratégicas ligadas a localização, o cinema produzido na *boca do lixo*, principalmente na fase das pornochanchadas da primeira metade da década de 1970, será beneficiado pela criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966 e suas políticas protecionistas que seguiam a lógica do desenvolvimentismo militar. Este instrumento de fomento ao cinema foi pautado pela ideia de estimular a produção do “similar nacional” em várias esferas da economia brasileira, instituindo-se uma espécie de cota obrigatória de filmes nacionais que deveriam ser exibidos anualmente nas salas de cinema. Esta reserva de mercado foi fundamental para que o cinema da *boca do lixo* prosperasse.

A relação do cinema produzido na *boca* com os órgãos estatais relacionados ao cinema é um ponto interessante para percebermos a complexidade desse movimento artístico, pois se por um lado as leis protecionistas do INC estimularam a produção de filmes nacionais, não sendo coincidência o fato de que após o fechamento do INC em 1975 o cinema da *boca do lixo* perdeu força, por outro, é recorrente a acusação dos cineastas da *boca* de serem desprivilegiados pelos mecanismos de apoio financeiro da Embrafilme³¹, criada em 1969, frente ao grupo dos diretores cariocas e do cinema novo:

Todos os que não compartilhavam dos mesmos conceitos ideológicos daqueles que fizeram escola durante o Cinema Novo, não eram dignos de ocupar um lugar nas importantes discussões sobre o cinema brasileiro. A pornochanchada era acusada de machismo e sexismo, mas como definir realmente a diferença entre filmes de grupo autodeterminados “intelectuais do Cinema Novo” e os “pervertidos da Boca do Lixo”? Cineastas como Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres* de 1977, utilizavam-se de um expediente similar aos de uma pornochanchada abusando das questões sexuais durante a trama. (SILVEIRA E CARVALHO, 2015: 91)

A estigmatização do cinema produzido na *boca do lixo* é um ponto que aparece em vários autores (FREITAS, 2004; ABREU, 2002; SELIGMAN 2003 e

³⁰ Ainda sobre a importância estratégica da região da *boca do lixo*, no começo do século XX, a região foi habitada pelas famílias de classe média e de cafeicultores que durante a década de cinquenta com a ascensão da prostituição naquela região começam a abandonar aquele espaço.

³¹ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira, criada em 1969, com o intuito de fomentar a produção e a distribuição do cinema nacional. Com o passar dos anos a Embrafilme acabou por esvaziar as funções do Instituto Nacional de Cinema, que fecharia em 1975.

2004; GODINHO E MOURA, 2012; SILVEIRA E CARVALHO, 2015) tanto pelo julgamento estético/político como por um recorte de classe devido à origem popular da maioria das pessoas que participavam destas produções, geralmente não passando por escolas formais ou cursos superiores de cinema.

Ressaltar a origem desses cineastas, associada na maioria dos casos às classes populares, faz-se fundamental para entendermos a importância da lógica mercadológica para esse cinema, já que por muitas vezes os recursos investidos nele eram poucos e de origem dos próprios diretores e produtores. Era comum também os diretores viabilizarem o financiamento de suas obras através de cotas de exposição em tela, algo semelhante aos anúncios comerciais que antecedem a exibição dos filmes nos cinemas contemporâneos, que constituía uma oportunidade barata e eficaz de divulgação para, principalmente, os pequenos empreendedores.

Essa questão econômica acaba por refletir também na heterogeneidade das películas produzidas no âmbito daquele cinema, sempre antenadas às demandas populares, pois um dos principais objetivos desse cinema era atingir público, e, conseqüentemente, fazer renda³². Como já dizia o folheto promocional de *O pornógrafo* (João Callegaro, Brasil, 1970) também conhecido como “manifesto do cinema cafajeste”, escrito pelo próprio diretor João Callegaro, o cinema da *boca do lixo* seria responsável por abandonar as “elucubrações intelectuais responsáveis por filmes ininteligíveis e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador” (CALLEGARO apud ABREU, 2002: 41). O depoimento de Ozualdo Candeias, cineasta brasileiro considerado um dos pioneiros do cinema marginal, à publicação “30 Anos de Cinema Paulista”, em 1980, ensaia outra interessante definição sobre o que seria o dito cinema da *boca*:

“Cinema da Boca não existe. O que existe é um cinema paulista que se estruturou dentro de uma realidade e dentro de uma necessidade de mercado, que tem uma característica perfeitamente diferente da do Rio. [...] A chamada Boca, rua do Triunfo, nada tem a ver com o nível das produções. A rua, esse local, esse quarteirão, tem uma função que pode ser profissional ou social, e cada um faz a fita que quer. A fita do

³² Se olharmos a listagem dos filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores, entre os anos de 1970 a 2017, do Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA) da Agência Nacional de Cinema (Ancine), pelo menos 159 filmes, entre 506 listados, foram produzidos no âmbito da *boca do lixo* paulistana o que corresponderia a 31% do total. Evidenciando assim a popularidade desse cinema. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

Massaini não tem muito a ver com a fita, por exemplo, de um Custódio Gomes ou de um Wilson Rodrigues. E, no entanto, se diz que tudo é Boca. O Galante fazendo uma fita, se ele faz com Khouri é uma coisa, se ele vai fazer com um tal de Agenor é outra [...] Aqui há uma produção ligada às necessidades de mercado e mais ou menos assim dentro de uma linha industrial, que não depende do dinheiro do governo.” (CANDEIAS apud ABREU, 2002:46)

Dando um close: o corpo travesti na boca.

A dimensão econômica desse cinema é fundamental para as finalidades desta investigação, pois, como o próprio diretor Alfredo Sternheim (2009) escreve, o filme *O sexo dos anormais* foi encomendado por Alfred Cohen, fundador da Paris Filmes e dono da distribuidora Brasil Filmes³³, empolgado pela farta mídia em cima dos sujeitos trans³⁴ no princípio dos anos de 1980. Especialmente Roberta Close, que, no ano de 1984, estrelaria um histórico ensaio para a revista Playboy³⁵.

Para se ter noção do impacto desse primeiro ensaio, na edição de julho de 1984, que trazia Claudia Lucia na capa, no canto inferior esquerdo havia uma chamada anunciando fotos extras de Roberta Close atendendo a pedidos do público. Neste mesmo ano, na edição de outubro que continha Betty Faria na capa, foi a vez de Telma Lipp³⁶ debutar em um ensaio fotográfico³⁷. Martins (2017) recupera a influência de Roberta Close na cultura de massas da década de 1980. Inclusive o fato de a própria Roberta ter estrelado alguns filmes como, por exemplo, a produção franco-brasileira *No rio vale tudo* (Phillipe Clair, 1987)³⁸.

³³ A produção da película ficou a cargo de outra imponente figura do cinema da boca, Juan Bajon e sua Galápagos Produções Cinematográficas LTDA.

³⁴ Utilizo-me do termo guarda-chuva “trans” quando busco me referir a travestis e transexuais.

³⁵ Friso que é em maio de 1984 que sai o primeiro ensaio de Roberta Close na Playboy atingindo uma boa repercussão, vendendo milhares de revistas, esgotadas em seus primeiros dias. Esse primeiro ensaio não continha fotos da genitália de Roberta, que passaria pelo processo atualmente chamado por “redesignação” no final da década de oitenta.

³⁶ No começo dos anos oitenta, Telma Lipp surgiu como uma resposta paulista a outro fenômeno do gênero: Roberta Close. Telma e Roberta disputaram durante toda a década capas de revistas de todo o Brasil. Uma fazia o tipo “mulherão fatal” (Roberta), enquanto a outra (Telma) fazia o gênero “garotinha”. Nesse mesmo período Claudia Wonder despontava na cena underground paulistana estrelando shows ao lado do seu grupo *Jardim das Delícias* na famosa boate Madame Satã.

³⁷ Já em 1990, Roberta sairia na edição de março da mesma revista Playboy que tinha Luma de Oliveira no ensaio capa. Ensaio posterior ao processo de “redesignação sexual” ao qual Roberta Close se submeteu.

³⁸ Para mais informações sobre o fenômeno Roberto Close ver Martins (2017) e Veras e Guasch (2015).

Esta pesquisa encontra na midiaticização de figuras trans no período do início dos anos oitenta, em especial Roberta Close, um fato fundamental para a compreensão do que impulsionou o cinema da *boca do lixo* a produzir uma sequência de filmes com personagens trans destacadas em um curto período de tempo. Já no começo da década de 1980, mais especificamente em 1981, Rogéria e Roberta Close protagonizaram alguns ensaios sensuais para a revista *Close*, daí a explicação para a composição do nome artístico Roberta Close. Ainda na primeira metade da década de 1980, foi a vez de Claudia Wonder protagonizar um ensaio histórico para a revista *Big Man Magazine* sendo a primeira a mostrar seu pênis em um ensaio.

Durante o início da década de oitenta, uma verdadeira explosão de filmes com personagens travestis em seus enredos ganha espaço nos cinemas³⁹. A data de produção e lançamento desses filmes, posterior a 1982, ganha importância para esta investigação ao retomarmos uma divisão analítica muito comum entre os autores que estudaram o cinema da *boca do lixo* paulistana enquanto composto por duas fases distintas.

Pornochanchada e o cinema explícito da *boca* na década de 1980.

Nuno Abreu (2002) e Flávia Seligman (2003) trabalham com a divisão desse cinema em dois momentos distintos: I) pornochanchadas, referente ao período entre os anos de 1968 a 1982 e II) cinema da *boca*, correspondente as produções posteriores a 1982. O grande fator de diferenciação entre estas fases seria a presença de cenas de sexo explícito na segunda.

Segundo Seligman (2003), a pornochanchada, que durou toda a década de 1970, foi caracterizada como um tipo de produção levemente erótica semelhante ao

³⁹ *Elas só transam no disco* (Ary Fernandes, Brasil, 1983); *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, Brasil, 1984); *Volúpia de mulher* (John Doo, Brasil, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, Brasil, 1984); *Aids: Furor do sexo explícito* (Victor Triunfo, Brasil, 1985); *Sexo Livre* (Alfredo Sternheim, Brasil, 1985); *Novas sacanagens do viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, Brasil, 1985)*; *48 horas de sexo alucinante* (José Mojica Marins, Brasil, 1986) e *Alucinações sexuais de um macaco* (Custódio Gomes, Brasil, 1986) foram produzidos na *boca do lixo paulistana* entre 1983-1986 e trazem travestis em papéis de destaque e/ou protagonizando cenas de sexo explícito (penetração anal, masturbação, feleção). Destaco a data de produção desses filmes, e não a de lançamento, devido às questões mercadológicas que faziam com que muitos produtores aguardassem, com os filmes já prontos, o melhor momento para o lançamento desses.

que seria o “*soft core*” pornô. Essas produções não apresentavam cenas de sexo explícito, e tinham por característica o tom cômico e farsesco estimulando o que seria um riso de zombaria, produzindo uma crítica através da deformação e do ridículo⁴⁰.

Levando em conta os elementos destacados do gênero comédia, todos se aplicam ao estudo da pornochanchada. Estes filmes se constituíam de histórias curtas, de fácil compreensão com personagens que beiravam o ridículo sendo este ridículo componente do cotidiano social da época. A apresentação do ridículo e os personagens cômicos faziam coisas consideradas moral e socialmente erradas, mostrando falhas e defeitos. O riso que nasce da constatação destas falhas e defeitos é chamado de “riso de zombaria”. A definição destas falhas e defeitos depende da estratificação moral de cada sociedade e também de um desajustamento em relação às proporções consideradas corretas, do ponto de vista da natureza humana. Porém, para provocar apenas o riso, e não só a comiseração e a tristeza, estes defeitos devem ser pequenos e sem consequências graves para seu protagonista ou para o grupo no qual ele está inserido. Quem ri considera-se superior àquele de quem está rindo, pois vê no outro um defeito que não possui. (SELIGMAN, 2004:4)

O momento de domínio das pornochanchadas é marcado pela dissimulação e insinuação visando atingir diretamente as fantasias e despertar os mecanismos projetivos dos espectadores. A dissimulação e a paródia, elementos fundamentais para a produção pornográfica na modernidade, como aponta Leite Júnior. (2014), são constantes a começar pelos títulos destes filmes, como, por exemplo, *Cada um dá o que têm* (Adriano Stuart, Silvio de Abreu e John Herbert, Brasil, 1975)⁴¹ e *Nos tempos da vaselina* (José Miziara, Brasil, 1979)⁴².

Entretanto, é possível pensarmos o termo “pornochanchada” enquanto uma categoria normativa, aproximando-se do sentido que Carlos Roberto Winckler (1983) propõe para pensarmos pornografia, pois ao invés de se restringir à comédia erótica o termo “pornochanchada” passou a batizar tudo aquilo que fugisse da aura intelectual e cultural exigida pela crítica especializada. Este ponto ajuda-nos a entender a variedade de filmes que se encontram sob este rótulo, como, por exemplo,

⁴⁰ Aristóteles (1966) faz da comédia seu objeto de reflexão. Para o autor, a comédia seria responsável por trabalhar com a imitação dos homens inferiores, sendo a tragédia um gênero dedicado aos homens superiores.

⁴¹ Um dos grandes sucessos da *boca* com um público total de 1.310.605 espectadores. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

⁴² Outro filme com um bom desempenho nos cinemas atingindo um público total de 876.760. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

Kung fu contra as bonecas (Adriano Stuart, Brasil, 1976); *Snuff- Vítimas do prazer* (Cláudio Cunha, Brasil, 1977); *Amada amante* (Idem, Brasil, 1978)⁴³, entre outros.

O segundo momento seria o que na bibliografia (ABREU, 2002; SIMÕES, 1984; SELIGMAN, 2003 e FREITAS, 2004) convencionou-se chamar de “cinema da boca”, demarcando uma nova fase que têm como seu principal ponto de ruptura a introdução de cenas de sexo explícito, não mais simuladas como na pornochanchada. Toda esta alteração na lógica produtiva da *boca* foi possível pelo processo de abertura política e cultural lento e gradual implementado pelos militares no final da década de 1970 devido às constantes pressões populares por mais liberdade e abertura do regime.

Em 1979 chega ao Brasil, durante a *Mostra Internacional de Cinema* em São Paulo, o filme *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, França e Japão, 1976). Denise Godinho e Hugo Moura (2012) demonstram como a entrada deste filme nos cinemas nacionais foi paradigmática para o próprio setor de censura do regime militar, já que era justamente o filme franco-japonês um dos exemplos utilizados nos cursos de capacitação dos censores como exemplo do que não poderia ser liberado⁴⁴.

Além disso, a exibição de *O império dos sentidos* na *Mostra* foi uma influência fundamental para que o diretor italiano radicado no Brasil desde a década de 1950, Raffaele Rossi, filmasse aquele que seria considerado o primeiro filme de sexo explícito nacional: *Coisas eróticas* (1982)⁴⁵. Daí a importância do ano de 1982 como paradigma de uma nova fase na produção cinematográfica da *boca do lixo* paulistana. Esse filme desencadeou um verdadeiro efeito cascata entre as obras produzidas naquela região, fato que reflete a própria dinâmica produtiva daquele cinema, onde constituiu-se uma verdadeira linha de produção capitalista na qual todos os filmes produzidos ali a partir de então passam a colocar em tela cenas de sexo explícito. Segundo Caio Lamas (2013) e Luis Henrique Martins (2017),

⁴³ Filme que levou 2.610.538 espectadores ao cinema. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

⁴⁴ É em 1979 que é promulgada a Lei de Anistia.

⁴⁵ Ressalto que a produção cinematográfica pornô torna-se um produto da cultura pop no hemisfério norte dez anos antes que no Brasil. *Garganta profunda* (*Deep Throat*, EUA, Gerard Damiano, 1972) foi considerado um marco inicial deste movimento de popularização e legalização dentro do cinema. Ao lado de *O diabo na carne de Miss Jones* (*The devil in Miss Jones*, EUA, Idem, 1973) e *Atrás da porta verde* (*Behind the green door*, EUA, Artie e Jim Mitchell, 1972) compõem a chamada “santíssima trindade do pornô”. É preciso salientar que a produção longa metragem pornô inicia-se como produto da cultura pop em 1972, mas a produção pornô já estava popularizada antes, sem longas, mas em circuitos clandestinos de divulgação de filmes curtos conhecidos como *stags*.

influenciados pelo sucesso de *Coisas eróticas*⁴⁶, que atingiu um público de 4.729.484 espectadores, mais de 500 filmes com a temática do sexo explícito foram produzidos no Brasil pós 1982⁴⁷.

A paródia continua presente nesse tipo de produção, assim como a divisão de muitos destes filmes em episódios. Entretanto, a dissimulação se ausenta até mesmo dos títulos. *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984) e as *Novas sacanagens do viciado em c...* (IDEM, 1985) que serão objeto de reflexão mais adiante são exemplos de como os títulos passam a ser mais diretos.

A entrada do sexo explícito nas produções da *boca do lixo* foi um importante fator de tensão entre, principalmente, atrizes e produtores, que por muitas vezes colocavam posteriormente cenas de sexo explícito em filmes produzidos anteriormente. Valendo-se de alguns recursos técnicos e da ingenuidade dos espectadores, inseriam cenas de sexo explícito protagonizadas por outras atrizes não creditadas em filmes que a priori não teriam tais cenas.

Será a partir deste segundo momento onde o sexo explícito ganha protagonismo que um novo *star system* feminino ascenderá nas produções da *boca*. Atrizes como Silvia Dumont e Sandra Midori, ambas presentes em *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984), tornaram-se as novas musas da *boca do lixo*. Será justamente neste período de renovação das atrizes que aparecerão com maior frequência as travestis e práticas sexuais consideradas desviantes⁴⁸ pela moralidade vigente no período, sempre com a clara intenção de espetacularizar e atrair público a este cinema que começava a dar sinais de esgotamento.

⁴⁶ *Coisas eróticas 2* (Raffaele Rossi, Brasil, 1984) não repetiu o sucesso do primeiro, mas, mesmo assim, levou 1.153.835 espectadores ao cinema. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br> . Acessado em 20/04/2019.

⁴⁷ Segundo a Ancine, entre os filmes brasileiros com mais de 1 milhão de espectadores pelo menos 6 contêm cenas de sexo explícito. São eles: *Coisas eróticas* (Raffaele Rossi, Brasil, 1982) com 4.729.484 espectadores; *O verdadeiro amante sexual* (Levi Salgado, Brasil, 1985) com 2.053.495 espectadores; *Uma mulher provocante/ Ivone, a rainha do pecado* (Francisco Cavalcanti, Brasil, 1983) com 1.671.264 espectadores; *Fome de sexo* (Ody Fraga, Brasil, 1981) com 1.300.021 espectadores; *Coisas eróticas 2* (Raffaele Rossi, Brasil, 1984) com 1.153.835 espectadores; e *Eva: o princípio do sexo* (José Carlos Barbosa, Brasil, 1981) com 1.043.643 espectadores. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br> . Acessado em 20/04/2019.

⁴⁸ Aponto que esta investigação não pensa o sexo e a miríade de sexualidades possíveis em termos de normal/anormal.

Esse esgotamento foi fomentado pelo processo de estigmatização das salas de exibição a partir da consolidação dessa nova vertente que passou a ser restrita a um público maior de dezoito anos e basicamente composto por homens. Friso que durante o período de ápice das pornochanchada era comum observarmos a presença de famílias inteiras ocupando as salas de exibição.

Outro ponto importante é que diferentemente dos filmes pornográficos convencionais atuais, seja na pornochanchada ou no cinema da *boca*, era uma constante a presença de cenas homossexuais masculinas e relações entre homens e travestis, assim como a bissexualidade feminina em suas sinopses. Este é um ponto que difere bastante da lógica pornográfica contemporânea onde a segmentação dos nichos pornôis é bem clara sendo muito difícil a presença de cenas homo em obras héteros e vice-versa.

O trabalho de Godinho e Moura (2012) apresenta um interessante panorama das alterações que o sexo explícito em cena provocou no público e no espaço de exibição a partir da perspectiva das faxineiras do *Cine Windsor*, um dos maiores locais de exibição localizado na *boca do lixo* paulistana.

No dia seguinte as faxineiras do Cine Windsor chegaram, infelizes, às seis da manhã. Pelos comentários em torno do filme, elas já sabiam que encontrariam situação semelhante à da época de exibição de *Império dos sentidos*. Munidas de vassouras, rodos, panos e baldes de água, iniciaram a limpeza de mau humor. Havia pedaços de papel higiênico amassados e espalhados entre algumas poltronas e o carpete preto que revestia o chão da sala continha manchas de algum líquido que ninguém queria saber o que de fato seria. Uma hora depois, a limpeza estava finalizada. As mulheres só voltariam no dia seguinte. O que seria da sala de cinema nos intervalos entre uma sessão e outra de *Coisas eróticas* elas não quiseram imaginar. (GODINHO E MOURA, 2012: 114-115)

Entretanto, a estigmatização das salas de exibição não pode ser considerada o único fator para a acentuada queda que o cinema da *boca* viveria até sua derrocada final já na década de 1990. O surgimento e popularização da tecnologia de videocassete não podem ser desconsiderados neste processo, pois o vídeo em casa permitiu algo primordial ao consumidor destes tipos de obras: a privacidade no consumo.

Maingueneau (2010) mostrou anteriormente como, no período de consolidação do regime audiovisual pornográfico, proliferam-se e aumentam a intensidade dos discursos anti pornográficos sobre os efeitos maliciosos desta sobre a sociedade. Entretanto, o autor concentra sua análise no processo de estigmatização dos espaços de exibição. Não atentando para a importância que espaços segmentados de consumo desempenharam na visibilidade, e conseqüentemente invisibilidade, de determinadas formas de socialidades⁴⁹.

Rubin (1993) ressalta através da noção de “guerras sexuais”, como exatamente no período de transição entre um regime predominantemente escrito rumo a um dominado pelas tecnologias audiovisuais, nas décadas de 1970 e 1980, proliferam-se no debate público as discussões sobre os malefícios da prostituição, da obscenidade e sobre o paradigma da aids, que reconfigura o debate público em torno da sexualidade na década de 1980 e estará muito presente nos filmes com travestis da *boca do lixo* selecionados aqui e que serão analisados nos capítulos subsequentes ⁵⁰.

Duarte (2013) fornece uma interessante análise deste período através da discussão sobre o “pornogate” de Ronald Reagan e a associação heterodoxa entre o movimento feminista anti pornografia e os setores mais conservadores do partido republicano estadunidense na luta contra os males da pornografia. Outra interessante curiosidade que nos ajuda a entender a complexidade destes movimentos pode ser vista no próprio fato de o lançamento do filme *Coisas eróticas*⁵¹ se dar alguns meses depois do pronunciamento em comemoração aos três anos de governo João Figueiredo, em 15 de março de 1982, onde o presidente militar declarava sua luta contra a obscenidade e a pornografia em sintonia com o debate conservador estadunidense extremamente influente no período do regime militar brasileiro.

Abreu (1996) defende que a tecnologia do videocassete foi fundamental para o estabelecimento do segmento *hard core* no mercado pornográfico heterossexual de

⁴⁹ Os poucos “cinemões” do centro de São Paulo que resistiram ao processo de venda e conversão dos seus espaços em igrejas neopentecostais e estacionamentos privados, consistem em um espaço importante de socialidade entre homens assumidamente homossexuais e héteros.

⁵⁰ O impacto da aids no debate público em torno da sexualidade será melhor trabalhado no capítulo 3. Medicalizado e criminalizado: David Cardoso e o corpo travesti em as aventuras do “*Viciado em C...*”.

⁵¹ Mais sobre o processo de produção e exibição do filme *Coisas eróticas* pode ser encontrado no documentário *A primeira vez do cinema brasileiro* (Hugo Moura, Denise Godinho e Bruno Graziano, Brasil, 2012).

consumo privado. O autor trabalha com uma nova categoria, a do “pornovídeo”, que seria distinta do cinema *mainstream* pornô ao romper com a tradição do olhar intradieético. No pornovídeo os *performers* olham para a câmera propositadamente, sendo esta uma das primeiras interferências da tecnologia do vídeo/televisão no regime de credibilidade deste novo produto.

Neste ponto, Abreu (1996) defende que o pornovídeo se assemelharia aos primeiros filmes “pornográficos” de curta metragem produzidos na passagem dos séculos XIX e XX, já citados anteriormente, também conhecidos como *stag films*. A grande diferença deste novo produto para os *stags* está no fato de não ser algo rústico, feito a partir de uma ingenuidade artesanal, como os curtas do começo do século XX. Os pornovídeos tomam os códigos cristalizados pelo cinema como parte do repertório do espectador apoiando-se justamente na popularização dos clichês.

O vídeo pornô se apropriou rápida e eficientemente das técnicas de produção televisiva, mesmo não ficcional, que permitem (e solicitam) se dirigir ao espectador diretamente. O artifício, além de acrescentar *teasing* às ações sexuais, contribui para a criação de um “clima de maior naturalidade”, próprio ao meio TV, onde os acontecimentos parecem fatos reais documentados. O caráter de “algo que está realmente acontecendo”, inerente ao filme pornô, é duplamente reforçado ao entrar no (aparente) universo “ao vivo” da TV. (ABREU, 1996:154)

A questão do pornovídeo e as apropriações dos clichês cinematográficos e televisivos, com o intuito de aparentar naturalidade e realidade para as cenas, e que permitem se dirigir ao espectador diretamente fazendo-o se sentir presente, será retomada na segunda parte desta dissertação, quando formos pensar a pornografia transnacional digital contemporânea com travestis distribuída gratuitamente em alguns sites específicos, no intuito de ressaltar algumas continuidades e rupturas entre estes modelos de produção pornô.

Antes de prosseguirmos, é preciso salientar que esta investigação defende que o cinema da *boca do lixo* paulistana foi um reflexo direto das constantes alterações no âmbito dos costumes e da sexualidade na década de 1960 e 1970, onde a popularização da pílula anticoncepcional é paradigmática dessas mudanças⁵². Paul

⁵² Nesse sentido, a sinopse disponível na cinemateca nacional sobre o filme *A super fêmea* (Aníbal Massaini Neto, Brasil, 1973) é o melhor exemplo da importância paradigmática da pílula no processo de modificação dos costumes, "Um laboratório de produtos farmacêuticos vai lançar no Brasil a pílula

B.Preciado (2018) mobiliza as alterações na forma de encarar a sexualidade no ocidente para a construção do conceito de farmacopornografia, ou, “era farmacopornográfica”.

O autor argumenta que durante as décadas de 1950 e 1960 é possível observar a gestação de um novo tipo de capitalismo, uma nova forma de governabilidade dos sujeitos na qual a sexualidade será o centro da atividade política e econômica. A invenção da categoria gênero seria o ponto inicial para um regime farmacopornográfico de produção e governo da sexualidade. Longe de ser uma criação de uma agenda feminista, para Preciado (2018), a noção de gênero pertence ao discurso biotecnológico que apareceu nas indústrias médicas e terapêuticas estadunidense da década de 1950.

A ideia do sexo enquanto um objeto de gestão política da vida já apareceu nos trabalhos de Michel Foucault (1988) e seu conceito de biopolítica, mas Preciado (2018) acrescenta algo ao debate quando propõe que gênero, a masculinidade e a feminilidade farmacopornográficas são artefatos originados do capitalismo industrial que atingiram seus picos comerciais durante a Guerra Fria.

O período que se estende entre o fim da II Guerra Mundial e o ápice da Guerra Fria consistiu em um espaço de mudança, de aumento da visibilidade das mulheres aliada à emergência de novas formas visíveis e politizadas da homossexualidade em lugares até então insuspeitados, como o trabalho de Bérubé (1990) mostra sobre homossexualidade no exército estadunidense. Preciado (2018) observa nesse período indícios da aparição de um regime pós-industrial, global e midiático, onde fármaco se refere a processos de governabilidade biomolecular e pornográfico, remete aos processos de governabilidade semióticos e técnicos da subjetividade sexual.

anticoncepcional para homens. Para a publicidade do lançamento, contrata os serviços de uma agência de propaganda, que começa a fazer uma pesquisa de opinião entre os consumidores em potencial. A pesquisa revela que 83 por cento dos homens consultados temem tomar a pílula, com receio de que o produto possa diminuir sua virilidade. Na verdade, nada há a temer, demonstra o laboratório, uma vez que, administrada experimentalmente a animais machos, a pílula nada revelou de nocivo à potência. Mas como induzir o público a aceitar o produto? A agência de propaganda recorre então às luzes de seu melhor redator, um supercérebro capaz de dar a melhor solução aos problemas mais difíceis. O gênio tem a solução na ponta da língua. O homem que se pretende atingir, o brasileiro, apoia-se em três mitos fundamentais: a mulher, o jogo e o café. E é a partir desses estimulantes que uma campanha publicitária - com base no lançamento de uma mulher-mito, A SUPER FÊMEIA - atinge seus objetivos.”. A *super fêmea* foi responsável por levar 1.252.431 espectadores aos cinemas brasileiros. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br> . Acessado em 20/04/2019.

O surgimento da pílula anticoncepcional no final da década de 1940 e da Playboy estadunidense em 1953 constituíram os grandes paradigmas farmacopornográficos que teriam suas raízes na sociedade científica e colonial do século XIX, mas que teve seus vetores econômicos invisibilizados até o final da II Grande Guerra. No limite, esta investigação acredita que tanto a produção cinematográfica da *boca do lixo* como os vídeos pornográficos com travestis brasileiras contemporâneos são importantes objetos analíticos sobre a dinâmica dessas alterações.

Assim, o intuito desta dissertação não é discutir a qualidade dos filmes selecionados enquanto objeto analítico, mas antes fornecer uma visão sócio-histórica destas produções que, no caso dos filmes da *boca do lixo*, dominaram as salas de cinema brasileiras durante a década de 1970 e começo dos anos de 1980 e, no caso da pornografia digital, dominam o espaço virtual. Como aponta Marcel Freitas (2004:3), “até mesmo o machismo, o racismo e outros ‘ismos’ de que são acusadas tais fitas (geralmente com razão) são indícios históricos para se refletir a mentalidade coletiva da época”. Será a partir desta perspectiva que analisaremos a performatividade do corpo travesti em tela, assim como o desejo por tais corpos, presentes nas obras da *boca* selecionadas nesta primeira parte sem nos escusarmos da crítica quando necessário.

O trabalho de Martins (2017), sobre o fascínio e repulsa provocado pelo corpo trans no cinema nacional, é fundamental para esta investigação, principalmente, pela análise do filme *Viagem ao céu da boca* (Roberto Mauro, Brasil, 1981)⁵³. Este filme pode ser considerado um dos pioneiros na questão do sexo explícito com travestis no cinema nacional, entretanto, apesar de produzido em 1981, só chegou aos cinemas no ano de 1983 com apoio de mandatos judiciais. A diferença desta investigação para o trabalho de Martins (2017) passa pelo recorte dos objetos de análise. Enquanto Martins (2017) fornece um panorama mais geral do corpo trans no cinema nacional, englobando também homens trans, selecionando obras que vão desde filmes dramáticos, policias e explícitos das décadas de 1970 e 1980 até documentários produzidos durante a década de 2010, esta análise concentra seu olhar no corpo

⁵³ *Viagem ao céu da boca* (1981) é um filme produzido pela Magnus Filmes Ltda. de Jece Valadão com direção de Roberto Mauro e que conta com uma personagem travesti interpretada pela atriz travesti Angela Leclery, que participou de outros filmes como *O sequestro* (Victor di Mello, Brasil, 1981).

travesti presente em filmes de sexo explícito produzidos no âmbito da *boca do lixo* e, posteriormente, em obras pornográficas disponíveis gratuitamente na internet.

CAPÍTULO 2. A PRIMEIRA VEZ É INESQUECÍVEL: A PERSONAGEM JÉSSICA E O PROTAGONISMO DO CONSULTÓRIO EM *O SEXO DOS ANORMAIS*.

“Numa casa de campo, o psiquiatra Daniel, sempre auxiliado pela mulher e um atendente, passa a tratar de duas novas pacientes. Uma é Mirian, jovem de classe média, que lá chega levada pelo seu ex-namorado, por estar em descontrole emocional e erótico, após o término do namoro. A outra é Jéssica, um travesti, em conflito existencial e angustiada pela intensa vida erótica que está levando.”

Esta é a sinopse disponível nos acervos digitais da cinemateca nacional sobre o filme *O sexo dos anormais*, produzido em 1984 pela Galápagos Produções Cinematográficas Ltda de Juan Bajon e pelo diretor e roteirista paulista Alfredo Sternheim⁵⁴. Lançado em 11 de fevereiro de 1985 na tradicional sala de exibição do Cine Dom José, localizada próxima a estação de metrô da República, na Rua Dom José de Barros. *O sexo dos anormais* constitui-se um objeto rico de análise por diversos fatores: o primeiro, pela clara motivação econômica na sua produção influenciada pelo furacão midiático Roberta Close. O segundo se dá pelo momento específico de produção da obra onde as condições tecnológicas e sociais permitiram que no começo da produção nacional de cenas de sexo explícito as travestis se destacassem em tais obras.

O trabalho de Rafael Guimarães e Cleber Braga (2016) oferece uma interessante análise deste filme principalmente pelo enfoque biográfico na trajetória de sua principal intérprete, Claudia Wonder, uma importante artista travesti/transsexual que atuou durante a década de 1970 em várias peças, com destaque para montagem de *O homem e o cavalo* de José Celso Martinez, com texto de Oswald de Andrade, na qual substituiu a atriz Sônia Braga. Além disso, Claudia participou como maquiadora de diversas obras de pornochanchada da *boca do lixo*. Chegando a atuar em algumas como *A mulata que queria pecar* (Victor di Mello, Brasil, 1978)⁵⁵.

⁵⁴ Alfredo Sternheim foi responsável por 3 filmes com mais de 500 mil espectadores. São eles: *O anjo loiro* (Brasil, 1973) com 1.036.990 espectadores; *Corpo Devasso* (Brasil, 1980) com 754.899 espectadores; e *Pureza Proibida* (Brasil, 1974) com 516.603 espectadores. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

⁵⁵ O filme *Meu Amigo Claudia* (Dácio Pinheiro, Brasil, 2008) é outro importante instrumento para acessarmos e conhecermos um pouco mais sobre a vida e trajetória de Claudia Wonder.

Guimarães e Braga (2016) percebem como nestas primeiras obras a transexualidade de Claudia Wonder era utilizada para a promoção do erotismo e da sátira em cima da sua condição. Entretanto, esses autores não entram muito no argumento do filme utilizando-se de algumas passagens como suporte para importantes discussões, mas não esmiuçando o argumento do autor. É justamente esta contribuição que este trabalho pretende apresentar para uma melhor compreensão do processo de entrada das travestis dentro da tradição pornográfica brasileira.

Como já apontado anteriormente, *O sexo dos anormais* é produzido em um momento específico da produção cinematográfica da *boca do lixo* onde as cenas de sexo explícito eram um recurso constantemente acionado após o paradigmático ano de 1982 e a chegada de *Coisas eróticas* nos cinemas nacionais. Outro ponto interessante é o fato de *O sexo dos anormais* ser um filme encomendado por Alfred Cohen⁵⁶, feito justamente para aproveitar o momento em que era produzido, e, conseqüentemente, o alto impacto midiático que as travestis despertavam na década de 1980.

Por estar neste momento de transição dos gêneros cinematográficos predominantes na *boca*, onde a pornochanchada perdia espaço frente às obras mais “quentes” de sexo explícito, *O sexo dos anormais* faz-se um bom exemplo sobre as discontinuidades que a entrada destas cenas explícitas provocaram entre as atrizes. Saem as tradicionais musas da pornochanchada da década de 1970 - como Vera Fischer, Nicole Puzzi, Matilde Mastrangi e Aldine Müller. Ascendem atrizes até então desconhecidas como Silvia Dumont e Sandra Midori, ambas presentes na obra de Alfredo Sternheim, e atrizes travestis como a própria Claudia Wonder e Patricia Petri.

Em relação aos parceiros das travestis em cenas de sexo explícito produzidas neste período, destaco a frequente presença de alguns atores, como Silvio Jr., Walter Gabarron e Pedro Terra. Este último representando o papel passivo nas relações sexuais, protagonizando as cenas mais explícitas de sexo com travestis. A questão da criação de um *star system* será fundamental para a produção pornográfica moderna e a formação de seu mercado consumidor.

⁵⁶ Importante produtor de cinema no Brasil durante o século XX.

Em relação às atrizes travestis e seus corpos é possível perceber certo padrão nas obras de sexo explícito da *boca do lixo* da década de 1980, principalmente, quando comparamos com a diversidade de corpos que a pornografia digital contemporânea apresenta. As atrizes travestis da *boca* geralmente apresentavam corpos mais magros, sem tantas intervenções cirúrgicas que se popularizaram posteriormente no Brasil. Além disso, não é atípico vermos a feminilidade destas personagens serem construídas e reforçadas nas obras filmográficas através de valores considerados “femininos” naquele período, como o desejo pelo matrimônio e pela maternidade.

A própria construção da personagem travesti Jéssica em *O sexo dos anormais* é um exemplo desta tendência, já que a personagem passa boa parte do enredo anunciando sua vontade em ser casada e ter filhos. O matrimônio entre uma travesti e um homem será ponto central também na obra *Novas sacanagens do viciado em C...* Sobre isso nos debruçaremos melhor no terceiro capítulo desta primeira parte.

Don Kulick (2008), através de sua etnografia em Salvador durante a década de 1990, percebe como o advento dos tratamentos hormonais e dos avanços estéticos, tanto os menos invasivos (como tratamentos para a retirada de pelos) até os mais incisivos (como procedimentos cirúrgicos), foram fundamentais até mesmo para a inflexão nas dinâmicas entre travestis brasileiras e seus possíveis pares sexuais. Se até a década de 1970 não era estranho estas pagarem seus parceiros sexuais, a partir da década de 1980, com o advento destas novas tecnologias, principalmente os tratamentos hormonais, essa relação se inverte.

Destaca-se *O sexo dos anormais* também pelo fato de, diferentemente de muitos filmes produzidos na década de 1980 no âmbito da *boca do lixo*, a obra de Alfredo Sternheim constituir uma tentativa de construir um enredo coeso e entregar o real protagonismo da película a uma atriz travesti já conhecida no cenário artístico *underground* paulistano- ainda que Sternheim (2009) afirme que pelo fato de ser um argumento encomendado, encontrou alguma dificuldade na construção do roteiro, recorrendo ao material produzido academicamente sobre o tema. O fato de Sternheim assinar o filme demonstra também o seu maior comprometimento com a

obra, diferentemente das obras que serão analisadas no terceiro capítulo⁵⁷ onde o diretor David Cardoso lança mão do pseudônimo Roberto Fedegoso⁵⁸. A própria trajetória de Sternheim é *sui generis* quando comparamos com outros realizadores da *boca*, pois o diretor sempre teve o respeito da crítica especializada tendo ele próprio desempenhado o papel de crítico cinematográfico em diversos jornais e revistas.

O fato de Alfredo Sternheim (2009) reconhecer sua busca por material acadêmico sobre travestis para a construção do argumento de *O sexo dos anormais* nos ajuda a compreender algumas consonâncias entre a construção da personagem *Jéssica*⁵⁹ e alguns manuais e trabalhos da área de psicologia e psiquiatria que pretendo frisar nos passos que se seguirão. A década de 1980 será justamente o período de entrada da transexualidade no rol de alguns manuais sobre transtornos psicológicos como o DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders).

A própria formação de um campo de estudo sobre a questão trans no Brasil a partir de uma perspectiva mais próxima às Ciências Sociais e, conseqüentemente, a Sociologia, começava a se estabelecer durante a década de 1980⁶⁰. Será somente nesse período que começam a surgir trabalhos mais sistemáticos em cima desta temática⁶¹. Estes trabalhos iniciais concentram-se na temática da homossexualidade, orientação sexual, e não sobre identidade de gênero, ou seja, não são focados na experiência travesti e transexual diferentemente das investigações surgidas, em grande parte, a partir da década de 1990⁶².

⁵⁷ *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984); *Novas sacanagens do viciado em c...* (IDEM, 1985).

⁵⁸ É uma estratégia muito comum no cinema assinar com outro nome obras as quais se pretende “apagar” do portfólio.

⁵⁹ Travesti interpretada por Claudia Wonder em *O sexo dos anormais*.

⁶⁰ Trabalhos como o de Silva (1959) sobre o “homossexualismo” em São Paulo; Bastide (1959) focado no homem vestido de mulher e Ruth Landes [1947] (1994), pioneira na questão dos processos de transformação de gênero nos terreiros e casas de religião afro-brasileiras podem ser considerados pioneiros desta temática no Brasil e datam de um período muito anterior. Entretanto somente na década de 1980 estes trabalhos serem redescobertos por uma nova leva de pesquisadores brasileiros.

⁶¹ O trabalho de MacRae e Fry (1983) que busca fornecer uma visão culturalista da homossexualidade; os escritos de Fry (1982a; 1982b e 1982c) sobre homossexualidade no Brasil; além do trabalho do próprio MacRae (1990) centralizado na questão da formação dos primeiros movimentos homossexuais brasileiros; Perlongher (1987a; 1987b e 1989) sobre a região da *boca do lixo* e a sexualidade dos michês; Mott (1988a e 1988b) sobre homossexualidade no Brasil Colonial e Parker (1991 e 1999) centrado na formação das primeiras comunidades gays no Brasil. São alguns dos exemplos de como é recente o debate sobre sexualidade e gênero dentro das Ciências Sociais.

⁶² Já Birman (1995), Fry (1982a), Oliveira (1994), Cornwall (1994) e Matory (1994) centram seus trabalhos na questão dos processos de transformação de gênero nos terreiros e casas de religião afro-

As travestis na boca do lixo: o caso de *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984).

Ao encarnarem para o imaginário social as estigmatizadas associações entre perversidade sexual, delinquência, espetacularização dos prazeres eróticos e pornografia num único corpo conscientemente forjado, esta “intolerável ambiguidade” paga o terrível preço de conviver com o fascínio carregado de ódio, a desqualificação de seus desejos e a inferiorização de seus gozos. Como a própria pornografia, “o corpo que é uma maravilha”, o da travesti, especialmente aquela que trabalha com prostituição, encarna a violência cotidiana de quem assume uma vida e um físico modelados pelo desejo e o prazer eróticos, questionando, mesmo eu sem intenção, o discurso do verdadeiro sexo. (LEITE JÚNIOR., 2006:252).

O sexo dos anormais é um filme composto basicamente pelas interações de quatro grandes personagens femininas e um médico chamado Daniel⁶³. Logo na sequência inicial, conhecemos estes personagens na intimidade de seus respectivos quartos em cenas que focalizam as personagens femininas em frente aos espelhos ajeitando-se enquanto aparecem os créditos do filme. Nesta primeira sequência a única personagem que não têm seus seios à mostra enquanto se arruma é Cleide⁶⁴, ex-manicure que passa a trabalhar na clínica médica de seu marido Daniel, que diferentemente das outras personagens, parece se arrumar para dormir junto ao seu marido que aparece refletido no espelho ao fundo lendo um livro.

As outras três personagens femininas- a travesti Jéssica, a “ninfômana” Mirian⁶⁵ e a *voyeur* Tônia⁶⁶- aparecem despidas de roupa na parte superior se maquiando enquanto se preparam para sair para a noite. O fato de apenas a personagem casada Cleide ser a única com os seios cobertos e a presença constante de seu marido no plano de filmagem são pontos que não podem ser ignorados.

brasileiras. As obras de Silva (1993 e 1996) são focadas nas travestis cariocas e nas práticas de modificação corporal. Oliveira (1994) toma por eixo uma etnografia das travestis residentes no Pelourinho, em Salvador, sendo mais uma referência importante. Lopes (1995) busca sublinhar os processos sociais de transformação e fabricação de um corpo e uma identidade travesti. Jayme (1998) aponta como se delimitam as fronteiras entre as distintas personagens que compõem o universo trans de São Paulo. Pirani (1997) analisa as interações entre travestis brasileiras e cidadãos em Paris. A obra de Oliveira (1997) concentra-se na interface das interações entre travestis, familiares e vizinhança em Florianópolis e Florentino (1998) escrutina a relação das travestis e seus companheiros na cidade de Porto Alegre. Estes trabalhos podem ser considerados precursores na produção acadêmica contemporânea sobre as travestis no Brasil, datando todos da década de 1990.

⁶³ Personagem interpretado pelo ator Antônio Rody.

⁶⁴ Interpretada pela atriz Paula Sanches.

⁶⁵ Personagem vivido pela atriz Silvia Dumont.

⁶⁶ Interpretada por Sandra Midori.

Na sequência do filme, descobrimos o motivo das personagens estarem se arrumando. Enquanto Mirian sai em um encontro romântico com um rapaz que a espera em frente de casa, com quem protagoniza a primeira cena de sexo explícito da obra, Tônia e Jéssica se encontram em uma boate para conversar enquanto tomam alguns chopes e fumam cigarros. A conversa entre as amigas é centralizada na crise existencial de Jéssica, diretamente associada com sua condição travesti. Será uma constante na primeira metade do filme as interações de Jéssica serem marcadas pelas suas reclamações sobre a dificuldade em encontrar empregos formais, o que estaria condicionando sua existência aos trabalhos noturnos enquanto acompanhante, profissão a qual ela não se sente realizada.

O estresse da vida noturna passa a minar a confiança da personagem, acabando por dificultar até as suas apresentações artísticas. A dificuldade de travestis em encontrar espaços saudáveis para exercer suas existências é um problema pertinente até os dias atuais, tornando a prostituição uma atividade quase compulsória a elas. A própria Claudia Wonder, que além de artista teve uma longa carreira como ativista trans, em entrevista concedida a Pelúcio (2007), retoma a importância que atividade artística teve em sua vida como um dos caminhos para organizar sua sanidade mental e sexualidade.

A construção da personagem travesti Jéssica será marcada por outro aspecto interessante desde seu início: sua relação conflituosa com a atividade sexual, diferente das outras personagens femininas que demonstraram sempre uma postura ativa em relação ao sexo. A construção das “patologias” das personagens que as levaram a se reunir na clínica psiquiátrica de Daniel e Cleide estará sempre relacionada com a ideia de ausência, no caso da travesti Jéssica, ou excesso, Mirian e Tônia, de vontade sexual.

Neste ponto as “patologias” parecem refletir aspectos morais das classes médias brasileiras em relação às posições esperadas dos sujeitos em relação ao sexo. Um diálogo entre Mirian, sua mãe e sua irmã reflete bem essa tensão: ao reclamar da dificuldade em arranjar emprego⁶⁷, Mirian é acusada pela mãe e irmã de estar mal falada no bairro devido aos seus constantes encontros com rapazes.

⁶⁷ A década de 1980 ficou popularmente conhecida entre os economistas latino-americanos como a década perdida devido às dificuldades provocadas pela recessão e inflação.

Neste sentido, outra cena vivenciada por Mirian e seu namorado, *Tato*, personagem interpretado por Wagner Maciel, é sintomática desta questão. O diálogo entre ambos após transarem reflete muito bem como essas patologias são construídas dentro do enredo a partir de expectativas morais dos sujeitos em relação ao sexo e a postura que se deve ter perante a ele. Tato diz a Mirian (ainda na cama) que a vontade de transar dela não era normal, na qual ofendida Mirian retruca: “O que você quer dizer? Que eu sou puta?”. *Tato* (candidato a estudar medicina) recua e pergunta se a sua companheira sabia o que era ninfomania.

Há uma tensão no diálogo acima motivada pela vontade “excessiva” da garota querer sexo, o que a levará, em um futuro próximo, aos corredores da clínica de Daniel e Cleide por indicação de Tônia. Em determinado momento do diálogo entre os dois, Tato irá expor para sua companheira que desejava carinho ao encontrá-la, ao que Mirian responde com certa indignação se o que estava fazendo (felação) não era carinho?

Se logo nas primeiras cenas nos deparamos com as personagens de Mirian e Tônia protagonizando cenas de sexo explícito, será somente por volta dos trinta minutos de filme que veremos Jéssica protagonizando atos sexuais. A demora em apresentar a travesti em cenas de sexo explícito funciona como um recurso narrativo que visa aguçar a curiosidade dos espectadores, já que um dos principais pontos de divulgação do filme nos cartazes espalhados pela *boca* era justamente a presença da travesti em cenas de sexo.

Há dois pontos interessantes que parecem refletir a moralidade hegemônica do período: primeiro, a evocação da ideia que distingue amor de sexo reverberando na dicotomia entre “moças para casar” e “moças para transar”. Em segundo lugar, o reforço constante de que a vontade de sexo seria uma característica masculina e que quando não for assim deve ser tratada como um descompasso ou “coisa de puta”. Isso ajuda a entender a ausência de desejo em Jéssica, já que parece uma estratégia consciente do diretor associar a personagem travesti a características consideradas femininas.

A própria construção de Mirian enquanto uma jovem que mora com a mãe e a irmã classificada como “ninfômana”, algo que talvez não se sustenta nos dias atuais onde a personagem parece uma jovem solteira comum, ajuda a compreender

algumas descontinuidades entres os discursos sobre o sexo da década de 1980 para os dias atuais.

Voltando ao nosso foco, a construção do corpo travesti em cena e o desejo provocado, será durante uma das festas oferecidas por Tônia (orgias nas quais o espectador é apresentado às cenas de lesbianismo, sexo em grupo, voyeurismo, entre outras “taras” específicas) que o público assistirá a primeira cena de sexo explícito protagonizada por Jéssica e Pedro⁶⁸, rapaz que interessado na travesti e percebendo sua hesitação a convence de que a melhor modo de se conhecer seria através da linguagem sexual.

Já na intimidade do quarto, o rapaz até então muito sedutor se revela agressivo ao descobrir a condição da parceira, proferindo frases do tipo: “É, você bem que me enganou, não é sua danadinha? Mas tudo bem, cu é cu”. A travesti começa a reclamar da violência do parceiro na cama, que responde anunciando sua vontade de causar dor mesmo pelo fato dela ser travesti, o que na perspectiva do agressor excluiria a possibilidade de a travesti ser tratada com carinho “como uma lady”.

Baltar (2017) produz uma análise sobre *O sexo dos anormais* que percebe bem como a coreografia sexual de Jéssica e Pedro não visa o olhar escopofílico, para o espectador sentir desejo, diferentemente das cenas sexuais do filme que chamam o espectador ao espectro da contemplação a começar pela utilização de óperas enquanto trilhas sonoras destes momentos. Na interação entre Jéssica e Pedro o plano de filmagem é distinto em relação aos próprios atos sexuais de Jéssica na obra não apresentando nenhum tipo de trilha sonora por exemplo.

Esta primeira cena de “sexo” da personagem Jéssica coloca em cena algo fundamental, a relação de desejo e abjeção que as travestis brasileiras são alvos. O desejo de Pedro pela travesti se transforma na cama em violência já que ela não seria “uma mocinha do lar”. Mais uma vez a distinção moral entre sexo e amor, mocinhas para casar e para transar é evocada. Na perspectiva do personagem Pedro a categoria de moças para casar/amor não se aplicaria a nenhuma travesti, se é que é possível

⁶⁸ Curiosamente o personagem é o único que não aparece creditado na ficha cinematográfica, entretanto o ator que interpreta Pedro é muito parecido com Silvio Jr., protagonista de *O viciado em c...* e *Novas sacanagens do viciado em c...* Esses filmes serão analisados no próximo capítulo.

dizer que o personagem a considera uma moça, já que sua primeira expressão para Jéssica – ao ver o ato sexual interrompido- é “sua filha da puta⁶⁹”.

Após essa experiência frustrada de relação Jéssica torna-se mais vulnerável emocionalmente dentro do enredo. Ao passo que Tônia, percebendo as dificuldades da amiga, a aconselha a ir procurar ajuda com o Doutor Daniel, médico responsável por tratar a própria Tônia junto a seu cônjuge Raul⁷⁰ e seus “distúrbios” sexuais relacionados com a prática *voyeur*.

A vontade de saber: Jéssica e o terreno asséptico dos consultórios médicos.

Desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele exercia e como meio para seu exercício; criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. Desenfurnam-no e obrigam-no a uma existência discursiva. (FOUCAULT, 1988:39)

Se até aqui podemos observar alguns aspectos da vida da personagem travesti, será a partir de sua chegada a clínica médica que conheceremos a verdade sobre a existência de Jéssica. Foucault (1988) mostra como desde o século XVIII discursos sobre sexo se multiplicam dentro dos dispositivos de poder, incitando o sujeito a falar sobre o sexo, questionando assim a chave analítica que parte da hipótese repressiva.

No livro primeiro da *História da sexualidade*, “A vontade de saber” (1988) Foucault coloca como hipótese geral o fato de que a sociedade que se desenvolveu no século XVIII- chamada burguesa, capitalista ou industrial- não reagiu ao sexo com uma recusa em reconhecê-lo. Ao contrário, instaurou todo um aparelho (dispositivo da sexualidade) para produzir discursos verdadeiros sobre o sexo (FOUCAULT, 1988:78). O autor rechaça análises sobre a sexualidade que partam da hipótese

⁶⁹ Interessante perceber, no que toca a linguagem, a mistura dos gêneros na frase de Pedro. Será uma constante no filme as referências a Jéssica com pronomes masculinos quando esta não estiver presente nas interações, ou, quando buscam ofendê-la. No restante das interações, quando Jéssica faz-se presente nos diálogos, são comuns as referências a ela serem feitas no feminino.

⁷⁰ Personagem interpretado por Eliseu Faria.

repressiva. Não é que a interdição seja ilusão, mas, sim, que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito sobre o sexo a partir da Idade Moderna⁷¹.

Foucault (1988) pretende revelar a vontade de saber que serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento para que determinadas correlações de força atuem sobre a esfera da sexualidade. Para o autor, o próprio conceito de sexualidade é datado historicamente e, desde sua gênese, pautado por relações de força que incidem sobre ele. Em vez de sofrer um processo de restrição, o sexo foi, ao contrário, submetido a um mecanismo crescente de incitação: as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceriam a um princípio de seleção rigorosa mas ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades polimorfos. Nessa perspectiva a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou em constituir uma ciência da sexualidade (FOUCAULT, 1988:19).

Este primeiro tomo da obra de Michel Foucault sobre a sexualidade busca inverter a direção da análise: ao invés de partir de uma repressão geralmente aceita como condição primária das investigações sobre o tema desenvolvidas até então, para Foucault é necessário considerar esses mecanismos positivamente enquanto produtores de saber, multiplicadores de discursos, indutores de prazer e geradores de poder.

Em suma, trata-se de definir as estratégias de poder imanentes a essa vontade de saber. E, no caso específico da sexualidade, constituir a “economia política” de uma vontade de saber que encontrará no discurso médico legal um grande ponto de apoio e reafirmação. No limite, Foucault (1988) busca produzir a história das instâncias de produção discursiva⁷², de produção de poder⁷³ e saber, as quais frequentemente fazem circular erros ou desconhecimentos sistemáticos. Atentando a suas transformações, no intuito de decifrar a maneira como poder e desejo se articulam. Para o autor é fundamental definir o domínio específico formado pelas relações de poder para a determinação mais precisa dos instrumentos de análise.

É a partir do minuto trinta e cinco, quando a travesti chega a clínica médica, que acessaremos sua história de vida sempre a partir do território asséptico do

⁷¹ Foucault estabelece nesse ponto um diálogo crítico com o trabalho de Herbert Marcuse (1975).

⁷² Que também são responsáveis por organizar os silêncios em torno de determinadas temáticas.

⁷³ Que por vezes interdita.

consultório médico. A construção da trajetória de vida da travesti Jéssica chama atenção pela sintonia com o que estava prescrito sobre a transexualidade nos manuais médicos do período. É na clínica⁷⁴ que Jéssica conhecerá alguns importantes personagens para o desenrolar de sua trajetória no filme, como o caseiro Roberto⁷⁵.

Logo na sua chegada a clínica médica, Jéssica se depara com Cleide que, após analisar a travesti da cabeça aos pés com um olhar desconfiado, pergunta a Tônia se Jéssica era sua amiga. Ao receber uma resposta afirmativa de Tônia, Cleide suspira aliviada e diz “Ah, pensei que fosse um travesti”. Após a confirmação de Tônia sobre a condição da amiga, Cleide procura o marido e médico Daniel para contestar a presença de Jéssica naquele ambiente e alertar sobre os riscos para a reputação da clínica com a presença da travesti ali.

Neste ponto, a resposta de Daniel à esposa demonstra a preocupação do diretor Alfredo Sternheim em desestigmatizar a experiência travesti ao longo de sua obra. Daniel desapontado responde a esposa: “Qual é Cleide? Abra sua cuca, garota! Um travesti⁷⁶ é um ser humano como qualquer outro e que também está sujeito às crises existenciais”. Ainda cética, Cleide responde “como não se saber se se é homem ou mulher?”. Daniel reforça seu desapontamento declarando que esperava que Cleide estivesse melhor capacitada para compreender as variações do comportamento humano. Afirma o médico, “Bobagem. Um psiquiatra tem que aceitar qualquer paciente, mesmo ele sendo um travesti. Afinal a gente já se forma consciente da bissexualidade das pessoas e têm que levar isso numa boa”.

A passagem acima dura aproximadamente dois minutos e fica evidente a vontade do diretor em passar uma mensagem de tolerância. Será sempre Daniel, na sua condição legitimada de médico, o responsável por tais discursos. A centralidade da figura do médico e do espaço da clínica ajuda-nos a compreender a matriz de pensamento mobilizada pelo autor na construção de seu argumento. O próprio contexto em que o filme foi produzido é marcado pela predominância dos discursos

⁷⁴ Uma casa de campo muito bonita localizada na região de Campinas e que pertencia ao produtor da película Juan Bajon.

⁷⁵ Personagem interpretado por Walter Gabarron e que posteriormente revelará seu interesse afetivo em Jéssica.

⁷⁶ É uma constante no filme, desde a sinopse disponível na ficha cinematográfica, os personagens se referirem a Jéssica no masculino quando esta não se faz presente.

médico/psi enquanto detentores da legitimidade em produzir enunciados sobre o sexo.

Será justamente na cena subsequente que, entre as paredes do consultório médico, Jéssica revelará sua trajetória de vida. Neste ponto, o autor lança mão do recurso da narrativa em *flashback* para que o espectador acompanhe Jéssica desde sua infância até o momento que ela chega à clínica.

A travesti conta sua origem solitária na zona rural ao lado da mãe e de um irmão sete anos mais velho. A construção da história de origem da travesti chama a atenção justamente pela sintonia com o que estava prescrito nos manuais médicos, principalmente o Manual de Diagnóstico e Estatística de Distúrbios Mentais (DSM), produzido pela Associação Psiquiátrica Americana (APA), que a partir de sua terceira versão, em 1980, inclui a experiência transexual no rol dos “transtornos de identidade gênero”⁷⁷.

Jéssica e o dispositivo transexual: breve comentário sobre a evolução das categorias travesti e transexual nos manuais médicos modernos.

Desde Kraft- Ebing, ainda no século XIX, que a psiquiatria e a psicologia deram seguimento a um processo de patologização sistemático das sexualidades consideradas dissidentes. Será durante a década de 1950 que John Money sistematiza o termo gênero, diferenciando-o do sexo para nomear o pertencimento do indivíduo a um grupo culturalmente reconhecido como masculino e feminino. O autor afirma a possibilidade de mudar o gênero de qualquer recém- nascido até os dezoito meses de vida. Ainda na década de 1950, George Henry, Robert L. Dickinson e Alfred Kinsey conduzem os primeiros estudos demográficos sobre a variação sexual, assim como Robert Stoller produz seus protocolos sobre masculinidade e feminilidade.

Durante a década de 1960 o endocrinologista Harry Benjamin (1966) fornece as primeiras bases para o diagnóstico do “verdadeiro transexual”, estabelecendo as distinções entre travestismo e transexualismo inspirados pelas escalas de orientação sexual de Kinsey. Em 1969, enquanto surgia a ARPANET (Advanced Research

⁷⁷ Recentemente a transexualidade foi realocada sob a categoria das “disforias de gênero”.

Projects Agency Network)- uma rede de computadores criada pelo departamento de defesa estadunidense no intuito de melhorar a comunicação entre as diferentes instituições estatais, sendo a espinha dorsal para a criação da internet- ocorria em Londres o primeiro encontro da Associação Harry Benjamin, atualmente conhecida como World Professional Association for Transgender Health (WPATH).

É a atual WPATH que irá se legitimar como produtora de conhecimento sobre a experiência transexual produzindo um dos mais importantes documentos responsável pela normatização dos tratamentos, o State of Care (SOC). Além do DSM e SOC, outro documento é reconhecido como oficial para a orientação do diagnóstico da transexualidade: o Código Internacional de Doenças (CID) produzido pela Organização Mundial de Saúde (OMS)⁷⁸.

Bento (2008) desenvolveu uma análise sobre estes documentos, onde há o pressuposto da transexualidade ser uma doença que têm os mesmo sintomas em todas as partes do globo, reconhecendo que a “patologização caminha de mãos dadas com a universalização.” (BENTO, 2008:98). O SOC possui como matriz de pensamento os trabalhos de Harry Benjamin, não fugindo do ponto inicial formulado pelo autor de que a transexualidade têm sua origem em alguma parte do corpo onde as cirurgias de transgenitalização são as únicas terapias possíveis.

Para esta investigação é fundamental esclarecer que dentro do discurso médico trabalha-se com uma espécie de continuidade entre as experiências travesti e transexual. Mas como Bruno Cesar Barbosa (2013) aponta, no Brasil estas categorias são tomadas de maneira distinta, sendo alvos de constantes disputas e produzindo hierarquias. O autor percebe como a questão da cirurgia de readequação sexual ganha centralidade para a diferenciação de transexuais e travestis no Brasil, onde as primeiras desejariam passar por este processo diferentemente das travestis.

No Brasil o termo transexual começa a aparecer durante o final da década de 1970 a partir do caso do Dr. Roberto Farina- condenado e posteriormente absolvido

⁷⁸ Recentemente o CID-11 retirou a transexualidade da categoria de “distúrbios mentais” movendo-a para a categoria da “condição relativa à saúde sexual”. Esta mudança é paradigmática, pois a partir dela a transexualidade deixa de ser considerada um transtorno mental, e acontece quase trinta anos depois de a homossexualidade ser retirada da lista, na década de 1990. De fato com a nova classificação da OMS, CID-11, a transexualidade passa a ser tratada como uma condição que pode necessitar cuidados médicos durante o processo de transição (cirurgias e terapias hormonais), mas não mais como pessoas que precisam de tratamento psiquiátrico devido a sua condição.

pelo crime de lesão corporal, em 1978, após realizar a primeira cirurgia de redesignação sexual em uma mulher trans no ano de 1971. Em 1997, CFM nº1482 permite a cirurgia para a construção de “neovagina”, procedimento sobre gônadas e hormonioterapia condicionados ao diagnóstico de transexualismo nos moldes formulados por H. Benjamin e em caráter experimental- conforme resolução do conselho nacional de saúde nº 196 de 10/10/1996, ou seja, restrito à hospitais universitários. Em 2002, CFM nº1652 autoriza a cirurgia de “neocolpovulvoplastia” ser realizada em qualquer instituição de saúde mantendo o caráter experimental da cirurgia de “neofaloplastia. A portaria nº 1707, de 18 de agosto de 2008 incorpora o “processo transexualizador” ao SUS, onde a resolução nº 1652 é citada como parâmetro para o tratamento (Lionço, 2009).

Recentemente as Portarias nº 1.820/GM/MS, de 13 de agosto de 2009, que assegurou o uso do nome social a transexuais no SUS; nº 2.836/GM/MS, de 1 de dezembro de 2011, que institui no âmbito do SUS a Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais e a Portaria nº 2.803/GM/MS, de 19 de novembro de 2013, que revogou a portaria nº 1.707/GM/MS e ampliou o processo transexualizador no Sistema Único de Saúde (SUS) considerando a recomendação do Relatório nº 54 da Comissão Nacional de Incorporação de Tecnologias no SUS (CONITEC), de 7 de dezembro de 2012, no qual recomenda-se a incorporação de novos procedimentos relativos ao processo transexualizador no âmbito do SUS e a Resolução nº 2, de 6 de dezembro de 2011, da Comissão Intergestores Tripartite (CIT), que estabelece estratégias e ações que orientam o Plano Operativo da Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais no âmbito do SUS permitiram que o acesso ao processo transexualizador se populariza se no debate público nacional.

Leite Júnior. (2011b) afirma que, embora a cirurgia tenha caráter central nos manuais, em alguns países, como os Estados Unidos, pessoas que não desejam a cirurgia podem ser clinicamente classificadas como transexuais. Bruno Cesar Barbosa (2013) revela como no Brasil há uma valorização entre mulheres transexuais de argumentos medicalizantes, como a valorização dos termos “diagnosticada” e “operada”, recriando assim a coerência entre sexo e gênero a partir do desejo pela cirurgia e diferenciação da categoria travesti.

Barbosa (2013) percebe através de sua etnografia dos encontros entre travestis e transexuais em São Paulo uma questão de classe e raça operando no seio da distinção entre travestis e transexuais que hierarquiza noções de uma feminilidade “natural”, a transexual, frente à “artificialidade” travesti. Para o autor, tanto travesti como transexual são categorias performativas e que tal performatividade não se esgota apenas em enunciados de gênero e sexualidade, sendo expressas também por meio de articulações contingentes que remetem às diferenças de classe, cor/raça e geração⁷⁹.

Uma das grandes preocupações de manuais como o DSM é apontar a manifestação do “transtorno” de gênero nas suas fases iniciais, tendo suas prescrições uma intensa sintonia com os trabalhos do psiquiatra e psicanalista Robert Stoller (1982), defensor da tese de que a resposta para os “desvios” de gênero deveriam ser pesquisados a partir da personalidade da mãe.

Segundo o autor, a mãe, devido à inveja dos homens e seu desejo inconsciente em ser homem, fica tão extasiada com o nascimento do filho que transfere seu desejo para ele, provocando assim uma ligação extrema entre filho e progenitora. Essa relação simbiótica aliada ao ocultamento da figura do pai não permitiria que o conflito de Édipo se instaurasse. Essa ausência do conflito, e conseqüentemente de sua resolução, não possibilitariam que a identidade de gênero masculino se desenvolvesse de maneira “saudável/normal”.

Bento (2008; 2014), ao desenvolver sua análise crítica sobre o dispositivo transexual, aponta o fato da transexualidade nesses manuais médicos, como o DSM, CID (Código de Doenças Internacionais) e o SOC (State of Care), refletirem convenções sociais sobre o que seria um homem e/ou uma mulher de “verdade”, defendendo a tese de que a concepção que atrela gênero à genitália geraria necessariamente esses trânsitos identitários.

O conceito de performatividade, trabalhado por Butler (1997; 2003), toca justamente neste ponto. Na perspectiva da autora, gênero seria uma norma

⁷⁹ Como apontam João Silvério Trevisan (2000) e Luis Henrique Martins (2017), a questão da travestilidade e raça é um ponto que aparece desde o teatro colonial no Brasil. Durante a colônia o teatro brasileiro era restrito aos homens, as mulheres não poderiam participar e assistir tais espetáculos sendo os papéis femininos, geralmente, interpretados por homens mulatos e negros já que o teatro naquele período era considerado algo vulgar pela elite dominante branca.

materializada discursivamente constituída por atos de repetição estilizada, revelando os dispositivos de saber e poder que são acionados durante essa construção. A autora identifica todo um discurso que permite a manutenção da heterossexualidade enquanto ordem compulsória, manutenção possível através da questão da performatividade, a repetição de atos, signos e gestos, do âmbito cultural, que reforça a construção dos corpos masculino e feminino. Nessa perspectiva *queer*, o foco de explicação sai do indivíduo e se atenta em especial às estruturas sociais e relações de poder, dando maior ênfase em uma micropolítica do que em uma gramática universal.

A construção da personagem Jéssica está em consonância com os manuais apontados acima, retomando o que caracterizaria a transexualidade nos trabalhos de Robert Stoller: a) a ausência de uma figura masculina paterna forte e b) um relacionamento simbiótico com a mãe na infância, reforçam a posição privilegiada que *O sexo dos anormais* assume nesta investigação. Cabe frisar que apesar de Jéssica ser construída enquanto travesti nas interações dentro do filme, sua personagem apresentará uma variedade de características que podem ser associadas também a transexualidade⁸⁰.

Antes de prosseguir, é preciso esclarecer que no debate médico contemporâneo a discussão patologizante encontra-se datada⁸¹. Atualmente, a visão patologizante é minoritária dentro das linhas teóricas que compõem o escopo médico. Nos últimos dez anos é sensível o esforço desse campo em superar essa discussão e adotar posturas mais progressistas em relação à experiência travesti e transexual. Os manuais médicos mais recentes como o CID-11 e o DSM-V buscam superar essa perspectiva através da realocação das categorias referentes a experiência trans. No caso do CID-11, retirou-se a transexualidade da categoria de “distúrbios mentais” movendo-a para a categoria da “condição relativa à saúde sexual”. Esta mudança é paradigmática e acontece quase trinta anos depois de a homossexualidade ser retirada da lista, na década de 1990. Já o DSM-V buscou substituir o termo “transtorno de identidade de gênero” pelo conceito de “disforia de gênero”.

⁸⁰ Em um de seus diálogos com seu cônjuge Roberto, Jéssica colocará a questão de ela não ser “mulher” remetendo ao fato de ela não possuir um sistema reprodutor “feminino”. No qual a resposta de Roberto evoca a potência evolutiva da medicina como uma esperança para Jéssica se tornar mulher no futuro.

⁸¹ Até o início do século XXI essa era uma discussão frequente.

A figura da “madrinha” em *O sexo dos anormais*.

Acredito que neste ponto tenham ficado claro as semelhanças entre a construção da trajetória de vida da personagem travesti Jéssica, em *O sexo dos anormais*, com o que havia de mais avançado no discurso médico daquele período sobre a experiência transexual e travesti. Assim, gostaria de retomar o fio narrativo do filme a partir do ponto em que paramos: ainda no consultório médico onde a travesti continuará a rememorar sua trajetória de vida e a importância de determinadas figuras.

Jéssica, ainda em *flashback* no consultório com Daniel, relembra que sempre se sentiu diferente, mas o romance com Celso⁸² fazia com que não se importasse com essa sensação de incongruência. Neste momento o espectador é introduzido a primeira cena de sexo homossexual masculina do filme. O ato se desenvolve entre Jéssica, antes da transformação, ainda como José Soares Barbosa⁸³ e Celso. Após a notícia do casamento de Celso, quando este diz que pelo fato de não ser uma garota seria impossível eles continuarem juntos, Jéssica decide deixar a zona rural rumo a “cidade grande”, ou seja, São Paulo.

Destaco que, diferentemente dos filmes pornôns com travestis contemporâneos, Jéssica em nenhum momento de suas interações sexuais assumirá uma postura ativa, jamais sendo mostrado em tela os seus momentos orgásticos de ejaculação. Alfredo Sternheim parece lançar mão da estratégia de promover empatia entre espectador e personagem através do amor, ou seja, pela capacidade de amar e se desiludir que humaniza e coloca todos em pé de igualdade.

Nesse ponto é preciso atentar também para o fato de que a construção da personagem Jéssica remete ao código cultural do melodrama⁸⁴ e das telenovelas aproximando da personagem travesti estigmatizada e marginalizada culturalmente espectros de identificação empática da heroína e do par amoroso da ordem

⁸² Personagem interpretado por Tony Severo.

⁸³ Nome de batismo da personagem. José é interpretado neste momento pelo ator Pedro Terra.

⁸⁴ O melodrama pode ser tanto um efeito utilizado na obra, como também ser considerado um gênero dramático que possui suas origens na modernidade sociológica, sendo um dos principais gêneros artísticos dos séculos XIX e XX. No teatro, um de seus principais autores foi o francês René- Charles Guilbert de Pixérécourt.

melodramática das telenovelas⁸⁵. Isso produz em *O sexo dos anormais* uma ambivalência política no processo de construção da personagem Jéssica transitando sempre entre o estigma e o heroico.

Desiludida amorosamente, Jéssica chega à cidade grande e conhece Tom⁸⁶ com que passa a dividir um apartamento. A partir deste momento o espectador é convidado a assistir uma sequência de cenas onde observamos Jéssica a desenvolver suas atividades de garoto de programa/michê⁸⁷ na cidade de São Paulo. Durante esta sequência o espectador será introduzido a algumas cenas de práticas sexuais consideradas não convencionais, como um sujeito que exigia que elogiasse seu pênis enquanto o “chupava”, e um estrangeiro⁸⁸ que oferece dinheiro para ver Jessica defecando, sendo esta cena de coprofilia (*scat*) apenas simulada.

Será durante suas noites de rua que Jéssica conhecerá Peres⁸⁹, político influente em Brasília, que apaixonado propõe bancar a transformação física de Jéssica. A figura da “madrinha” (BENEDETTI, 2005), geralmente uma travesti experiente e consolidada que ajuda jovens travestis em seus processos de montagem e chegada a uma nova cidade, aparece aqui dividida entre as personagens de Tom, a qual Jéssica refere-se sintomaticamente como “titia”, e Peres que patrocinará a viagem e os processos de modificações corporais da personagem.

É preciso frisar que a figura das “madrinhas”, como aponta Marcos Benedetti (2005), são travestis já estabelecidas que recebem as mais novas em suas casas e oferecem meios para que estas terminem de desenvolver seu processo de “montagem”. Geralmente, as “madrinhas” exercem o papel de cafetina cobrando valores em cima dos programas realizados pelas travestis recém-chegadas e do direito destas utilizarem-se de determinados “pontos” de prostituição nas grandes cidades. Os dois personagens ressaltados aqui (Peres e Tom) apenas de longe evocam as madrinhas, pois eles apenas recebem e financiam o processo de montagem de Jéssica.

⁸⁵ Mariana Baltar (2015) e Linda Williams (2004) recuperam a questão da pornografia, o melodrama e o horror constituírem gêneros do corpo, ou seja, gêneros que convidam o espectador a uma reação corporal tendo como matriz comum o excesso narrativo.

⁸⁶ Performer e artista gay vivenciado por Sérgio Buck.

⁸⁷ Perlongher (1987a), já citado anteriormente, oferece um panorama sobre a atividade dos michês na *boca do lixo* paulistana durante a década de 1980.

⁸⁸ Este é um personagem construído de maneira bem estereotipada em cima da ideia dos gringos que chegam ao Brasil em busca de sexo.

⁸⁹ Interpretado por Luiz Carlos Braga.

Interessante atentar que a construção da feminilidade em Jéssica gira em torno da questão dos seios, ponto muito sensível no processo de montagem de todas as travestis, como algumas falas de Celso e Peres à travesti deixam evidente. Diz Celso: “Ah, se você fosse mulher... já imaginou? Uns peitinhos aqui, um cabelão. A bundinha nem precisa mexer, já te disse tetéia... você nasceu errada.”. De maneira mais sutil afirma Peres: “Ah, se você fosse uma mocinha. Tivesse uns peitinhos, usaria roupas lindíssimas, joias... que tal? Posso dar um jeito nisso, querida.”.

Um ano se passa na narrativa, Jéssica retorna já montada⁹⁰ e decide procurar primeiro Celso, esperançosa que o antigo amor agora a assuma. A travesti se decepciona ao encontrar o rapaz e sua postura hostil que passa a ofendê-la com termos como “bicha louca” e pede para ela o esquecer. Decepcionada e de volta a São Paulo, Jéssica conta para Tom o ocorrido que responde a amiga: “Calma Jéssica. No fundo o Celso é uma maricona que gosta mesmo de rapazes.”. É uma constante nos filmes da *boca*, assim como na pornografia moderna, o apelo a uma linguagem mais direta, popular, repleta de gírias. Esta linguagem aproxima este tipo de produção das camadas populares e em muitos casos provoca o riso pela quebra da expectativa em relação à linguagem.

Ainda no apartamento, Tom conta à amiga que Peres faleceu enquanto discursava na ONU. Arrasada com o fato, a travesti volta às ruas para sobreviver, onde conhece Tônia e passa a participar de seus eventos orgiásticos. A esta altura, o espectador assiste a uma cena de sexo entre Jéssica, Tônia e dois rapazes, onde, pela primeira vez, o espectador pode observar o pênis ereto da travesti em close, enquanto Tônia faz o sexo oral. Posteriormente, veremos Jéssica sendo penetrada por um dos rapazes enquanto, aliada ao outro parceiro, praticam uma cena de dupla penetração em Tônia.

Uma vez mais, o autor recorre a humanização da personagem pelo afeto e suas decepções, estratégia muito utilizada pela música popular romântica da década de 1970 e 1980 pejorativamente chamada de “brega”. Chama a atenção também o fato de na sequência anterior, pela primeira vez o espectador ser convidado a observar o pênis de Jéssica em close. Este é um ponto interessante, pois até nos ensaios sensuais

⁹⁰ A expressão “montagem” é uma gíria comumente utilizada entre as travestis para se referir ao processo de construção do corpo travesti através de procedimentos estéticos e cirúrgicos que permitem a estas exercerem sua identidade de gênero.

com travestis para revistas da década de 1980 citados anteriormente, em nenhum momento o pênis era focalizado. Excetuando-se o ensaio da própria Claudia Wonder para a revista *Big Man Magazine*.

A questão do nome social em documentos: uma crítica ao essencialismo.

A volta ao trabalho nas ruas, após a morte de Peres, abala a travesti que já não consegue mais desempenhar suas funções. Essa crise leva a travesti a sua primeira tentativa de procurar ajuda junto à medicina. Ainda no consultório de Daniel, Jéssica relembra a sua primeira experiência terapêutica com a Dra. Hermínia⁹¹, uma psiquiatra extremamente caricata e que assume uma postura antiética e muito elogiosa a beleza e as proporções físicas da travesti, não evitando o contato físico.

Durante a consulta Dra. Hermínia demonstra ser lésbica, defendendo o que ela consideraria ser a independência feminina frente aos homens. Quando ela abre a gaveta de seu consultório em busca de papel e caneta para anotar os dados de Jéssica o espectador, devido ao plano de filmagem, percebe a presença de vários objetos eróticos, como consolos dos mais variados tamanhos. É no momento de apurar os dados da travesti que uma reviravolta acontece. Hermínia ao verificar a documentação de Jéssica e constatar a desconexão entre documento e pessoa física a expulsa do consultório aos berros alegando que ela seria um homem.

Seria difícil não pontuar que a construção da personagem da médica é carregada em estereótipos lesbianos, como uma postura grosseira e masculinizada, e revela traços abundantes do pensamento conservador do contexto de produção da obra. A própria reação da doutora ao descobrir a condição travesti de Jéssica, e, assim, passar a ofendê-la e expulsá-la do consultório aos gritos de que ela seria um homem, reverbera em uma postura extremamente conservadora que não reconhece a identidade de gênero de Jéssica.

A cena da consulta com Dra. Hermínia ainda reflete uma questão fundamental para inserção ativa das travestis e transexuais na sociedade: a importância do reconhecimento do nome social legitimado nos documentos oficiais e registros gerais (RG) em coerência com a identidade de gênero assumida. Esta é uma questão que

⁹¹ Interpretada pela atriz Ivete Bonfá.

têm um longo debate dentro da sociedade brasileira que recentemente alcançou alguns importantes avanços, como o reconhecimento do nome social em órgãos públicos federais através do decreto nº 8.727, de 28 de abril de 2016⁹². E o fato mais recente de o Conselho Nacional de Justiça, por meio do Provimento nº73, de 28 de junho de 2018, definir que pessoas trans podem solicitar alterações em seus registros nos cartórios de todo o país sem a obrigatoriedade de comprovação da cirurgia de redesignação sexual e da presença de advogados e/ou defensores públicos.

Ainda há um detalhe na cena com a Dra. Hermínia que chama a atenção e enriquece o debate: o fato de ao descobrir que Jéssica era uma travesti, a doutora ficar tão abalada, reprimindo seu desejo que se converte em ódio. Imediatamente após a saída da travesti do consultório, Hermínia telefona a um médico marcando algumas sessões de terapia, promovendo um jogo entre a figura do médico e do paciente.

A redenção pelo casamento: a essencialização da feminilidade.

A consulta frustrada entre Jéssica e Dra. Hermínia marca o fim da narrativa em *flashback* rumo aos minutos finais da obra de Alfredo Sternheim. As cenas que se seguirão procurarão dar um desfecho para as histórias de Tônia, Mirian e, principalmente, Jéssica conectadas pelo espaço da clínica. Será em um diálogo entre Jéssica, Mirian e Roberto que o interesse da travesti pelo caseiro despertará ao ouvi-lo dizer que pretende se casar.

Diz o rapaz: “Mas só quando encontrar aquela que possa realizar o sonho de minha mãe... uma mulher distinta que saiba pregar botões, que cozinhe carne assada, que me de muitos filhos. Uma mulher suave e delicada.”. Aqui novamente podemos observar a associação de uma essência feminina às atividades relativas a uma economia da casa, domésticas e maternas. A pílula anticoncepcional e os trabalhos de Simone de Beauvoir forneceram elementos para que essa essencialização da mulher em mãe fosse questionada ainda na metade do século XX. Entretanto, este era um debate que ainda se ensaiava no Brasil estando restrito às camadas acadêmicas. A persistência das referências a uma feminilidade extremamente essencializada reflete

⁹² Bento (2014b) fornece uma interessante análise sobre os processos de reconhecimento do nome social na esfera pública brasileira e seus impactos sobre a população trans.

o pensamento que permeia a sociedade brasileira da década de 1980, ainda muito influenciada pelo autoritarismo e moralismo militar.

Seguindo o desenvolvimento da obra, Doutor Daniel anuncia a seus pacientes que não conseguiu renovar o contrato de locação da casa onde a clínica está instalada fazendo um discurso fundamental para entendermos a preocupação do diretor, assumidamente homossexual, em desestigmatizar alguns pontos, a começar pelo próprio título da obra que pode gerar controvérsias, sempre pelo discurso legitimado e pedagógico de um médico.

Defende Daniel: “Gente, dois meses não é o suficiente para um tratamento profundo, mas acho que mesmo assim fizemos grandes progressos. Não se preocupem com que os outros possam pensar, com os preconceitos, os rótulos tipo normal e anormal. Porque em se tratando de sexo, desde que não faça mal a ninguém é claro, nada pode ser considerado anormal. Portanto gente sejam autênticos!”. É como se a figura do médico pudesse romper com o senso comum a partir de seu lugar de fala sem ter sua capacidade intelectual e sexual questionada. As posturas vanguardistas do médico chamam a atenção desde o início da obra, quando este encontra sua futura esposa Cleide em um salão de beleza enquanto fazia as suas unhas.

Já em clima de despedida, Jéssica e Mirian caminham pelo jardim da clínica enquanto a travesti reclama à amiga que terá que voltar a rua para sobreviver. Neste momento, Jéssica deixa a amiga e passa a caminhar sozinha quando Roberto a interpela e revela sentir uma intensa atração pela travesti e, sem titubear, a pede em casamento. Jéssica responde que não poderia cumprir as expectativas do rapaz. A resposta do rapaz surpreende a travesti pela determinação, já que ele não se opõe a perspectiva da adoção, avançando no debate ao afirmar que “a ciência está em franca evolução”.

Uma vez mais o argumento científico aparece de maneira positiva como responsável por permitir um maior leque de possibilidades aos sujeitos. O tema das cirurgias de transgenitalização, como já abordado anteriormente, se desenvolve no Brasil a partir do caso do médico Roberto Farina que seria processado e condenado

pelo crime de lesão corporal durante a segunda metade da década de 1970, sendo absolvido das acusações apenas no ano de 1978⁹³.

O desfecho de *O sexo dos anormais* é marcado pelo casamento de Jéssica e Roberto que consistirá o momento de desamarrar algumas pontas do roteiro. É durante a festa que Tônia conta que decidiu abandonar suas aventuras sexuais após sair com um rapaz que praticava a hipoxifilia, ou, asfixia erótica e se assustar com a prática, sendo convencida pelo seu marido Raul a trabalhar como atriz em filmes de sexo explícito. Já Miriam encontra-se feliz durante o casamento ao lado de seu namorado Tato⁹⁴ e é a responsável por capturar o buquê de flores da noiva travesti.

O sexo dos anormais se caracteriza por ser uma obra comprometida em apresentar um enredo sólido e coeso em torno da personagem travesti Jéssica. Já o argumento dos filmes analisados no próximo capítulo, *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984) e sua sequência, *Novas sacanagens do viciado em c...* (IDEM, 1985), irá caracterizar-se pelo seu enredo mais simples, sem deixar de desenvolver importantes críticas e reflexões políticas, mas com um roteiro focado no escracho e em um humor pastelão que beira o escatológico. Até o fato de o diretor não assinar a obra ajuda a revelar como ela possui poucas preocupações com a qualidade do argumento, muito mais preocupada em espetacularizar a experiência travesti e atingir público.

A obra de Sternheim, devido ao seu sucesso de público, gerou uma continuação chamada *Sexo livre* (Alfredo Sternheim, Brasil, 1985) que não conseguiu repetir o sucesso do primeiro. Fazendo deste um filme maldito e muito difícil de encontrar cópias e comentários positivos, já que a crítica e o público não se empolgaram com a proposta de continuação Sternheim⁹⁵. Se em *O sexo dos anormais* o principal espaço para o desenvolvimento da história será uma clínica

⁹³ A cirurgia de redesignação foi realizada pelo Dr. Farina em 1971 no hospital Oswaldo Cruz e consistiu na ablação dos órgãos genitais e constituição de uma vagina artificial na mulher trans Waldirene Nogueira.

⁹⁴ Interpretado por Wagner Maciel.

⁹⁵ Está é a sinopse disponível sobre *Sexo livre* nas bases da cinemateca nacional, "Miriam está sendo enterrada sob os olhares de seu marido Tato, dos amigos e da mãe. Esta acusa o genro de não ter sido um bom marido; caso fosse, Miriam não teria morrido num motel com outro. Mas, segundo os amigos Tônia e Tom, a falecida vivia forte crise de ninfomania, daí aproveitar as ausências do marido, que, como médico, dava plantão noturno no hospital. Tato custa a se conformar com o que aconteceu. Ao mesmo tempo, Tônia revela-se enjoada de seu casamento com o voyeur Raul, enquanto o travesti Jéssica, também separada do marido Roberto, sente saudades do tempo em que era Zezinho, quando tinha relações com o camponês Celso. Um a um, todos vão recordando passagens de suas vidas e os motivos pelos quais Miriam teria morrido."

psiquiátrica, em *O viciado em c...* e, principalmente, *Novas sacanagens do viciado em c...* as histórias terão como local principal de desenvolvimento do enredo o terreno das delegacias de polícia. Acessaremos assim, no terceiro capítulo desta primeira parte algumas continuidades e descontinuidades relativas ao processo de inserção das travestis brasileiras dentro dos filmes da *boca do lixo* paulistana em sua fase explícita.

CAPÍTULO 3. MEDICALIZADO E CRIMINALIZADO: DAVID CARDOSO E O CORPO TRAVESTI EM AS AVENTURAS DO VICIADO EM C...

Produzido em 1984, no mesmo período que *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, Brasil, 1984), *O viciado em c...* foi lançado em 18 de fevereiro de 1985, exatamente uma semana após a obra de Sternheim chegar aos cinemas paulistas. Diferentemente da obra analisada no capítulo anterior, *O viciado em c...* produzido pela DaCar Produções Cinematográficas Ltda.⁹⁶ constitui uma obra sem pretensões de fornecer grandes reflexões acerca da experiência travesti, mas isso não a impede de atingir interessantes questões políticas que nos ajudam a compreender o debate público sobre sexualidade na década de 1980.

É muito comum na fase mais explícita da produção cinematográfica da *boca do lixo* alguns autores, diretores e profissionais técnicos do cinema envolvidos nessas produções se utilizarem de pseudônimos ao assinar tais obras. Esta é uma primeira diferença que podemos estabelecer entre a obra de Alfredo Sternheim e a de David Cardoso. Enquanto *O sexo dos anormais* busca apresentar um enredo coeso e centrado na personagem travesti Jéssica, em *O viciado em c...* a personagem travesti Pérola ganha protagonismo apenas no terço final da obra. A sinopse disponível na ficha cinematográfica, que se encontra nas bases digitalizadas da Cinemateca Nacional, ajuda a compreender o tom mais escrachado e jocoso da obra de David Cardoso:

"José Carlos, nascido e criado na fazenda, mantém relação sexual com todos animais, entre eles, bodes, cabras, patos, galinhas etc. Quando atinge a maioridade vem para São Paulo tentar a sorte e morar na casa de seus padrinhos. Na casa dos padrinhos, o rapaz acaba transando com todas as empregadas, mas nenhuma o satisfaz por causa de suas preferências. Numa noite sai pela cidade e acaba conhecendo Pérola, um travesti, e acabam namorando e transando. Quando atinge o orgasmo, o rapaz ouve e visualiza sinos. Apaixona-se inteiramente. Forçado pelas circunstâncias, acaba tendo que transar com a madrinha e, embora no fim chegasse ao mesmo canal, não conseguia ouvir os sinos e, o desejo carnal, não era totalmente satisfeito. Zé Carlos volta para a fazenda junto com Pérola, que é apresentada como futura noiva. A mãe a recebe de braços abertos, mas algo na moça intriga o velho pai, que comenta sua desconfiança com a esposa. Certo momento, Pérola vai ao banheiro e o velho a espreita pelo buraco da fechadura. Quase cai de quatro ao

⁹⁶ Produtora fundada pelo próprio David Cardoso que em 1974 lança seu primeiro filme *Caçada Sangrenta* (Ozualdo Candeias, Brasil, 1974) que teve um público total de 520.940 espectadores. Na lista de filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores, a DaCar Produções Cinematográficas é responsável por emplacar 12 filmes. Sendo *A noite das taras* (David Cardoso, John Doo e Ody Fraga, Brasil, 1980) a produção mais bem sucedida da empresa com 2.107.829 espectadores. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

vê-la urinar, tinha alguma coisa errada com o órgão sexual de sua futura nora. Zé Carlos, sob uma árvore, acaba de transar com Pérola. Ouve os sinos e embevecido pede sua mão em casamento. Não poderia mais viver sem ela. Pérola, suavemente, diz que não pode se casar com ele. Quando o rapaz pergunta se ela já era casada, a resposta também é negativa. Ele, então, diz que perdoa qualquer coisa. A moça, então, pega a sua mão e a leva até o sexo. Imaginem o susto do rapaz. Mas, ele dá a volta por cima. Pergunta se a suposta moça ia querer inverter a função sexual. Quando ela diz que não, ele, então, afirma que o negócio é deixar o barco correr e lhe dá um longo e apaixonado beijo."⁹⁷

Assim como *O sexo dos anormais, O viciado em c...* deu origem a uma continuação estimulada pela boa bilheteria da primeira obra. Será esta continuação batizada de *Novas sacanagens do viciado em c...*⁹⁸ (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, Brasil, 1985) que utilizaremos de base para análise da construção da personagem travesti no enredo. Essa escolha se dá por ser justamente nessa continuação que a personagem travesti é mais bem trabalhada, assumindo o real protagonismo da obra. Mas antes, acredito ser necessário pontuar alguns aspectos da biografia de David Cardoso que ajudam a compreender a diferença de tom deste filme em relação à obra de Alfredo Sternheim.

David Cardoso: o rei da pornochanchada.

José Darcy Cardoso nasceu em 9 de abril de 1943 na cidade de Maracaju, na época pertencente ao Mato Grosso e que depois da divisão do estado, em 1978, passou a pertencer ao Mato Grosso do Sul. Primogênito de um comerciante argentino influente na região, desde jovem recebeu uma educação de qualidade. Terminando o primário na casa de uma tia na cidade de São Paulo, posteriormente cursou até o quarto ano de Direito na capital paulista. O próprio David Cardoso confessa que apesar do investimento paterno em sua educação, seu forte nunca fora os estudos, mas, sim, o desejo em ser galã de cinema.

Para tanto, desde a adolescência dedicou-se a desenvolver seu físico influenciado pelo método de exercícios formulados por Charles Atlas. No período entre a conclusão do primário e o ingresso na faculdade de Direito, retornou ao Mato Grosso tendo servido ao exército e praticado o boxe, esporte que abandonou devido a

⁹⁷ Sinopse disponível em <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>. Acessado em 20/06/2018.

⁹⁸ Esta obra pode ser encontrada com o título de *As novas s... do viciado em c...* ou *O viciado em c... 2*.

vontade de ser um astro do cinema. A infância próxima ao Pantanal desenvolveu em David Cardoso uma forte consciência de preservação ecológica que será uma tônica em sua carreira artística e, posteriormente, política⁹⁹.

A trajetória de David Cardoso influenciou em muito seus filmes. É constante em suas obras as paisagens sul- mato- grossenses e a presença de algumas situações semelhantes às que David Cardoso viveu em sua juventude na região. Um bom exemplo pode ser encontrado na polêmica sequência inicial de *O viciado em c...*, quando crianças- atores- foram utilizadas em cenas simuladas de sexo com galinhas e bezerras, tornando a produtora DaCar alvo de processos, conforme indicado na ficha cinematográfica do filme disponível na Cinemateca Nacional.

Em sua biografia escrita por Henrique Alberto de Medeiros Filho (2009:29), David Cardoso conta que sua primeira vez foi com uma galinha, em Maracaju aos 12 anos. Essa história é muito semelhante à sequência inicial de *O viciado em c...*, onde o personagem de José Carlos criança simula uma cena de sexo com uma galinha, que termina por defecar em sua cueca, deixando-o irritado com a situação.

Analisar as biografias de David Cardoso, tanto a de 2009 como a escrita por Alfredo Sternheim em 2004, são fundamentais para compreender a própria dinâmica da *boca do lixo* que em muitos momentos se confunde com a própria história de vida do ator. Sua entrada no cinema se dá por uma indicação de Fernando A. Fernandes, que trabalhava com David Cardoso na Folha no início da década de 1960, a seu vizinho Mazzaropi. Este o emprega como continuísta na Pam Filmes durante a produção de *O lamparina* (Glauco Mirko Laurelli, Brasil, 1963). Este filme marcará a primeira ponta de David Cardoso, que na época assinava como José Cardoso, no cinema.

Em 1964, David Cardoso participou do filme *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, Brasil, 1964), agora pela produtora Kamera Filmes, dos irmãos Walter e William Khouri. Nesta produção David foi continuísta e trabalhou na equipe de direção junto a Alfredo Sternheim. Este filme foi marcado também pela primeira participação mais ativa de David Cardoso como ator.

⁹⁹ Após o declínio da região da *boca do lixo* enquanto polo cinematográfico, David Cardoso tentou se eleger deputado federal pelo Mato Grosso do Sul em 1986, pelo PTB, e vereador de Campo Grande-MS em 1992, pelo PSD, e em 1996 novamente pelo PTB. Em nenhuma das três eleições David Cardoso se elegeu.

E assim, a partir de 1965, surge David Cardoso, o diretor de produção e ator. Em 1967, *Férias no sul* (Reynaldo Paes de Barros, Brasil, 1966) ele estreia enquanto ator principal e acentua-se a sua escalada rumo ao posto de maior galã e rei da pornochanchada que ostentará a partir da década de 1970. Depois de trabalhar em várias áreas da produção cinematográfica na década de 1960 e começo dos anos de 1970 nas maiores produtoras do período desde a Pam Filmes, nos filmes cômicos de Mazzaroppi, até as produções mais elaboradas da Kamera Filmes de Walter Hugo Khouri- além da famosa Cinedistri de Oswaldo Massaini, a R.F. Farias de Roberto Farias e de acumular experiências tanto na atuação como, principalmente, na produção ao lado de diretores como Fauzi Mansur, Ozualdo Candeias, Victor Di Mello, Carlos Reichenbach Filho, Carlos Hugo Christensen, Carlos Coimbra entre outros- David Cardoso passa a ser um dos maiores produtores da região da *boca*

Produzindo desde as obras cinematográficas da Jovem Guarda como *Agnaldo, Perigo à vista* (Reynaldo Paes de Barros, Brasil, 1969) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (Roberto Farias, Brasil, 1971) até obras premiadas como *Sedução* (Fauzi Mansur, Brasil, 1974), David Cardoso fundou a DaCar Produções Cinematográficas Ltda., em 1974, localizada na Alameda Dino Bueno, nos Campos Elíseos, bem próxima a *boca do lixo*.

A partir de 1974 a DaCar será a responsável por produzir a maior parte das obras de David Cardoso até o derradeiro momento da produção cinematográfica da *boca do lixo*, já no final da década de 1980. Entre estas obras destacam-se: *A ilha do desejo* (Jean Garret, Brasil, 1975)¹⁰⁰, *Amadas e violentadas* (IDEM, Brasil, 1976)¹⁰¹, *Possuídas pelo pecado* (IDEM, Brasil, 1976)¹⁰², *E agora José* (Ody Fraga, Brasil, 1980)¹⁰³, *Corpo devasso* (Alfredo Sternheim, Brasil, 1980)¹⁰⁴ e, na fase mais explícita, filmes como *O viciado em c...* e sua continuação assinados pelo pseudônimo Roberto Fedegoso, além de outras obras explícitas, como *Troca- troca*

¹⁰⁰ Que teve um público de 1.144.160 espectadores. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

¹⁰¹ Público de 1.004.447 espectadores. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

¹⁰² Público de 733.811 espectadores. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

¹⁰³ Filme que não atingiu tanto público, as bases pesquisadas apresentam apenas filmes que tiveram mais de 500 mil espectadores, mas destaca-se pelo seu enredo altamente politizado em torno da questão da repressão no regime militar. Sendo um ponto fora da curva na filmografia da DaCar.

¹⁰⁴ Público de 754.899 espectadores, como já citado anteriormente. Dados disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br>. Acessado em 20/04/2019.

do prazer (Armando Pinto pseudônimo de David Cardoso, Brasil, 1985) e *Sexo cruzado* (IDEM, Brasil, 1986).

A trajetória de David Cardoso é sintomática do *modus operandi* habitual da *boca do lixo* desde seu início apoiado pela indicação de um amigo a Mazzaropi até a inauguração de sua própria produtora dez anos depois. David Cardoso passou por várias esferas da produção cinematográfica, de cargos mais técnicos como o de continuísta, assistente de direção, diretor de produção e diretor até o papel de galã do cinema nacional exercido por ele durante as décadas 1970 e 1980.

O talento de David Cardoso para a produção revela a dualidade que as produções da *boca do lixo* apresentavam na relação com os órgãos públicos e políticos do regime militar. É comum em suas biografias (2004; 2006) relatos do autor de reuniões com políticos influentes do Mato Grosso em busca de verba e apoio para a execução de determinadas obras, como também de reuniões com pessoas influentes em Brasília visando a liberação de determinadas obras que se encontravam presas no setor de censura do regime militar.

Por outro lado, David Cardoso não se exime de criticar a Embrafilme e seus mecanismos de fomento que para ele privilegiavam certo grupo de diretores que produziam filmes que não repercutiam junto ao grande público. Além de acusar o mal uso de verba pública por muitos desses diretores agraciados pela Embrafilme, a relação dos produtores da *boca* com os órgãos estatais e o regime militar é um ponto rico da história desse cinema, como a declaração a seguir presente na biografia escrita por Henrique Alberto de Medeiros Filho (2006:128) indica:

Os produtores paulistas não querem nem precisam do dinheiro oficial para desenvolver sua produção. O que nós precisamos é de medidas claras na defesa do produto brasileiro. Como reserva de mercado, combate à evasão de rendas, fazer com que as receitas auferidas cheguem rapidamente às mãos dos produtores para que possam iniciar nova produção. Essa retenção feita pelos distribuidores, exibidores, durante às vezes 90 dias, diminui em 20% a capacidade de produção do cinema paulista. A censura federal precisa ter uma legislação que se integre na sociedade atual. A censura, principalmente no cinema, é uma aberração, uma violência e uma agressão aos direitos humanos. Basta colocar faixa etária. Nós, da Rua do Triunfo, não aceitamos mais ser usados como número estatístico na produção nacional.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Para se ter noção do impacto da produção paulista no cinema das décadas de 1970 e 1980, David Cardoso em sua autobiografia (2006:163) aponta: “segundo dados do Sindicato da Indústria Cinematográfica de SP, foram lançados em 1977, só na capital, 76 filmes brasileiros. A Boca participava com mais de trinta por cento dessas produções. São Paulo permanecia o maior investidor

Antes de prosseguir é preciso salientar que em ambas as autobiografias de David Cardoso (2004; 2006) os filmes da fase mais explícita do cinema da *boca do lixo* são deixados de lado. É como se o autor tivesse vergonha destas obras, o que a utilização de pseudônimos como Roberto Fedegoso e Armando Pinto parecem indicar. Quando citados em sua biografia, estes filmes aparecem retratados brevemente enquanto uma simples resposta a escalada de filmes explícitos internacionais no território brasileiro que estariam suprimindo a arrecadação dos filmes produzidos em São Paulo. Assim dentro da lógica comercial da *boca* era inevitável produzir filmes com cenas de sexo explícito no intuito de garantir seu filão dentro do mercado nacional. Neste sentido, nada melhor do que as palavras do próprio David Cardoso em sua autobiografia (2006:132):

Os meus filmes eróticos e de outros colegas perdiam espaço para o sexo explícito. Resolvi tentar esse mercado. Não participaria como ator, mas poderia produzir. E assim realizei alguns, entre eles “O viciado em c.,” “Troca-troca do prazer” e “Sexo cruzado”. No elenco sempre apareciam Sílvio Jr., Walter e Eliana Gabarron, Rozari Graziosi, Débora Muniz (ótima atriz), Kate Francis, Jaqueline Abrão e Oswaldo Cirilo. “O viciado” foi nova bela bilheteria. Meus filhos James e David Jr., metidos a homenzinhos, de bigodes, cabelos longos (perucas), capacetes de motociclista, isto é, disfarçados, pediam para fazer algumas cenas no lugar dos atores. E, assim, transaram algumas vezes. “Ainda havia cachê! Melhor negócio do mundo”, soltava o James.

Roberto Fedegoso e as *Novas sacanagens do viciado em c*: o cinema da boca e o pânico sexual perpetrado pela aids.

Se em *O sexo dos anormais* (Sternheim, 1984) somos apresentados a uma tentativa de sofisticação do debate em torno das figuras travestis, onde é perceptível a vontade em passar uma mensagem de tolerância em relação a essa experiência que estará sempre sob o julgo do crivo médico, apresentando um corpo travesti medicalizado e em consonância com o debate público em torno das doenças psicológicas durante a década de oitenta. Sendo *O sexo dos anormais* um filme que trabalha em cima de uma lógica positivadora e despatologizante da sexualidade que

privado do cinema brasileiro, ao contrário do cinema carioca- que contou tradicionalmente com a participação da Embrafilme.”.

com a ascensão da epidemia da aids, principalmente, a partir de 1985 sofre um processo de recrudescimento dentro do debate médico e público.

Em *O viciado em C...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984), e sua continuação *Novas sacanagens do viciado em c...* (Idem, 1985), somos introduzidos a um enredo muito mais simples que trabalha em cima de uma lógica negativadora da sexualidade já muito influenciado pelo pânico sexual causado pela aids. O foco destas obras está no aspecto cômico e nas interações sexuais dos personagens. Nelas as personagens travestis apesar de fundamentais para o enredo, não são protagonistas como na obra de Sternheim. Na obra *O viciado em c...* a personagem travesti *Pérola*, interpretada pela atriz travesti Charlotte, aparece em cena somente nos últimos 25 minutos de enredo sendo uma solução para o dilema do personagem principal *José Carlos*, interpretado pelo ator Silvio Jr.¹⁰⁶, que apenas atinge o prazer (no filme reforçado pelo efeito sonoplástico de sinos ao final da ejaculação do personagem masculino) através do sexo anal¹⁰⁷.

A revelação da travestilidade da personagem *Pérola* só acontece nos últimos cinco minutos de filme, quando esta já se encontra na casa de seus sogros, pais de *José Carlos*. Espiando pela fechadura, quando a moça está no banheiro, tanto espectadores como a personagem do pai *Seu José*, interpretado pelo ator referenciado na ficha cinematográfica enquanto Tarzan Brasileiro¹⁰⁸, se deparam com o primeiro close do órgão genital de *Pérola*.

Perspicazmente a revelação da condição travesti da personagem para *José Carlos* é guardada para o último minuto de filme quando esse a pede em casamento. Em um primeiro momento a travesti recusa e revela sua condição (onde mais uma vez o espectador observa a partir de um close fálico). Entretanto, *José Carlos* minimiza essa questão, já que a personagem *Pérola* declara que não pretende “comer” ele e que seu genital não é capaz de ficar ereto. *José Carlos* então mantém o pedido de casamento encerrando assim o enredo de “*O viciado em c...*”.

¹⁰⁶ Destaco que os atores Silvio Jr. e Walter Gabarron serão presenças constantes nos filmes de sexo explícito com travestis nesse período, geralmente sendo eles os responsáveis por contracenarem sexualmente com essas atrizes.

¹⁰⁷ Questão que estava dificultando o personagem encontrar uma namorada, já que a maioria das personagens femininas do filme se recusam a exercer tal prática (sexo anal) devido a questões morais sobre reprodução e o papel sexual esperado das mulheres na cama. Sempre o sexo anal aparece como uma espécie de depravação, degradação da condição das personagens que o praticam.

¹⁰⁸ Chamo a atenção para os vários pseudônimos utilizados por atores, diretores e profissionais envolvidos na produção dessas obras mais explícitas com intuito de preservar suas identidades.

A constante reiteração do casamento presente tanto na obra de David Cardoso como no filme de Alfredo Sternheim, analisado anteriormente, revela-se politicamente ambivalente. Se por um lado pode parecer conservador aos olhares mais críticos que advogam em nome da superação do paradigma do casamento e da maternidade para as mulheres, por outro, o casamento na cultura popular brasileira é o grande desfecho “feliz” para as personagens femininas.

Novas sacanagens do viciado em c... (Brasil, 1985) se propõe a continuar a história de José Carlos¹⁰⁹ do ponto em que termina as aventuras do *Viciado em c...* (Brasil, 1984). Ou seja, o filme pretende retratar a continuação do relacionamento entre José Carlos e Pérola, personagem travesti interpretada no primeiro filme por Charlotte. Logo no início da continuação, somos apresentados ao cenário rural onde cresceu José Carlos repleto de convidados para o noivado do protagonista. Está tomada inicial nos apresenta uma novidade em relação à primeira obra: ao invés de Pérola, a noiva agora é Esmeralda, interpretada pela atriz travesti Patricia Petri¹¹⁰.

Questionado pelos amigos presentes sobre o motivo da troca da noiva, José Carlos acusa a ex, Pérola, de lhe ter passado gonorreia, além do fato de, durante a convivência, ter se revelado pouco higiênica. O protagonista justifica a troca por Esmeralda justamente pela qualidade desta em desempenhar características associadas socialmente a feminilidade como, por exemplo, a delicadeza no trato e os bons costumes. Durante este primeiro diálogo do filme, José Carlos relembra a história de “troca-trocas” feitos com os amigos e dos coitos com galinhas quando estava na puberdade. Entretanto, é na associação de travestis e infecções sexualmente transmissíveis que eu gostaria de concentrar minha análise nesse momento.

Durante a década de 1980 intensificaram-se os debates em torno das sexualidades dissidentes, pornografias e a escalada das infecções sexualmente transmissíveis. Rubin (1993) caracteriza esse momento no contexto estadunidense como guerras sexuais, quando o pânico da aids desempenhou um papel fundamental no recrudescimento moral que afeta a ideologia sexual. Este debate se intensificou no Brasil a partir da metade da década de 1980 e foi muito fomentado pelas produções

¹⁰⁹ Interpretado pelo ator Silvio Jr., um dos que mais se aproveitaram dessa nova onda mais explícita do cinema da *boca do lixo*.

¹¹⁰ Patricia Petri é disparada a atriz travesti mais requisitada para as obras de sexo explícito produzidas no âmbito da *boca do lixo* entre os anos de 1984-1986.

cinematográficas da *boca do lixo*. Não é mérito do acaso o fato de uma das produções subsequentes de David Cardoso pela DaCar tenha sido *Estou com Aids* (David Cardoso, Brasil, 1985), motivado pela morte de seu ídolo Rock Hudson no mesmo ano.

Estou com aids é uma obra *sui generis* não apenas pela temática, mas, também, pela proposta de aliar documentário e ficção. David Cardoso aproveita-se de sua fama consolidada para entrevistar médicos, psicólogos, atletas, artistas e populares sobre suas impressões sobre a doença recentemente descoberta. Larissa Pelúcio e Richard Miskolci (2009) apontam como a aids surgiu no começo da década de 1980 e em 1982 ainda era chamada de GRI (Gay Related Immudeficiency ou Imunodeficiência Gay Adquirida), sendo somente no final do mesmo ano que passou a ser identificada pela expressão aids (Acquired Immudeficiency Syndromme ou Síndrome de Imunodeficiência Adquirida).

Destaco esse ponto, pois entre as entrevistas coletadas por David Cardoso para seu filme há a constante a associação entre a doença e práticas sexuais dissidentes, como, por exemplo, no depoimento da cantora Alcione. Ela defende que a doença seria fruto de homossexuais estrangeiros, advertindo os “gays” brasileiros para não se envolverem com “aqueles dos olhos azuis”. Pois para a cantora o “gay” brasileiro seria muito limpo e higiênico, assim como a mulher brasileira. Outro depoimento interessante é do jurado de TV Pedro de Lara, que defende que a “peste aids” é uma resposta divina às aberrações da natureza e do sexo e que a saída para os cristãos é ler e reler o livro bíblico de João Evangelista¹¹¹. O depoimento do boxeador Maguila é outro exemplo de como, em seu início, a doença foi muito associada à homossexualidade e à travestilidade. O lutador é enfático em defender que a doença atingiria apenas não atletas, que não treinam e “andam pela rua bastante atrás de travesti”.

Em paralelo aos depoimentos, o roteiro de Luiz Castellini é implacável com os personagens infectados que possuem a morte como única saída. Misturando depoimentos e encenações que tomam por base manchetes sensacionalistas de jornais sobre a aids, destaca-se a trajetória da personagem interpretada pela atriz

¹¹¹ Interessante perceber como algumas sementes, ou melhor, a árvore do discurso conservador já estava muito bem enraizada na década de 1980, ao longo de *Novas sacanagens do viciado em c...* outras destas características do discurso conservador brasileiro se revelarão.

Débora Muniz, uma empregada que é infectada pelo patrão bissexual. O filme é centrado em sua trágica história de vida, desde a demissão do emprego até a recusa da família em recebê-la em seu lar, devido ao estigma da doença, finalizando com sua morte.

Outro filme produzido em paralelo a obra de David Cardoso explora os desdobramentos da aids no contexto nacional, *Aids: furor do sexo explícito* (Victor Triunfo pseudônimo de Fauzi Mansur, Brasil, 1985). Ele apresenta um enredo simples onde, após uma orgia, um homem passa a investigar como contraiu aids. O filme curiosamente conta com a atriz travesti Patrícia Petri, a mesma que protagoniza *Novas sacanagens do viciado em c...*, em um papel de destaque. Mais uma vez ao longo da película será possível observar uma constante associação entre aids e sexo não heteronormativo.

A ideia de um dispositivo, no sentido foucaultiano do termo, da aids que visa a redistribuição e controle dos corpos ditos perversos trabalhada por Perlongher (1987a) é interessante para percebermos como a criação da aids enquanto uma doença sexualmente transmissível reflete aspectos de uma biopolítica. Para Ortega (2003-2004, 2005), a política perpetrada via instituições disciplinares deu espaço atualmente para uma ideologia da moralidade e saúde do corpo que o pânico sexual, causado pela aids, ajudou a disseminar.

Pelúcio e Miskolci (2009) apontam como o pânico da aids produziu subjetividades marcadas pela culpa e impureza, onde o desejo é tomado como ameaçador à ordem social. Os autores definem a aids como o maior pânico sexual criado na contemporaneidade, sendo a construção da doença, enquanto fruto de contatos sexuais espúrios e não enquanto fruto da contaminação por sangue infectado como, por exemplo, a hepatite, uma resposta conservadora aos avanços perpetrados pela geração de 1968 e a revolução sexual.

Os filmes citados acima estão em sintonia com o debate público nacional da época. Não é coincidência que 1985, ano de produção das obras, seja o ano de criação do Programa Nacional de DST/Aids (Portaria 236, de 02/05/85). Entretanto, o programa de DST/Aids só se consolidou na estrutura do Ministério da Saúde em 1988, cinco anos após a implementação do primeiro programa do gênero em São Paulo. Pelúcio (2002) aponta como o Programa Nacional de Aids reproduziu a

experiência do modelo paulista em que a aids estava alocada na divisão de hansenologia e dermatologia conduzido sob a influência de médicos sanitaristas progressistas mais sensíveis às pressões do movimento homossexual.

Pontuar a questão da aids no cenário nacional da década de 1980 é reforçar o importante papel que a epidemia desempenhou no recrudescimento do debate público em torno da sexualidade e pornografia. A questão da aids estabeleceu novos padrões de conduta dentro do cinema explícito da *boca do lixo*, aumentando a tensão entre atrizes e produtores em relação ao sexo sem precauções. No filme/documentário *Estou com aids*, David Cardoso recupera essa questão em uma cena que uma atriz se recusa a gravar um filme explícito com medo da doença.

A aids repatologizou epidemiologicamente- enquanto grupo de risco onde o desviante se tona um perigo social- as existências de travestis e outras sexualidades dissidentes, acentuando sobre elas o peso do estigma. A associação entre travestilidade e aids não foi uma exclusividade das produções cinematográfica da *boca do lixo* paulistana, mas antes um reflexo de como esse debate foi incorporado pela opinião pública brasileira. A aids tinha um corpo, um corpo travesti e gay onde a principal forma de contágio seria o sexo anal. Se atualmente essa perspectiva é extremamente equivocada e preconceituosa, naquele momento, como os próprios filmes da *boca* transparecem, essa era a visão corrente.

Acredito que o fato de em *O sexo dos anormais* o debate em torno das infecções sexualmente transmissíveis não ser mobilizado tem relação com sua data de produção, 1984, onde esse debate ainda não se encontrava popularizado nas massas brasileiras. Assim, podemos tomar como momento chave para a popularização desse debate o ano de 1985 como os filmes indicam. Após essa breve digressão em torno da questão do pânico sexual causado pela descoberta da aids, gostaria de retomar a análise de *Novas sacanagens do viciado em c...* do cenário em que paramos, o noivado do personagem José Carlos e da travesti Esmeralda.

A ameaça “comunista”: o casamento não heteronormativo enquanto “subversão” da família.

Ainda durante o noivado na fazenda, David Cardoso repete uma sequência onde os pais de José Carlos, Seu José e Dona Mariquinha, ao espiarem Esmeralda (a nova nora) no banheiro confirmam suas suspeitas da condição travesti da noiva. Essa cena é interessante, pois será durante ela que pela primeira vez o espectador verá o genital da nova travesti através de um plano de filmagem, muito parecido com o utilizado em *O viciado em c...*, que coloca o espectador enquanto um observador através da maçaneta do banheiro. Cabe frisar que a ideia de espiar pela maçaneta é recorrente na economia erótica dos objetos e cenários de diversas produções pornográficas.

Existe uma dualidade na forma como os personagens encaram o sexo na obra, enquanto os mais jovens adotam uma postura liberal em relação ao ato sexual, os personagens mais velhos reproduzem um pensamento conservador em relação ao sexo e ao casamento. Um exemplo dessa postura pode ser visto na reação do pai de José Carlos ao descobrir a condição travesti da nora, acusando a mãe de lhe ter traído com outro, pois se José Carlos fosse mesmo filho dele não estaria noivando com uma travesti.

Após a primeira cena de sexo explícito de José Carlos e Esmeralda, o protagonista decide se casar com a travesti, pois somente com ela os “sinos” tocavam ao terminar o ato sexual. Mesmo com a noiva advertindo o rapaz de que não seria possível realizar o casamento devido às restrições legais, José Carlos encontra-se irredutível em seu desejo de casar com Esmeralda indo junto ela até a igreja da cidade para marcar a data para o casamento, mesmo com a desaprovação do pai.

Miskolci (2007) demonstra, a partir de uma reconstituição histórica dos medos coletivos que atravessam a rejeição social as sexualidades dissidentes, como o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo constitui um exemplo do modo como a sociedade contemporânea renegocia padrões normativos e práticas sexuais. Para o autor o debate em torno da parceria civil entre pessoas do mesmo sexo é o resultado de “pânicos morais” (MISKOLCI, 2017) de determinados grupos que visam culpabilizar e controlar grupos estigmatizados, não aceitando as transformações na estrutura familiar, no casamento e nas técnicas reprodutivas que permitem diferentes formas de parentalidade. “A diversificação das formas da vida privada e das relações entre os sexos leva a uma transformação das relações sociais e

renegociação dos antigos valores e hierarquias.” (MISKOLCI, 2077:119). Entretanto, Miskolci (2007) reconhece que o dito “casamento gay” é um mecanismo que beneficiará um grupo privilegiado de gays e lésbicas. Diz o autor:

As transformações em curso nas relações sociais e nas instituições como o casamento e a família geram pânico morais que visam culpabilizar e controlar grupos estigmatizados. A parceria civil (ou casamento) entre pessoas do mesmo sexo beneficiará com maior aceitação social um grupo privilegiado e mais convencional de gays e lésbicas, enquanto pouco ou nenhum benefício trará para os não enquadrados, quer os que recusam a institucionalização e normalização de suas vidas amorosas, quer aqueles para os quais ainda restará o estigma da perversão sexual.

Uma política sexual mais radical poderia reconhecer a pluralidade das experiências e identidades sexuais, mesmo as menos conhecidas ou aceitas em nossos dias. A recusa dos padrões hegemônicos de definição das relações legítimas ou ilegítimas também passaria pela reafirmação do privado como político e da sexualidade como questão pública, pois a homofobia e suas manifestações violentas acontecem predominantemente no espaço público. Além disso, as demandas por direitos podem se dar em outros termos, os quais apontem para a aceitação de novas formas de relacionamento e a constituição de um novo direito relacional, mais imaginativo e aberto às possibilidades. (MISKOLCI, 2007:125-126).

Será durante o encontro com o Padre que a história sofrerá sua primeira virada. O encontro transcorria bem até o momento que o Padre pede os documentos de cada um dos noivos. Nesse momento, repete-se uma situação já presente em *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, Brasil, 1984), a da descoberta da condição travesti da personagem Esmeralda via documentos de identificação. O Padre, até então muito solícito e simpático com o casal, se exalta após ser chamado de “extremista” por José Carlos e passa a ofender o casal de e a proferir ameaças de que vai procurar a polícia, pois a cidade estaria sendo invadida por “comunistas”, “filhas da puta” e “viados”.

O Padre indignado se dirige a delegacia, onde o Delegado e seu Assistente estão jogando cartas com o único detento, e avisa que a cidade está sendo invadida por “comunistas”. O Delegado indaga o Padre de como ele sabe que os acusados são comunistas, no qual o Padre responde “é que a mulher é homem e eles querem se casar. eles querem acabar com a família, com a tradição, com tudo (...)”. Convencido, o Delegado manda seu Assistente buscar os dois subversores para que sejam interrogados.

O diálogo do Padre em defesa da família e da tradição poderia muito bem ser dito hoje em dia por influentes figuras da política nacional. Mais do que isso, a fala do Padre revela como a ideia de associar sexualidades dissidentes e subversão política possui uma longa tradição dentro do pensamento popular conservador. Não sendo uma novidade dos tempos atuais a acusação de que homossexualidade, transexualidade e travestilidade são mecanismos de dominação cultural que visam destruir a família e a tradição.

Retomando a cronologia do filme, após a malsucedida tentativa de marcar o casamento, Esmeralda aconselha José Carlos ser melhor eles irem embora da cidade rumo à São Paulo. Será na rodoviária que a polícia alcançará o casal prestes a embarcar rumo à capital. Paralelamente a esses fatos, o Padre passa a tripudiar de José Carlos espalhando que haveria um casal de “comunistas” na cidade.

Durante o interrogatório na delegacia o delegado pergunta ao casal se eles são do PC (Partido Comunista). Esmeralda assume o protagonismo da situação e defende que a única agremiação política que faz parte é do “Partido do Cu”, depreciando e acusando o delegado de ser um “puxa saco” do governo. Esmeralda, não contente, anuncia que conhece o seus direitos e que convocará um advogado da capital, Dr. Reinaldo. Acuado pelo discurso assertivo da travesti, o delegado passa a se lamentar recordando os tempos da ditadura onde ele enchia esses “viados” de porrada sem preocupação com as consequências, mas agora “com esse negócio de direitos humanos” ele estaria de mãos amarradas.

Nesse ponto, o trabalho organizado por James N. Green e Renan Quinalha (2014), sobre o período da ditadura militar brasileira e homossexualidade, fornece ferramentas para pensarmos a repressão perpetrada pelo regime as sexualidades dissidentes, desde as leis contra vadiagem no início da década de 1970, onde os chamados “pervertidos” constituíam um dos principais alvos, passando pelos assassinatos cada vez mais constantes de pessoas pertencentes à comunidade de gays, lésbicas e travestis no final dos anos de 1970 e 1980(quando a polícia civil de São Paulo endureceu seu combate a “perversão”, exigindo que toda travesti fosse fichada criminalmente), até a espúria “Operação Tarântula” que, em 1987, sob o pretexto de combater a aids legalizou a prisão arbitrária de várias travestis na capital

paulista. Apesar de ter durado pouco tempo, misteriosamente depois de deflagrada e encerrada a operação travestis continuaram aparecer mortas na capital.

Nesse sentido, a sequência recuperada por Martins (2017) presente no filme *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1980) é importante para percebermos como o cinema é uma ferramenta analítica interessante para pensarmos determinados momentos históricos. Nessa sequência, o personagem Paulo, interpretado por Paulo César Peréio, percorre a orla de Ipanema e encontra uma prostituta travesti chamada Vera, interpretada pela travesti Vera Abelha. Ao adentrar o carro de Paulo, Vera, em uma atuação com forte carga dramática, percorre seu braço com uma gilete relembrando às vezes em que se mutilou para fugir de policiais que ficavam amedrontados com a possibilidade de contato com o sangue da travesti. Talvez essa questão da violência policial sofrida por travestis, ajude-nos a entender como até hoje em dia o Brasil se mantém no topo dos *rankings* de homicídios de travestis e transexuais. Mas deixemos esse ponto de lado por enquanto¹¹² e retomemos a ordem cronológica do filme que se encaminha para o seu desfecho.

Ao chegar à pequena cidade, o advogado Reinaldo¹¹³ (acompanhado de outra personagem travesti chamada Tina) se encaminha diretamente para a delegacia onde diz ao delegado que “dar a bunda não é crime” e que possui um *habeas corpus* para o casal. Mesmo reclamando da frouxidão da lei, o delegado acata ao *habeas corpus* e manda soltar o casal. Paralelamente, na porta da delegacia ocorre uma manifestação dos moradores da pequena cidade contra a imoralidade onde é possível observar cartazes com os dizeres: “Comunistas na cadeia”, “Cu só pra cagar”, “Buceta sim, Bunda não”, “Chega de zona”, “Vai dar o cu na casa do caralho” e “Mulher sim, Viado não”.

Há uma crítica à hipocrisia moralista presente nessa cena do protesto em nome dos “bons costumes”, pois, muito dos personagens que estão ali participando da manifestação e segurando cartazes são os jovens da cidade que a essa altura da película já protagonizaram diversas cenas de sexo, inclusive anal. E que adotam uma

¹¹² A questão da violência sofrida por travestis no Brasil será retomada no quinto capítulo a partir dos dados apresentados pelos mapas dos assassinatos trans no Brasil entre os anos de 2017 e 2018 produzidos pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais).

¹¹³ Interpretado pelo próprio David Cardoso em uma participação especial. Nem todos os personagens aparecem creditados na ficha cinematográfica por isso alguns personagens citados aqui aparecem sem o nome de seus intérpretes.

postura muito mais liberal perante o desejo do que a geração mais velha, de seus pais.

Durante os diálogos finais, o fantasma da aids e do sexo anal como propagador da doença voltará a aparecer. Um exemplo disso é o diálogo entre José Carlos e seu amigo de infância, Pedro¹¹⁴, onde o primeiro defende ao amigo que o sexo anal é a melhor forma de exercer a sexualidade tendo como único problema o risco da aids. Ou como no diálogo entre Seu José e Dona Mariquinha, pais de José Carlos, onde a mãe se recusa a praticar sexo anal com o marido com medo de contrair a doença.

No desfecho da obra, Pedro, após se relacionar com Tina, amiga travesti de Esmeralda vinda da capital São Paulo, em uma das cenas de sexo explícito mais longa do filme, com cerca de quatro minutos de duração, decide terminar seu relacionamento antigo para ficar com a travesti. A noiva¹¹⁵ de Pedro inconformada com a situação decide praticar sexo anal com o noivo no intuito de reconquistá-lo, entretanto, após mais uma cena de sexo explícito, agora entre Pedro e a noiva, o rapaz admite que prefere a travesti. Após ser chamado de “viado” pela noiva, o rapaz responde com ironia e cheio de trejeitos que “despeito não dá futuro pra ninguém, queridinha.”.

A última sequência do filme é na porta da delegacia, onde a manifestação contra a imoralidade, os gays e o sexo anal continua. O delegado instigado pelo seu assistente a agir, responde que não seria possível mais agir nesses casos devido a queda do regime, mas mesmo assim dispara com sua arma um tiro para o alto que dispersa os manifestantes. Os manifestantes indignados deixam a porta da delegacia e se dirigem armados com paus e enxadas rumo ao sítio de José Carlos, onde este, Esmeralda, Pedro e Tina estão praticando sexo em grupo. Ao avistarem os manifestantes armados indo ao seu encontro, os quatro personagens resolvem fugir pelados pelo mato enquanto uma música no estilo popular romântico toca ao fundo, finalizando assim o filme *Novas sacanagens do viciado em c...*

Apesar de um enredo extremamente simples e uma estética descuidada, a obra de David Cardoso ajuda-nos a entender alguns aspectos de como o corpo

¹¹⁴ Interpretado por Walter Gabarron, um dos atores que mais contracenaram com travestis nessa nova fase explícita da produção cinematográfica da *boca do lixo*, ao lado de Silvio Jr.

¹¹⁵ Personagem interpretada por Eliane Gabarron.

travesti era encarado no período. Um exemplo se dá pela constância nos diálogos do filme a referência equivocada do sexo anal como propagador da aids. O medo do comunismo, a ideia do casamento não heteronormativo como uma afronta à “tradição” e a “família”, além do questionamento constante aos direitos humanos e a frouxidão da lei pelo personagem do Delegado. Outro ponto sintomático é o fato de o filme terminar com os personagens fugindo de um provável linchamento popular. Estes são temas que se fazem pertinentes ainda hoje no debate público, mesmo que mais de trinta anos tenham se passado desde a produção e lançamento de *As novas sacanagens do viciado em c...*

Na segunda parte deste texto, pretendo explorar algumas continuidades e, principalmente, descontinuidades neste processo de colocar o corpo travesti em cena via pornografia. Para tal, pretendo trabalhar com obras mais contemporâneas que possuem outra estrutura de produção e gravação. Assim, optei por trabalhar com os vídeos pornôis disponíveis em plataformas digitais gratuitas como o *Pornhub*, *RedTube* e *Shemale Tube*. As obras disponíveis nesses sites de compartilhamento são totalmente distintas das produzidas sob a lógica cinematográfica da *boca do lixo* paulistana. Para explorar as prováveis continuidades e descontinuidades entre essas obras é preciso ter claro que elas possuem naturezas diferentes e são produzidas tendo como público alvo grupos diferentes.

A escolha por trabalhar com essas obras na segunda parte, que dedico à pornografia digital, se dá também pelo acesso a diversos gráficos de consumo destas plataformas, onde o usuário brasileiro se destaca, principalmente, na pesquisa por vídeos de sexo com travestis. Através do cruzamento de dados retirados de gráficos sobre os filmes mais acessados em cada plataforma, acredito ser possível não só acessar as continuidades e descontinuidades de como o corpo travesti é colocado em tela como, também, expor alguns padrões do desejo que guiam o consumo e produção destas obras.

PARTE II: PORNOGRAFIA DIGITAL

CAPÍTULO 4. A INTERNET RECONFIGURANDO O PORNÔ: MUDANÇA DE PARADIGMA TEÓRICO.

As mudanças na reflexão e práticas do campo pornográfico são impulsionadas pela revolução tecnológica, pela reconfiguração do capitalismo contemporâneo (pautado numa lógica pós-massiva e de produção e consumo por nichos de mercado), pelas práticas político-culturais dos movimentos sociais e, sobretudo, pela expansão e diversificação da circulação de narrativas englobadas pelo próprio termo pornografia. (BALTAR, 2015:133)

Durante a primeira parte desta dissertação, centramos nossa análise sobre o cinema de sexo explícito brasileiro produzido no âmbito da *boca do lixo* paulistana. Nesta segunda parte pretende-se aprofundar o olhar sobre um tipo de produção pornográfica com travestis/transsexuais mais contemporânea imersa em um contexto distinto e que têm por principal característica a distribuição e o consumo através de mídias digitais. Olhar para esse novo momento sem perder de vista a produção cinematográfica da *boca do lixo* consiste em um desafio metodológico, pois estamos colocando em perspectiva dois objetos e indústrias de naturezas distintas. Se a *boca* teve produções de longas- metragens pensadas desde sua gênese para serem projetadas em salas de cinema visando um consumo em grupo e em espaços públicos. A produção contemporânea é marcada por uma outra lógica, centrada na produção de cenas de no máximo 30/40 minutos pensadas para um consumo individualizado via televisores, desktops, notebooks e, principalmente, smartphones (mobiles).

Assim, enquanto os filmes da *boca do lixo* apresentam roteiros mais elaborados, além de planos de filmagens mais sutis e distantes, as produções contemporâneas disponíveis na internet, principalmente em sites de consumo gratuitos, são caracterizadas por sinopses simples de filmes estilo *gonzo* onde as interações entre os performers se resumem ao ato sexual¹¹⁶. Estas são filmadas a partir de uma câmera mais ativa que interage com os atores visando produzir reações sensoriais no espectador, fazendo com que ele se sinta parte do ato. Susanna Paasonen (2011) trabalha com a ideia de ressonância carnal para pensar o sentido do movimento gerado na interação entre a pornografia digital e seus usuários.

¹¹⁶ Essa é uma mudança fundamental para a pornografia contemporânea.

Paasonen (2011) busca pensar a pornografia na internet a partir de dispositivos que intensificam a experiência. A coreografia das expressões sexuais na pornografia digital com travestis é centrada em um olhar escopofílico que visa produzir determinadas ressonâncias no corpo do espectador através do prazer em olhar os corpos em tela. Diferente do espectro da contemplação que domina as coreografias sexuais nos filmes da *boca*, onde as cenas explícitas são acompanhadas por uma suave trilha sonora. Em *O sexo dos anormais*, tais cenas são acompanhadas por excertos de músicas clássicas e óperas. Já em *O viciado em c...* e, principalmente, *Novas sacanagens do viciado em c...* tais cenas são sonorizadas a partir de músicas mais populares, as famosas canções românticas que dominaram as paradas musicais da década de 1970 e 1980 e ficaram pejorativamente conhecidas como “brega”.

A ideia de ressonância carnal trabalhada por Susanna Paasonen (2011) pretende superar o paradigma que pensa a pornografia a partir de posições radicais que trabalham em termos de males e consequências nefastas causadas pelo pornográfico a seus consumidores. O trabalho da autora consiste em uma tentativa de explicar tanto as representações “online”¹¹⁷ que a pornografia produz, como as respostas materiais que ela provoca nos corpos de suas audiências.

“Online” neste trabalho não é pensado como um conceito autocontido ou dotado de unidade. A ideia aqui é trabalhar numa chave mais próxima a de Sherry Turkley (2011), que aponta no sentido de uma conectividade perpétua¹¹⁸ produzida pelas novas mídias criando um espaço de vida política diferente do produzido por outras mídias como a televisão e o rádio. José Van Dijck (2016), seguindo nessa linha analítica, aponta que as novas mídias digitais produziram não um espaço público, mas, antes, um espaço midiático. A autora a partir do conceito de conectividade pretende reforçar o aspecto estrutural das novas mídias na produção de comportamentos a partir de uma dinâmica de retroalimentação entre o humano e o informacional.

Após esse breve esclarecimento sobre a perspectiva que guia essa investigação em relação à dicotomia on/off, diria que, no limite, Paasonen (2011) se interroga

¹¹⁷ As aspas são para indicar que busco partir de uma perspectiva teórica e metodológica que pretende escapar das recorrentes polarizações estabelecidas entre o *on* e *offline*. A ideia deste trabalho é pensar em contextos, como apontam Miller e Slater (2004), no intuito de evitar recair em conceitos como virtualidade ou ciberespaço. Assim, acredito ser possível superar a divisão on/off e pensar esses pólos como definidos de forma contingente.

¹¹⁸ Questão que aparece também no trabalho pioneiro de Manuel Castells (2011).

como corpos, olhares e informações são trocadas em economias pornô “online”. Ela foca nos mecanismos pelo qual a pornografia digital movimenta os corpos dos espectadores através de ressonâncias duradouras que estão constantemente em fluxo à medida que os usuários são expostos a mais pornografia “online”. A autora argumenta sobre a importância da pornografia no desenvolvimento da economia digital, colocando-a em uma posição privilegiada de ponta de lança tecnológica.

Entretanto é preciso ter em mente algo que Raymond Williams (2016) já indicava e que é central para este trabalho. O fato de que em sociedades capitalistas não seria possível isolar elementos materiais concretos da produção da defesa, lei, ordem, do processo de construção de um estado de bem estar e da própria produção do entretenimento e da opinião pública. Na perspectiva do autor, a tecnologia é encarada como uma forma cultural, não mais um simples artefato, mas antes uma resposta a um conjunto novo de necessidades sociais, políticas e econômicas¹¹⁹.

Williams (2016), ao estudar a televisão, acaba por fornecer algumas bases para pensarmos a questão das novas tecnologias informacionais como, por exemplo, a internet. A recusa do autor em relação à perspectiva que vê a tecnologia exercendo um efeito causal determinante sobre o comportamento humano é fundamental para esta investigação. Seguindo o que Williams apontou, esta pesquisa recusa o determinismo tecnológico e coloca na história a força primária determinante que produz sujeitos e tecnologias, recuperando a afirmação marxista de que a história é produzida por homens, ressaltando assim a necessidade de considerar analiticamente o modo como a tecnologia é articulada com grupos específicos de interesses inseridos em uma determinada ordem social.

O autor britânico defende que a história da distribuição, institucionalização e uso das novas tecnologias não pode ser dirigida por um processo abstrato de inovação, mas por coisas tão humanas como intenção, interesse, propósito e valor. Ele percebe assim a via de mão dupla que as tecnologias compõem: ao mesmo tempo em que são ferramentas para a transformação, podem também constituir-se em

¹¹⁹ Nesse sentido, a própria origem da internet, já citada durante a primeira parte desta dissertação, possui uma relação umbilical com interesses de soberania nacional e defesa. Sua gênese se deu nas redes ARPANET, uma rede operacional de computadores financiada pelo governo estadunidense no auge da Guerra Fria, na intenção de criar um sistema de comunicação que não deixasse o Pentágono vulnerável em caso de ataque soviético; e MILNET, espécie de subdivisão da rede ARPANET restrita a assuntos militares a partir da década de 1970.

ferramentas contra revolucionárias que permitem e maximizam os interesses econômicos e políticos de determinados grupos de influência.

Nesse ponto, o estudo da pornografia digital constitui-se em um exemplo riquíssimo da complexidade das transformações provocadas pelas novas tecnologias, em especial, a internet. Pois se por um lado o advento da web permitiu o surgimento e popularização de formas politizadas de produção e consumo pornográfico, por outro, a internet permitiu a reciclagem de tradicionais imagens, vídeos e textos pornográficos que nem sempre se preocupam com os impactos políticos de suas obras.

Além disso, os sites de distribuição pornográfica gratuita, que serão analisados posteriormente, acabam por reconfigurar toda a indústria de produção pornô. Principalmente, pela competição desleal que produzem ao disponibilizar, muitas vezes, conteúdos de forma pirata ou, melhor dizendo, sem as preocupações com as licenças e direitos autorais. Desde a queda do mercado de DVDs, em 2006¹²⁰, e, conseqüentemente, ascensão dos *players* “online” vários produtores já estabelecidos tiveram que se adaptar ao novo modelo de negócio que esses domínios provocaram.

Paasonen (2010) trabalha com uma divisão esquemática, mas interessante, dos tipos de pornografia disponíveis na rede de computadores. Para autora, existiria o domínio da *netporn*, um modelo de pornografia feita para e por intermédio da web onde são revistas as fronteiras entre produtores e consumidores, permitindo um crescimento exponencial na quantidade de manifestações alternativas, ou, independentes que visam modificar as convenções do pornô *mainstream* e romper com práticas consideradas opressoras adotando um referencial *queer*, mas mantendo o objetivo comercial de vender e capitalizar a partir de tais conteúdos.

E no polo oposto existiria o domínio da pornografia digitalizada onde se recicla os tradicionais conteúdos pornôs e os aloca em sites específicos. Estes materiais não são produzidos especificamente para internet e podem ser encontrados facilmente nas plataformas de distribuição de vídeos pornôs gratuitos como as que serão analisados nos capítulos subsequentes. Para Paasonen (2010) esse material é marcado pela estandardização, consumo passivo e lógica da mesmice.

¹²⁰ No contexto brasileiro essa queda foi retardada e só começou a ser efetivamente sentida pelos produtores a partir do ano de 2009/2010 com a massificação do acesso a internet.

Entretanto, a própria autora indica a presença de um aspecto de classe operando no seio dessa distinção, reconhecendo que a diferenciação entre *netporn* e pornografia digitalizada passar simultaneamente pelo âmbito estético, político, ético e econômico. É preciso pontuar essa questão de classe que parece atravessar essa distinção, pois é comum que a *netporn* seja considerada algo superior para plateias com maior arcabouço intelectual e estético quando comparada ao *mainstream* pornô. Jancovich (2001) já indicava esse fato ao ressaltar a tendência, nas pesquisas mais recentes em pornografia, de privilegiar exemplos mais transgressivos, considerando o *mainstream* pornô como algo defasado.

Creio ser importante frisar que os objetos que serão analisados nos próximos capítulos são oferecidos por grandes sites/conglomerados de distribuição pornográfica gratuita que não restringem seus conteúdos a apenas a pornografia com travestis, mas possuem também vídeos hetero e homossexual. A heterogeneidade de conteúdos disponíveis nessas plataformas é imensa, indo desde obras mais politizadas, com uma estética mais sofisticada, até obras mais convencionais associadas ao *mainstream*.

Quando olhamos para a produção contemporânea de conteúdo pornográfico com travestis brasileiras é possível perceber outra descontinuidade fundamental em relação aos filmes de sexo explícito com travestis produzidos no ambiente da *boca do lixo* paulistana da década de 1980. O fato de a produção atual com atrizes travestis não estar centralizada em um espaço específico como era o caso da *boca* em São Paulo. Atualmente, a própria natureza fragmentária da internet estimula o caráter pulverizado das produções contemporâneas onde, por muitas vezes, as cenas são produzidas em um determinado país, por produtoras oriundas de um outro país e com performers, frequentemente, originários de uma terceira nação.

Mais especificamente, a transnacionalidade é uma característica cada vez mais presente nas produções pornográficas contemporâneas. Muitas produtoras de conteúdo possuem sede em determinado país, mas pulverizam a produção das cenas para outros países valendo-se de condições mais favoráveis e de atores e profissionais técnicos destas regiões. Um exemplo dessa tendência pode ser observado através das grandes produtoras estadunidenses que, devido às dificuldades impostas por

determinadas leis em alguns estados norte americanos, terceirizam sua produção de conteúdo no México.

No Brasil, principalmente quando falamos em filmes pornográficos com travestis, é comum observamos produtoras estrangeiras gravando no país com performers brasileiros/as. Basta olhar superficialmente sites consagrados internacionalmente como o *Dream Tranny* (dreamtranny.com), *Trans 500* (trans500.com), *TS Playground* (tsplayground.com), da produtora estadunidense, fundada por John Stagliano, *Evil Angel*, ou *Tranny Surprise* (trannysuprise.com), da famosa produtora de conteúdo estadunidense *Reality Kings*, para nos depararmos com cenários e sotaques brasileiros.

Os próprios *sites* de distribuição gratuita mantêm esse aspecto transnacional em sua estrutura de negócio. Por exemplo, o *Pornhub* é um website canadense, gerido pelo grupo de investidores *Mansef* que, posteriormente, foi rebatizado de *Manwin*, e atualmente chama-se *MindGeek*, fundado pelos investidores Fabian Thylmann (alemão), Stephane Manos (ascendência grega), Ouissam Youssef (ascendência judaica) e Matt Keezer (norte- americano). O *Pornhub*, ou melhor, a *MindGeek* mantém um modelo de negócio composto por várias empresas pulverizadas por países como Canadá, Alemanha, Luxemburgo e Chipre. Mas antes de nos aprofundarmos na análise do modelo de negócio perpetrado pelo *Pornhub* gostaria de pontuar algumas outras questões.

Pesquisas como a de Chauntelle Anne Tibbals (2014) mostram como a pornografia com travestis/transexuais consiste em uma das tendências que emergem e moldam a produção, consumo e distribuição de conteúdo adulto nos Estados Unidos. A autora percebe como a distribuição digitalizada alterou as formas distributivas predominantes e o DVD perdeu força frente à ascensão dos modelos de consumo VOD¹²¹. Para ela existem duas formas principais de conteúdo pornô produzido e disponível na internet: cenas (ou clipes) pré-produzidas que são então

¹²¹ Os populares vídeos sob demanda (videos on demand) onde, por meio de uma página na web, o assinante pode escolher o conteúdo que deseja assistir. Esta tecnologia só é possível também pela popularização da internet banda larga.

vendidas via *streaming* ou disponibilizadas para *download* e as apresentações ao vivo, *livestreaming*, cada vez mais populares entre os usuários da rede¹²².

A autora atenta também para o fato da influência que esse novo modelo de distribuição perpetrado pela internet produz no espectro de conteúdos disponíveis, favorecendo a criação de nichos de consumo como o *BBW* (big beautiful woman), *queer* e a própria pornografia com travestis (*tranny/ trans/ shemale*). Tibbals também aponta como a maioria do conteúdo produzido no âmbito da pornografia trans segue padrões de produção relativamente paralelos aos do *mainstream*. Entretanto, a autora reclama da dificuldade imposta pelo estigma no acesso ao público alvo dessas produções. Neste ponto, esta investigação pretende através dos gráficos de consumo produzidos pelo conglomerado *Pornhub* atingir essa questão.

A formação de um imaginário sexual globalizado em torno das travestis/transsexuais brasileiras, também classificadas como “latinas” em muitos sites especializados, será uma das principais alterações que a pornografia digital apresentará frente aos filmes de sexo explícito da *boca do lixo*. O cenário se altera até mesmo dentro do campo de estudos da pornografia, onde o trabalho de Susanna Paasonen (2011) já citado será um importante exemplo de alteração do paradigma dos estudos sobre pornografia.

Tela inicial: autoras incontornáveis para pensarmos os novos paradigmas dos estudos pornô.

Na década de 1980 no âmbito estadunidense autoras vinculadas ao feminismo anti pornografia, como Catherine MacKinnon (1997), buscavam pautar o debate em torno dos conteúdos pornográficos a partir de um paradigma que partia da pressuposição e correlação entre palavras/imagens e a produção de comportamentos em seus espectadores. Na perspectiva tão bem encarnada pela advogada estadunidense, a pornografia possuiria capacidades maléficas de produzir ações desvirtuadas em seu público alvo. O pornográfico para a autora não seria apenas um assunto moral, mas, principalmente, algo que possui capacidades práticas e que por isso deveria ser combatido.

¹²² A dissertação de Mariana Rost (2016) sobre pornografia *livestreaming* no Cam4 é uma importante fonte de consulta para quem deseja um contato mais aprofundado com essa questão.

Em paralelo a esse movimento surgiram trabalhos que se preocupavam em contestar a perspectiva proibicionista encarnada por Mackinnon, adotando uma postura mais liberal frente aos conteúdos pornô. Esta corrente ficou conhecida como *pró sex* nos Estados Unidos e, em um primeiro momento, buscou mergulhar no gênero pornográfico no sentido de problematizá-lo enquanto narrativa e desestabilizar o seu lugar privilegiado de fala, sem advogar em nome da proibição de tais conteúdos, complexificando o debate em torno da temática na busca de compreender as dinâmicas internas ao campo.

Trabalhos como o de Walter Kendrick (1987) e Linda Williams (1999) influenciaram sensivelmente a mudança de paradigma que guia uma perspectiva *pró sex* frente ao conservadorismo *anti porn*. Através de uma avaliação histórica da pornografia enquanto uma categoria de regulação/classificação (KENDRICK, 1987) e a partir de uma perspectiva que foca na análise detalhada do texto pornográfico enquanto um texto partindo de uma perspectiva mais foucaultiana como o trabalho de Williams (1999) é um exemplo.

Cabe frisar que, no caso do trabalho de Williams (1999) sobre o *hardcore* pornô, a autora não desconsidera a eficácia pornô em produzir engajamentos passionais e sensoriais no público. Entretanto, Linda Williams recusa a perspectiva de uma afetação maléfica em si ao organizar um conjunto de convenções narrativas que estruturam as características centrais da pornografia, possuindo como eixo condutor a visibilidade, ou seja, o desejo em mostrar, de colocar em cena, aquilo que deveria estar fora dela. Seria esse princípio de máxima visibilidade que estruturaria o campo pornográfico.

Importante destacar alguns outros trabalhos que foram cruciais para a inflexão vivenciada pelos estudos pornô durante a década de 1990. Obras como as coletâneas editadas por Lynne Segal e Mary McIntosh (1992) e Pamela Church Gibson e Roma Gibson (1993) abordaram as inadequações do debate pornográfico através de um reexame da pornografia, da sexualidade e das políticas representacionais. Outros trabalhos continuam esse processo de reavaliação do campo como, por exemplo, o de Laura Kipnis (1996) que visa analisar o significado cultural do pornô como fantasia transgressora; Brian McNair (1996) que procura fornecer uma visão geral da pornografia dentro da cultura contemporânea; Catharine

Lumby (1997) que revisita os debates sobre feminismo, pornografia e esfera pública; e Laurence O'Toole (1998) que examina a mudança de *status* do pornô em relação ao desenvolvimento tecnológico.

Todos estes trabalhos citados anteriormente possuem como espinha dorsal a atenção à dimensão das relações de poder que perpassam o campo pornográfico, assim como o cuidado em contextualizar a pornografia. O que é considerado pornográfico em uma sociedade é totalmente contextual podendo variar entre épocas. Neste ponto, impossível não citar as pornochanchadas enquanto um exemplo cristalino dessa dinâmica contextual que está presente nas definições sobre o que consiste o pornográfico. Pois, se no auge da década de 1970 tais filmes foram considerados pornôs, sendo batizados pejorativamente de pornochanchada pela crítica, atualmente tais obras cinematográficas parecem até ingênuas frente aos filmes considerados pornográficos hoje em dia.

Como aponta Feona Attwood (2002), a teoria *queer* desempenhou um importante papel na reorientação dos debates sobre a pornografia. A mudança de paradigma nos estudos pornôs, além de ser estimulada por mudanças das agendas políticas e teóricas, foi estimulada por alterações nas formas de retratar o ato sexual na mídia. Borram-se as fronteiras entre pornografia e arte, pornografia e representações do sexo na mídia tradicional, principalmente a partir do advento da *Web 2.0*.

De acordo com Carolina Parreiras (2012), o termo web 2.0 surgiu nos anos 2000 a partir de uma empresa estadunidense chamada *O'Reilly Media*. Este termo foi criado para batizar uma segunda geração de comunidades e programas da Internet. O termo *web 1.0* designa as chamadas “ponto.com” onde a separação entre produtores e consumidores é bem delimitada. A inflexão incentivada pelo conceito de *web 2.0* é justamente a possibilidade de expandir a ideia de produção, sendo cada usuário da rede um potencial produtor e consumidor.

A web passa a ser vista enquanto uma plataforma que têm como princípios centrais a colaboração, o borrar das fronteiras entre consumidores e produtores, a ampliação dos conceitos de comunidade e interação online para englobar variadas ferramentas geradoras de redes/mídias sociais, a revisão da questão dos direitos autorais através de alternativas como as licenças *Creative Commons* e a utilização de

plataformas abertas (API). A relação da pornografia com as mídias sociais será um ponto analítico importante que pretendo trabalhar mais adiante, principalmente a relação conflituosa entre atrizes, atores e produtores de conteúdo e determinadas plataformas e seus termos de uso.

McNair (1996) trabalha com o conceito de pornificação do *mainstream* para pensar como códigos e convenções do pornô tornaram-se parte do arsenal da produção cultural popular. Na mesma direção, Lumby (1997) reforça a questão da importância da tecnologia na descentralização da produção e consumo, confundindo as fronteiras entre público e privado. A partir desse contexto de hibridização das fronteiras é sempre pertinente colocar a questão que Attwood (2002) indica sobre o que seria o pornográfico na atualidade. No limite, o museu secreto de Kendrick (1987) teve suas portas escancaradas ao público, não havendo mais a Pornografia, mas antes pornografias.

Assim, a partir dos anos 2000, vive-se a experiência de um “novo” mundo onde a produção e consumo pornográfico se multiplicam e intensificam acompanhando a efervescência de novas formas e dinâmicas estético- culturais contemporâneas. No âmbito pornográfico, o domínio do “pornovídeo” (ABREU, 1996) aprofundará algumas características da produção pornográfica tradicional como, por exemplo, a proximidade entre corpo em tela e corpo e corporeidade dos espectadores. A multiplicação de vídeos POV (Point of View), plano ponto de vista, e de realidade virtual nas plataformas de consumo gratuito de pornografia com travestis, que serão analisadas no quinto e sexto capítulos deste trabalho, são sintomas desse processo de intensificação da experiência.

Mariana Baltar (2013; 2015) reflete sobre o fato de os estudos mais recentes em pornografia se preocuparem menos em problematizá-la e legitimá-la enquanto gênero e mais em focar numa política das formas imagéticas e de consumo, recuperando a premissa de Attwood (2002), de pensar o cenário contemporâneo do campo a partir de suas mudanças nas práticas discursivas e de consumo. Desse modo, perde força a preocupação reducionista dos efeitos frente a uma teorização que reflete sobre as relações de poder e potencialidades de resistência, atentando para a eficácia narrativa das imagens em seduzir e mobilizar prazeres.

Analisar o universo pornográfico a partir de contextos político- culturais específicos de consumo e mediação é fundamental para as ambições deste projeto, pois nos permite pensar de modo mais cristalino o papel fundamental que a revolução tecnológica/comunicacional desempenhou nesse processo, reforçando o papel da pornografia enquanto um poderoso elemento entre os muitos discursos que relacionam saber/poder ao prazer sexual.

Para Baltar (2015) o universo pornográfico, mais do que representar, mobiliza prazeres através do posicionamento de olhares. A pornografia, através do agenciamento sensorial e passional que produz, consistiria em uma forma de pedagogia político cultural¹²³. Nos termos de Richard Dyer (1985), a pornografia consistiria na produção de um saber corporal do corpo. Pensar a pornografia como um poderoso dispositivo na relação saber/poder/prazer permite que não sejamos pego pela armadilha reducionista dos efeitos sem pensar primeiro na dimensão política que os dispositivos midiáticos contemporâneos, com suas dinâmicas fragmentárias e participativas, desempenham na experiência contemporânea. Como aponta Baltar:

Assim, os estudos de pornografia não apenas indicam um lócus de reflexão sobre a questão sexual e sensorial, mas também sobre a própria dimensão da comunicação e políticas contemporâneas face às experiências midiáticas transnacionais e mediadas pelo computador. (2015:136)

Autoras como Zabet Paterson e Deborah Shamon, presentes na coletânea sobre os estudos pornô organizada por Linda Williams (2004), assim como Feona Attwood (2007) são algumas das principais responsáveis por empreender essa revisão no campo dos *porn studies* buscando refletir sobre a capacidade das narrativas pornográficas enquanto dispositivos de cristalização de saberes e poderes que incidem sobre grupos marginalizados em relação a uma sociedade heterossexualmente orientada. Apontam também os mecanismos de reapropriação perpetrados por tais grupos aliçados do poder onde os pornôs alternativo, *queer*, feminista e a chamada pós-pornografia são exemplos óbvios desse processo.

¹²³ O trabalho de Josiane Vian Domingues e Méri Rosane Santos da Silva (2013) sobre corpos femininos no site *Suicide Girls* (suicidegirls.com) é um bom exemplo de como o “virtual” consiste em um espaço cultural que produz corpos, masculinidades e feminilidades exercendo um papel de espaço educador de corpos.

Toda essa inflexão no campo exposta acima, se aproxima da ideia de um dispositivo pornográfico conforme proposto por María Elvira Díaz- Benítez (2010) e Jorge Leite Júnior (2006; 2011 e 2012). Através da noção de dispositivo pornográfico, os autores pretendem reforçar a perspectiva da pornografia enquanto um mecanismo de ordenação conceitual e de questionamento do lugar de fala tradicionalmente associado ao gênero. Se as marcas tradicionais do pornô possuem como fio condutor a necessidade e o desejo em mostrar (WILLIAMS, 1999), no contexto atual esses dispositivos de intensificação da experiência adquirem mais importância, principalmente no tipo de pornografia distribuída e consumida via internet.

A questão da visibilidade é um ponto que aparece em vários trabalhos recentes, como, por exemplo, o de Klaus' Berg Nippes Bragança (2014), que explora a relação entre tecnologias amadoras, *netporn* e a explosão de filmes *found footage* de horror. Para o autor, a massificação das novas tecnologias digitais permitiu avançar os limites da visão para tatear o corpo exposto em vídeo, reforçando o fetiche e o desejo contemporâneos de se expor e ver o outro exposto, apagando as fronteiras entre o espaço privado e o olhar público.

E a partir desse contexto de popularização tecnológica e desejo de exposição que o autor enxerga a causa para a alta popularidade que as imagens amadoras desempenham na contemporaneidade, edificando um novo patamar de repertório imaginário popular onde a veracidade estará intimamente relacionada com a imagem amadora, reforçando a crise dos modelos profissionais de representação da realidade. Basta uma breve navegada pelos sites de distribuição pornográfica gratuita, para percebemos a popularidade de vídeos amadores com expressões tipo “flagra” em seus títulos¹²⁴. Muitos deles produzidos por grandes produtoras profissionalizadas tendo os performers total consciência da gravação do ato¹²⁵.

¹²⁴ Sites como o XVideos (xvideos.com) oferecem a seus usuários categorias como “100% verificado” no intuito de combater o conteúdo explícito ilegal e fornecer uma maior segurança a seu público sobre a procedência do que consome.

¹²⁵ A questão da “pornografia” de vingança, ou distribuída sem consentimento/conhecimento de uma das partes é um tema recorrente na esfera pública contemporânea. Esta pesquisa não pretende trabalhar com vídeos onde uma das partes não está de acordo com sua exibição. O termo pornografia entre aspas é no intuito de reforçar que esse tipo de vídeo nem pornografia pode ser considerado, mas, sim, crime.

Baltar (2010) explora os diálogos que podemos estabelecer entre a pornografia e o documentário a partir da análise do filme *Blow Job* (Andy Warhol, Estados Unidos, 1964). A autora explora a correlação entre os gêneros a partir do princípio da máxima visibilidade que seria central para garantir o estatuto de realidade e parte da eficácia da experiência estética em ambos. Reconhecendo o papel dos vídeos amadores, desse fetiche do real, enquanto um subgênero importante da indústria pornô, Baltar (2015:138), fornece alguns códigos genéricos que visam produzir essa máxima visibilidade pornográfica:

1. Uso privilegiado do close-up de partes do corpo (em especial a fragmentação do corpo da mulher), operando uma espécie de decupagem do corpo em direção à intensificação do prazer visual; 2. Super iluminação da genitália; 3. Orientar a coreografia das posições sexuais de modo que os corpos (e suas partes) em ação sejam totalmente visíveis pela câmera, operando inclusive uma correção da ação para ajustar-se ao olhar da câmera, buscando, por exemplo, posições em que as “aberturas” corporais fiquem as mais expandidas possíveis e ocupem o ponto central do quadro; 4. Operar uma variedade de atos sexuais, reiterando aqui a dimensão espetacular da coreografia, culminando no gozo como clímax. A partir dos longas-metragens dos anos 1970, torna-se central produzir uma evidência visível deste gozo e convencionou-se o close da ejaculação masculina fora do corpo do parceiro sexual (o chamado Money shot ou Cum shot).

Assim, no cenário contemporâneo da pornografia tais dispositivos de intensificação de uma ideia de interação e afetação entre tela e espectador adquirem uma maior centralidade, principalmente no tipo de pornografia distribuído pela internet que será analisado nesta investigação nos capítulos subsequentes.

O trabalho de Paula Sibilia (2008) aponta um deslocamento do eixo em torno do qual se edifica a subjetividade nas mídias digitais de uma constituição centrada em aspectos internos (intro- dirigidos) para uma nova modalidade de auto-estilização centrada em aspectos alter- dirigidos. Sibilia (2008) percebe como a experiência subjetiva contemporânea é pautada pela sede de visibilidade provocada nos sujeitos. Sendo a internet um espaço privilegiado de criação e recriação do eu, este processo de reconfiguração da subjetividade é possível a partir das novas tecnologias e sua contribuição para auto- estilização imagética dos sujeitos fundamentada em padrões midiáticos de performance.

Alguns autores pensando no processo de mudança causado pela pornografia “online”, não apenas na forma de distribuição, mas também na diversificação das formas de pornô, onde cada vez mais observamos um processo de pornificação das relações digitalizadas começaram a trabalhar com o conceito de “*internet sexuality*” (Adams, Oye e Parker, 2003; Cooper, McLoughlin e Campbell, 2000; Leiblum e Döring, 2002; Döring, 2009) para pensar a miríade de conteúdos e atividades sexuais disponíveis na internet.

O conceito de *internet sexuality* busca pensar os impactos do digital na sexualidade contemporânea a partir de seis áreas: sex- shops, trabalho sexual (on/off), educação sexual, encontro de parceiros, emergência de subculturas sexuais estigmatizadas e a própria pornografia. Entretanto, apesar de interessante, este é um conceito muito relacionado com a psicologia e que trabalha muito em termos de um “cyberespaço” reforçando a dicotomia *on/off* que esta investigação busca desestabilizar. Daí nossa opção por não trabalhar em termos de uma “*internet sexuality*”.

Em relação à indústria pornográfica, as mudanças são contínuas e constantes. Vejamos o caso de duas grandes produtoras de conteúdo, nacional e internacional, que estão investindo em estratégias de consumo atrelado aos meios digitais. Recentemente, segundo semestre de 2018, o canal *Sexy Hot* (sexyhot.globo.com), maior canal do gênero no Brasil, iniciou um projeto ousado de marketing através das redes sociais *Whatsapp* e *Telegram* batizado de “Grupo da Pelada” (grupodapelada.com.br)¹²⁶. A estratégia é simples, o canal criou nessas redes grupos de distribuição de clipes e fotos de suas produções com intuito de divulgar o acervo do canal para novos assinantes, tanto na tv como no site, ocupando um espaço do mercado dominado pelo compartilhamento ilegal de conteúdos pornográficos profissionais e amadores.

No contexto brasileiro atual, o *Sexy Hot* consiste em um interessante modelo para uma questão que Chauntelle Anne Tibbals (2014) ressalta ao perceber as reconfigurações que a tecnologia digital perpetrou nos modelos de distribuição e produção pornográficas. Tibbals (2014) aponta o fato de que as formas digitalizadas

¹²⁶ Segundo dados disponíveis no perfil da produtora *Sexy Hot* no *Instagram* (<https://www.instagram.com/soparamaiores/>), em 2018 foram 31 mil pessoas adicionadas nos Grupos da Pelada no *Whatsapp* e *Telegram* com mais de 208 vídeos compartilhados.

de distribuição pornô passam a se dar em muitos casos por um modelo afiliado de distribuição e produção, onde uma grande produtora “terceiriza” parte da produção e distribuição de determinado conteúdo prometendo parte dos lucros futuros. No Brasil, o *Sexy Hot* trabalha com algo próximo ao modelo afiliado sendo comum em seus domínios digitais e na televisão a veiculação de conteúdos coproduzidos junto a outras produtoras como a paulistana referência no *altporn*¹²⁷ nacional *Xplastic* (xplastic.com.br), e a produtora carioca de conteúdo mainstream *HardBrazil* (hardbrazil.com.br).

Também recentemente a *Naughty America*, produtora estadunidense localizada em San Diego, já disponibiliza, assim como várias outras empresas nacionais e internacionais, vídeos em HD, realidade virtual e 4K para seus assinantes. Ela anunciou a disponibilidade de uma nova tecnologia para seus usuários no intuito de combater os *deepfakes*, vídeos que se utilizam de softwares de código aberto para substituir o rosto dos performers originais por terceiros que não possuem nenhuma relação com a cena em tela. Assim, na intenção de combater a proliferação de vídeos pornográficos falsos que se utilizam da tecnologia para ações criminosas que visam enganar o espectador e expor celebridades, anunciou a possibilidade de seus próprios usuários realizarem suas fantasias em se tornar estrelas pornográficas através da própria tecnologia *deepfake* só que em um ambiente controlado onde as partes estão cientes do processo.

Antes de prosseguir gostaria de frisar que a relação entre profissionais da indústria pornográfica e redes sociais como *Facebook* e *Instagram* é extremamente conflituosa. Por trabalharem com a exposição do corpo nu, muitos produtores, atores e, principalmente, atrizes acabam por ser constantemente denunciados por infringir os termos de utilização daquelas plataformas perdendo suas contas que, em muitos casos, possuem milhões de seguidores. Daí a explicação pela preferência entre os trabalhadores da indústria pornográfica na utilização do *Twitter* para a divulgação de seus conteúdos.

A questão da emergência de subculturas sexuais invisibilizadas a partir do advento da internet aparece também no trabalho de Antoine Mazières et al. (2014).

¹²⁷ O trabalho etnográfico de Carolina Parreiras (2012) é um elemento fundamental para quem pretende se aprofundar no cenário *altporn* brasileiro. A autora, através de sua entrada de campo em uma das grandes produtoras nacionais desse tipo de conteúdo, fornece um interessante panorama dos modos de produção desse filão do mercado pornográfico.

Os autores buscam produzir uma análise quantitativa dos conteúdos pornôis disponíveis na internet a partir das *tags* (etiquetas) de marcação presentes nas descrições dos vídeos. Mazières et al. (2014) observam como *tags* e *keywords* (palavras-chave) são elementos fundamentais da web atualmente. Sendo que no âmbito pornográfico essas marcações costumam descrever, por exemplo, práticas, características étnicas e culturais, lugares, objetos e técnicas de filmagens (Tan Hoang, 2004; Attwood, 2010).

Mazières et al. (2014) concentram sua análise no *XNXX* (xnxx.com), que junto ao *XVideos* (xvideos.com) constituem um dos primeiros e mais populares sites de pornografia gratuita disponíveis na rede, tendo ambos como data de criação o ano de 1997, e no *xHAMSTER* (xhamster.com), outro popular sítio de conteúdo pornô criado em 2007. Apesar desses sites (*XNXX* e *xHAMSTER*) não constituírem o escopo analítico que pretendo trabalhar nos capítulos subsequentes, é interessante notar que, dentro desse processo de emancipação dos nichos de produção e consumo focados em formas de desejo específico, a pornografia com travestis será um dos principais mercados que se aproveitaram do advento da *web 2.0*, como o trabalho de Mazières et al. (2014) confirma ao revelar que a categoria/tag “*shemale*” aparece entre as mais mobilizadas nos sites.

Assim, ao definir como objeto de pesquisa desta segunda etapa a pornografia com travestis e transexuais brasileiras em sites de distribuição pornográfica gratuita como o *Pornhub* (pornhub.com), *RedTube* (redtube.com) e *Shemale Tube* (ashemaletube.com), sendo que os dois primeiros pertencem ao mesmo conglomerado de sítios pornôis, pretendo dirigir a análise respeitando o fato de que o desejo que rege o uso desse tipo de pornografia deve ser encarado enquanto algo que precisa ser analisado a partir das clivagens histórico, social e subjetivo. Isso porque elas expressam uma relação entre o subjetivo (valores morais) e o material (condições tecnológicas), como reforça o trabalho de Richard Miskolci (2011).

Daí a importância de olharmos na primeira parte deste trabalho para as produções da *boca do lixo*, pois consistem em um ponto inicial desse tipo de produção explícita no Brasil de forma ordenada e legalizada, sem perder de vista a ideia de que a pornografia na modernidade teria desde seu início como característica fundamental uma relação umbilical com o desenvolvimento da tecnologia e de

mídias que permitissem criar novas experiências de tempo e espaço. Foi assim com as prensas tipográficas, com as fotos, filmes, televisores, videocassetes, aparelhos de DVD e, atualmente, com os dispositivos digitais, como os computadores, notebooks e, principalmente, os smartphones.

De modo sintético, esta pesquisa recupera o que Paasonen (2014) aponta no sentido de reconhecer que a pornografia *mainstream* opera por estereótipos ausentes de crítica, estando mais preocupada em espetacularizar e lucrar a partir de determinados corpos do que produzir grandes reflexões políticas. Mas, ao invés de questionar apenas o que essas imagens significam, esta investigação pretende indagar quais são seus efeitos e como eles funcionam, buscando entender como as coisas são colocadas juntas e quais contextos incidem sobre elas, reconhecendo a importância do experiencial para os estudos pornô.

CAPÍTULO 5. ENTRE GAROTAS E GAROTOS: PREFERÊNCIAS NO CONSUMO DE PORNOGRAFIA COM TRAVESTIS NAS PLATAFORMAS DO CONGLOMERADO *PORNHUB NETWORK*.

Neste capítulo pretende-se, através do entrecruzamento de dados quantitativos, fornecidos pelo *Pornhub Network* sobre os perfis de consumo nos sites selecionados, uma análise qualitativa das obras com travestis brasileiras mais vistas tanto no *pornhub.com* como no *redtube.com*. Produzir uma análise sobre o processo performativo das travestis em tela, ou seja, como elas produzem, reproduzem e/ou apagam suas feminilidades em cena nas formas de pornô contemporâneo.

O *Pornhub Network* é um conglomerado de sites de distribuição pornográfica gratuita composto pelos domínios: *Pornhub* (*pornhub.com*), *RedTube* (*redtube.com*), *YouPorn* (*youporn.com*), *Tube8* (*tube8.com*), *PornMD* (*pornmd.com*), *Thumbzilla* (*thumbzilla.com*), *Xtube* (*xtube.com*) e suas versões correspondentes especializadas em pornografia gay *Pornhub Gay*, *RedTube Gay*, *YouPorn Gay*, *Tube8 Gay*, *PornMD Gay*, *Xtube Gay* e o *GayTube* (*gaytube.com*). Sendo que este último consiste no único que possui um domínio diferente e uma interface própria.

Devido ao volume de sites que fazem parte do conglomerado, é possível afirmarmos que o *Pornhub Network* é o maior grupo de distribuição gratuita de pornografia digital. Segundo estatísticas da própria plataforma¹²⁸, somente no ano de 2018, foram registradas 33.5 bilhões de visitas ao site (cinco bilhões a mais do que os 28.5 registrados em 2017¹²⁹). Isto corresponderia a uma média diária de 92 milhões de visitas. São mais de 30.3 bilhões de pesquisas registradas na plataforma no último ano (5.3 bilhões a mais do que os 25 bi registrados em 2017), dando uma média de 962 pesquisas por segundo. Sendo que somente em 2018 4.791.799 milhões de vídeos foram “upados” na plataforma (4.052.543 haviam sido “upados” em 2017). No ano passado foram registrados 141.312.502 avaliações de vídeos, 7.898.478 comentários e 63.954.319 mensagens trocadas pelos usuários da plataforma

¹²⁸ Disponíveis em <https://www.pornhub.com/insights/2018-year-in-review>. Acessado em: 20/01/2019.

¹²⁹ Dados disponíveis em <https://www.pornhub.com/insights/2017-year-in-review>. Acessado em: 20/01/2019.

Pornhub. Não há dados disponíveis sobre o volume de avaliações de vídeos, comentários e mensagens dos anos anteriores¹³⁰.

É preciso esclarecer que a plataforma *Pornhub* disponibiliza dados sobre o consumo em seus sites desde 2012, ou seja, marcando exatamente 30 anos do lançamento do primeiro filme de sexo explícito nacional a chegar aos cinemas brasileiros, *Coisas eróticas* (Raffaele Rossi, Brasil, 1981)¹³¹. Para esta investigação, buscaremos trabalhar com o recorte 2017-2018 por corresponder ao período que este trabalho foi desenvolvido. Entretanto, definir esse intervalo de tempo como objeto não quer dizer que abandonamos completamente os dados produzidos anteriormente, pois eles serão retomados de modo menos sistemático quando necessário.

O *Pornhub* é um website canadense lançado em 2007. Hoje ele pode ser considerado o maior e mais popular site do gênero junto ao *RedTube* e *YouPorn*, compondo assim o pódio dos mais populares sites do conglomerado *Pornhub Network*. Segundo os dados mais recentes da plataforma *Alexa Internet Inc.* (alexa.com)¹³², uma subsidiária da *Amazon* que oferece gratuitamente dados sobre qualquer sítio localizado na internet referentes ao período dos últimos 30 dias, o *Pornhub* é o maior site do gênero no *ranking* global de acessos, ocupando a 29º colocação¹³³, seguido pelo *XVideos* e *XHamster*, que ocupam respectivamente a 46º e 61º posições.

Já o *RedTube* é um website de compartilhamento estadunidense criado também em 2007. Ele possui muitas semelhanças com os outros sites que compõem o conglomerado *Pornhub Network*, a começar pelo fato de também ser um site de compartilhamento de arquivos audiovisuais projetado para permitir que seus

¹³⁰ Mais dados brutos sobre a plataforma podem ser encontrados em <https://www.pornhub.com/insights/10-years>. Acessado em: 20/01/2019.

¹³¹ Friso novamente que uso como referência a data de produção da obra e não de lançamento na hora de identificá-la. Seguindo assim o padrão das bases disponíveis na cinemateca nacional.

¹³² A *Alexa Internet Inc.* consiste em uma companhia de internet que fornece dados e análises sobre o tráfego na internet. Fundada por Bruce Gilliat e Brewster Kahle em 1996, possui como principal serviço a capacidade de mensuração de quantos usuários acessam determinado site na internet e a partir destes dados produz um *ranking* global e regional de sites mais acessados. O nome *Alexa* é inspirado na Biblioteca de Alexandria no Egito, considerada o maior repositório de conhecimento do mundo antigo, assim a *Alexa* despontava, na visão de seus criadores, como o correspondente moderno da famosa biblioteca egípcia. Em 1999 a empresa foi adquirida pela *Amazon* tornando-se uma subsidiária que oferece planos de pagamento para o acesso a dados mais refinados sobre tráfego na internet com intuito de melhorar a competitividade de quem os contrata.

¹³³Dados referentes ao período de 21 de dezembro de 2018 a 20 de Janeiro de 2019.

usuários façam *upload* de arquivos na plataforma. Entre os conteúdos disponíveis no site encontram-se filmes pornôs completos, segmentos de filmes pornográficos, clipes de publicidade para sites que produzem seu próprio conteúdo pornô e vídeos amadores. No ranking global *Alexa*, o *RedTube* aparece ocupando a sexta posição entre os sites do gênero. Atrás das plataformas *Pornhub*, *XVideos*, *XHamster*, *XNXX* e o *YouPorn*. De maneira geral no ranking global o site ocupa a 262ª colocação entre os mais visitados¹³⁴.

O *Pornhub Network* começou a ganhar forma, em 2009, quando o programador alemão Fabian Thylmann compra o *Youporn* e gradativamente vai adquirindo outros websites tubes e produtoras de conteúdo pornográfico até a consolidação do conglomerado em 2012. Há muito mistério em torno de quem realmente comanda e financiou as aquisições das plataformas, mas a história pública da formação do maior conglomerado de distribuição pornográfica da atualidade passa necessariamente pelo grupo Mansef.

Mansef foi um grupo de investidores criado em 2004 que tinha em Stephane Manos, Ouissam Youssef e Matt Keezer seus três principais nomes. Apesar da ascendência diversificada de seus criadores, todos tinham em comum o fato de frequentarem a Universidade de Concordia, localizada em Quebec no Canadá. Em 2010, Fabian Thylmann assume o protagonismo do grupo e muda o nome da empresa para Manwin em meio ao processo de aquisição de vários websites, como o *RedTube*, e produtoras, como a *Digital Playground*.

Estima-se que a Manwin gastou por volta de 362 milhões de dólares para adquirir os vários *sites* e produtoras que fazem parte de seu portfólio. Sendo que a maior parte dessa quantia foi levantada junto a fundos de investimentos como o Fourtress Investment Group e o Could Back Capitals. A estrutura de negócio do grupo Manwin foi montada em torno de sedes e mais de 20 subsidiárias localizadas, principalmente, no Chipre e em Luxemburgo, mas havendo também um escritório na Alemanha (Hamburgo) e sua sede principal no Canadá (Montreal).

É um ponto controverso, mas a grande maioria dos websites tubes e *sites* de *camgirls*, como o *Live Jasmin*, encontram-se localizados ou registrados em países conhecidos como “paraísos fiscais” devido a suas taxas quase nulas de impostos o que

¹³⁴ Dados referentes ao período de 21 de dezembro de 2018 a 20 de Janeiro de 2019.

serve para maximizar seus lucros. Este ponto levanta muitas dúvidas sobre a origem e procedência do dinheiro aplicado, entretanto o que é de conhecimento público, no que tange a Mansef/Manwin, é que em 2009 a Mansef, responsável no período por gerir a produtora *Brazzers*, foi multada pelo serviço secreto de Atlanta nos Estados Unidos. E que em 2012, Fabian Thylman é detido em Bruxelas por sonegação fiscal e no ano seguinte, 2013, vende suas ações da Manwin deixando o posto de CEO da companhia para Feras Antoon sendo que no mesmo ano a companhia é rebatizada novamente como Mindgeek, nome atual da empresa.

Neste trabalho escolheu-se trabalhar com dados do *RedTube*, ao invés do *YouPorn*, pelo fato do primeiro ser mais popular no Brasil. O site foi um dos primeiros a dedicar uma categoria exclusiva com performers brasileiros a sua audiência. Talvez por não ter uma referência pornográfica direta no nome, o *RedTube* desenvolveu uma relação *sui generis* com o público brasileiro sendo o único, dentre os sites do *Pornhub Network*, que disponibiliza uma interface exclusiva para esse público. Com a bandeira brasileira de fundo e seu logo alterado para *RedTube Brasil*, essa relação com o público nacional foi motivo de análise pelo próprio *Pornhub*, dando origem a um estudo intitulado “Redtube & Brazil” publicado no ano de 2016 ,que pretendo retomar mais adiante¹³⁵.

A questão da origem e legalidade dos conteúdos disponíveis nas plataformas como o *Pornhub* e *RedTube* é uma constante, por deter o monopólio da distribuição gratuita tais plataformas acabam por adquirir um viés predatório em relação aos antigos produtores de conteúdos. O desinteresse dos órgãos públicos e consumidores em fiscalizar e efetivamente regular o mercado de distribuição pornográfica “online” favorece que muito dos conteúdos disponíveis em tais plataformas sejam disponibilizados de forma a não respeitar licenças criativas e direitos autorais¹³⁶.

Entretanto, uma das estratégias adotadas por esses sites de compartilhamento vem sendo a criação de perfis oficiais de produtoras e *pornstars* no intuito de controlar melhor a origem de conteúdo em uma plataforma de distribuição descentralizada. Muitas produtoras, com o objetivo de combater a pirataria nesses sítios, estão trabalhando com perfis de divulgação dentro dessas plataformas. Em

¹³⁵ Disponível em <https://www.pornhub.com/insights/redtube-brazil>. Acessado em: 20/01/2019.

¹³⁶ Mais informações sobre o impacto das plataformas de distribuição gratuita no mercado pornográfico pode ser encontrada no filme produzido pelo Canal+ “*Pornocratie: Les nouvelles multinationales du sexe*” (Ovidie, França, 2017).

uma estratégia do tipo “se não pode vencê-los, junta-te a eles”, várias produtoras e atrizes/atores criam perfis nessas plataformas onde disponibilizam clipes entre 5 e 8 minutos. Quando esses clipes atingem seu clímax se encerram abruptamente com uma mensagem convidando o espectador a conhecer seus sites e assinarem seus conteúdos. O grande “produto” oferecido por plataformas de distribuição pornográfica gratuita não são seus conteúdos, mas, antes, sua capacidade de gerar tráfego.

Ambos os sites apresentam um sistema de comunidade via registro de endereço de e-mail do usuário e criação de uma senha de acesso. Ao registrar-se nas plataformas, o usuário passa a ter acesso a determinados vídeos podendo *upar* novos conteúdos no site. Além de poder criar perfis dentro do site, assim como *playlists* dos vídeos que mais lhe agradam, os usuários podem trocar mensagens com outros usuários, seguir outros canais/perfis dentro da plataforma e expor suas preferências em uma dinâmica muito próxima a das redes sociais convencionais não pornográficas. Entretanto os perfis criados dentro desses sites geralmente não trazem informações verídicas, sendo muito comum a estratégia entre os usuários de colocar nomes fictícios e/ou apelidos e fotos, quando presentes, que não deixam exposto o rosto, geralmente focadas no abdômen e genitália masculina ou, nos perfis femininos, centradas em seus seios e nádegas¹³⁷.

É comum aos dois sites também a possibilidade de se tornar um assinante *premium* por 9,99 dólares ao mês e ter acesso a uma experiência diferenciada de consumo com conteúdos exclusivos, uma maior qualidade de navegação e definição e, principalmente, a ausência de conteúdos publicitários. Além disso, o *Pornhub* possui o chamado “*Pornhub Model Program*”, um modo de estimular seus usuários do sexo feminino a criar conteúdos amadores. Todo mês o site premia os dois melhores vídeos em mil dólares, além de premiar modelos até a décima colocação. Os vencedores passam a integrar o “*Corredor da Fama*” do *Pornhub* e no final do ano competem por um prêmio de até 10 mil dólares. O *Pornhub* também apresenta em seus domínios uma loja virtual que vende desde roupas com a marca *Pornhub* (moletons, meias, camisas, tops, bodys, shorts, maiôs, leggings) até acessórios

¹³⁷ O mesmo padrão de navegação e interação será encontrado na plataforma *Shemale Tube* que será analisado no próximo capítulo.

(relógios de parede, canecas, capas para celular, mochilas, bolsas, sacolas, almofadas).

Tanto o *Pornhub* como o *RedTube* apresentam interfaces de navegação interativas e intuitivas que mostram primeiramente os vídeos mais recentes e populares no site alocados lado a lado em fileiras e colunas. Além de uma barra superior (no caso do *Pornhub*) e na lateral esquerda (no caso do *RedTube*) onde apresentam seções do site como vídeos, categorias, *pornstars*, canais/*channels*, galerias, comunidade e *lives*/ao vivo.

O *Pornhub* ainda apresenta no topo da tela uma barra que redireciona para outros domínios parceiros, como os sites que compõem o conglomerado *Pornhub Network*, o *Modelhub*- uma espécie de site onde o usuário pode comprar vídeos de seus (suas) modelos preferidos (as)-, o *Pornhub Sexual Wellness Center*- um tipo de serviço de assistência sexual aos seus usuários que funciona basicamente como um buscador onde se pode sanar dúvidas a respeito de sexualidade e saúde-, o *Pornhub Toys*, que é focado na venda de brinquedos e acessórios sexuais, o *Shop* onde se encontram os produtos e acessórios descritos no final do parágrafo anterior e a sessão dos *Insights*, onde ficam armazenadas as pesquisas, análises e gráficos produzidos pela plataforma e que constituem uma importante fonte para esta investigação.

O *Model Hub* (modelhub.com) é parte importante das atividades do *Pornhub Network*. Onde atrizes e atores profissionais ou amadores, disponibilizam produções próprias no sistema *pay-per-view*. Acessando o site do *Model Hub*, somos apresentados a uma interface semelhante a do *Pornhub* onde os conteúdos estão alocados segundo categorias e com relação às modelos. Neste domínio é possível encontrar vídeos tanto hetero e homossexuais, como também com performers trans (inclusive homens transexuais). O valor dos vídeos não são fixos podendo variar, entre \$0,99 até \$150, 00, de acordo com o valor estipulado por cada produtor de conteúdo na plataforma.

Dos *desktops* aos *mobiles*: como acessamos pornografia na contemporaneidade e de que maneira as novas tecnologias influenciam nos conteúdos acessados.

Desde 2013 o *Pornhub* produz análises anuais sobre os padrões de consumo na plataforma. Esses dados são importantes para esta investigação, pois constituem uma fonte produzida pela própria equipe que gere a plataforma. Um dos grandes desafios aos pesquisadores que fazem do pornográfico seu objeto de estudo é a dificuldade em encontrar fontes de dados sólidas, com informações claras sobre as fontes que produzem essas análises. Em 2013 o *Pornhub* ainda engatinhava na produção desses gráficos. Quando colocamos em comparação com os estudos iniciais e as análises mais recentes produzidas pelo site são sensíveis as diferenças na qualidade e quantidade dos gráficos e análises disponibilizados.

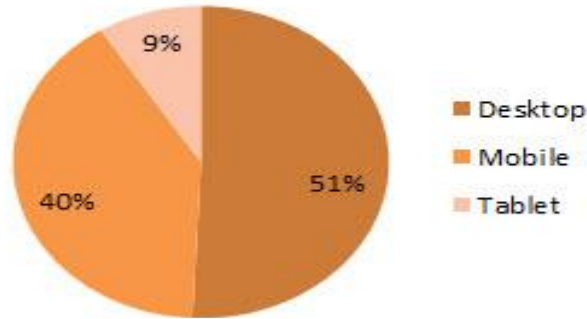
O processo de coleta dos dados e gráficos que serão apresentados na sequência foi todo feito a partir do *Pornhub Insights* (pornhub.com/insights), uma seção da plataforma dedicada exclusivamente a produção e distribuição de dados sobre o consumo no site. A coleta nessa seção do *Pornhub* foi feita privilegiando os relatórios anuais de consumo produzidos a partir de 2013 e algumas pesquisas temáticas sobre pornografia com travestis e transexuais e consumo brasileiro na plataforma. Por constituírem dados produzidos pela própria plataforma é preciso ter algumas ressalvas claras, principalmente, no que tange aos dados demográficos relativos a idade dos usuários presentes nos gráficos, pois a plataforma opera a partir de um sistema de autodeterminação da idade pelos usuários. Assim, é muito comum que usuários mintam suas idades ao acessar a plataforma tanto para burlar o mecanismo de proteção do site ao acesso de menores de 18 anos como no intuito de resguardar suas identidades.

O relatório anual de 2013¹³⁸ é um bom ponto de partida para entendermos como se desenvolveu o processo de inflexão dos modos de acesso aos conteúdos do site dos *desktops* rumo às tecnologias móveis (celulares e *tablets*)¹³⁹. Em 2013 o *Pornhub* indicava que a maior parte do acesso ao site se dava via *desktop*, somando 51% do total. Os celulares eram responsáveis por 40% do acesso, enquanto os *tablets* representavam os 9% restantes.

¹³⁸ Os estudos anuais sobre o consumo na plataforma são publicados sempre no último mês do ano de referência ou no primeiro mês do ano seguinte. Todos os gráficos utilizados a seguir são produzidos pela plataforma *Pornhub*.

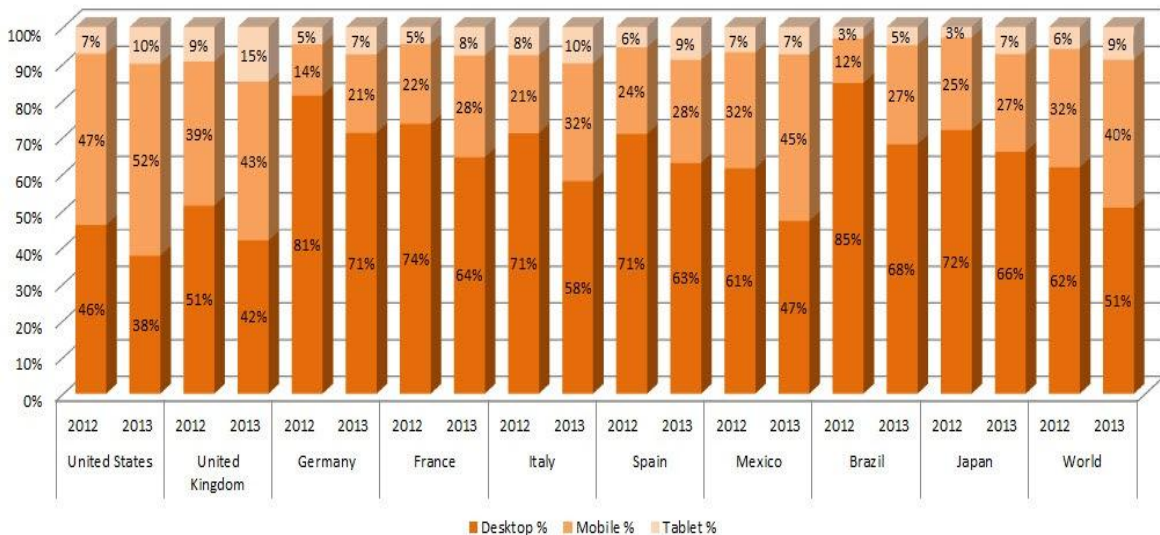
¹³⁹ Disponível em <https://www.pornhub.com/insights/pornhub-2013-year-in-review>. Acessado em: 20/01/2019.

Percentage of Traffic by Device



pornhub.com/insights

Desktop, Mobile and Tablet Traffic - 2012 vs. 2013



pornhub.com/insights

No Brasil, como podemos observar no gráfico acima, entre 2012 e 2013 houve uma redução de 17% no acesso via *desktop*. Em 2012, 85% do acesso ao site a partir

de terras brasileiras era feito por *desktops*, sendo que os 15% restantes se dividiam em 12% do acesso via *smartphones* e 3% do acesso feito através de *tablets*. Em 2013 o cenário se altera, o acesso através de *desktops* regride ao patamar de 68% enquanto os *smartphones* avançam a 27% e os *tablets* sobem a 5% do total.

É possível observar aqui o começo do processo de transição que se confirmará apenas em 2016. Entretanto, podemos afirmar que a gênese desse processo se encontra em 2013 com a popularização do crédito e o *boom* dos *smartphones*, que passam a serem objetos cada vez mais presentes na vida dos brasileiros. Enquanto os *tablets* ainda se encontram restritos a uma parcela da população com maior poder aquisitivo, já que naquele momento o mercado de *tablets* era dominado pelos produtos da *Apple* que possuem um preço mais alto para o consumidor brasileiro.

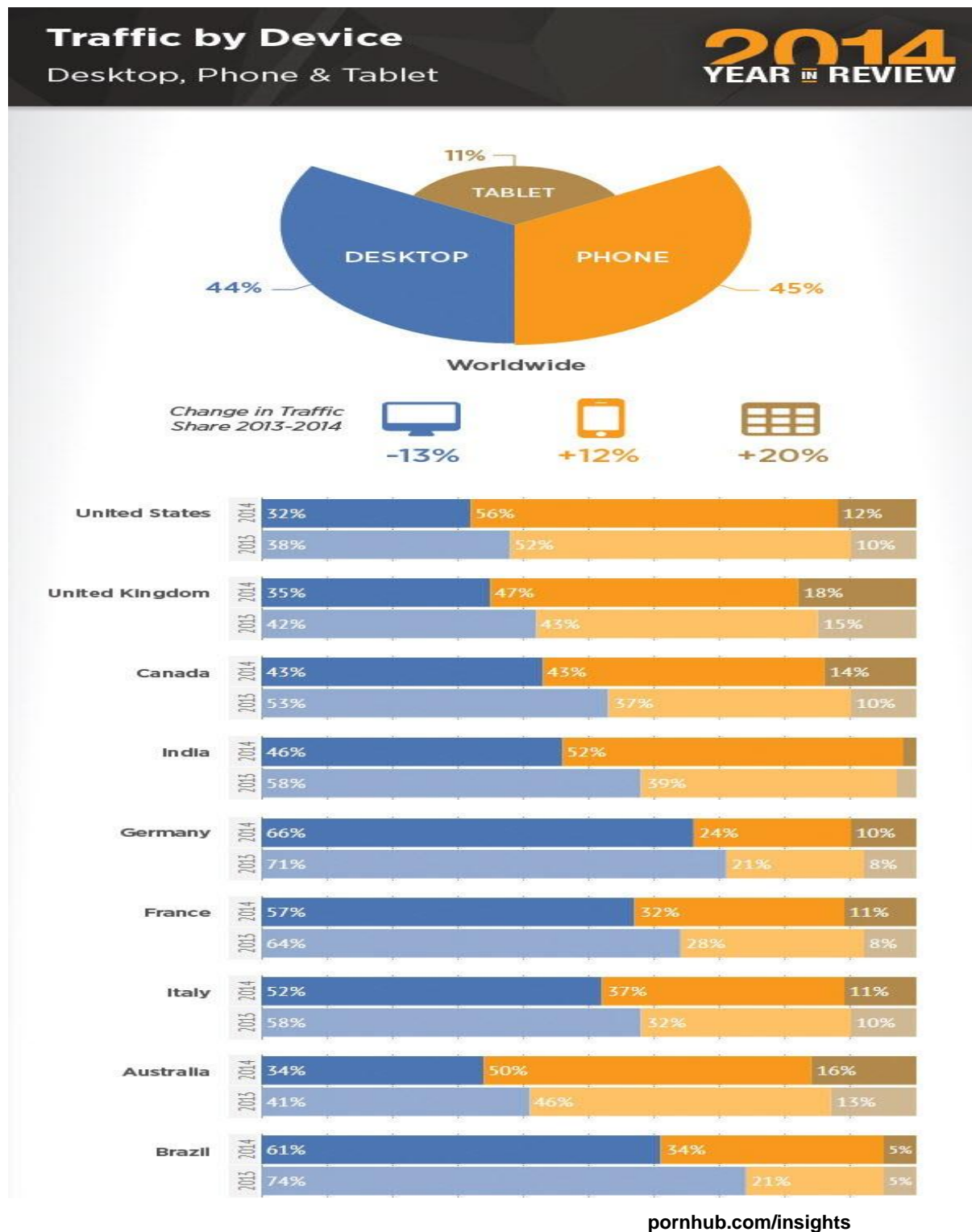
Seguindo uma ordem cronológica, em 2014, no segundo *review* anual, é possível perceber uma melhora significativa na qualidade e conteúdos das análises e gráficos. Através das análises de 2014 é possível acessar informações não só sobre os dispositivos de acesso como sistemas operacionais. O ano de 2014 fica marcado também pelo fato de ser o primeiro ano em que conseguimos acessar alguns gráficos produzidos pelo *Pornhub Network* sobre características demográficas dos usuários como idade e gênero, estudos sobre o impacto de determinados eventos no consumo na plataforma, como por exemplo, natal, ano novo e a copa do mundo de futebol realizada no Brasil em 2014¹⁴⁰.

No ranking dos países que mais acessaram o site, o Brasil aparece no top 10, em 9º lugar. O ano de 2014 também marca a primeira vez que as travestis e transexuais aparecem citadas em algum gráfico. Será no gráfico sobre termos que mais tiveram acréscimos no volume de buscas mundiais na plataforma que as trans apareceram pela primeira através da tag “*shemales fuck girl*”, que apresentará o segundo maior ganho: 191% a mais do que o ano anterior.

Na questão dos dispositivos utilizados no acesso, o gráfico de 2014 aponta que 45% do acesso ao site se deram por *smartphones*, enquanto 44% ocorreram através de *desktops*, sendo os 11% restantes referentes ao consumo via *tablet*. Em relação ao Brasil, o gráfico apresenta uma correção nos valores de 2013 apontando agora 74% o

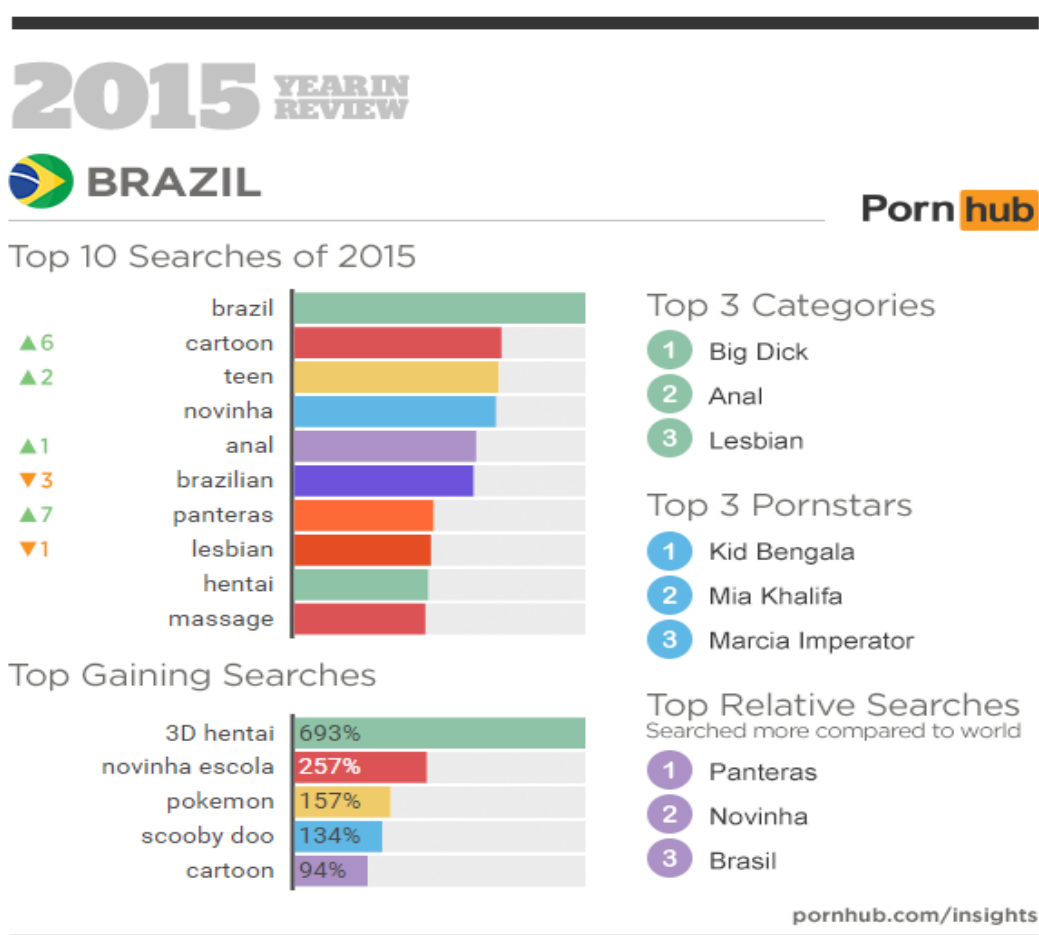
¹⁴⁰ Disponíveis em <https://www.pornhub.com/insights/2014-year-in-review>. Acessado em: 20/01/2019.

consumo via *desktops* e 21% via *smartphones*, mantendo os 5% referentes aos *tablets*¹⁴¹.



¹⁴¹ A questão da revisão dos dados pode ter sido motivada pelo fato do *review* do ano de 2013 ter sido publicado ainda em dezembro de 2013, gerando algum possível desvio nos valores, diferentemente dos estudos subsequentes que adotaram como padrão a ser lançado no primeiro mês do ano seguinte ao de referência. Ou seja, o estudo referente ao ano de 2014 foi publicado em janeiro de 2015 e assim será o padrão dos estudos subsequentes.

Mesmo revistos os valores de 2013, o gráfico de 2014 continua a evidenciar um processo de ascensão no Brasil do consumo e massificação dos celulares, atingindo ao final de 2014 uma taxa de 34% do acesso a partir do território nacional. Entretanto os *desktops* continuam na liderança correspondendo a 61% do acesso total. O ano de 2014 será o último ano em que os *desktops* lideraram as formas de consumo brasileiro. A partir de 2015 serão os *smartphones* o carro chefe nas formas de consumo na plataforma, refletindo uma tendência global como o gráfico acima já apontava. Em 2015 o consumo brasileiro ficará dividido entre 50% via *desktops*, 45% a partir de *smartphones* e 5% via *tablets*¹⁴². O ano de 2015 será também o primeiro ano em que o *Pornhub* produzirá dados individualizados sobre os países que mais consomem seus conteúdos.



¹⁴² Dados disponíveis em <https://www.pornhub.com/insights/pornhub-2015-year-in-review>. Acessado em: 20/01/2019.

Estes gráficos personalizados serão fundamentais para entendermos as especificidades do consumo nacional frente ao resto do mundo. Se tanto em 2015 como em 2016 a categorias relacionadas a travestis e transexuais não aparecem com destaque entre os dados referentes ao consumo nacional, a partir de 2017 o cenário se torna outro e o Brasil se destaca como um dos países que mais buscam pornografia com travestis na rede.

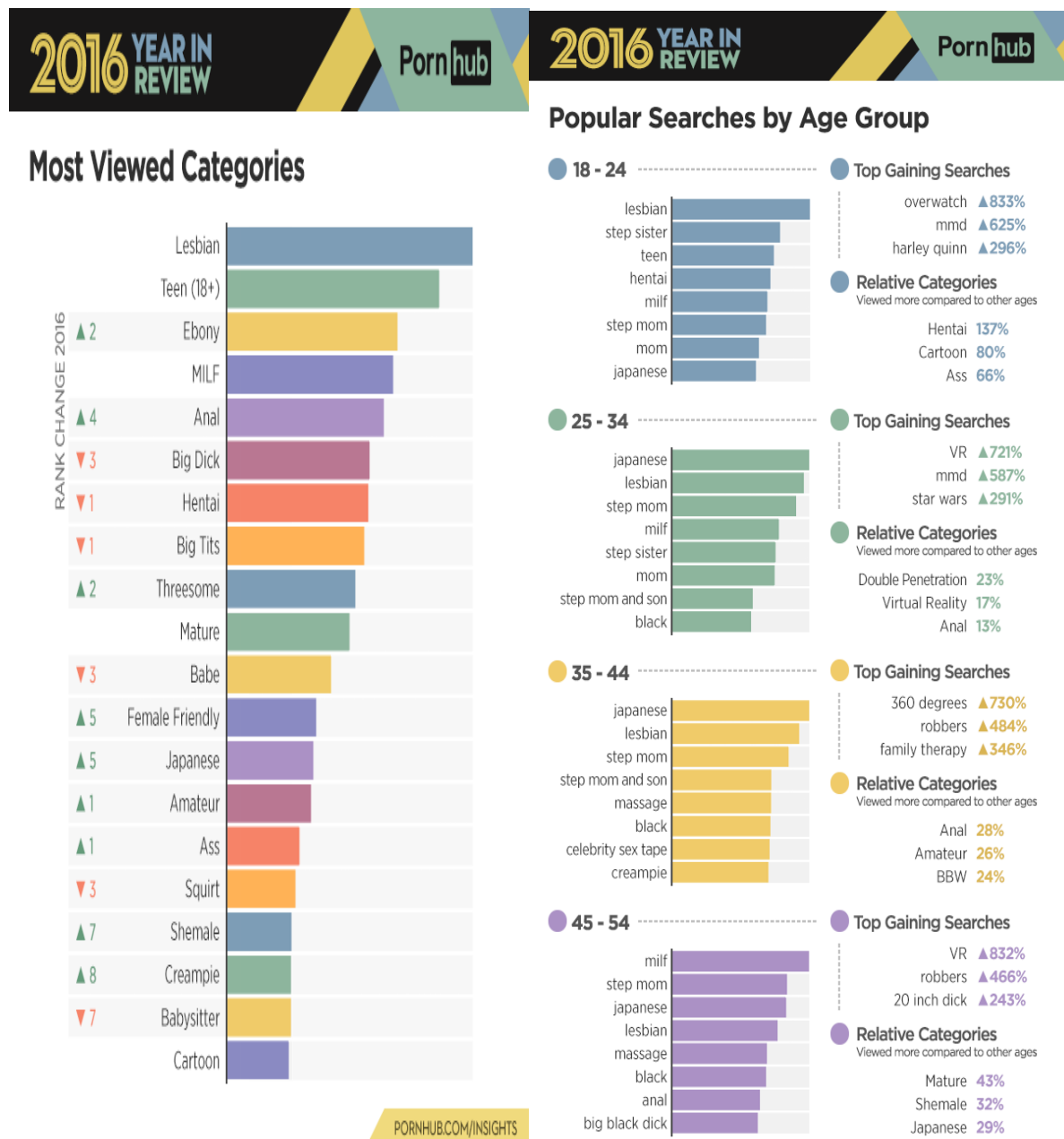
Ainda sobre os dados referentes ao ano de 2015, um fato curioso é que, ao longo de todo o *review*, categorias relacionadas a travestis e transexuais não aparecem. Acredito que mais pela forma como os dados foram coletados, do que pela não procura por esse tipo de conteúdo na plataforma. Pois é a partir de 2016 que categorias relacionadas ao consumo de pornografia com travestis serão constantes, junto ao crescente nível de complexidade e detalhamento que os dados fornecidos atingiram. Em 2016 os *smartphones* já eram responsáveis por 61% do consumo na plataforma, com os *tablets* apresentando um valor de 11 % e os *desktops*, 28%. No Brasil, *smartphones* atingiram um total de 54% frente aos 41% dos *desktops*, enquanto *tablets* continuam no patamar de 5% do total¹⁴³.

Acredito ser possível observar uma correlação entre o aumento do acesso via *smartphones* e ascensão de categorias relacionadas as travestis e transexuais. Não no intuito de pensar em termos de um determinismo tecnológico, mas antes no sentido que autores como Tibbals(2014) e Mazières et al. (2014) colocam, ou seja, de pensar como o advento da *web 2.0* permitiu a emergência de alguns nichos do desejo sexual invisibilizados.

Penso que a experiência de um consumo hiperindividualizado, engendrada pela massificação dos *smartphones*, favorece o aumento do consumo de tipos de pornografias consideradas frutos de um desejo desviante. Assim, não é mera coincidência que a partir de 2016 os estudos produzidos pela plataforma *Pornhub* passam a atentar cada vez mais para a pornografia com travestis chegando a produzir análises exclusivamente centradas na pornografia trans em 2017. Mas antes de

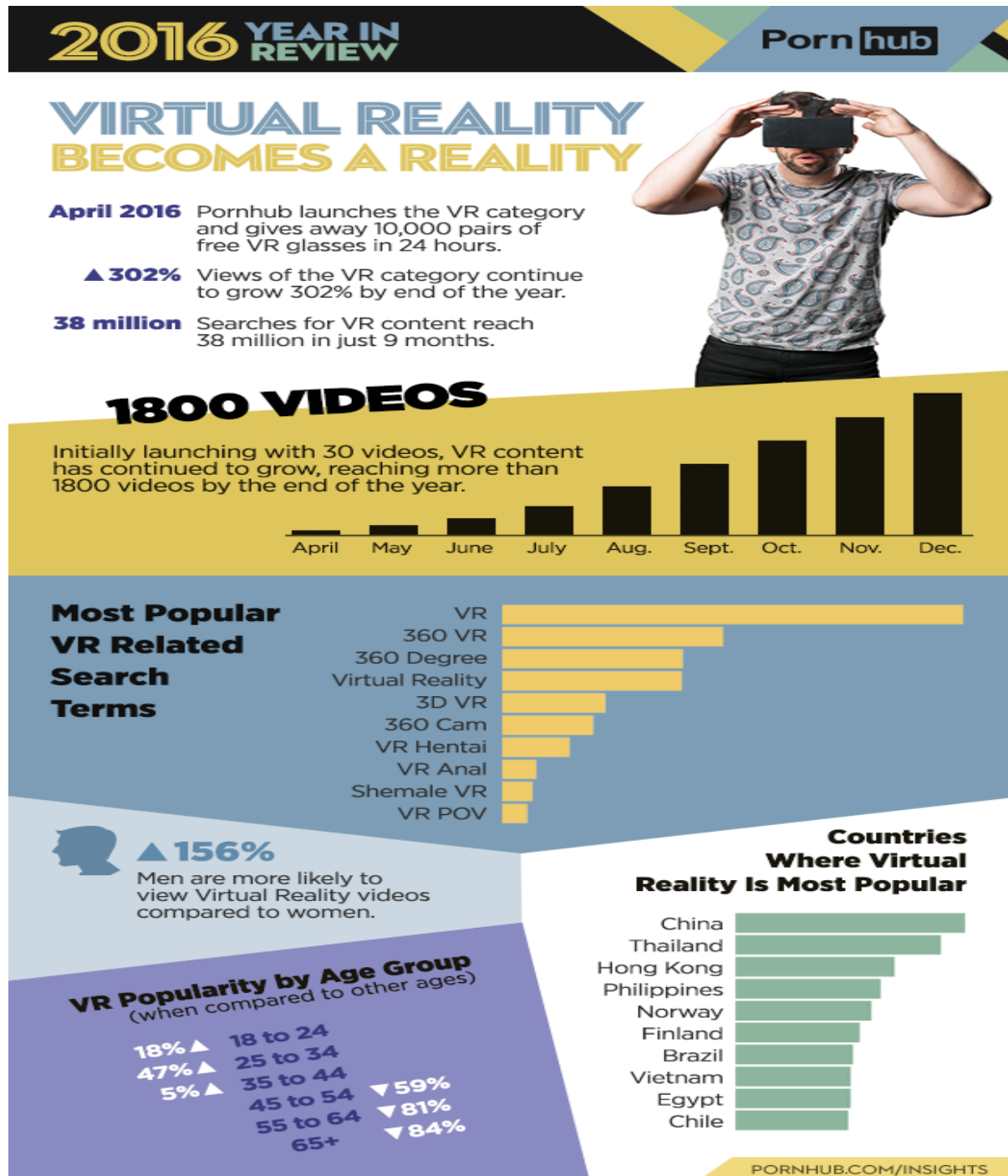
¹⁴³ Dados disponíveis em <https://www.pornhub.com/insights/2016-year-in-review>. Acessado em: 20/01/2019.

chegarmos neles, sigamos a ordem cronológica dos fatos apresentando mais alguns dados referentes a pornografia hetero.



Como apontam os gráficos acima, 2016 marca a entrada do termo “shemale” entre as 20 categorias mais pesquisadas no site. Além disso, chama a atenção o fato de a categoria aparecer em segundo lugar no *ranking* relativo por faixas etárias. Sendo 32% mais vistas na entre os consumidores de 45-54 anos quando comparados ao consumo em outras faixas etárias. Outra questão interessante e que reforça nossa perspectiva de que a pornografia funciona enquanto uma espécie de ponta de lança

tecnológica. É o fato de em 2016 começarmos a observar a expansão de buscas no site por pornografia em realidade virtual, uma tecnologia que iniciava seu processo de popularização. Se a pornografia consiste em linha de frente tecnológica, a pornografia com travestis será sempre um dos primeiros alvos do olhar curioso do público, como o gráfico a seguir demonstra:

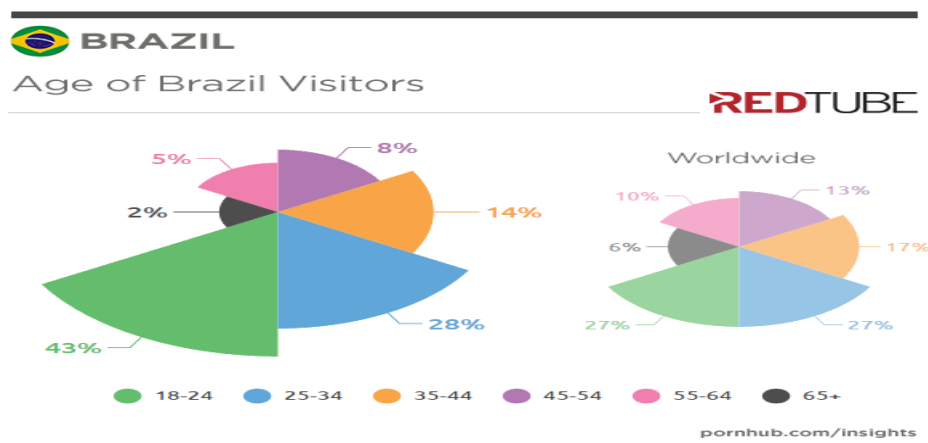


A partir do gráfico acima é possível inferir, primeiro, que a pornografia em realidade virtual foi se popularizando ao longo do ano, em especial a partir do

segundo semestre de 2016. Além disso, é possível perceber que o Brasil continua a ser um dos grandes consumidores e que, em termos demográficos, os homens se interessam muito mais pela pornografia em realidade virtual, assim como a pornografia como um todo, do que as mulheres. Mas gostaria de destacar mesmo o fato de a categoria “*Shemale VR*” aparecer entre as dez mais pesquisadas quando o assunto é pornô em realidade virtual. Seja no início do cinema explícito da *boca do lixo*, ou nos vídeos pornôs disponíveis nos sites contemporâneos, a pornografia com travestis aparecerá enquanto um objeto privilegiado do desejo de seus consumidores como os gráficos mais recentes demonstrarão subsequentemente.

Curiosamente no *review* referente ao ano de 2016, publicado em 2017, no que se refere ao consumo no Brasil, categorias referentes a pornografia com travestis não aparecem entre as mais pesquisadas. Entretanto em uma pesquisa produzida ainda em fevereiro de 2016 exclusivamente centrada na relação dos consumidores brasileiros e o portal *RedTube*, a categoria “*shemale*” aparecerá entre as 5 mais vistas no território nacional e a com maior ganho no volume de pesquisas e visualizações quando comparada com a média mundial, apresentando um aumento de 89%¹⁴⁴.

Outro dado interessante é o fato do Brasil estar em segundo lugar na proporção de visitantes ao site. Além de apresentar uma taxa de 33% de visitantes mulheres, 8% acima da média mundial, sendo que do total de tráfego no site 65% se dava via *smartphones*, 15% acima da média mundial até aquele momento sendo 71% do acesso à plataforma no território nacional entre a faixa etária de 18-34 anos.



¹⁴⁴ Dados completos disponíveis em <https://www.pornhub.com/insights/redtube-brazil>. Acessado em: 20/01/2019.

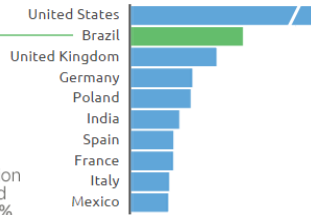
BRAZIL

Redtube's Brazillian Visitors



Rank # 2

Brazil has the second highest proportion of traffic to Redtube.



33% Women

Brazil has a higher proportion of female visitors compared to the world average of 25%.

9 minutes 6 seconds per visit

The average Brazilian spends 31 seconds longer on Redtube than the world average of 8 minutes 35 seconds.

Monday > Saturday 10pm - 1am

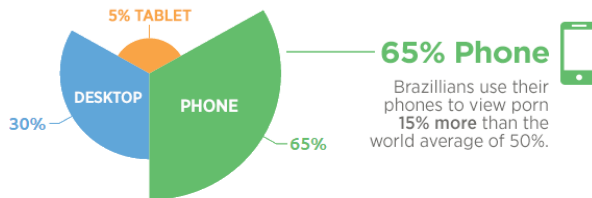
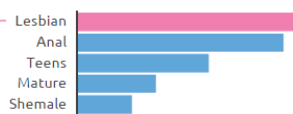
Most popular day to visit.

Least popular day to visit.

Most popular time to visit.

Lesbian

The most popular type of porn watched by Brazillians is Lesbian.



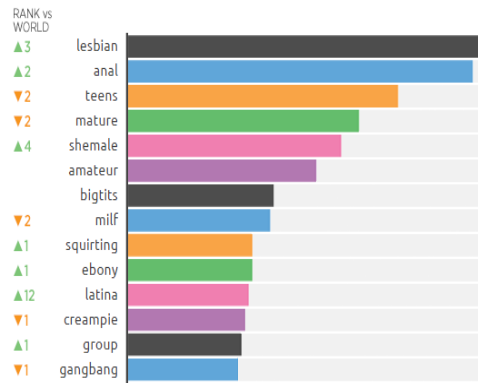
65% Phone

Brazillians use their phones to view porn 15% more than the world average of 50%.

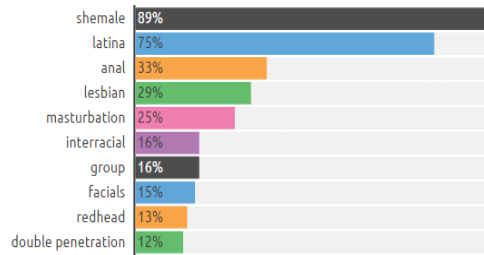
pornhub.com/insights

BRAZIL

Most Viewed Categories



Categories viewed more in Brazil compared to the world



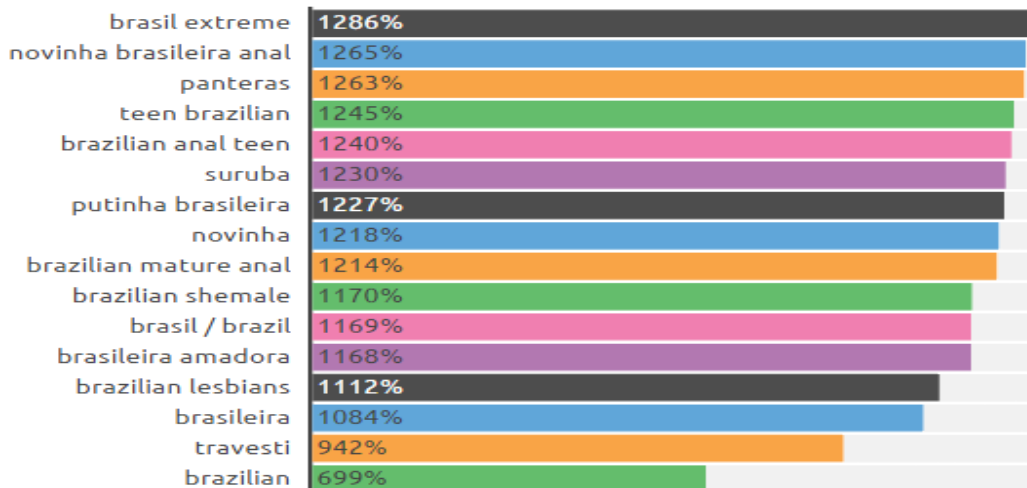
pornhub.com/insights

BRAZIL

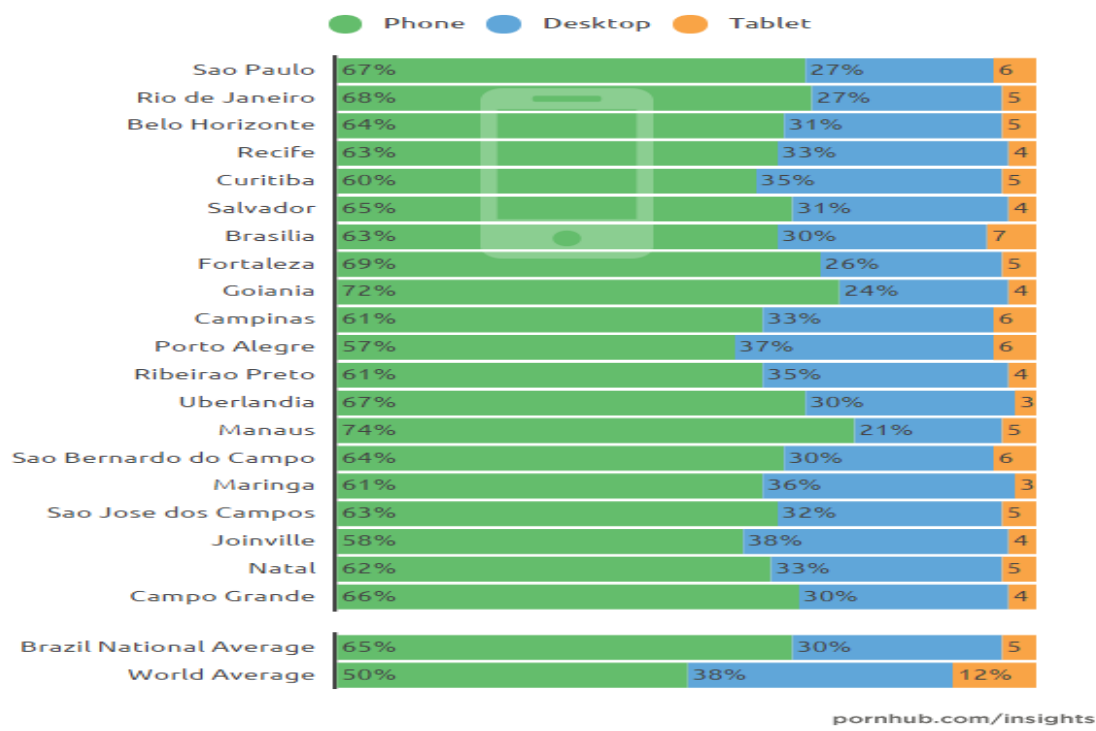
Top Relative Search Terms



Searched more in Brazil compared to the world



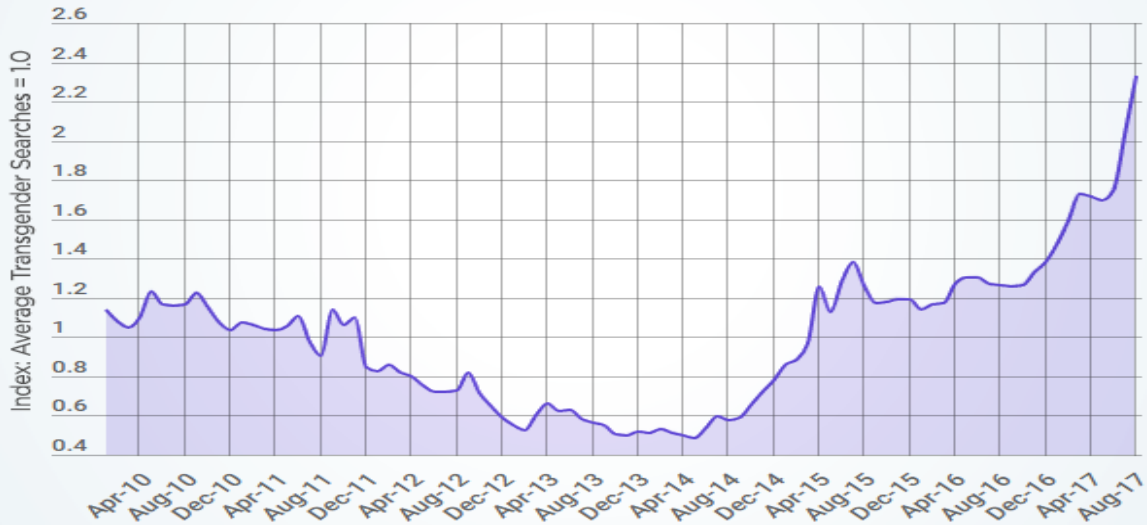
pornhub.com/insights



É possível afirmar a partir dos dados acima que o aumento na busca por pornografia com travestis no Brasil reflete uma tendência global crescente do consumo desse tipo de conteúdo. O *review* referente ao ano de 2016 já evidencia esse fato ao apresentar a categoria “*shemale*” entre as mais visualizadas nos domínios do *Pornhub*, mas foi um estudo publicado em setembro de 2017 intitulado “*Transgender Porn Searches*” que confirma essa tendência¹⁴⁵. A publicação dessa pesquisa pelo *Pornhub* é paradigmática, pois a partir de 2017 os dados referentes ao consumo de pornografia com travestis na plataforma passaram por um processo de sofisticação apresentando um aumento substancial na qualidade e quantidade de dados referentes a esse nicho do mercado pornô global.

¹⁴⁵ Pesquisa que se encontra disponível em <https://www.pornhub.com/insights/transgender-searches>. Acessado em: 20/01/2019.

Popularity of Transgender Searches 2010 - 2017



Popularity based on the proportion of all searches

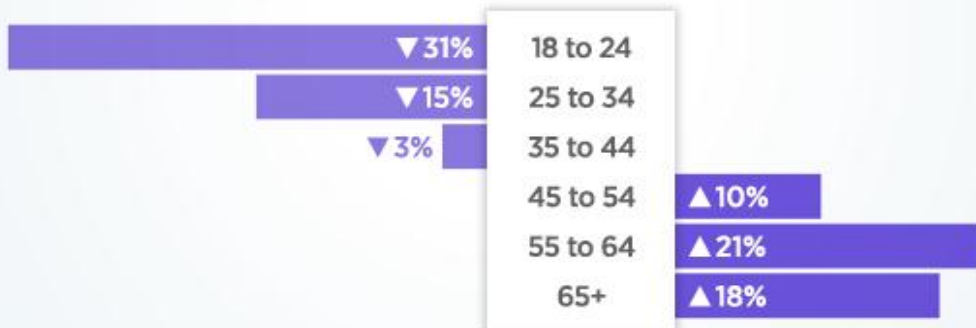
pornhub.com/insights

Transgender Search Demographics



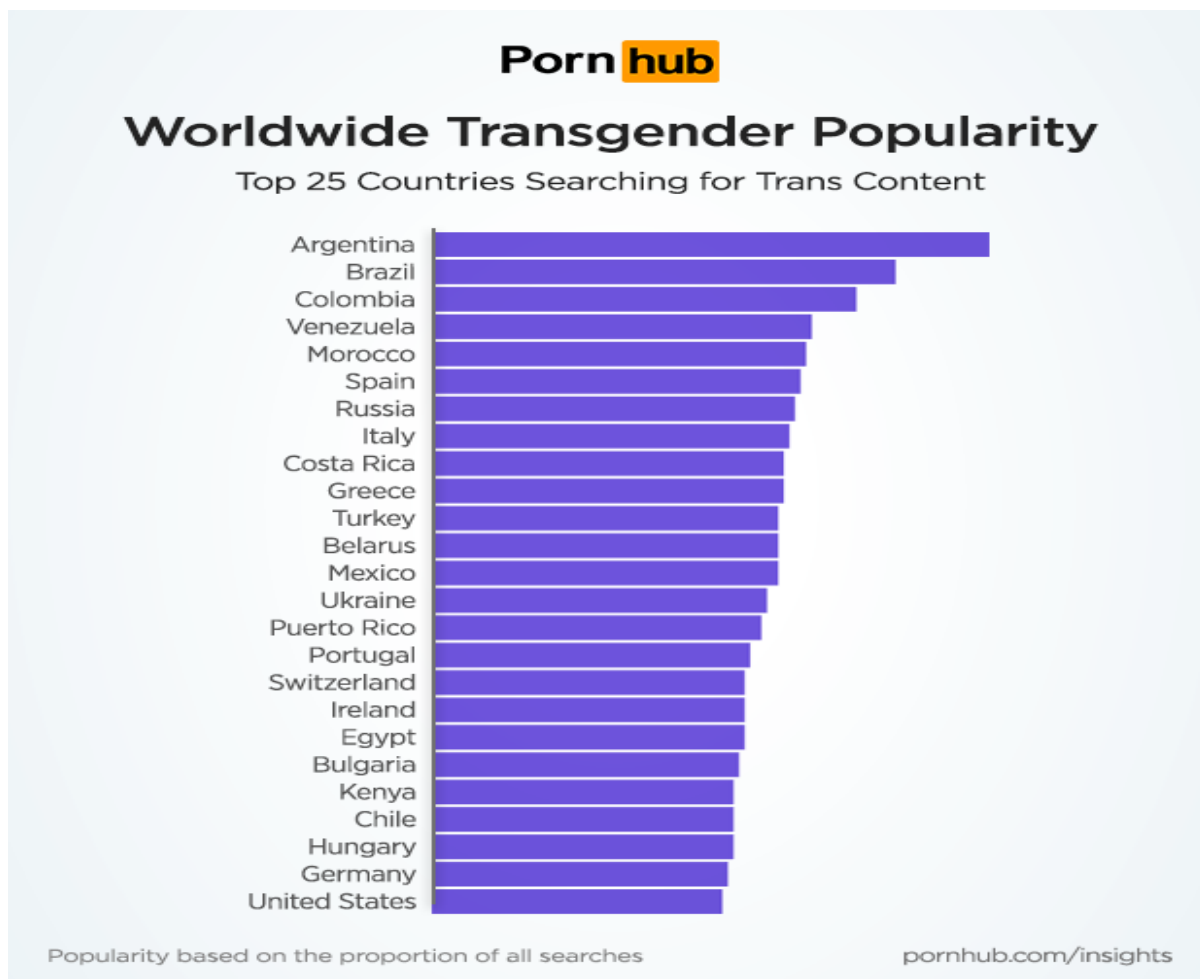
▲ **63%**

Men are proportionately 63% more likely to search for transgender porn when compared to women



Percent difference in popularity when compared to other age groups

pornhub.com/insights



No primeiro gráfico é possível perceber como a partir de dezembro de 2014 as pesquisas sobre pornografia com travestis/transexuais aumentam de volume exponencialmente. Em agosto de 2017, último mês do gráfico que cobre entre 2010 e 2017, a busca atingiu o ponto mais alto em toda a história da plataforma, dobrando os valores registrados no primeiro ano de acompanhamento. A partir de 2016 e, principalmente, 2017 as buscas por conteúdos pornográficos com travestis vivenciam uma verdadeira explosão, sendo cada vez mais constante a presença da categoria nos *reviews* anuais referentes ao ano de 2017 e 2018, que ainda serão trabalhados nesta seção.

Outro dado interessante que podemos inferir a partir dos gráficos é o fato de homens pesquisarem mais sobre esse tipo de pornografia do que mulheres. E a questão de que essa parece ser uma preferência de homens mais velhos, acima de 45 anos, quando comparamos o consumo a partir de faixas etárias. Mas a grande

questão que esse estudo apresenta é o fato de no *ranking* dos países que mais pesquisam conteúdos com travestis, os 4 primeiros colocados serem países localizados na América do Sul, respectivamente (1º) Argentina, (2º) Brasil, (3º) Colômbia e (4º) Venezuela. Esse é o ponto que precisa ser mais bem analisado, pois estamos falando de países com alto grau de conservadorismo no que tange às relações de sexualidade e gênero, onde a violência contra mulheres, gays, lésbicas, trans e toda uma diversidade de experiências que escapam ao espectro da heterossexualidade é constante. Além disso, Argentina, Brasil e Colômbia são países que vivem atualmente a ascensão de regimes que buscam alinhar a tradição no campo dos costumes a uma política econômica de cunho mais neoliberal.

De acordo com ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais) ¹⁴⁶, em 2017, ocorreram 179 assassinatos de travestis, mulheres trans e homens trans no Brasil fazendo do país o líder em números absolutos no ranking mundial de homicídios dessa população¹⁴⁷. Desse total, 169 casos, ou seja, 94% dos assassinatos foram perpetrados contra travestis e mulheres trans sendo que 80% das vítimas eram negras ou pardas e 70% dos casos tinham como alvos profissionais do sexo sendo que 52% dos crimes se deram por meio de armas de fogo. O volume de casos registrados em 2017 consistiu no maior valor da última década, 15% acima em relação aos 144 casos registrados em 2016.

Entre os estados com maior número absoluto de assassinatos em 2017, o pódio foi composto por Minas Gerais com 20 casos, Bahia com 17 e São Paulo/Ceará com 16. A partir dos dados produzidos pela ANTRA em 2017, sempre tendo em vista que não há dados oficiais sobre a população trans produzidos no Brasil evidenciando o descaso estatal a essa população, é possível estimar que a cada 48 horas uma pessoa trans foi assassinada no Brasil em 2017 sendo que 67,9% das vítimas tinham entre 16 e 29 anos e a região nordeste consiste na mais perigosa para a existência trans, responsável por 39% das ocorrências (69 casos), seguida pela região sudeste com 32% (57 casos) ¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Uma instituição que visa desenvolver ações para o desenvolvimento de uma cidadania trans e resgatar direitos dessa população no Brasil criada em 1993, após a realização do 1º Encontro Nacional de Travestis no Rio de Janeiro, como Rede Nacional de Travestis (RENATA) e que posteriormente seria renomeada ANTRA.

¹⁴⁷ Segundo a ANTRA, apenas em 18 casos (10%) encontraram-se notícias de que os suspeitos foram presos.

¹⁴⁸ Os dados completos encontram-se disponíveis no site da ANTRA (<https://antrabrasil.org>).

Em 2018, segundo a ANTRA em parceria com o Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE), foram registrados 163 assassinatos perpetradas contra a população trans, desses 158 casos tiveram como vítimas travestis e mulheres trans atingindo um valor de 97,5% dos casos, apontando um aumento de 3% em relação a 2017, e apenas 15 casos (9%) tiveram os suspeitos presos. Em números absolutos o pódio entre os estados que mais matam trans foi composto por Rio de Janeiro com 16 casos, Bahia com 15 e São Paulo com 14. A região nordeste manteve-se como a que mais mata essa população no Brasil sendo responsável por 36,2% dos casos (59 ocorrências) seguida pelo sudeste com 27,6% (45 casos).

No que tange ao perfil das vítimas, mantem-se a tendência de quanto mais jovem mais risco corre a população trans no Brasil, sendo que, em 2018, 60,5% dos casos tinham como vítimas trans entre 17 e 29 anos. No que refere-se a raça e classe, 82% dos homicídios foram perpetradas contra pessoas identificadas enquanto negras e pardas sendo que 65% dos assassinatos cometidos em 2018 foram direcionados a profissionais do sexo. A predominância das armas de fogo como instrumento principal de assassinato da população trans no Brasil se manteve sendo responsável por 53% dos casos¹⁴⁹.

Não é possível estabelecer correlações de causa e efeito aqui, essa é uma questão que necessita de um trabalho mais sistemático e profundo sobre as características do consumo na América do Sul e de como as travestis e transexuais são figuras que permeiam o entretenimento e o desejo das massas há muito tempo. Os espetáculos transformistas do argentino Norberto Americo Aymonino conhecido artisticamente como Aymond, ou Aimon, que encantou o Brasil na década de 1930, os shows protagonizados por diversas atrizes travestis durante a década de 1960 no Teatro Rival localizado no Rio de Janeiro, ambos já citados na primeira parte deste trabalho, e as produções de sexo explícito da *boca*, que foram objetos centrais da análise desenvolvida nos primeiros capítulos, podem ser considerados exemplos de como a experiência trans habita o desejo popular sul americano desde o século passado.

Luis Henrique Martins (2017), ao reconstruir parte da história de personagens trans no cinema brasileiro, mostra como as travestis brasileiras habitavam o desejo e

¹⁴⁹Os dados completos encontram-se disponíveis no site da ANTRA (<https://antrabrasil.org>).

o imaginário coletivo sempre orbitando entre os polos do fascínio e da repulsa. Nas palavras do autor:

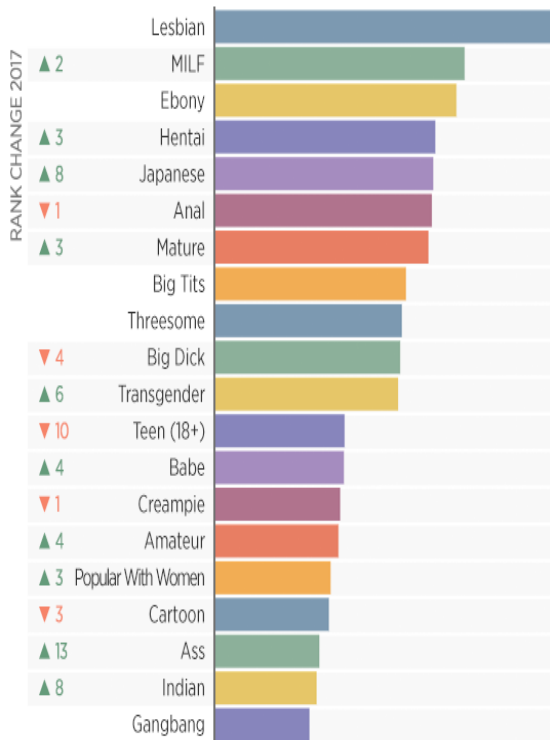
Até meados dos anos 80, quando a produção cinematográfica nacional estava dentro de um contexto de uma cultura heteronormativa dominante, essas personagens eram retratadas sob uma perspectiva de alteridade monstruosa (...) numa categoria localizada na fronteira com a norma (...). A partir dos anos 90, um novo contexto histórico permitiu uma diversificação na produção cinematográfica, permitindo que novos olhares emergissem estabelecendo diálogo com a diversidade de discursos circulando entre os mais variados movimentos e grupos LGBT's do País. (Martins, 2017:16)

Está investigação pretende atingir um equilíbrio entre as perspectivas que pensam o papel das narrativas pornográficas na cristalização de determinados dispositivos de saber e poder e as que reconhecem a capacidade pornográfica de construir fissuras no edifício branco e masculino da heteronormatividade. Nesse sentido, nada mais emblemático dessa ambiguidade política e das fissuras possíveis na ordem moral e política através da relação entre prazeres e desejos engendrados pelo pornô do que a construção das personagens travestis Jéssica (*Sexo dos anormais*, 1984) e Esmeralda (*Novas sacanagens do viciado em c...*, 1985) nas obras analisadas na primeira etapa deste trabalho.

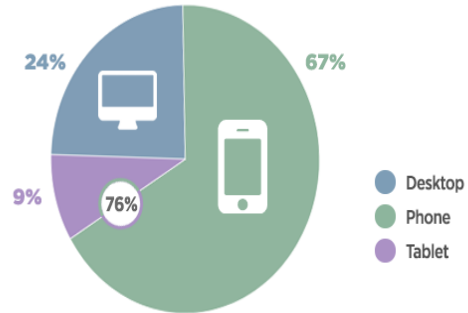
Antes de entrarmos de maneira mais sistemática no conteúdo das obras com travestis disponíveis no *Pornhub* e *RedTube*, acredito ser fundamental apresentar mais alguns trabalhos sobre consumo no site produzidos pela própria plataforma. Eles evidenciaram a tendência de crescimento no volume de busca de pornografia com travestis nos sítios. Nesse ponto o *review* do ano de 2017¹⁵⁰ é paradigmático, pois será a primeira vez que o *Pornhub* apresentará gráficos exclusivos sobre pornografia homossexual masculina, e a categoria “transgender” subirá 6 posições entre as categorias mais vistas, atingindo a 11^o colocação com um ganho de 36% no volume de pesquisas. Nos dados referentes ao Brasil, a categoria aparecerá entre as 5 mais vistas e a com maior ganho(84%) quando comparamos a média mundial.

¹⁵⁰ Disponível em <https://www.pornhub.com/insights/2017-year-in-review>. Acessado em: 20/01/2019.

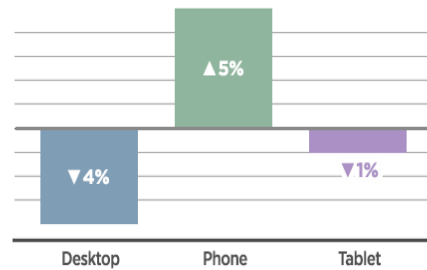
Most Viewed Categories of 2017



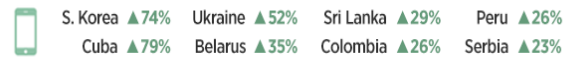
Traffic by Phone, Desktop & Tablet



Change in Traffic Share from 2016 to 2017

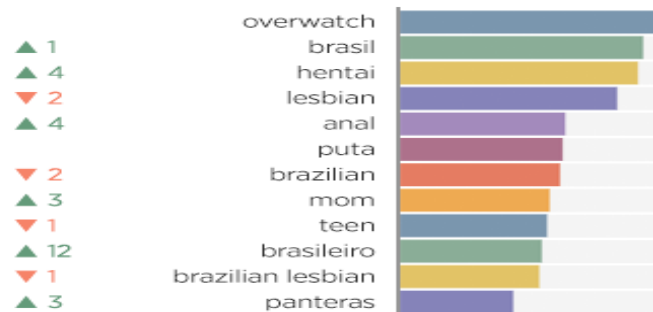


Countries with Increases in Phone Traffic Share



BRAZIL

Top Searches of 2017



Top Trending Searches



Top 5 Pornstars

- 1 kid bengala
- 2 alexis texas
- 3 mia khalifa
- 4 julia paes
- 5 vivi fernandez

Top 5 Categories

- 1 Lesbian
- 2 Anal
- 3 Hentai
- 4 Transgender
- 5 Threesome

Top Relative Categories

Viewed % more when compared to world

- 1 ▲84% Transgender
- 2 ▲76% Cosplay
- 3 ▲49% Anal
- 4 ▲46% Bisexual
- 5 ▲32% Cartoon

Top Gaining Categories



Cuckold	▲ 72%	Transgender	▲ 36%
Japanese	▲ 66%	Creampie	▲ 32%
Indian	▲ 57%	Gangbang	▲ 28%
Cosplay	▲ 44%	French	▲ 27%
Korean	▲ 39%	Cartoon	▲ 25%

Categories Viewed the Longest



Amateur	14 mins 31 sec	CHANGE IN 2017	▲ 132 sec
Japanese	13 mins 29 sec		▲ 68 sec
Old/Young	13 mins 22 sec		▲ 65 sec
Mature	13 mins 20 sec		▲ 56 sec
Korean	12 mins 21 sec		▲ 169 sec
Casting	12 min 01 sec		▲ 100 sec
Fetish	11 mins 55 sec		▲ 117 sec

Categories Viewed the Shortest



Red Head	7 mins 41 sec	CHANGE IN 2017	▲ 31 sec
POV	7 mins 56 sec		▲ 27 sec
Latina	8 mins 11 sec		▲ 25 sec
Blonde	8 mins 23 sec		▲ 54 sec
College	8 mins 33 sec		▲ 56 sec
Double Penetration	8 mins 47 sec		▲ 43 sec
Cosplay	8 mins 51 sec		▲ 89 sec

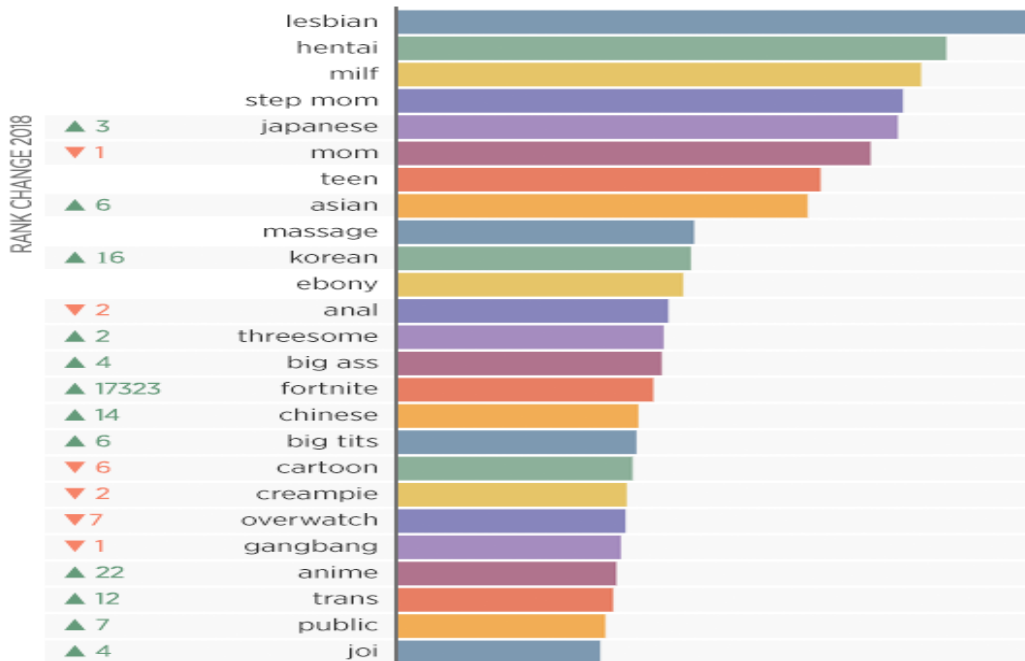
A tendência do consumo de vídeos explícitos com travestis ser maior a partir dos 45 anos também se confirmará no review de 2017. Mas será o mais recente relatório anual, lançado em janeiro de 2019, referente ao ano de 2018 que confirmará a expansão da busca por pornografia com travestis na plataforma. Pois não será por acaso que o termo “trans” aparecerá em 5º lugar entre os termos que definiram 2018 para o *Pornhub Network*.

Interessante notar como a plataforma foi se adaptando no que se refere a usar termos menos ofensivos para categorizar esse tipo de conteúdo. Dos primeiros estudos onde o pornô com travestis apareciam sob o signo do termo “*shemale*”, que consiste em uma expressão mais popular, até o *review* de 2018, onde a plataforma passa a trabalhar com o termo “trans”, é sensível a vontade do site de sofisticar seus termos e categorias assim como a qualidade dos dados fornecidos.

The Searches that Defined 2018

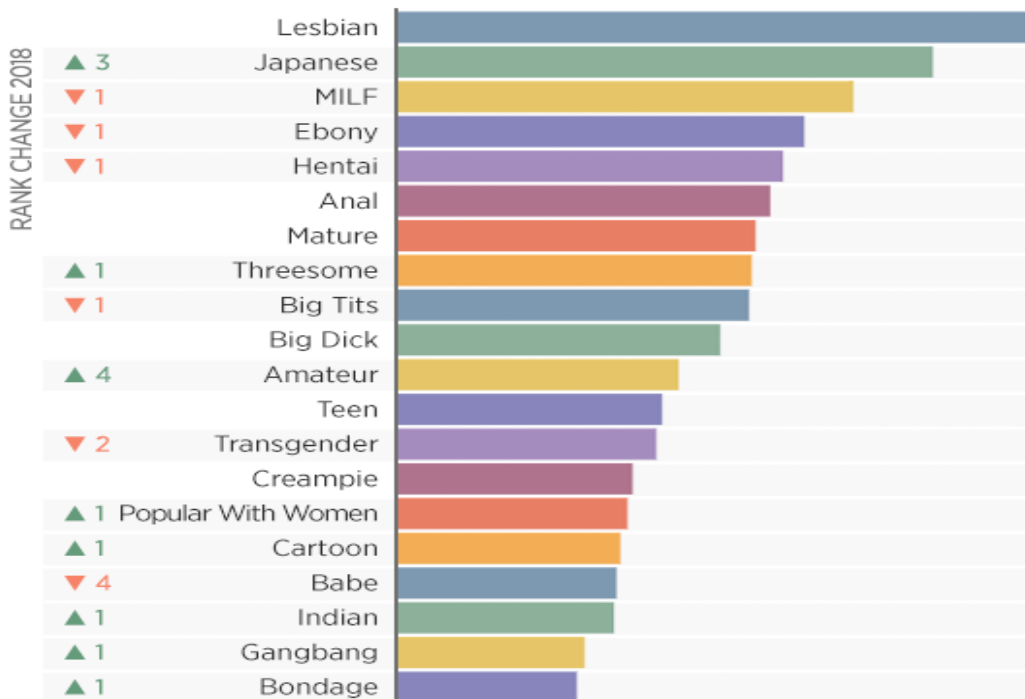


Most Searched for Terms of 2018



PORNHUB.COM/INSIGHTS

Most Viewed Categories of 2018

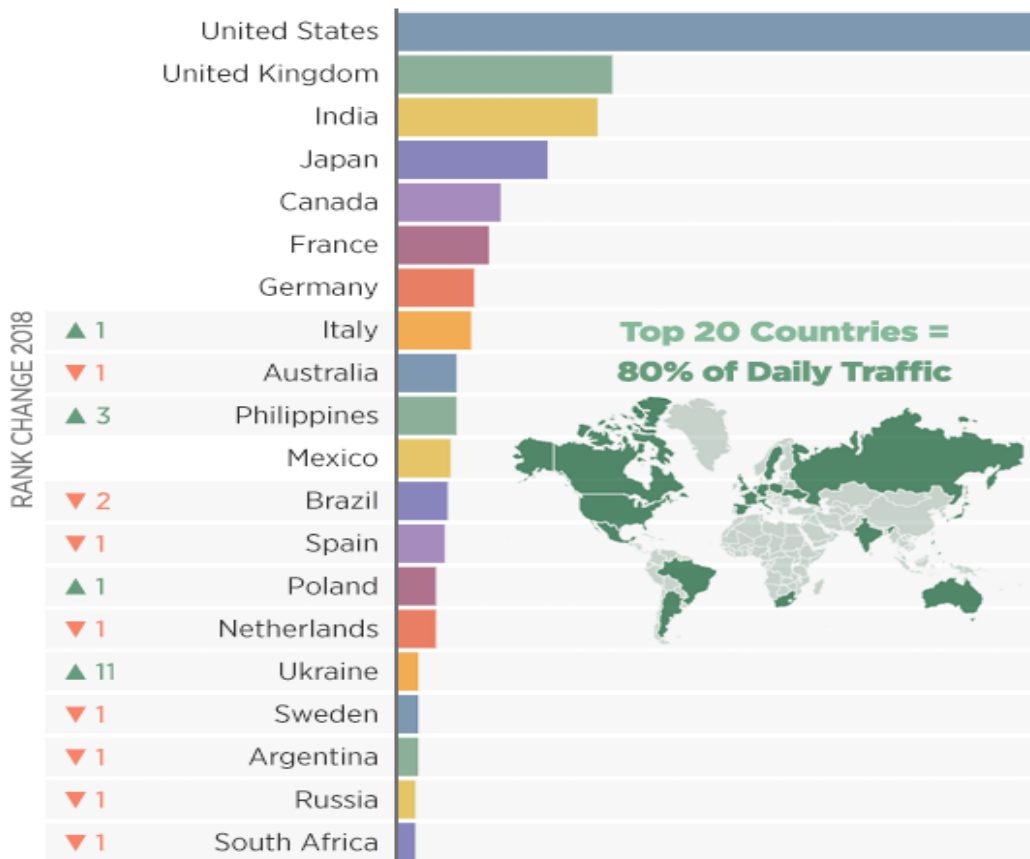


PORNHUB.COM/INSIGHTS

O ano de 2018 foi o primeiro em que categorias referentes a travestis e transexuais apareceram, simultaneamente, entre os termos que definiram o ano, entre as mais pesquisadas e entre as mais visualizadas na plataforma, mostrando que a recente tendência de alta nesse consumo não constitui um movimento passageiro. A cada novo *review* publicado ano a ano pela plataforma é possível perceber um aumento na quantidade de acessos sobre pornografia com travestis nos sites. Se 2017 foi o ano de entrada da categoria entre as 20 mais visualizadas no site, 2018 confirmará o fato de a pornografia com travestis estar entre as mais acessadas na plataforma.



Top 20 Countries by Traffic

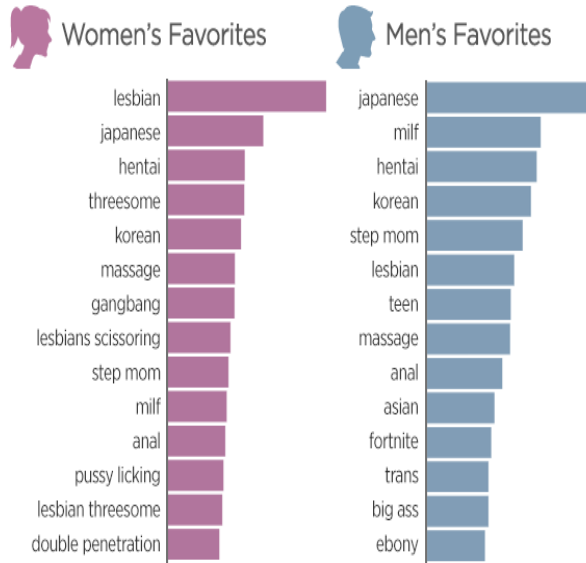


Top 20 Countries = 80% of Daily Traffic

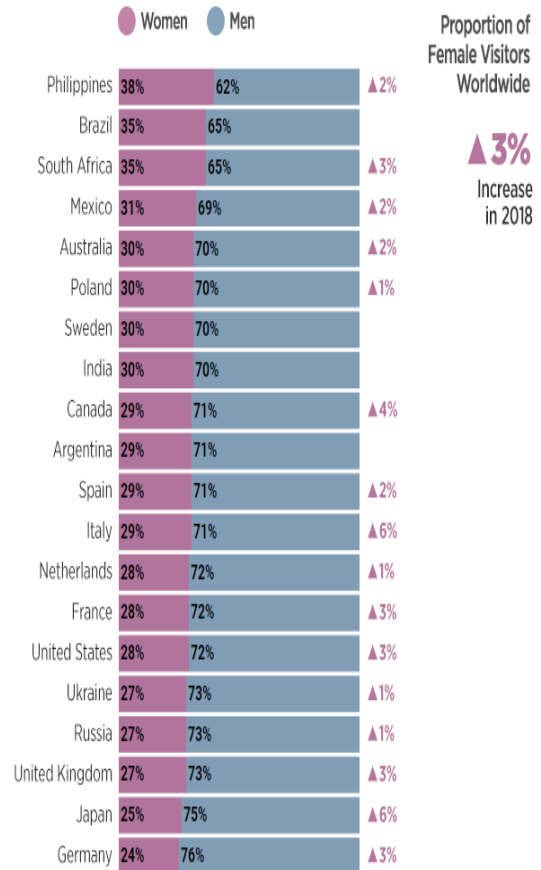
Largest Rank Changes of 2018

▲ 33 Kazakhstan	▲ 26 Cuba	▲ 15 Czechia
▲ 31 Syria	▲ 17 Colombia	▲ 12 Turkey

Most Searched for Terms by Gender



Proportion of Female Visitors



Top Trending Searches of 2018 by Gender

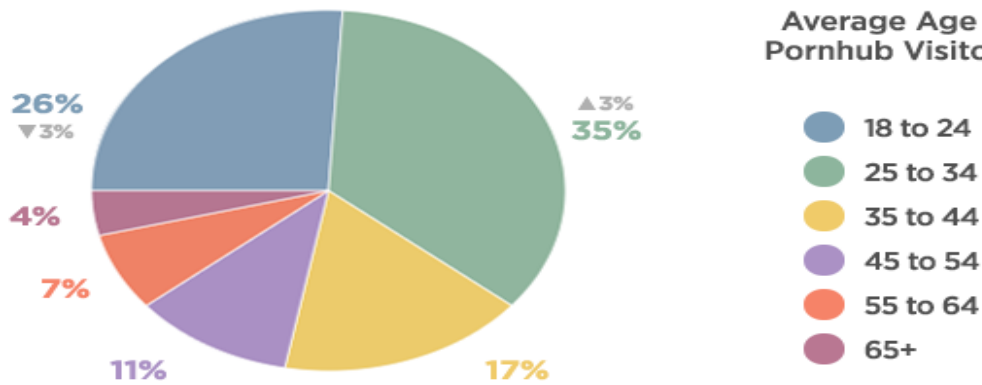
- | | |
|------------------------|-------------------------|
| ▶NEW fortnite | ▶NEW fortnite |
| ▲392% lesbian strap on | ▲213% korean |
| ▲188% korean | ▲167% trans |
| ▲161% tinder | ▲155% howto treat woman |
| ▲73% trans | ▲113% tinder |
| ▲68% tattooed | ▲89% japanese |
| ▲44% asmr | ▲56% anime |

No que refere a questão de gênero, é pertinente apontar a presença da categoria “trans” entre as mais pesquisadas pelos homens e o aumento de 73% nas pesquisas feitas pelo sexo feminino, colocando essa categoria entre as que mais cresceram entre as mulheres. Outra questão interessante é o aumento em 3% na proporção de mulheres que acessam o site, elevando a média global para 29%. Nesse ponto, o Brasil se destaca enquanto um dos países que mais mulheres acessam o site, apresentando um valor proporcional de 35% do acesso na plataforma ser feito pelo sexo feminino, ou seja, 6% acima da média global.

Age of Pornhub Visitors

35.5 years old

Average Age of Pornhub Visitors

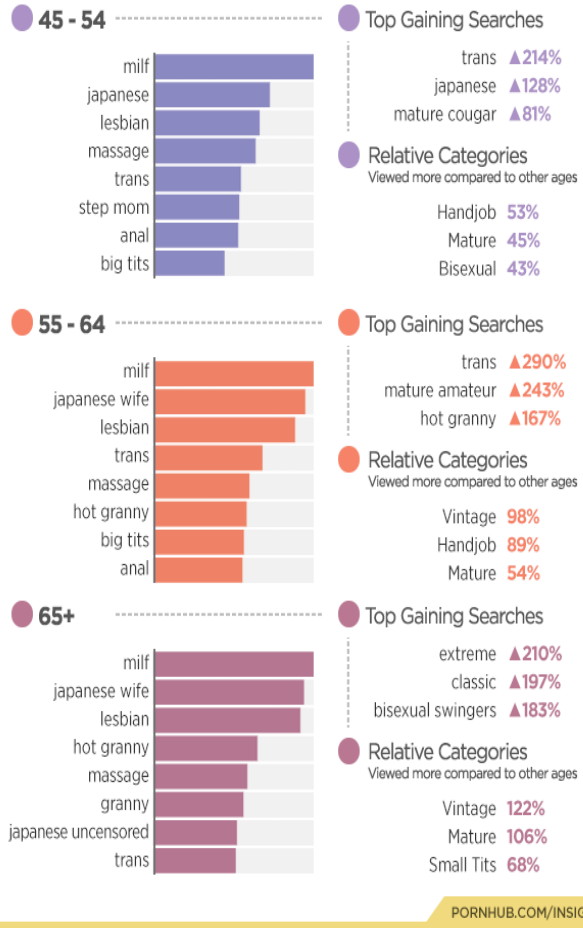
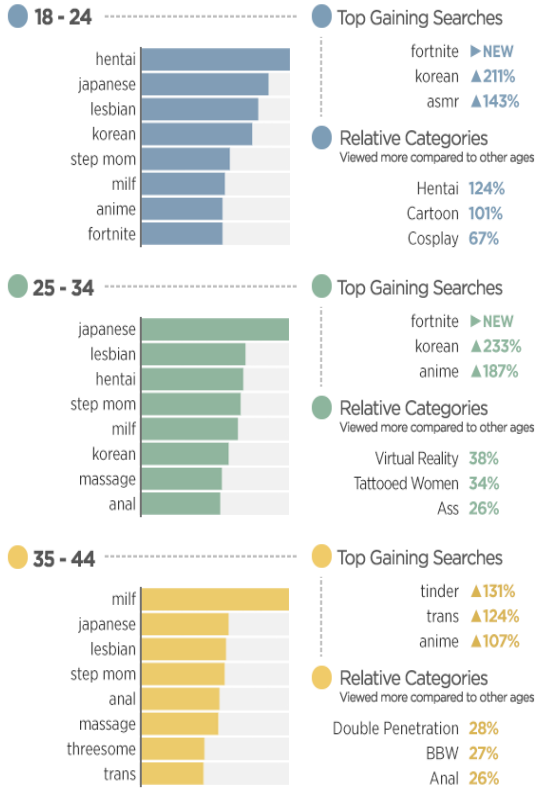


Age Proportions in Top 20 Traffic Countries

AVERAGE AGE

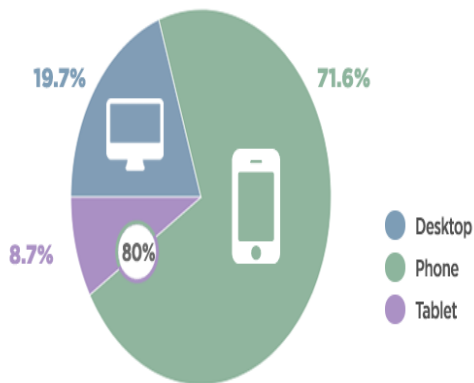
Country	18 to 24	25 to 34	35 to 44	45 to 54	55 to 64	65+	Average Age
United States	21%	31%	20%	14%	9%	5%	38
United Kingdom	17%	34%	20%	14%	9%	6%	38
India	44%	41%		6%	4%	3%	29
Japan	22%	30%	23%	14%	7%	4%	37
Canada	18%	31%	20%	16%	10%	5%	38
France	23%	33%	19%	13%	8%	4%	37
Germany	27%	31%	17%	12%	7%	6%	36
Australia	20%	29%	21%	15%	9%	6%	38
Italy	16%	33%	19%	15%	11%	6%	39
Brazil	33%	39%	15%	6%	5%		32
Mexico	22%	39%	19%	10%	7%	3%	35
Spain	24%	38%	18%	11%	6%	3%	35
Philippines	11%	33%	26%	16%	9%	5%	40
Netherlands	31%	31%	17%	10%	7%	4%	35
Poland	23%	36%	17%	12%	8%	4%	36
Sweden	24%	43%	19%	8%	4%		33
Argentina	18%	30%	19%	15%	11%	7%	39
Russia	17%	38%	22%	12%	8%	3%	37
South Africa	22%	42%	19%	10%	5%		34
Belgium	29%	36%	16%	9%	6%	4%	34

Popular Searches by Age Group

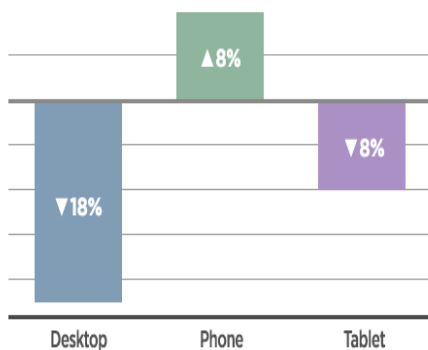


Ainda no que tange às questões demográficas, interessante perceber o aumento nas buscas (124%) por pornografia trans na faixa etária dos 35-44 anos, dos 45-54 anos (214%) e dos 55-64 anos (290%). Além disso, a categoria “trans” aparecerá entre as 10 categorias mais procuradas no site em todas as faixas etárias a partir dos 35 anos. Esse fato revela uma tendência já perceptível nos *insights* anteriores, a questão da pornografia trans ser uma preferência de consumo entre os usuários mais velhos quando comparados aos jovens. Entretanto, a questão da idade não pode ser analisada sem apontarmos a imprecisão que consiste nos dados presentes nessas plataformas. Pois elas se valem da autodeterminação dos usuários para liberar o acesso à plataforma aos maiores de 18 anos. Assim, é muito comum que usuários fraudem suas idades e/ou coloquem qualquer valor no respectivo campo para liberar o acesso de forma mais rápida ou evitar a identificação.

Traffic by Phone, Desktop & Tablet

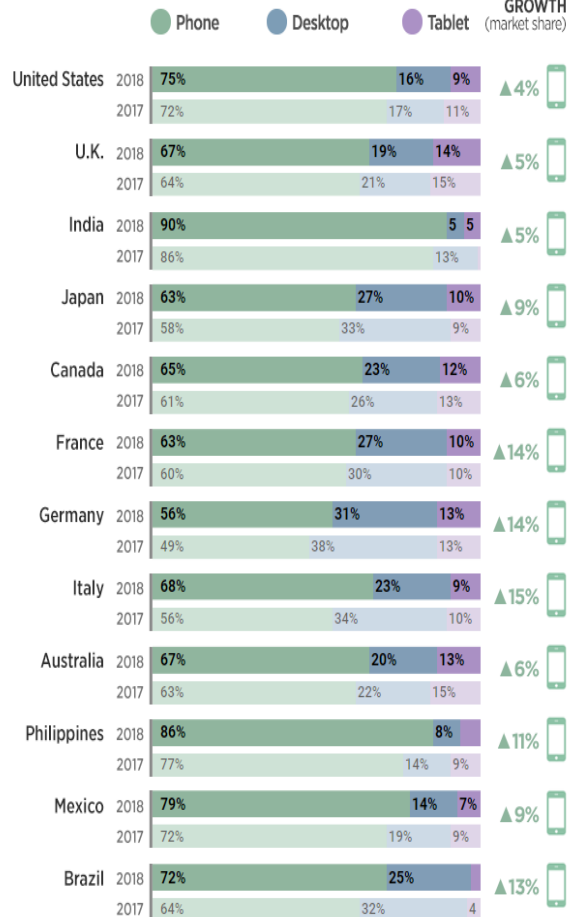


Change in Traffic Share from 2017 to 2018



PORNHUB.COM/INSIGHTS

Traffic by Phone, Desktop & Tablet



Em relação a tecnologia de acesso utilizada, a ascensão dos *smartphones* é impressionante quando pensamos em relação aos primeiros dados do gênero disponibilizados pela plataforma. Em 2013 a maior parte do acesso era feito via *desktops* (51%), já em 2018 apenas 19,7% dos acessos se realizaram via computadores de mesa. Os *smartphones* atingiram um montante de 71,6 % do total de acessos, sendo que o acesso via *tablets* manteve-se estável abaixo dos 10% do total. Se olharmos exclusivamente pro Brasil, essa inflexão nos modos de acesso apresenta valores ainda mais impressionantes.

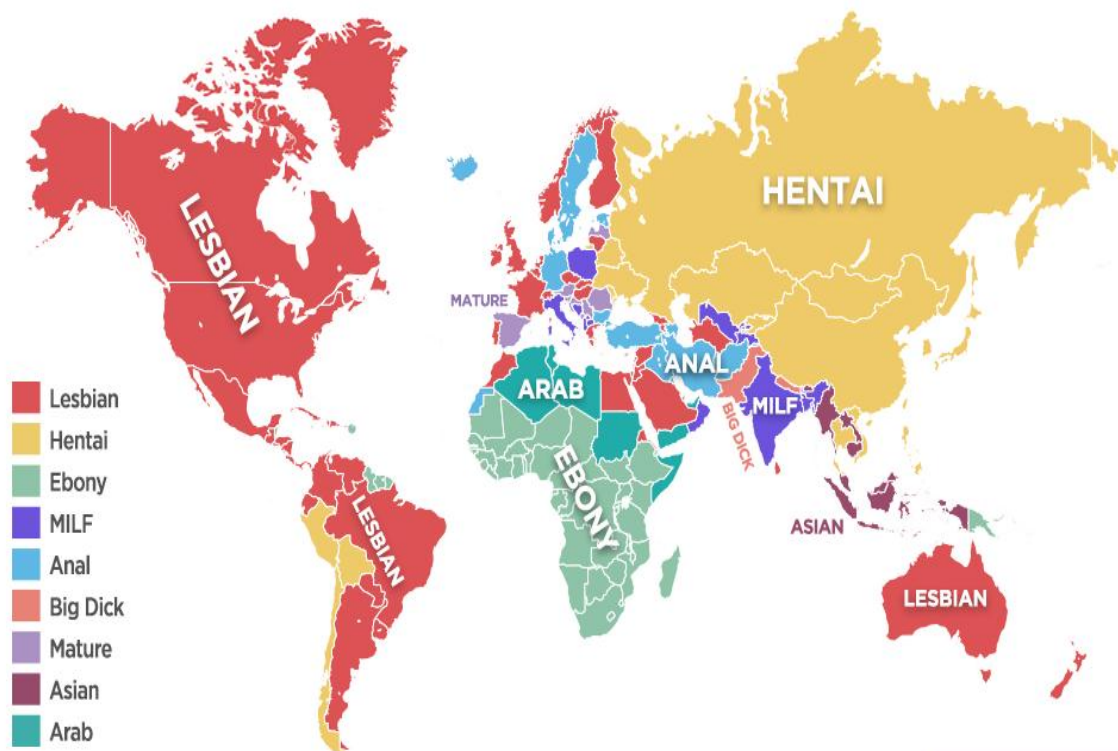
Em 2013 74% do total de acessos na plataforma em território nacional era feito por *desktops*. No último ano (2018) o cenário inverte-se completamente, os computadores de mesa foram responsáveis por apenas 25% dos acessos enquanto os

smartphones atingiram sua maior marca histórica, 72%. Interessante notar que no que se refere aos *tablets* a variação de 2013 a 2018 foi mínima, mantendo-se na casa dos 5%. Essa inflexão nos dados referentes ao Brasil acredito ter como grande motor a ascensão no consumo vivenciada pelas classes mais populares a partir de 2013, além do fato que, com a popularização dos *smartphones* e surgimento de novas marcas de aparelhos celulares aliado a expansão dos aparelhos chineses no mercado nacional, permitiu um barateamento no valor desses dispositivos.

Em um país desigual como o Brasil, onde os computadores de mesa foram objetos de fetiche de grande parte da população, o acesso a internet se popularizou através dos dispositivos móveis, em especial, os *smartphones*. Sendo que o primeiro contato de muitas pessoas com a rede já se deu a partir dos celulares.



The World's Most Viewed Categories



PORNHUB.COM/INSIGHTS

Mas voltemos aos dados referentes a 2018 antes de prosseguirmos para análise dos conteúdos dos vídeos com travestis brasileiras mais assistidos no *Pornhub* e *RedTube*. Os dados de 2018 confirmam que a pornografia com travestis está entre as 5 categorias mais assistidas no Brasil. Mesmo com uma queda significativa em relação à média mundial, a pornografia com travestis continua sendo a mais pesquisada no Brasil quando comparamos em relação à média global (57% acima). Se até 2017, a busca por esse conteúdo no Brasil estava na casa dos 80%, acima da média mundial, o ano de 2018 marca a maior redução nesse valor. Entretanto, acredito que isso não seja pelo fato do brasileiro estar buscando menos esse tipo de conteúdo, mas, antes, pelo aumento nas buscas pela pornografia trans ao redor do globo, já que o termo “trans” aparecerá entre os 5 primeiros definidores do que foi o ano de 2018 no *Pornhub Network*.

Travestis e garotas em ação: o desejo pelas trans no *Pornhub*.

Esta pesquisa buscou selecionar os vídeos mais assistidos em cada uma das plataformas selecionadas aqui nesta segunda seção. Para tal, utilizamos da metodologia de contagem das próprias plataformas que costumam ser dadas em “número de visualizações” e “número de comentários”. O *corpus* de pesquisa foi definido a partir dos critérios que levavam em conta a presença de performers travestis brasileiras, onde a nacionalidade ficasse clara nas interações em cena.

Além disso, optamos por não trabalhar com os vídeos compilações onde uma das performers trans não fosse brasileira devido ao caráter extremamente rapsódico de seus conteúdos e a escolha desta pesquisa em privilegiar as atrizes brasileiras. Assim, devido à própria dinâmica dessas plataformas *onlines*, onde por muitas vezes as obras se encontram de forma episódica e/ou incompletas, variando entre cenas completas e vídeos curtos de poucos minutos, pretende-se trabalhar com uma média de dez vídeos em cada sítio, coletados no primeiro semestre de 2018. É preciso ressaltar que é possível observamos alguma variação entre os dez mais assistidos dependendo do período que a coleta é feita nas bases da plataforma. Entretanto, para minimizar essa variação, buscamos trabalhar com números absolutos onde o desvio acaba por ser minimizado devido aos valores elevados na quantidade de visualizações, não alterando em muito as posições no *ranking*.

A tabela a seguir apresentará os vídeos selecionados e seus valores em número de visualizações e comentários no período de coleta (junho de 2018) e, mais recentemente, no período de finalização desta investigação (janeiro de 2019). Os vídeos estão *rankeados* do maior para o menor, a partir dos valores de 2018 e não de 2019, e com seus respectivos títulos na língua original (inglês) respeitando a forma como quem o adicionou na plataforma nomeou, ou seja, mantendo possíveis erros de gramática, concordância, digitação ou a utilização de expressões mais populares no universo pornográfico. É possível haver variação para menos no número de comentários, já que a plataforma permite que eles sejam apagados, diferentemente do número de visualizações que fica gravado independentemente de estar registrado ou não na plataforma. Desse modo chegamos ao seguinte grupo de vídeos:

NOME	VISUALIZAÇÕES	COMENTÁRIOS	DURAÇÃO	PERÍODO
1- Sexy Shemale Fucking with hot girl ¹⁵¹	11.959.634 (junho de 2018) 13.157.053 (janeiro de 2019)	205 (junho de 2018) 212 (janeiro de 2019)	18:23 minutos	Adicionado há 6 anos
2- 3 shemales on 3 females orgy ¹⁵²	4.161.583 (junho de 2018) 4.699.656 (janeiro de 2019)	119 (junho de 2018) 124 (janeiro de 2019)	27:05 minutos	Adicionado há 6 anos
3- Nicolli Navarro fuck a girl with big cock ¹⁵³	2.768.299 (junho de 2018) 3.072.600 (janeiro de 2019)	53 (junho de 2018) 56 (janeiro de 2019)	21:45 minutos	Adicionado há 3 anos
4- 2 shemales bang a girl ¹⁵⁴	2.223.121 (junho de 2018) 2.287.237 (janeiro de 2019)	67 (junho de 2018) 62 (janeiro de 2019)	20:28 minutos	Adicionado há 6 anos
5- Shemale barebacking a female ¹⁵⁵	1.614.885 (junho de 2018) 1.641.937 (janeiro de 2019)	56 (junho de 2018) 54 (janeiro de 2019)	25:18 minutos	Adicionado há 6 anos
6- Shemale 2 girls- Hot sluts share blonde ts- Brazil ¹⁵⁶	1.575.876 (junho de 2018) 1.658.230 (janeiro de 2019)	27 (junho de 2018) 29 (janeiro de 2019)	16:25 minutos	Adicionado há 6 anos
7- Two beautiful shemales fuck a slut ¹⁵⁷	1.379.457 (junho de 2018) 1.778.705 (janeiro de 2019)	25 (junho de 2018) 29 (janeiro de 2019)	19:10 minutos	Adicionado há 3 anos

¹⁵¹ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1243621058. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁵² https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1128822630. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁵³ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1458242142. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁵⁴ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1887131111. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁵⁵ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=165535462. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁵⁶ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1972671933. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁵⁷ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1341304912. Acessado em: 01/02/2019.

8-Beautiful bisex shemale orgy ¹⁵⁸	1.341.697 (junho de 2018) 2.010.611 (janeiro de 2019)	33 (junho de 2018) 34 (janeiro de 2019)	40:27 minutos	Adicionado há 7 anos
9- Shemaleidol 2 big tits ts ass fuck ¹⁵⁹	1.289.203 (junho de 2018) 1.615.915 (janeiro de 2019)	67 (junho de 2018) 71 (janeiros de 2019)	07:21 minutos	Adicionado há 3 anos
10- POV Carla Novaes ¹⁶⁰	1.115.120 (junho de 2018) 1.180.124 (janeiro de 2019)	40 (junho de 2018) 38 (janeiro de 2019)	16:49 minutos	Adicionado há 6 anos

O primeiro ponto que salta aos olhos quando analisamos a tabela acima é a predominância de vídeos onde as travestis performam junto de mulheres. Das dez obras selecionadas oito apresentam performances de travestis desempenhando o papel ativo na relação sexual com garotas. Há certa preferência no desejo dos consumidores da plataforma *Pornhub* por pornografia entre pessoas que se identificam com o gênero feminino. O mercado brasileiro não é diferente, basta retomar os gráficos apresentados anteriormente para percebermos que em todos os anos de acompanhamento a categoria “lesbian” aparece em 1º lugar na preferência nacional. Essa é uma tendência global na plataforma como o gráfico a seguir sobre as categorias mais prestigiadas de todos os tempos na plataforma, demonstra¹⁶¹:

¹⁵⁸ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1632887134. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁵⁹ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph55fc4de401e0e. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶⁰ https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=2124447756. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶¹ Dados completos disponíveis em <https://www.pornhub.com/insights/?s=10+years>. Acessado em: 20/02/2019.



Tendo em mente que a pornografia *mainstream* é pensada a partir do desejo masculino, é possível afirmar que a ideia de ver duas mulheres protagonizando o ato sexual habita e reverbera no consumo de pornografia com travestis. Gostaria de deixar claro que nas outras plataformas que serão analisadas em sequência essa tendência não se mantém, sendo uma particularidade dos consumidores do *Pornhub*.

Outro ponto interessante reside no fato de que os vídeos mais visualizados nas plataformas em números absolutos costumam ser aqueles que estão a mais tempo

disponíveis nos sites. Entretanto, a partir da comparação entre o número de visualizações no período de coleta (junho de 2018) e os dados mais recentes coletados em janeiro de 2019, os vídeos com maior qualidade técnica de resolução de imagens tendem a ter muito mais visualizações do que aqueles com uma resolução inferior. É o caso dos vídeos “2 shemales bang a girl” e “shemale barebacking a female”, que apresentam uma qualidade de imagem bem inferior e que no período entre a coleta dos dados e a retomada, aumentaram suas visualizações de maneira ínfima em relação aos que mais cresceram entre os dez mais vistos, no valor respectivo de 64.116 e 27.052 *views*.

Se olharmos para aqueles que mais aumentaram suas visualizações, fica perceptível o fato de serem vídeos que apresentam uma melhor qualidade de imagem, sendo que o aumento no número de *views* é mais que o dobro do que o crescimento dos vídeos que registram o menor volume de novas visualizações citados anteriormente. Os vídeos que apresentaram o maior crescimento foram “Sexy Shemale Fucking with a hot girl”, “Beautiful bisex shemale girl orgy” e “3 shemales on 3 females orgy”, apresentando um ganho respectivo de 1.197.419, 668.914 e 538.073 visualizações. Interessante notar também que dois destes são vídeos que apresentam orgias protagonizadas por travestis e mulheres, reforçando a pertinência do desejo de seus consumidores em observarem travestis e mulheres experimentando o ato sexual.

Quando centramos nosso olhar no conteúdo destes vídeos, é possível identificar alguns elementos que são constantes na pornografia contemporânea. O primeiro é o cenário onde se desenvolve a ação, sempre constituído pelo ambiente enlatado dos quartos de motéis. As cenas seguem um roteiro simples: primeiramente, há uma interação entre as performers que costuma durar entre 3-5 minutos, onde as atrizes se apresentam para câmera e começam a trocar carícias, como beijos mais quentes e toques pelo corpo enquanto se despem. Na sequência, já completamente nuas, geralmente a performer mulher começa a estimular a genitália da travesti com beijos, masturbação e sexo oral.

Após o pênis das travestis se encontrarem eretos, as atrizes passam a protagonizar certa ordem de posições iniciadas com a penetração da travesti na atriz, ainda por cima, desempenhando um papel ativo, depois variam para penetração por

trás com a performer na posição passiva deitada de bruços onde não necessariamente se pratica o sexo anal. Depois se inverte as posições, onde as performers passivas passam a ficar por cima controlando o ato sexual tanto de frente para a câmera como de costas. Geralmente, o roteiro sexual termina em uma nova inversão das posições onde a mulher volta a ficar por baixo sendo penetrada até o momento catártico do gozo das travestis, costumeiramente, fora, na região dos seios e/ou boca para que a câmera possa capturá-los.

Quando olhamos esses vídeos a luz das obras de sexo explícito da *boca do lixo* paulistana é sensível a diferença no modo de produção, filmagem e execução. Nas plataformas digitais a lógica é muito mais próxima daquela do pornovídeo. A câmera estática e distante dos filmes da *boca*, herdeira de toda uma escola da cultura popular, passa a ser mais próxima e atuante, convidando o espectador a sentir no corpo aquilo que está em cena.

Na questão do enredo, a diferença também é perceptível já que os filmes da *boca* caracterizavam-se por sinopses bem definidas e histórias que seguiam o modelo do cinema popular, onde o sexo em tela era um atrativo para convidar o público às salas, mas nunca à finalidade última como nos conteúdos da *netporn*. Como já apontado anteriormente, a pornografia com travestis na contemporaneidade costuma seguir as convenções da pornografia *mainstream* hetero, e o roteiro das obras selecionadas aqui reproduz em muito essa lógica.

As naturezas distintas das obras da *boca do lixo* e *netporn* corporificam travestis e questões políticas de maneira diferente. As próprias obras selecionadas do cinema da *boca* na primeira parte deste trabalho constituem pontos fora da curva dentro daquele cinema. Alfredo Sternheim será um dos poucos diretores a continuar assinando seus filmes mesmo com a entrada em cena do sexo explícito.

Nesse ponto, a análise de Martins (2017) sobre o corpo trans no cinema nacional aponta como durante a década de 1970 as travestis aparecem dentro do âmbito cinematográfico enquanto corpos abjetos e estigmatizados. Para o autor a partir da década de 1980, período em que a obra de Sternheim é produzida, é possível observar a consolidação de grupos e movimentos que visavam defender os direitos e a cidadania travesti. Esse processo de maior atuação política de grupos em defesa das travestis na década de 1980 repercute no ambiente cinematográfico

aumentando a presença de atrizes travestis interpretando personagens travestis no cinema.

Para a análise da pornografia contemporânea digital é fundamental pensá-la a partir de dispositivos que intensificam a experiência, radicalizando com o princípio da máxima visibilidade defendido por Linda Williams. Acredito ser fundamental pensar que, no cenário da *netporn* trans, são encontrados corpos em cena em interação com aparatos e dispositivos que convidam o corpo espectador a fluir na dimensão dos prazeres. Por isso, a ideia de ressonância carnal trabalhada por Susana Paasonen (2011) é tão importante para essa investigação. São essas ressonâncias corporais o objetivo principal da pornografia contemporânea.

Nesse sentido, é sintomática a presença de um vídeo que segue o padrão de filmagem P.O.V. (Plano Ponto de Vista) entre os mais visualizados. Estes vídeos convidam o espectador a assumir o ponto de vista do performer no intuito de produzir nele maiores ressonâncias carnis que convidam o espectador a fluir junto às performances sexuais. Com a expansão da tecnologia de realidade virtual esse tipo de estratégia de filmagem tende a se popularizar ainda mais, já que consiste no principal modo de captação de imagem para esses vídeos.

Os corpos travestis colocados em cena pela *netporn* também são de uma natureza distinta dos da *boca do lixo*. Enquanto na *boca* as travestis apresentam corpos mais magros, com seios menores e uma feminilidade que busca apoio nas vestimentas e modos de agir, na *netporn* as performers trans já apresentam um corpo mais desenvolvido fisicamente, onde é perceptível a intervenção cirúrgica estética. Seios e nádegas fartas, quadris bem esculpidos, abdomens sarados, narizes delicados e suaves, bocas carnudas, cabelos volumosos e longilíneos são a tônica. A popularização dos tratamentos e intervenções estéticos, como *mega hair*, unhas postiças, próteses de silicone, preenchimento dos lábios, silicone industrial¹⁶², rinoplastia e derivados, tratamentos de hormonização, *peelings*, técnicas de retirada

¹⁶² Apesar de cada vez mais um trabalho de conscientização estar sendo feito sobre os riscos que o silicone industrial pode causar na saúde das travestis, levando-as a óbito, ainda é muito comum a profissão das “bombadeiras” e a utilização do silicone industrial para dar forma a determinadas partes do corpo, principalmente as nádegas devido ao valor mais barato desse produto comparado as próteses de silicone utilizadas nas cirurgias estéticas. Martins (2017) dedica boa parte de seu trabalho a análise do documentário *Bombadeira* (Luis Carlos de Alencar, Brasil, 2007). Tanto a análise de Martins (2017) como o documentário são importantes fontes para quem desejar mais informações sobre esse universo.

de pelos a laser, entre tantas outras que a indústria estética produz constantemente permitem, hoje, que as travestis produzam com maior facilidade os corpos que desejam.

A questão do processo de feitura do corpo trans foi objeto de algumas análises dentre as quais destaco o trabalho de Marcos Benedetti (2005) e análise de Martins (2017) sobre o filme documentário *Bombadeira* (Luis Carlos de Alencar, Brasil, 2007). A popularização dos tratamentos e intervenções estéticas são também frutos de demandas políticas da população travesti, como por exemplo, o tratamento via hormonioterapia que alguns ambulatórios e centros de referência dentro do SUS buscam fornecer de maneira gratuita. O acesso a esse tipo de tratamento gratuito ainda é extremamente burocrático e alvo de constantes debates entre setores mais progressistas e conservadores da sociedade brasileira.

Além disso, a popularização desses tratamentos facilitou uma inserção menos traumática das travestis na sociedade brasileira como o trabalho de Don Kulick (2008) mostra. O autor em sua etnografia com travestis em Salvador percebe como a popularização dos tratamentos estéticos foi fundamental para que suas interlocutoras tivessem maior facilidade e em encontrar parceiros e a exercerem a atividade sexual remunerada.

Travestis e garotos: as mudanças no consumo na plataforma *RedTube*.

Antes de prosseguir análise dos vídeos e das plataformas de acesso utilizadas no consumo, gostaria de apresentar ao leitor os vídeos mais visualizados selecionados no sítio *RedTube*. Os critérios de seleção foram os mesmos e a exposição seguirá o padrão do quadro anterior, ou seja, apresentaremos os valores do período de coleta de dados nessa plataforma (junho de 2018), e, posteriormente, seus valores mais recentes (janeiro de 2019) com prováveis correções no intuito de facilitar a identificação das tendências no consumo e desejo de pornografia com travestis brasileiras.

NOME	VISUALIZAÇÕES	COMENTÁRIOS	DURAÇÃO	PERÍODO
1- Shemale fuck girls ¹⁶³	4.626.796 (junho de 2018) 4.774.261 (janeiro de 2019)	12 (junho de 2018) 13 (janeiro de 2019)	18:06 minutos	Adicionado em 28/03/2013
2- Horny shemale loves cock in her ass ¹⁶⁴	3.959.104 (junho de 2018) 4.020.807 (janeiro de 2019)	19 (junho de 2018) Idem	18:53 minutos	Adicionado em 3/08/2011
3- Shemale fucking and fucked ¹⁶⁵	3.350.116 (junho de 2018) 3.393.771 (janeiro de 2019)	19 (junho de 2018) 22 (janeiro de 2019)	26:28 minutos	Adicionado em 24/09/2010
4- Latin shemale sex ¹⁶⁶	3.337.789 (junho de 2018) 3.390.747 (janeiro de 2019)	25 (junho de 2018) Idem	17:03 minutos	Adicionado em 14/02/2010
5- Tranny nails and get nailed ¹⁶⁷	3.315.636 (junho de 2018) 3.354.586 (janeiro de 2019)	38 (junho de 2018) 34 (janeiro de 2019)	16:46 minutos	Adicionado em 9/04/2011
6- Shemale fuck girls ¹⁶⁸	3.108.138 (junho de 2018) 3.210.644 (janeiro de 2019)	27 (junho de 2018) 25 (janeiro de 2019)	18:58 minutos	Adicionado em 28/03/2013
7- Wild shemale hot anal fucking ¹⁶⁹	3.101.361 (junho de 2018) 3.104.467 (janeiro de 2019)	10 (junho de 2018) Idem	04:12 minutos	Adicionado em 3/10/2011

¹⁶³ <https://www.redtube.com.br/411669>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶⁴ <https://www.redtube.com.br/63720>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶⁵ <https://www.redtube.com.br/38308>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶⁶ <https://www.redtube.com.br/33206>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶⁷ <https://www.redtube.com.br/44054>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶⁸ <https://www.redtube.com.br/411103>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁶⁹ <https://www.redtube.com.br/82209>. Acessado em: 01/02/2019.

8- Big boner transvestite ¹⁷⁰	2.956.802 (junho de 2018) 3.031.877 (janeiro de 2019)	20 (junho de 2018) 19 (janeiro de 2019)	13:28 minutos	Adicionado em 15/11/2012
9- Shemale fucking tattooed guy and fucked ¹⁷¹	2.845.861 (junho de 2018) 2.897.850 (janeiro de 2019)	10 (junho de 2018) Idem	28:52 minutos	Adicionado em 7/02/2010
10- Shove it in the ladyboy ¹⁷²	2.862.820 (junho de 2018) 2.885.541 (janeiro de 2019)	4 (junho de 2018) Idem	14:28 minutos	Adicionado em 25/01/2012

Em comparação aos vídeos mais visualizados no *Pornhub*, a plataforma *RedTube* apresenta um padrão diferente entre seus dez mais bem ranqueado. Apesar do vídeo mais visualizado ainda ser protagonizado por uma travesti e uma mulher, 7 dos 10 vídeos mais visualizados no *RedTube* são protagonizados por travestis e performers do gênero masculino. O vídeo mais visualizado na plataforma é “*Shemales fuck girls*” agora com a coreografia sexual se desenvolvendo no ambiente do banheiro feminino, flertando com a ideia de uma cumplicidade feminina de mulheres irem ao banheiro sempre acompanhadas entre si, onde ao descobrir a condição da amiga travesti, a vontade fala mais alto e as amigas dão início ao ato sexual, seguindo boa parte do roteiro já anunciado por esse texto para as coreografias sexuais entre mulheres e travestis.

Ainda sobre o primeiro colocado, a ideia de travestis e mulheres ocupando o mesmo banheiro reverbera politicamente na luta constante das travestis pela possibilidade de utilizar os banheiros femininos, mais adequados a sua condição de gênero. Essa é uma reivindicação das mulheres trans mesmo dentro do movimento feminista, onde setores mais radicais advogam pela exclusão das travestis desses espaços devido à “insegurança” que geram nas mulheres, pois nessa perspectiva

¹⁷⁰ <https://www.redtube.com.br/307608>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁷¹ <https://www.redtube.com.br/31680>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁷² <https://www.redtube.com.br/119748>. Acessado em: 01/02/2019.

radical e conservadora as travestis não deixariam nunca de ser homens e, portanto, uma ameaça. Esse vídeo acaba por evidenciar a constante ambivalência política do pornô, pois se por um lado pode servir para cristalizar e reificar a “ameaça” travesti nos banheiros públicos femininos mesmo que em nenhum momento da performance sexual a travesti ataque ou estupe a mulher cis, por outro provoca fissuras ao apresentarem tais sujeitos ocupando esse espaço.

Entre os vídeos que apresentam travestis e performers masculinos a coreografia dos atos tendem a mudar um pouco. Prevalece um primeiro ato onde as travestis são apresentadas para a câmera geralmente já com poucas roupas, ou, utilizando-se de fantasias como a da camareira gostosa (vide *Shove it in the ladyboy*). O cenário mantém-se entre as paredes decoradas de quartos de motéis onde após se apresentarem para a câmera, as personagens travestis passam a coreografar os atos sexuais.

Nesse momento, há uma diferença fundamental entre as performances de travestis e mulheres e travestis e homens, pois é muito comum que no segundo caso tanto a travesti como o performer masculino desempenhem o papel passivo. Do mesmo modo, é comum as cenas terminarem com o gozo de ambos, entretanto quem está assumindo o papel passivo, na sequência final que precede o gozo, geralmente costuma ejacular sobre o próprio corpo enquanto o performer ativo se posiciona perto a cabeça deste e ejacula sobre o rosto e/ou torso.

É possível afirmar, tanto na pornografia trans com homens como na com mulheres, que um elemento fundamental do desejo dos consumidores é observar a performer travesti em ação sendo penetrada, mas também penetrando e atingindo o clímax da ejaculação em close. Nesse ponto, a coreografia dos atos sexuais é muito distinta das obras da *boca do lixo* que quase não mostravam a genitália da travesti, muito menos sua ejaculação. Os filmes da *boca* seguiam outro modelo de negócio, muito mais próximo da tradição de longas metragens explícitos onde os atos sexuais eram coreografados de maneira diferente e os planos de filmagem eram mais estáticos e distantes.

Baltar (2017b) aponta que a eficácia do pornográfico está justamente na capacidade de mobilizar e capturar o corpo do espectador a partir dos corpos e ações em tela. A pornografia digital potencializa essa eficácia através dos planos de

filmagem e coreografias sexuais. Entretanto para o pesquisador da pornografia haverá sempre o desafio de analisar essas imagens sem retirar sua materialidade, seu estatuto midiático de circuito espetacular sem silenciar a dimensão cultural que essas obras encarnam. Será através do conceito de ressonância carnal que Susanna Paasonen pretende dar conta dessa tensão, como sintetiza Baltar (2017b: 3):

Segundo a autora finlandesa, os tradicionais enfoques com base nos estudos de narrativa, de representação, de identificação que fundamentaram análises culturais e textuais - os trabalhos de Linda Williams, por exemplo - não necessariamente dariam conta das dinâmicas afetivas, espetatoriais e, correlatamente, político-culturais envolvidas. Assim, Paasonen propõe pensar em termos de noções como captura (grab) em correlação a tradicional perspectiva teórica do olhar (gaze); pensar no papel do ritmo (rhythm) mais do que na narrativa (narrative) e na ideia de uma ressonância (resonance) no espectador, mais do que identificação. É preciso, portanto, atentar para "os prazeres de ser arrebatado e maravilhado pelo visual" (Paasonen, 2011:185). Ao longo do livro, Paasonen estabelece uma longa discussão com autores já tradicionais do campo da chamada virada afetiva (sobretudo a partir dos "seguidores" das leituras que Gilles Deleuze faz de Spinoza e dos escritos de Brian Massumi) e argumenta pela faculdade afetiva do campo do pornográfico pois as experiências mobilizadas por ele são da ordem de um reação visceral e carnal.

Um fato ao qual precisamos atentar quando olhamos para as plataformas digitais de distribuição pornográfica é: quem disponibiliza esses vídeos, já que esses sítios funcionam como comunidades compartilhadas e são constantemente acusados de não respeitarem licenças criativas e direitos autorais. Analisando os vídeos selecionados aqui é perceptível que as obras quando completas geralmente são postadas por perfis de usuários, desconhecidos ou da própria plataforma. Quando os vídeos são curtos no formato de cliques geralmente o responsável pela postagem são perfis de produtoras que se utilizam dessas plataformas para fazer publicidade de seus conteúdos. Um exemplo claro desse fato é o vídeo "*Wild shemale hot anal fucking*" que têm menos de 5 minutos e foi postado na plataforma pelo perfil da *Barebacked Shemales*, um site especializado em pornografia com travestis sem a utilização de camisinha entre os performers, daí o nome *barebacked*, que consiste em uma expressão popularmente utilizada no mundo pornô para categorizar esse tipo de conteúdo.

Quando olhamos os quadros acima sobre os vídeos mais visualizados é perceptível a preferência dos consumidores nessas duas plataformas por obras completas, ou, com pelo menos mais de 10 minutos. Os vídeos curtos, em formato de clipes, geralmente são editados para terminar abruptamente antes do momento de ejaculação dos performers, convidando o espectador a acessar seus domínios para obter o conteúdo completo.

Outro ponto interessante, é que esses vídeos disponíveis no *Pornhub* e *Redtube* são acompanhados por propagandas sobre métodos de aumento peniano, serviços sexuais “online” (via webcam) e “offline”, jogos sexuais que seguem o padrão dos *RPG* (role-playing game) ¹⁷³ que permeiam sua página de exibição. Miskolci (2017) aponta como as fronteiras entre o comércio do sexo e as produções pornográficas se borram no presente. As mídias digitais não apenas permitiram um maior acesso como mudaram a forma de consumo para um modelo cada vez mais individualizado e contínuo. A explosão da produção pessoal de conteúdo pornográfico através da troca de arquivos audiovisuais pelas redes sociais aprofunda a importância do dispositivo pornográfico, pois reconfiguram sujeitos e a própria indústria.

Antes de prosseguir na análise do impacto que as novas tecnologias desempenharam no dispositivo pornográfico contemporâneo, gostaria de pontuar que, entre o período da defesa e finalização desta dissertação de mestrado, a plataforma *RedTube* revisou seus métodos de contagem. As motivações ainda não são muito evidentes, mas, provavelmente, possui alguma relação com a alta rotatividade que a plataforma apresenta em seus fluxos. A nova listagem dos mais acessados mantém entre 40 e 60% dos vídeos apresentados anteriormente, a proporção varia conforme o número de vídeos que selecionamos, e apesar das mudanças mantém um índice maior de vídeos entre travestis e performers masculinos no *Redtube* do que no *Pornhub*, mesmo que em proporção menor do que na primeira amostragem.

Todos os vídeos apresentados anteriormente sofreram reduções em seus números de *views* em diferentes escalas, mas ainda assim se mantem com o número de visualizações acima dos 100 mil quando acessamos seus respectivos links. Entre

¹⁷³ RPG consiste em um gênero de jogos no qual os jogadores assumem o papel de personagens imaginários em cenários fictícios.

as plataformas selecionadas aqui, somente o *RedTube* apresentou redução em seus números de *views* entre o período de coleta de dados, junho de 2018 a janeiro de 2019, e a defesa e finalização desta dissertação, abril de 2019.

As alterações apresentadas pela plataforma *RedTube* acabam por evidenciar as dificuldades metodológicas que trabalhar com conteúdos “online” apresenta aos pesquisadores. A própria natureza fragmentaria e volátil da internet favorece mudanças bruscas e rápidas nas plataformas. Por fim, não irei adentrar nos conteúdos dos vídeos que compõem o novo ranking da plataforma *RedTube* pelo fato de eles não apresentarem grandes novidades em relação as coreografias sexuais expostas até aqui.

Feito esta importante ressalva, gostaria de apresentar as obras selecionadas na plataforma exclusiva de pornografia trans *Shemale Tube*. Acredito que através delas possamos entender melhor a reconfiguração do dispositivo na contemporaneidade explorando as continuidades e, principalmente, as diferenças que tal plataforma apresenta frente às obras analisadas aqui e nos capítulos anteriores.

CAPÍTULO 6. O TAMANHO IMPORTA: O CASO DO *SHEMALE TUBE*.

O *Shemale Tube* (ashemaletube.com) é um site norte-americano que, assim como o *Pornhub* e *RedTube*, possui seus domínios registrados em Nicósia, capital e maior cidade do Chipre. Estes sites são registrados no Chipre devido às especificidades da legislação local que regula o meio digital oferecendo maior estabilidade para esses domínios. É muito comum que os sites pornográficos norte-americanos tenham seus domínios registrados em países com legislações mais favoráveis a distribuição de conteúdos pela internet e menores taxas de impostos.

Criado em 2009, o *Shemale Tube* pode ser considerado o maior site de distribuição pornô trans. Atualmente ocupa a 1.099^o colocação no ranking global de sites *Alexa*¹⁷⁴. Só para se ter uma noção do que representa o *Shemale Tube* na distribuição gratuita de vídeos explícitos com travestis e transexuais, o segundo site do gênero mais acessado, o *She Shaft* (sheshaft.com), ocupava a 7.371^o posição no ranking global de sites *Alexa*. O Brasil aparece entre os 5 países com mais acessos no *Shemale Tube*, ocupando a 4^o colocação sendo responsável por 6.2% do tráfego de visitantes. Ainda, segundo dados da *Alexa*, no ranking de sites mais acessados no território brasileiro, o *Shemale Tube* aparece na 604^o colocação. O *Pornhub* aparece em 4^o lugar entre os sites que precedem o acesso ao *Shemale Tube*, sendo o *Google* o primeiro colocado em direcionamentos para a plataforma.

O *Shemale Tube* apresenta uma interface semelhante ao dos outros dois sites analisados anteriormente. No alto da tela o sítio apresenta uma barra que redireciona para outros domínios que fazem parte do mesmo conglomerado. São eles o *PornoXo* (pornoXo.com), *Boyfriend TV* (boyfriendtv.com), *Fetish Papa* (fetishpapa.com) e o *AST.TV* (ast.tv). Logo abaixo, outra barra redireciona o usuário para determinadas sessões do site como fotos, favoritos, perfil do usuário, modelos, fóruns, chats, categorias (*tags*), *live sex* (*camgirls* travestis) e “*date a tranny*”, que redireciona o usuário para o site *TS Dates* (tsdates.com), especializado em parear encontros entre trans e seus possíveis pretendentes amorosos mediante pagamento ou não.

¹⁷⁴ Dados referentes ao período de 21 de dezembro de 2018 a 20 de Janeiro de 2019.

Além disso, o site funciona em um esquema semelhante aos anteriormente analisados neste trabalho. Onde o usuário deve se registrar na plataforma através do endereço de e-mail e criação de uma senha para que possa usufruir de uma melhor experiência no site, a partir da criação de perfis de usuário, participação de fóruns, postagem de vídeos e troca de mensagens. No *Shemale Tube* é ainda mais comum a ausência de informações e fotos nos perfis dos usuários; acredito que este fato se dá pelo estigma e o desejo de seus usuários resguardarem suas identidades.

Antes de prosseguirmos na análise da plataforma, acredito ser importante já apresentarmos os vídeos selecionados no *Shemale Tube* a partir dos critérios quantitativos já apontados anteriormente, ou seja, maior número de visualizações e comentários. A partir dos vídeos mais vistos na plataforma acredito ser possível observarmos algumas continuidades e, principalmente, descontinuidades nos conteúdos mais assistidos em uma plataforma exclusivamente centrada na distribuição de pornografia com travestis visando o público dos *t-lovers*, como são denominados os homens que gostam de fazer sexo com travestis e que se organizam em grupos e fóruns, tanto *online* como *offline*, motivados pela atração que sentem pelas “T- gatas”¹⁷⁵.

NOME	VISUALIZAÇÕES	COMENTÁRIOS	DURAÇÃO	PERÍODO
1-Biggest tranny cock you have ever seen ¹⁷⁶	5.106.040 (junho de 2018) 5.193.803 (janeiro de 2019)	78 (junho de 2018) 84 (janeiro de 2019)	6:31 minutos	Adicionado em 14/03/2011.
2- Sexy chicks with dicks ¹⁷⁷	2.460.607 (junho de 2018) 2.574.303 (janeiro de 2019)	53 (junho de 2018) 55 (janeiro de 2019)	23:11 minutos	Adicionado em 15/11/2012.

¹⁷⁵ “T-gatas” é um termo nativo desse grupo que se refere as travestis e transexuais. Para uma análise mais aprofundada sobre os *T-lovers* e suas especificidades enquanto um grupo ver o capítulo 5 do livro de Pelúcio (2009).

¹⁷⁶<https://www.ashemaletube.com/videos/19492/biggest-tranny-cock-you-have-ever-seen/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁷⁷<https://www.ashemaletube.com/videos/87418/sexy-chicks-with-dicks/>. Acessado em: 01/02/2019.

3- TS with huge dick and yummy boobs needs your attention ¹⁷⁸	2.197.961 (junho de 2018) 2.253.750 (janeiro de 2019)	19 (junho de 2018) Idem	17:23 minutos	Adicionado em 03/01/2011.
4- Naughty tgirl Angel Cortez fucks female hottie Britney Bitch ¹⁷⁹	2.190.126 (junho de 2018) 2.383.192 (janeiro de 2019)	16 (junho de 2018) 17 (janeiro de 2019)	5:06 minutos	Adicionado em 31/10/2014.
5- Kinky tranny fucked dude in his asshole ¹⁸⁰	2.114.868 (junho de 2018) 2.213.460 (janeiro de 2019)	58 (junho de 2018) 60 (janeiro de 2019)	5:26 minutos	Adicionado em 17/12/2015.
6- Fountains of cum 2 ¹⁸¹	1.936.090 (junho de 2018) 2.221.953 (janeiro de 2019)	62(junho de 2018) 68 (janeiro de 2019)	12:17 minutos	Adicionado em 26/05/2016.
7- Vanessa Meclayne Tied Up & Fucked ¹⁸²	1.906.491 (junho de 2018) 1.986.357 (janeiro de 2019)	20 (junho de 2018) Idem	15:17 minutos	Adicionado em 10/08/2015.
8- Amazing hottie gets rough sex ¹⁸³	1.871.219(junho de 2018) 1.885.400 (janeiro de 2019)	11 (junho de 2018) 12 (janeiro de 2019)	18:35 minutos	Adicionado em 02/07/2012.
9- Petite Tgirls in a shower ¹⁸⁴	1.777.914 (junho de 2018) 1.835.759 (janeiro de 2019)	23 (junho de 2018) 25 (janeiro de 2019)	13:16 minutos	Adicionado em 21/11/2010.

¹⁷⁸ <https://www.ashemaletube.com/videos/13040/ts-with-huge-dick-and-yummy-boobs-needs-your-attention/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁷⁹ <https://www.ashemaletube.com/videos/174086/naughty-tgirl-angel-cortez-fucks-female-hottie-britney-bitch/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁸⁰ <https://www.ashemaletube.com/videos/215230/kinky-tranny-fucked-dude-in-his-asshole/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁸¹ <https://www.ashemaletube.com/videos/230926/fountains-of-cum-2/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁸² <https://www.ashemaletube.com/videos/202606/vanessa-meclayne-tied-up--fucked/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁸³ <https://www.ashemaletube.com/videos/74820/amazing-hottie-gets-rough-sex/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁸⁴ <https://www.ashemaletube.com/videos/10033/petite-tgirls-in-a-shower/>. Acessado em: 01/02/2019.

10- Shemale cums in a guy ass ¹⁸⁵	1.713.343 (junho de 2018) 1.904.101 (janeiro de 2019)	90 (junho de 2018) 104 (janeiro de 2019)	8:08 minutos	Adicionado em 18/11/2016
--	--	---	--------------	--------------------------

A partir do quadro acima é possível perceber uma maior diversidade entre as obras mais assistidas, diferentemente do *Pornhub* e *RedTube*, onde era possível perceber um padrão cristalino de preferência em cada plataforma. No *Shemale Tube* os vídeos variam entre obras mais próximas do *voyeur*, onde o espectador é convidado a desfrutar/observar os corpos das travestis performando frente à câmera¹⁸⁶, vídeos de sexo entre travestis e arquivos de sexo entre travestis e homens.

O vídeo mais assistido na plataforma, “*Biggest tranny cock you have ever seen*”, é um exemplo da tendência *voyeur*. Nele o espectador é convidado a observar, a partir de uma câmera em close na região pélvica da performer, o pênis avantajado de uma travesti que se masturba com o auxílio das mãos do *cameraman*. O grande atrativo desse vídeo já está exposto no título, consiste no tamanho avantajado do órgão genital da travesti em cena que certamente apresenta um comprimento maior a 25 centímetros. Pelo aspecto da genitália em tela é muito provável que a travesti em cena tenha recorrido a aplicação de polimetilmetacrilato (PMMA) para adquirir maiores medidas. O fetiche da travesti bem dotada é uma constante quando falamos em uma transpornografia, sendo comum que muitas recorram às aplicações de PMMA para aumentar seus lucros.

O PMMA é um polímero derivado do petróleo que apresenta como propriedade a capacidade de se manter inerte para os tecidos do organismo humano sendo muito comum sua utilização em medicina ortopédica enquanto uma espécie de cola na colocação de próteses. A grande questão do PMMA reside na concentração do produto. No “cimento” ortopédico, o PMMA apresenta uma concentração próxima de 85%, mas se colocado em baixas concentrações (entre 10 a 20%) o produto comporta-se enquanto um tipo de resina podendo ser moldado e permitindo maior

¹⁸⁵ <https://www.ashemaletube.com/videos/250861/shemale-cums-in-a-guys-ass/>. Acessado em: 01/02/2019.

¹⁸⁶ É possível estabelecer algumas relações entre algumas dessas performances e o trabalho das *camgirls*.

flexibilidade. Daí sua utilização na bioplastia peniana através de injeções do material diretamente no pênis.

Segundo a catalogação do próprio site, o vídeo acima é protagonizado pela performer carioca Sabrina Rodrigues (Sabrina Boing Boing). O *Shemale Tube* oferece abas dedicadas a atrizes específicas, contendo informações sobre seu local de nascimento e aspectos físicos. Este é um ponto interessante, pois na pornografia digital distribuída gratuitamente é muito comum a ausência de informações sobre as performers, restringindo-as a meras categorias, as populares “tags”. Entre os mais de 80 comentários que o vídeo de Sabrina apresenta, a maioria se dedica a glorificar o tamanho da genitália da travesti e apontar o desejo em praticar determinadas coreografias sexuais com ela.

“*TS with huge dick and yummy boobs needs your attention*” é mais um vídeo que segue a tendência de colocar em cena uma travesti performando para a câmera, cujo o grande atrativo está no tamanho de seu órgão genital (28 centímetros conforme anunciado no próprio filme). O próprio nome da performer que protagoniza o vídeo- Anaconda- já faz referência direta ao tamanho do pênis da atriz. Este vídeo segue o mesmo modelo do anterior, a travesti performa em frente à câmera masturbando-se com a ajuda de alguns brinquedos eróticos que simulam uma genitália feminina e sendo masturbada com o auxílio do *cameraman*. A questão do tamanho do pênis das performers é o grande atrativo desses vídeos.

Friso que trabalhos como os de Leite Júnior (2006; 2011b; 2012b; 2014b) e Martins (2017) pensam o corpo trans a partir da perspectiva do monstruoso por evocarem uma marca hiperbólica de algo fora da ordem natural. Leite Júnior, ao estudar a pornografia com travestis, aponta o fato de essa categoria, dentro de um discurso específico da cultura de massas, evocar a figura do *freak*, do monstro, do exótico que apesar de imaginado enquanto inferior frente aos corpos “normais” ainda é fonte de um tipo de curiosidade erótica.

Outro vídeo que segue essa linha *voyeur* é “*Petitte Tgirls in a shower*”. Nele, no cenário de um banheiro, o espectador é convidado a assistir várias travestis tomando banho. Protagonizado por Thais Schiavinato, Fernanda Barros, Adrielly Toledo e mais uma travesti não creditada, o vídeo basicamente mostra as performers

interagindo com a câmera¹⁸⁷ enquanto se banham, lavando suas genitálias e corpos. Um dos grandes atrativos do vídeo está no fato das travestis urinarem no banho, sendo esse momento sempre captado por um close e estimulado pela operadora de câmera.

O *pissing* “mijando” é uma categoria êmica da pornografia digital, sendo muito comum a sua utilização como *tag* para armazenar conteúdos referentes a fetiches com urina. Aqui, pelo fato de ser um player centrado na pornografia com travestis, o *Shemale Tube* oferece espaço a alguns nichos de mercado que não são tão mobilizados em sites focados no consumo de pornografia heterossexual *mainstream*¹⁸⁸. Os usuários do *Shemale Tube* são admiradores das travestis que não buscam apenas sanar a curiosidade em ver esses corpos em cena, antes eles procuram formas de desejo específico, como o *pissing*.

O pênis é um elemento central do desejo pelas travestis como várias pesquisas na temática evidenciam com destaque para os trabalhos de Kulick (2008), Pelúcio (2009), Benedetti (2005) e Leite Júnior (2011b; 2014b). Entre as travestis que trabalham na prostituição de rua, é muito comum observarmos relatos de travestis que têm medo de fazer a cirurgia de transgenitalização por acreditarem que isso reduziria seus ganhos na rua, sendo o pênis e seu tamanho um elemento fundamental para o sucesso na prostituição. Entretanto, este é um ponto interessante para refletirmos, pois, no cotidiano das travestis o pênis é um dos elementos principais que elas buscam camuflar através de técnicas como o *tucking*¹⁸⁹, ou no pajubá¹⁹⁰, “aquendar a neça”¹⁹¹.

Paul B. Preciado, em seu “Manifesto Contrassexual” (2017), aponta como a sexualidade moderna heterocentrada se estruturou em torno da localização do prazer em órgãos específicos como o pênis e o “ponto g”. Seguindo a ideia de

¹⁸⁷ A câmera é operada por uma mulher que apenas conversa com as travestis enquanto estão no banho.

¹⁸⁸ O próprio *Pornhub Network* buscou ao longo dos anos excluírem de suas plataformas determinados fetiches considerados “extremos” enquanto uma estratégia de publicidade.

¹⁸⁹ O *tucking* é uma técnica para camuflar o pênis que consiste basicamente em cobrir a glândula peniana com o prepúcio e com o auxílio de uma fita adesiva puxar o pênis para trás colando-o na região entre o início do saco escrotal e o ânus.

¹⁹⁰ Pajubá é como ficou conhecido o dialeto popular entre as travestis que mistura palavras de língua portuguesa e expressões de origem africana. O pajubá é popular também entre as religiões afro-brasileiras.

¹⁹¹ Expressão pajubá para o *tucking*. “Aquendar” seria sinônimo de ocultar e “neça” seria sinônimo de pênis.

contraprodutividade em Foucault (1988), ele afirma que o desejo, a excitação sexual e o orgasmo nada mais são do que produtos que dizem respeito a uma determinada tecnologia sexual que associa os órgãos reprodutivos a órgãos sexuais.

O autor aponta que a centralidade do pênis na sexualidade, como conhecemos a partir do século XIX, acaba fazendo do “sexo uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (...)” (PRECIADO, 2017:25). A pornografia com travestis tende a reproduzir códigos presentes na pornografia heterossexual em seus filmes. A centralidade do pênis reforça a perspectiva de que o sexo moderno está centrado no órgão genital masculino, reproduzindo, em partes, códigos e tecnologias presentes na sociedade heterocentrada.

Entretanto, assim como o “dildo” de Preciado (2017), a pornografia com travestis provoca reiteraões, mas também, concomitantemente, instabilidades ao regime heterocentrada como é o caso de alguns vídeos apontados anteriormente. No sentido conservado que a pornografia pode assumir, obras como “*Vanessa Meclayne Tied Up & Fucked*” e “*Amazing hottie gets rough sex*”, este último protagonizado por Bianca Freire, reforçam a ideia de que o sexo com travestis é algo negativo que deve ser praticado a força.

Em ambos os vídeos, as performers travestis são dominadas por homens fortes que as “forçam” a praticar determinadas coreografias sexuais. A força empregada pelos performers masculinos é algo que chama a atenção, sendo que no primeiro vídeo a travesti aparece amarrada e com a boca tapada. E no segundo, é pega de surpresa pela invasão de um potencial ladrão que, ao ver a travesti tomando banho, decide forçá-la a transar com ele. As coreografias são marcadas por uma resistência inicial das performers travestis e constantes xingamentos dos atores a elas.

Expressões como “puta” são utilizadas pelos homens para subjugar as travestis aos seus desejos. Assim como a acusação por parte dos atores de que as travestis estão gostando daquele tipo de sexo, reforçado pelo gozo da performer no primeiro vídeo e pelo desejo da travesti em ver o “parceiro” ejacular sobre ela, no segundo, estes vídeos reforçam uma ideia de que o consentimento travesti não é

importante, pois no fundo todas gostam de ser penetradas, reforçando uma hipersexualização das travestis que, no limite, as desumaniza.

Já o vídeo intitulado “*Fountains of cum 2*”- protagonizado por Renata Davila, Amanda Lima, Melissa Pozzi entre outras performers não creditadas- mostra as aventuras de um performer masculino sendo dominado por diferentes travestis, desempenhando em todas as interações exclusivamente o papel passivo. As coreografias sexuais em que participa terminam com um close do performer praticando felação nas travestis até ter seu rosto brindado por uma chuva de esperma. Nesse vídeo a postura ativa frente ao sexo é exclusividade das travestis, sendo muitas vezes elas as responsáveis por empregar a força nas relações¹⁹².

Este é um ponto interessante das ambivalências políticas que a pornografia com travestis pode assumir. Se por um lado os vídeos acima podem ser considerados como um reforço no estigma de que a sexualidade travesti é algo negativo que deve ser forçado, por outro, é possível observar neles alguns códigos da prática BDSM onde o jogo de dominação é fundamental para a experiência erótica. Além disso, o papel dominante nas performances não fica restrito ao polo masculino, variando de vídeo pra vídeo como “*Fountains of cum 2*” transparece ao colocar o performer masculino enquanto dominado pelas travestis em todas as interações que compõem o vídeo.

Porém, é preciso apontar que a hipersexualização das performers trans é uma constante nesses vídeos. Isso se dá por causa de suas condições transitórias entre gêneros. O PMMA, as próteses de silicone presentes no corpo das travestis em cena citadas anteriormente, assim como, as roupas de couro e acessórios *bondage* presentes em alguns dos vídeos citado no parágrafo acima, tornando difícil falarmos em “violência” nessas coreografias sexuais, são o que nos permitem pensar no aspecto prostético do sexo na sexualidade moderna que Paul B. Preciado visa apontar em seu manifesto (2017). Segundo o autor, seria impossível falar de sexo sem pensar na produção tecnológica/material desse.

¹⁹² É interessante notar que “*Fountains of cum 2*” é o vídeo que mais cresceu em volume de acessos no período entre a coleta de dados, junho de 2018, e redação final, janeiro de 2019, com um incremento de 285.863 mil novas visualizações.

Gayle Rubin, em sua famosa entrevista a Judith Butler (2016), já atentava para os modos de produção do capital e da cultura popular enquanto referência analítica. A autora aponta para uma história da sexualidade enquanto parte de um processo mais amplo de história das tecnologias, da produção de objetos de consumo e da transformação das matérias primas. Como diz a autora:

Não vejo como se possa falar de fetichismo, ou sadomasoquismo, sem pensar sobre a produção de borracha, nas técnicas e acessórios usados para o manejo de cavalos, no brilho dos calçados militares, na história das meias de seda, no caráter frio e oficial dos instrumentos médicos ou no fascínio das motocicletas e a liberdade enganosa de sair da cidade para pegar a estrada. A propósito, como podemos pensar sobre o fetichismo sem considerar o impacto das cidades, de certas ruas e parques, de zonas de prostituição e “diversão barata”, ou da sedução das prateleiras das lojas de departamentos, com suas pilhas de mercadorias desejáveis e glamourosas (Judith Walkowitz, Kathy Peiss, Jann Matlock)? Para mim, o fetichismo suscita toda uma série de questões relacionadas à mudança na produção de objetos, às especificidades históricas e sociais de controle e etiqueta social, ou intrusões no corpo e hierarquias milimetricamente graduadas. Se se reduz toda essa informação social complexa à castração e ao complexo de Édipo ou a saber ou não saber o que se devia saber, acho que se perde algo importante. (RUBIN, 2016: 179-180)

Nesse sentido, a própria pornografia pode ser pensada enquanto um elemento prostético que confunde as fronteiras entre corpo e objeto e revela o sexo enquanto uma tecnologia. Na pornografia a câmera de vídeo e a tela de reprodução das imagens também se tornam um instrumento sexual que interage com os corpos e os convidam a interagir.

A pornografia com travestis pode ser tomada neste trabalho enquanto um exemplo de como a identidade sexual é fruto de uma “tecnologia biopolítica custosa” (PRECIADO, 2017:128). As performers trans, centrais para esta investigação, revelam o caráter palpável do trabalho da tecnologia heterossexual na produção de corpos e identidades, evidenciando “a construção tecnológica e teatral da verdade natural dos sexos” (PRECIADO, 2017:129). Apontar o aspecto prostético do sexo na contemporaneidade é uma estratégia de combate a tecnologia de dominação heterossexual, centrada no pênis e no gozo masculino, que produz sexo, gênero e prazeres a partir de uma parte específica do corpo.

Valendo-se de dicotomias como natureza/cultura, sexo/gênero e corpo/objeto, pensar no aspecto prostético do sexo nos permite bagunçar essas

fronteiras, compreender como elas são frutos de tecnologias anteriores e democratizar o prazer para outras partes do corpo não associadas à reprodutividade biológica. Daí, o ânus ser escolhido por Preciado (2017) como o centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual e construção de práticas subversivas de identidade sexual, tanto pelo seu aspecto universal que ultrapassa os limites anatômicos impostos pela diferença sexual, como pelo fato de seu “trabalho” não se destinar a reprodução e nem a relação romântica.

Nesse ponto, é necessário recuperar ressalvas que alguns teóricos latino-americanos colocam a produção teórica de Paul B. Preciado enquanto uma ciência que toma como base um contexto muito eurocêntrico. Trabalhos como o de Pelúcio (2012; 2014; 2016) e Pedro Paulo Gomes Pereira (2012) apontam como que o contexto brasileiro provoca desestabilidade em arcabouços teóricos fundamentados em uma perspectiva eurocentrada.

Para eles, em um movimento antropofágico de produção de conhecimento, o “queer nos trópicos” (PEREIRA, 2012), ou, a “teoria cu latino-americana” (PELÚCIO, 2016) provocam desafios a uma recepção universalizada de produções teóricas produzidas no “norte” do globo. Mais do que uma simples busca por traduções do *queer*, esses autores buscam pensar uma teoria informada por essas produções, mas que se reinventa a partir de questões próprias a nossa experiência marginal.

Nesse sentido, parafraseando o título do artigo de Pelúcio(2016), o “cu” de Preciado (2017), no Brasil, não é neutro e está inserido nos limites impostos pela diferença sexual ao ser considerado, como esta pesquisa indica, feminino. O “cu” brasileiro é um “cu” feminilizado e, por isso, inferiorizado/depreciado. O trabalho de Preciado (2017) é fundamental para esta investigação, entretanto não podemos correr o risco de toma-lo enquanto algo universal.

Os vídeos que tiveram maior aumento no número de visualizações entre junho de 2018 e janeiro de 2019 foram aqueles que apresentam travestis performando o papel ativo nas coreografias sexuais, como o exemplo já citado anteriormente “*Fountains of cum 2*”. “*Naughty tgirl Angel Cortez fucks female hottie Britney Bitch*” é o segundo vídeo com maior crescimento nas visualizações, 193.066 mil.

Neste vídeo curto (5:06 minutos), editado propositalmente para fazer o espectador acessar o domínio si-33.com, que redireciona para o site da produtora *Evil Angel* especializado em pornografia trans *She- Male Idol* (shemaleidol.com), somos apresentadas a travesti Angel Cortez e a atriz Britney Bitch enquanto passeiam pelo centro antigo de São Paulo vestidas de top e shorts jeans. A edição corta para o ambiente de um quarto onde, após tocar e masturbar um pouco o pênis ereto da travesti, a mulher passa para a prática do sexo anal com a travesti desempenhando o papel ativo. Nos minutos finais do vídeo a performer feminina, de joelhos, espera a ejaculação da travesti em seu rosto. Este vídeo termina justamente nesse momento convidando o espectador ao site si-33.com para acessar o seu conteúdo completo.

A estratégia de editar cenas em clipes e colocar nas plataformas de distribuição gratuita é uma constante entre as produtoras que postam conteúdos nesses sítios, seguindo sempre o padrão de encerrar esses clipes antes da ejaculação das performers que desempenham o papel ativo sexualmente. Outro vídeo que segue esse padrão e que teve um significativo crescimento no número de visualizações (98.592 mil) durante o desenvolvimento desta pesquisa é “*Kinky tranny fucked dude in his asshole*”. Neste vídeo, com uma duração de 5:26 minutos, a travesti Bianca Hills sodomiza um ator. O vídeo funciona no mesmo esquema do citado anteriormente, sendo que no final o espectador é convidado a acessar o domínio tsplayz.com que redireciona para o *TS Playground* (tsplayground.com).

No vídeo protagonizado por Bianca Hills é interessante notarmos que a atriz apresenta um padrão de corpo diferente, mais magro e com seios pequenos (ainda sem próteses de silicone), lembrando o padrão de corpo das atrizes travestis dos filmes da *boca do lixo*. As características físicas da travesti são um dos atrativos do vídeo, as *tags* que estão associadas a ele são “*small tits*”, “*small boobs*” e “*skinny shemale*”. O fato de esses filmes curtos apresentarem uma melhor qualidade de imagem por serem produções mais recentes e editadas pelas próprias produtoras, o que representa uma melhor qualidade de resolução, é outro ponto interessante que favorece seu maior volume no acréscimo de acessos.

“*Shemale cums in a guy ass*”, protagonizado por Gabriela Andrade segue a mesma linha dos anteriores, sendo um videoclipe de 8:08 minutos que funciona

como marketing para o *Dream Tranny* (dreamtranny.com). A diferença em relação aos anteriores consiste no fato do *Dream Tranny* inserir no espaço de publicidade do *Shemale Tube*, e não diretamente no vídeo, *banners* que redirecionam o usuário para o domínio da produtora. Nesse vídeo, com uma excelente qualidade de imagem, e que apresentou 190.758 novas visualizações no período desta pesquisa, Gabriela Andrade desenvolve as coreografias sexuais de modo ativo até o momento de ejacular dentro do ânus do ator em uma performance sem o uso de preservativos. Gabriela Andrade coloca em cena um corpo com formas bem definidas, com seios e quadris fartos, mais próximo ao padrão que encontramos na maioria dos vídeos mais assistidos selecionados no âmbito desta investigação.

Entre os vídeos com maior acréscimo no número de visualizações, “*Sexy chicks with dicks*”, protagonizado por Jessica Ketlen e Juliana Souza, consiste em um ponto fora da curva, pois apresenta uma cena completa (23:11 minutos) produzida pela produtora *Reality Kings* para o site *Tranny Surprise*. O vídeo que teve um acréscimo de 113.696 novas visualizações tem por cenário um sofá vermelho onde as travestis performam diversas coreografias sexuais iniciadas com a masturbação e felação de Jessica Ketlen em Juliana Souza e, posteriormente, invertem os papéis. Na sequência as performers passam para as coreografias sexuais de penetração anal revezando entre o papel ativo e passivo até o momento catártico da ejaculação.

Um fato que chama a atenção entre as performances nos vídeos pornô trans em relação às obras héteros é a não utilização de preservativos na maioria das ações, o popular *barebacking*. Isso é reflexo do menor poder de barganha e controle que as atrizes trans possuem frente aos produtores, como também refletem questões geopolíticas relacionadas ao local de produção dos filmes, assim como uma questão estética presente na indústria.

Díaz- Benítez (2010) demonstra como que as relações sexuais sem uso de preservativos no âmbito pornográfico possuem relação com a busca de um maior realismo que o pornô pretende transmitir ao espectador. Além disso, o não uso de preservativos se relaciona com o aspecto transgressivo, fundamental para o pornográfico, e de mercado já que as produções que dispensam o uso de camisinha são consideradas de maior valor e possuem maiores orçamentos por implicarem cachês mais elevados e o pagamento dos exames médicos para o elenco. A autora

aponta como, no Brasil, apenas empresas de menor capital incluem o preservativo em suas coreografias sexuais e, ao utilizar, se valem de técnicas que não deixam os preservativos em evidência.

Segundo a antropóloga, não usar a camisinha é pensado pela indústria enquanto uma questão estética também que coloca em tela um sexo “natural”, “real” e “prazeroso” além de “bonito”, devido à fricção causada pelo contato pele a pele. Díaz- Benítez (2010:133) defende a existência de uma “ética de confiança nervosa” na indústria pornô, uma confiança que se articula em relação às posições que os sujeitos ocupam na rede e, conseqüentemente, seu nível de exposição. Assim, performers que tenham algum tipo de comportamento percebido socialmente como de “risco”, por exemplo, consumo de álcool e outras drogas consideradas mais “pesadas”, encontram maior resistência na indústria devido ao seu estilo de vida. Todo esse controle das condutas possui como objetivo fazer do pornô uma indústria saudável e reforçam a percepção entre seus membros de que, devido aos métodos de controle da indústria e a regulação dos estilos de vida dos performers, os contágios de Infecções Sexualmente Transmissíveis não se originam dentro da indústria pornográfica.

Algumas cidades como Los Angeles, cidade mais populosa do Estado da Califórnia e segunda de todo os Estados Unidos conhecida também como a “meca” da produção pornô estadunidense, desde o começo da década estabeleceram leis que determinam a utilização de preservativos entre os atores do entretenimento adulto. Com o caráter transnacional dos filmes, onde muitas vezes tal cena é gravada em um país distinto do de sua produtora, ficou mais fácil burlar essa determinação. À pornografia trans analisada aqui é um exemplo claro dessa tendência, já que muitas das cenas analisadas são produzidas por produtoras norte americanas gravadas, principalmente, no Brasil, país de origem de muitas atrizes e sem regulação no que toca ao uso de preservativo em cena.

A diferença entre os conteúdos mais assistidos no *Pornhub*, *RedTube* e *Shemale Tube* é perceptível. Enquanto no primeiro prevalecem obras onde travestis performam junto a atrizes, no segundo a maioria dos vídeos são entre travestis e homens e no *Shemale Tube* há uma maior variedade de cenas, apresentando tanto conteúdos de sexo entre travestis e atores, travestis e mulheres, como também entre travestis e travestis. Além disso, no *Shemale Tube* aparecem entre os mais assistidos

alguns vídeos cujo mote central não é a coreografia dos atos sexuais, mas, sim, a exibição do corpo travesti e suas exuberâncias para a câmera.

Se compararmos as obras analisadas nesta segunda parte com os filmes da *boca do lixo*, a diferença é ainda mais radical já que estaríamos cotejando obras de naturezas distintas, produzidas de modo desigual em tempo-espço muito diferentes, com tecnologias que diferem e influenciam na forma dos conteúdos. Entretanto, há um aspecto da sexualidade moderna que estes filmes e cenas reforçam. A incapacidade da sexualidade ocidental em visualizar um corpo fora de um sistema sexual heterocentrado, onde os órgãos sexuais são produtores da coerência de gênero. Como defende Paul B. Preciado (2017), o corpo moderno só têm sentido como sexuado e as tecnologias e procedimentos de atribuição sexual asseguram a inclusão de todo corpo em um dos dois sexos/gêneros em um quadro de oposição excludente.

Pensar em termos de tecnologia como propõe Paul B. Preciado (2017) é recuperar a força que esse termo possui dentro do arcabouço teórico foucaultiano. Foucault (1994) busca escapar de determinadas compreensões redutoras da técnica a um conjunto de instrumentos e objetos, assim como escapar da redução da expressão tecnologia do sexo as formas de controle da reprodução sexual. Para o autor, técnica consiste em um dispositivo complexo de poder/saber integrando instrumentos, textos, discursos, regras, regimes do corpo e leis a um projeto que atinge os prazeres do corpo, a maximização da vida e a regulação dos enunciados de verdade. Como sintetiza Preciado (2017:156), “as técnicas disciplinadoras da sexualidade não são um mecanismo repressivo, e sim estruturas reprodutoras, assim como técnicas de desejo e de saber que geram as diferentes posições de sujeito de saber prazer.”.

A contrassexualidade proposta por Preciado (2017) busca evitar o debate entre essencialismo e construtivismo, reconhecendo que ambos se fundamentam em uma ideia cartesiana que crê que o corpo resguarda uma matéria dada. A proposta de pensar o sexo enquanto tecnologia permite-nos escapar dessa falsa contradição. Na perspectiva que orienta este trabalho, não seria possível isolar o corpo das forças sociais envoltas na construção da diferença sexual. A tecnociência contemporânea assume que as diferenças entre o mecânico e o orgânico são complementares. A

biopolítica, escrutinada por Foucault, têm como principal objetivo o controle e a produção da própria vida.

Assim, a biotecnologia trabalha simultaneamente sobre corpos e sobre estruturas sociais que regulam e controlam a variabilidade cultural, sendo impossível estabelecer os limites entre corpos naturais e as tecnologias artificiais. O corpo trans, um dos objetos centrais desta análise, é um exemplo cristalino do borramento das fronteiras entre o natural e o artificial, assim como os hormônios, os transplantes de órgãos, o processo de gerenciamento do sistema imunológico em pessoas soropositivas, ou, até mesmo, a web, que cada dia reconfigura mais as relações entre corpos e aparatos tecnológicos.

Nesse sentido, a grande questão contrassexual é pensar de que forma a tecnologia se faz corpo, ou, nos termos de Preciado (2017), pensar a “produção tecnológica da carne”. A própria definição de orgânico e mecânico mostra como estes são termos que nem sempre estiveram separados. A expressão “órgão” provém do grego *ergon*, “que designa o instrumento ou a peça que, unida a outras peças, é necessária para realizar algum processo regulado.” (PRECIADO, 2017:159).

Assim, *organon* pode possuir vários sentidos: ser considerado um método de representação, um instrumento do saber ou um conjunto de normas racionais às quais podemos compreender a realidade. No limite, como aponta Preciado (2017:159), “*organon* é também um aparelho ou um dispositivo que facilita uma atividade particular, da mesma maneira que o martelo prolonga a mão ou o telescópio aproxima o olho de um ponto distante no espaço.”.

Para Preciado (2017) seria a ideia de prótese que se esconderia por trás da noção de *organon*. Seria a noção contemporânea de prótese responsável por expressar a impossibilidade de traçar limites nítidos entre o artificial e o natural, bagunçando a dicotomia clássica corpo/máquina. A prótese não é somente a substituição de um órgão ausente, mas também a modificação e o desenvolvimento de um órgão vivo com a ajuda de um suplemento tecnológico.

Um exemplo pode ser observado através da tela do computador onde vejo a pornografia trans e que funciona como uma prótese do olho, do ouvido e, principalmente, do tato ao convidar o espectador a “fluir” junto às imagens em tela. Eis a importância de pensarmos a pornografia contemporânea em termos de

ressonância carnal, em detrimento da noção de identificação, como advoga Paasonen (2011). Como aponta Preciado (2017), até mesmo o cinema, no caso desta investigação o produzido no âmbito da *boca do lixo* paulistana, pode ser pensado enquanto uma prótese do imaginário.

Preciado (2017) nos propõe pensar como cada órgão tecnológico reinventa o natural como incapaz em relação a uma nova atividade que necessita ser tecnologicamente suprida. Assim como o autor, esta investigação propõe que pensemos sexo e gênero enquanto formas de incorporações prostéticas que se fazem passar por naturais, mas que estão sujeitos a processos de transformação constantes. Sendo que nesse ponto o diálogo com o Manifesto ciborgue, de Donna Haraway se faz incontornável.

Haraway (2009) aponta como a metáfora do ciborgue não pode ser considerada como um sistema matemático/mecânico fechado, mas antes consiste em um modelo aberto, biológico e comunicante. Assim, o ciborgue não seria um computador, mas, sim, um ser vivo conectado a redes visuais e hipertextuais que passam pela tela da máquina de tal modo que o corpo conectado transforma-se na prótese pensante do sistema de redes. Nesse sentido, os consumidores da pornografia com travestis pensados aqui podem ser encarados como ciborgues sexuais, fazendo com que todo esse debate contrassexual nos seja pertinente.

Entretanto é preciso frisar que, como reconhece Paul B. Preciado e Donna Haraway, as tecnologias não possuem características intrinsecamente boas ou más. São simultaneamente resultados das estruturas de poder e possíveis espaços de resistência onde, de todas as formas, se reinventa a natureza. Talvez aí resida o movimento mais sofisticado da tecnologia, sua capacidade de se apresentar enquanto “natureza”.

A pornografia com travestis brasileiras analisada ao longo desta segunda parte desempenha um papel fundamental ao desestabilizar e, por vezes, reforçar a sexualidade moderna. Assim como a *butch*¹⁹³ se proclama herdeira de uma masculinidade fictícia, impossível de ser encarnada pelos homens heterossexuais já que estes acreditam na masculinidade, as travestis são herdeiras de uma feminilidade fictícia que somente elas, enquanto resultados de um curto circuito

¹⁹³ Expressão comum para caracterizar corpos e vivências lésbicas mais “masculinizadas”.

entre imitação e produção de uma feminilidade alternativa, podem incorporar com sucesso. Daí sua importância analítica enquanto elemento protético que, antes de constituir uma exceção, faz parte de um sistema generalizado de produção da sexualidade moderna que possui marcos e estruturas históricas de incorporação que em nada são naturais, mas sim artificialmente construídas e reforçadas em um processo assimétrico de construção da diferença sexual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Convençei- vos em sua escola que, só estendendo a esfera de seus gostos e de suas fantasias, só sacrificando tudo à volúpia, o infeliz indivíduo denominado homem e jogado a contragosto neste triste universo conseguirá semear algumas rosas sobre os espinhos da vida. (SADE, 2018: 11)

Esta dissertação não pretende esgotar as possibilidades analíticas da relação entre corpo travesti, pornografia, desejo e tecnologia, mas, antes, tentou fornecer elementos para que pensemos criticamente a sexualidade moderna fundamentada na diferença sexual. As intemperes na reconstrução de uma história pornô travesti confirmam a dificuldade que Joan Scott (1998) apontava à produção de uma história de grupos socialmente estigmatizados e invisibilizados. Nesse sentido, o potencial crítico desta investigação se expande, não apenas para o questionamento da ciência sexual moderna, mas também para o questionamento da própria história produzida pelos livros oficiais.

O grande desafio do pesquisador em sociologia que se propõe a trabalhar com imagens reside no equilíbrio que se deve alcançar na análise. Alguns trabalhos retomados nesta investigação mostraram como o trabalho com conteúdos imagéticos não deve desconsiderar a materialidade dessas obras, suas características impressionistas e midiáticas, evitando cair na armadilha de análises que se concentram quase que exclusivamente no aspecto textual dos arquivos audiovisuais desestabilizando a balança analítica, produzindo trabalhos que em nome do texto acabam, no limite, por apagar a imagem.

A relação entre pornografia e tecnologia foi um dos pontos que mais se destacaram ao longo desta pesquisa. Seja no cinema da *boca do lixo* ou na pornografia digital, é inegável que o pornográfico estabeleceu desde sempre uma relação *sui generis* com o tecnológico, sendo fundamental esta relação estabelecida entre os dois campos. Se o pornográfico se beneficia dos aparatos tecnológicos disponíveis é bem verdade também que em alguns casos a esfera pornô foi fundamental para o desenvolvimento e popularização de determinadas tecnologias.

A ambivalência política da pornografia é potencializada quando associamos a questão das travestis, ou, se preferir, uma transpornografia. Neste ponto, os filmes e

vídeos selecionados e analisados neste trabalho cristalizam como o pornô pode, através do seu potencial paródico, ser instrumento de crítica ao conservadorismo dos costumes, como também reforçar certos padrões por trabalhar com estereótipos. Nesse sentido nada é mais sintomático dessa ambivalência do que as obras da *boca do lixo* analisadas aqui, seja sob uma lógica positivadora e despatologizante da sexualidade, como é o caso de *O sexo dos anormais*, ou seja, a partir de uma perspectiva que repatologiza a experiência travesti a partir do paradigma da aids, como acontece em *O viciado em c...* e, principalmente, “*Novas sacanagens do viciado em c...*”. A pornografia com travestis funciona como um interessante elemento que desestabiliza a sexualidade moderna heterocentrada, embora também seja verdade o fato de muitas dessas produções se pautarem por uma lógica do pornô hetero *mainstream*.

Nesse ponto, os vídeos analisados na segunda parte consistem em outra importante ferramenta de cristalização das ambivalências políticas do pornô. Se por um lado, muitos vídeos analisados aqui reforçam uma feminilidade (e hiperfeminilidade) travesti, por outro, é comum também que essas obras reproduzam uma lógica conservadora reiterando aspectos performativos do que seria o gênero feminino. Acredito que a grande “transgressão” da transpornografia resida nas coreografias sexuais em que elas assumem o papel ativo, penetrando seus companheiros.

É preciso ter explícito que esta investigação se deparou com o desafio de colocar em perspectiva dois produtos de naturezas distintas. Se os filmes da *boca do lixo* seguiam uma lógica de produção cinematográfica e regionalizada onde o corpo travesti apresentava um padrão de construção, os vídeos pornôs com travestis disponíveis na rede seguem um modelo de produção totalmente distinto e transnacional onde a produção dos conteúdos é feita de maneira pulverizada, não havendo um local específico que concentra a produção como a região da *boca do lixo* em São Paulo, além disso, a produção contemporânea de conteúdos pornográficos com travestis é feita a partir de aparatos digitais diferentemente da produção analógica da *boca*.

Esse é um ponto que influencia sensivelmente o conteúdo dessas produções já que os aparatos digitais permitem que seus produtores capturem imagens com uma

maior qualidade de resolução, o que influencia nas ressonâncias que o produto desempenhará junto a seus consumidores, assim como facilita o processo de regravar e editar tais obras diferentemente das produções da *boca* onde por muitas vezes os diretores tinham poucas oportunidades de gravar devido à escassez de material (películas cinematográficas). A pornografia digital, em sua perspectiva mais *mainstream*, possui como fio condutor um roteiro centrado nas interações sexuais com uma coreografia bem delimitada, diferentemente das obras da *boca* onde o sexo explícito era parte de um enredo maior e que visava o aspecto contemplativo de suas audiências, com câmeras mais estáticas e distantes.

Na pornografia digital o foco não é a contemplação, mas, antes, produzir “ressonâncias carnis” (PAASONEN, 2011) em seus usuários, convidando-os a fluir junto a obra colocada em tela. No que tange ao corpo travesti, a pornografia digital apresenta uma maior variedade de corpos e formas beneficiada pelo contexto de popularização e avanço do mercado estético e das intervenções cirúrgicas. Colocar em comparação dois objetos de naturezas distintas nos permitiu visualizar determinadas continuidades no discurso pornô em relação às travestis brasileiras, mas, principalmente, descontinuidades. Entretanto, a relação entre o pornográfico e o tecnológico é uma constante em ambas as indústrias, evidenciando a importância desta relação para futuras investigações no tema.

Pensando em termos de indústria, se entre os produtores da *boca do lixo* é constante a crítica às cenas de sexo explícito enquanto responsáveis pela decadência daquele polo produtor. A atual expansão dos websites tubes de distribuição pornográfica gratuita acaba por produzir também um efeito negativo sobre a indústria, principalmente, ao sujeitar produtores, atrizes e profissionais em geral desse mercado as regras de um mundo ultraliberal que a internet fomenta.

O caso do *Pornhub Network*, ou Mindgeek¹⁹⁴, é paradigmático dos riscos que o monopólio da distribuição gratuita pode causar a indústria, pois acaba por forçar os produtores a se sujeitarem as dinâmicas desses *sites* se quiserem obter êxito no mercado digital já que grupos como o *Pornhub* controlam a distribuição e,

¹⁹⁴ A hoje rebatizada MindGeek, antiga Mansef/Manwin, como já citado anteriormente, surgiu enquanto um companhia canadense responsável pelo *Pornhub* e que desde a década passada comprou vários domínios como o *YouPorn* e *RedTube* e algumas produtoras como a *Brazzers*, *Digital Playground*, *Reallity Kings* entre outras.

consequentemente, o consumo de tais conteúdos, restringindo a indústria pornográfica atual a sua capacidade de gerar fluxos de acesso e se desconectando dos trabalhadores que estão no fim dessa cadeia produtiva. Atrizes e atores cada vez recebem menos pelo seu trabalho enquanto os grandes websites cada vez maximizam mais seus lucros com reprodução infinita de tais conteúdos e ao recorrerem a paraísos fiscais enquanto sedes para suas empresas.

Além disso, o modelo afiliado de produção acaba por transformar os produtores já estabelecidos no mercado em reféns dos grandes websites, que procuram estender seus tentáculos não somente no mercado distribuidor como também ao mercado produtor. No limite, se com o advento da massificação do acesso a rede o consumo pornográfico aumentou, paralelamente, a indústria como um todo encolheu ficando na mão de poucos grupos. O risco da monopolização é presente em vários setores da internet, mas a indústria pornográfica parece estar mais vulnerável aos efeitos nefastos de um capitalismo sem fronteiras e ultraliberal. Já que existe certo desinteresse pela regulação do espaço digital maximizado pelo estigma e vergonha que acompanham o pornô, facilitando com que seus usuários não se preocupem com a origem dos conteúdos assumidos.

A questão da pirataria e da falta de regulação e controle no meio digital, no limite, coloca a indústria pornográfica sob um risco que nem mesmo o feminismo radical na sua vertente proibicionista conseguiu. Tornando fundamental que futuras investigações se debrucem neste tema e atentem para as estratégias que as produtoras estão desenvolvendo para concorrer com os websites gratuitos.

Pensar em termos de uma era farmacopornográfica e da possibilidade de uma perspectiva contrassexual a partir da fissura provocada pela pornografia e pelas travestis é reforçar a importância do aspecto material, do modelo de produção capitalista que visa construir corpos e sexualidades. As travestis evidenciam como o sexo e o gênero são tecnologias que produzem corpos e estão sujeitos a processos de transformação constantes. Além disso, a indústria pornográfica cada vez mais é dependente da indústria farmacêutica no sentido de que seus profissionais, em especial atrizes e atores, cada vez mais dependem de injeções e pílulas para desempenharem suas funções. Pensar a relação entre sexo, travestis, pornografia e tecnologia nos permite escapar ao debate entre essencialismo e construtivismo em

que ambos partem de uma ideia cartesiana de corpo onde este é considerado uma matéria dada.

Entretanto, é preciso ter em mente, que a adoção aos conceitos de biopolítica, farmacopornografia e contrassexualidade não pode ser feita sem considerar os limites que as teorias do “norte global” se deparam quando as utilizamos para pensar o contexto de países que se encontram a margem dos grandes polos de difusão de poder e saber. Um regime farmacopornográfico não se desenvolve do mesmo modo no contexto euro-estadunidense e no brasileiro, seria um erro pensar que a comunidade trans que Paul B. Preciado observa e vivencia enquanto caminha pelas metrópoles globais do norte como Paris, Barcelona ou Nova York seja a mesma que as pessoas trans do “sul” vivenciam ao percorrer as ruas das grandes cidades brasileiras.

A noção de “cu” que Preciado (2017) articula não pode ser entendida enquanto universal e neutra. No contexto desta investigação o “cu” aparece enquanto algo feminilizado e, portanto, inferiorizado, mas que mantém seu potencial político. Eis a importância de reconhecermos o lugar de fala, pois, epistemologicamente, ele denuncia o geocentrismo presente na produção de conhecimento (PELÚCIO 2012; CONNELL 2012; PEREIRA 2012).

Trabalhar com a relação entre pornografia e tecnologia evidencia a impossibilidade de isolarmos o corpo, e também o desejo, das forças sociais que atuam na construção da diferença sexual. Eis a grande sacada da biopolítica foucaultiana, a percepção de como o capitalismo moderno pretende não apenas controlar, mas, produzir a própria vida onde a biotecnologia trabalha simultaneamente em cima de corpos e das estruturas sociais que controlam e regulam a variabilidade cultural.

É inegável que, mesmo sem querer, a pornografia desempenha um papel “pedagógico” na contemporaneidade, O alto consumo de pornografia com travestis em território nacional não surpreende, mas sim o silenciamento conveniente dessa questão. Assim sendo, é preciso ter em mente que o pornô reflete problemas que estão na sociedade e que habitam outras formas de “representação” e produção cultural. Por isso é fundamental que estimulemos o senso crítico dos consumidores de pornografia e é, também, neste sentido que este trabalho pretende contribuir.

Recuperando a perspectiva contrassexual e seu potencial provocativo de pensar as formas que a tecnologia se faz corpo, ou melhor, da “produção tecnológica da carne” (PRECIADO, 2017), esta investigação buscou pensar no aspecto prostético da sexualidade moderna onde as travestis brasileiras em tela expressam com precisão as impossibilidades em se traçar limites nítidos entre o natural e o artificial, corpo e máquina, masculino e feminino.

A transpornografia analisada aqui não pode ser entendida enquanto empoderamento, no sentido clássico do termo, mas consiste em um importante locus de trabalho. Nesse ponto, mais uma vez a dualidade política se faz sentir, pois se por um lado é um locus de trabalho e que permite a tais sujeitos se sentirem desejados, por outro ajuda a manter outros mercados fechados ao reforçarem o estigma dessa população. Por fim, é preciso que tenhamos cuidado em uma sociedade altamente conectada as mídias digitais para que o reconhecimento midiático não substitua o reconhecimento jurídico e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, N. **Boca do Lixo: cinemas e classes populares**. Tese de doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, 2002.

_____ **O Olhar Pornô**, Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ADAMS, M S.; OYE, J.; PARKER, T S. Sexuality of olders adults and the internet:From sex educations to cybersex. In: **Sexual and relationship therapy**, 18 (3), pp. 405-415, 2003.

ADELMAN, M. **A voz e a escuta- encontros e desencontros entre teoria feminista e a sociologia contemporânea**. Curitiba: Blucher, 2009.

ARAN, M. A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. In: **Agora** (Rio de Janeiro) v. IX, n I, jan-jun pp 49-63, 2006.

ARISTÓTELES. **POÉTICA**. Porto Alegre: Globo, 1966.

ATHIQUE, A. **Digital media and society: an introduction**. Cambridge: Polity press, 2013.

ATTWOOD, F. No money shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures. **Sexualities**, v. 10 (4), p. 441-456, 2007.

_____ Reading porn: the paradigm shift in pornography research. **Sexualities**, V. 5 (1), 91-105, 2002.

_____ (ed.) **porn.com. Making Sense of Online Pornography**. New York: Peter Lang, 2010.

BALTAR, M. Frenesi da máxima visibilidade ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol. In: GT “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do **XIX Encontro da Compós**, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, em junho de 2010.

_____ Femininas pornificações. In: BRAGANÇA e TEDESCO(org). **Corpos em projeção. Gênero e sexualidade no cinema latino americano**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

_____ Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino. In: **Significação, Revista de Cultura Audiovisual**, V. 42, N. 43, 2015.

_____ Moldura narrativa como (re)designação moral e política na pornografiacomercial- Um exercício de análise para o papel das feminilidades em *Sexo dos Anormais*. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

BARBOSA, B. “Doidas e putas”: uso das categorias travesti e transexual. In: **Sexualidad, Salud y Sociedad**, n 14- ago-2013 pp.352-379, 2013.

BASTIDE, R. “O homem disfarçado em mulher”. In: **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anambi, p. 60-65, 1959.

BATAILLE, G. **O Erotismo**, Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENEDETTI, M. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, H. **The transexual phenomenon**. New York: Julian Press, 1966.

BENTO, B. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____ Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. In: **Dossiê Queer, Revista Cult**, n 193, agosto, 2014.

_____ Nome social para pessoas trans: cidadania precária e gambiarra legal. In: **Contemporânea** v. 4, n. 1 p. 165-182 Jan.–Jun. 2014b.

BERNARDET, Jean-Claude, O Escândalo da Melancia. In: MANTEGA, Guido (org.), **Sexo e Poder**, São Paulo: Círculo do Livro, sem data.

BÉRUBÉ, A. **Coming out under fire: The history of gay men and women in world war two**. Nova York: The free press, 1990.

BIRMAN, P. **Fazer estilo, criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume dumará/Editora da UERJ, 1995.

BRAGANÇA, Klaus’Berg Nippes. Longe de Casa: Tecnologias Amadoras, Netporn e o Found Footage de Horror. In: DT 4 – Comunicação Audiovisual **do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2014.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____ **Excitable speech: A politics of the performative.** Nova York: Routledge, 1997.

_____ **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CALORI DE LION, A. “É fogo na jaca”: performance *drag queen* no teatro de revista dos anos 1950 in: **XXIII Encontro Estadual de Historia-** ANPUH, 2016.

CARDOSO, David. **Autobiografia do rei da pornochanchada/ David Cardoso;** roteirizada, editorada e copidescada por Henrique alberto de Medeiros Filho. Campo Grande: Letra Livre, 2006.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e terra, 2011.

CHURCH GIBSON, Pamela & GIBSON, Roma (eds). **Dirty Looks: Women, Pornography, Power.** London: BFI Publishing, 1993.

CONNELL, Raewyn. O Império e a criação de uma Ciência Social. In: **Contemporânea**, V. 2, N. 2, jul- dez, 2012.

COOPER, A.; MCLOUGHLIN, L P.; CAMPBELL, K M. Sexuality in cyberspace: Update for the 21st century. In: **CyberPsychology Behavior**, 3 (4), pp 521-536, 2000.

CORNWALL, A. “Gendered identities and gender ambiguity among travesties in Salvador, Brazil” in CORNWALL, A; LINDISFARNE, N (orgs). **Dislocating masculinity.** Londres: Routledge, 1994.

DAMASCENO, J. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote. In: **Fazendo Gênero 8**, ST 69 - Pensamento negro, corporeidade e gênero: textualidades acadêmicas, literárias e ativistas. 2008.

DARNTON, R. Filosofia por baixo do pano e Pornografia filosófica. In: **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DEBRAY, R. **Curso de midiologia geral.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

DÍAZ- BENÍTEZ, M. **Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DOMINGUES, Josiane V.; SANTOS DA SILVA, Méri R. Corpos femininos e www.suicidegirls.com : enunciações sobre erotização na internet. In: **Revista Ártemis**, v. XV, n. 1. janeiro- julho 2013.

DÖRING, Nicola M. The internet's impact on sexuality: A critical review of 15 years of research. In: **Computers in Human Behavior** 25, pp. 1089–1101, 2009.

DUARTE, Larissa Costa, O pornogate de Ronald Reagan: pornografia, minorias e políticas sexuais. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.

DYER, Richard. “Male Gay Porn Coming to Terms”. In: **Jump Cut**, N. 30, março de 1985.

EL FAR, A. **Páginas de sensação – literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

FINDLEN, P. Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano. In: HUNT, Lynn (org.), **A Invenção da Pornografia**, São Paulo: Hedra, 1999.

FLORENTINO, C. **Bicha tu tens na barriga, eu sou mulher: etnografia sobre travestis em Porto Alegre**. Programa de pós graduação em antropologia social da Universidade Federal de Santa Catarina (dissertação de mestrado), 1998.

FOUCAULT, M. **Historia da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____ Sobre a História da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____ “Les techniques de soi.”. In: **Dits et écrits, tomo 4**. Paris: Gallimard, 1994.

FREIRE, J. Prazeres desprezados: a pornografia, seus consumidores e seus detratores. In: **LUGAR Comum, Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**, Nº 12, publicação do NEPCOM, núcleo de estudos e projetos em comunicação da escola de comunicação UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

FREITAS, M. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. In: **Intexto** (Porto Alegre), v.1, n 10 pp 1-26, Janeiro-Junho, 2004.

FRY, P. “Homossexualidade masculina e cultos afro-brasileiros”. In: **Para inglês ver- Identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982^a.

_____ “Da hierarquia à igualdade: A construção histórica da homossexualidade no Brasil”. In: **Para inglês ver- Identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982b.

_____ “Febrônio Índio do Brasil: onde cruzam a psiquiatria, a profecia, a homossexualidade e a lei”. In: EULALIO ET AL. **Caminhos cruzados- linguagem, antropologia, ciências naturais**. São Paulo: Brasiliense, 1982c.

GAGNON, J. H. and SIMON, W. **Sexual conduct: The social sources of human sexuality**. London: Hutchinson & Co. Ltd., 1974.

GERACE, R. **Cinema explícito– representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva/ SESC, 2015.

GODINHO, D; MOURA, H. **Coisas eróticas: A história jamais contada da primeira vez do cinema nacional**. São Paulo: Panda Books, 2012.

GOULEMOT, Jean-Marie, Dos poderes da imaginação literária. In: **Esses livros que se lêem com uma só mão**, São Paulo: Discurso editorial, 2000.

GREGORI, M. Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e S/M. In: Piscitelli, A; Gregori, M F; Carrara, S (orgs). **Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GREEN, J; QUINALHA, R. **Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EDUFSCar, 2014.

GUIMARÃES, R; BRAGA, C. O que nos ensinam Claudia Wonder e Alfredo Sternheim em “Sexo dos Anormais” ?. **Revista Textura**, Canoas, V. 18, N. 38, p. 110-122, set/dez 2016.

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue”. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós- humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HUNT, L. A pornografia e a revolução francesa. In: HUNT, Lynn (org.), **A Invenção da Pornografia**, São Paulo: Hedra, 1999.

_____ Obscenidade e as Origens da Modernidade (1500-1800). In: HUNT, Lynn(org.), **A Invenção da Pornografia**, São Paulo: Hedra, 1999b.

HUNTER ET AL. **On pornography: literature, sexuality, and obscenity law**. Nova York: St. Martin's Press, 1993.

ILLOUZ, Eva. No coração pulsante da cultura – Entrevista com Eva Illouz. In: **Contemporânea**. v. 6, n. 2 p. 299-308 Jul.–Dez. 2016.

JANCOVICH, M. **Naked Ambitions: Pornography, Taste and the Problem of the Middlebrow**. Scope, 2001.

JAYME, J. Personagens e máscaras na noite, uma discussão de gênero- Interpretando as distinções e encontros entre travestis, transformistas e drag-queens. Texto apresentado no grupo de trabalho “relações de gênero” da **XXI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia**. Vitória, 1998.

JUNIOR, G. **Maria Erótica e o clamor do sexo**, São Paulo: Editoractivia, 2010.

KENDRICK, W. **The Secret Museum: pornography in modern culture**. Nova York: Penguin, 1987.

KIPNIS, Laura. **Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America**. New York: Grove Press, 1996.

KULICK, D. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LAMAS, Caio T.P. **Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964- 1985)**. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (dissertação de mestrado), 2013.

LANDES, R. **The city of women**. Albuquerque: University of New Mexico Press, [1947] 1994.

LAVOLLÉE, R. **Les fléaux nationaux: Dépopulation, pornographie, alcoolisme, affaiblissement moral**. Paris, 1909.

LEIBLUM, S; DÖRING, N. Internet sexuality: know risks and fresh chances for women. In: COOPER, A. (ed). **Sex and the internet: a guidebook for clinicians**. Philadelphia: Brunner- Routledge, 2002.

LEITE JÚNIOR, J. A pornografia contemporânea e a estética do grotesco. In: **(In)visível**, edição zero, 2011.

_____ A pornografia é um morto-vivo?. ?In: **Crítica Cultural– Critic, Palhoça**, SC, v. 9, n. 2, p. 179- 195, jul./dez. 2014.

_____ **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento.** São Paulo: Annablume, 2006.

_____ Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. In: **Cadernos Pagu (38)**, janeiro-junho de 2012.

_____ **Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico.** São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011b.

_____ Transitar para onde? Monstruosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras. In: **Revista Estudos Feministas.** Florianópolis, v. 20, n.2, maio 2012b.

_____ Travestis brasileiras e exotismo sexual. In: **Ciências Sociais Unisinos,** São Leopoldo, V. 50, N. 1, jan/abr 2014b.

LIONÇO, T. “Atenção integral à saúde e diversidade sexual no processo Transsexualizador no SUS: avanços, impasses e desafios”. In: **Physis: Revista de saúde coletiva.** Rio de Janeiro, Nº 19, 2009.

LOPES, S. “Corpo, metamorfose e identidade: De Alan a Elisa Star”. In: LEAL, O (org). **Corpo e significado- ensaios de antropologia social.** Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

LUMBY, Catherine. **Bad Girls: The Media, Sex and Feminism in the 90’s.** St Leonards: Allen & Unwin, 1997.

MACKINNON, Catherine. La pornografia no es un assunto moral. In: GÓMEZ, Maria M (org.), **Derecho y pornografía,** Bogotá: Universidad de Los Andes, 1997.

MACRAE, E; FRY, P. **O que é homossexualidade?.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACRAE, E. **A construção da igualdade- identidade sexual e política no Brasil da abertura.** Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico.** São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARCUSE, H. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARTINS, Luis Henrique de J. **Entre a repulsa e o fascínio: O corpo trans no cinema brasileiro**. Dissertação de Mestrado. PPGCOM/UFF, 2017.

MATORY, J. Sex and the Empire That Is No More: Gender and the Politics of Metaphor. In: **Oyo Yorubá Religion**. Minneapolis: University of Minnesota, 1994.

MAZIÈRES, Antoine ET AL. Deep tags: toward a quantitative analysis of online pornography. In: **Porn Studies**, 1:1-2, 80-95, 2014.

MCNAIR, Brian. **Mediated Sex: Pornography and Postmodern Culture**. London & New York: Arnold, 1996.

MILLER, H. **Obscenidade e reflexão**, Lisboa: Vega, sem a data.

MILLER, D. & SLATER, D. Etnografia on e off-line: cybercafés em Trinidad. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, nº 21, jan/jun. 2004.

MISKOLCI, R. **Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____ Novas conexões: notas teórico- metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. In: **Cronos**, Natal/UFRN, v 12, jul-dez 2011.

_____ Pânicos morais e controle social- reflexões sobre o casamento gay. In: **Cadernos Pagu** (28), janeiro- junho, 2007.

_____ Sociologia digital: notas sobre pesquisa na era da comunicação em rede. In: **Contemporânea- Revista de sociologia da UFSCar**. São carlos, v.6, n.2, 2016.

MORAES, Eliane Robert, O Efeito Obsceno. In: **Cadernos Pagu / Núcleo de Estudos de Gênero** – nº 20 – Dossiê erotismo: prazer, perigo, Campinas, Unicamp, primeiro semestre de 2003.

MOTT, L. “Relações raciais entre homossexuais no Brasil colonial”. In: **Escravidão, homossexualidade e demonologia**. São Paulo: Ícone, 1988^a.

_____ “Desventuras de um sodomita português no Brasil seiscentista”. In: **O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição**. Campinas: Papyrus. 1988b.

NASCIMENTO, J. O erotismo no cinema: as comédias eróticas italianas. In: **XXVII Simpósio Nacional de História**, Anpuh Brasil, Natal- RN, Julho 2013.

NICOLACI- DA- COSTA, A. Revoluções tecnológicas e transformações subjetivas. In: **Psicologia: Teoria e pesquisa**. V. 18, n.2, maio- agosto 2002.

NUNES, Diego. **Cá e Lá: o intercâmbio cinematográfico entre Brasil e Portugal**. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015.

OLIVEIRA, M. **O lugar da travesti em desterro**. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social/Universidade Federal de Santa Catarina (dissertação de mestrado), 1997.

OLIVEIRA, N. **Damas de paus: O jogo aberto das travestis no espelho da mulher**. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1994.

ORTEGA, Francisco. “Biopolíticas da Saúde: reflexões a partir de Michel Foucault, Agnes Heller e Hannah Arendt”. In: **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**. Vol. 8, n. 14, p. 09-20, set. 2003-fev. 2004.

_____ **O Corpo Incerto – corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

O'TOOLE, Laurence. **Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire**. London: Serpent's Tail, 1998.

PAASONEN, Susanna. Labors of love: netporn, web 2.0 and the meanings pf amateurism. In: **New media society**, 12(8) 1297-1312, 2010.

_____ **Carnal Resonance. Affect and online pornography**. Cambridge: The MIT Press, 2011.

_____ Pornographies: an interview with Susanna Paasonen. In: **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 279-282, jul./dez. 2014.

PARKER, R. **Corpo, prazeres e paixões- A cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Best-Seller, 1991.

_____ **Beneath the Equator- Cultures of desire, male homosexuality, and emerging gay communities in Brazil**. Nova York e Londres: Routledge, 1999.

PARREIRAS, Carolina. Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online. In: **Cadernos Pagu** (38), janeiro- junho de 2012.

PELÚCIO, L; MISKOLCI, R. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. In: **Sexualidad, Salud y Sociedad**, n.1 – 2009.

PELÚCIO, L. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo da AIDS**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

_____. **ONGS/Aids e Estado: parceria e conflito**. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos, 2002.

_____. Exótica, erótica e travesti- nacionalidade e corporalidade no jogo das identidades no mercado transnacional do sexo. In: Castro, A. (org.). **Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias**. São Paulo: Cultura Acadêmica/UNESP, 2010.

_____. **Nos Nervos, na Carne, na Pele uma etnografia sobre prostituição travesti e o modelo preventivo de aids**. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos, 2007.

_____. O cu (de) Preciado- estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. In: **Iberic@l- Revue d'études ibériques et ibéro- américaines**, N. 9, Printemps 2016.

_____. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. In: **Contemporânea**, V. 2, N. 2, jul- dez, 2012.

_____. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. In: **Revista Periódicus**, n. 1, maio- outubro, 2014.

PERLONGHER, N. **O negócio do michê**. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. **O que é Aids?**. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

_____. “Territórios marginais”. In: **Papéis Avulsos**, v.6, CIEC/UFRJ, 1989.

PEREIRA, Pedro P. G. Queer nos trópicos. In: **Contemporânea**, V. 2, N. 2, jul- dez, 2012.

PIRANI, D. **Quand les lumières de la ville s'éteignent: minorités et clandestinités à Paris, l'ecas des travestis**. Paris: École de Hautes Études en Sciences Sociales (tese de doutorado), 1997.

PISCITELLI, A. Exotismo e autenticidade, relatos de viajantes à procura de sexo. In: **Cadernos Pagu** (19), Campinas/UNICAMP, 2002.

PRECIADO, PAUL B. **Manifesto contrassexual- Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____ **Testo junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAGO, M. O corpo exótico, espetáculo da diferença. In: **Labrys Estudos Feministas**, janeiro/junho, 2008.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

ROST, Mariana. **Sexualidades em negociação: a pornografia livestreaming no Cam4.com**. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós- Graduação em Ciências Sociais da UNISINOS, São Leopoldo, 2016.

RUBIN, Gayle. "Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality". In: Ablove, H.; Barale, M. A.; Halperin, D. M. (orgs). **The Lesbian and Gay Studies Reader**. New York: Routledge, 1993.

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual – entrevista. In: **Cadernos Pagu**. n. 21, p. 157-209, mar. 2016.

SADE, Marquês. **A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais**. São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHEIBE, F. "Apresentação do tradutor". In: BATAILLE, G. **O Erotismo**, Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SCOTT, J. A invisibilidade da experiência. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, 1998.

SELIGMAN, F. A tradição cultural da comédia popular brasileira na pornochanchada dos anos 70. In: **IV Encontro do núcleo de pesquisas da Intercom**, 2004.

_____ "Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro". In: **Sessões do Imaginário**, n. 9, PUCRS, 2003.

SEGAL, Lynne and MCINTOSH, Mary(eds). **Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate**. London: Virago, 1992.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008.

SILVA, J. “Aspectos sociológicos do homossexualismo em São Paulo”. In: **Sociologia**, 21 (4): 350-360, 1959.

SILVA, H. **Travesti- A invenção do feminino**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ISER, 1993.

_____ **Certas Cariocas- Travestis e vida de rua no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SILVEIRA, R; CARVALHO, F. Embrasil x boca do lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. In: **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.8, n.24. Outubro de 2015.

SIMÕES, I. **Aspectos do cinema erótico paulista**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, 1984.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81-96, jul. 1994.

_____ **Sociología del cine: apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de cultura económica, 1985.

STERNHEIM, A. **Alfredo Sternheim: um insólito destino**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____ **David Cardoso: persistência e paixão**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura- Fundação Padre Anchieta, 2004.

STOLLER, R. **A experiência transexual**. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

STORA-LAMARRE, A. **L'enfer de la Troisième République: censeurs et pornograpes 1981-1914**. Paris: Imago, 1990.

TAN HOANG, Nguyen. “The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star.” In: WILLIAMS, L. (ed). **Porn Studies**, 223–270. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

TIBBALS, Chauntelle A. Gonzo, trannys, and teens – current trends in US adult content production, distribution, and consumption. In: **Porn Studies**, Vol. 1, Nos. 1–2, 127–135, 2014.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**. São Paulo: Record, 2000.

TURKLEY, S. **Alone together: why we expect more from technology and less from each other**. New York: Basic Books, 2011.

VAN DIJCK, J. **La cultura de la conectividad: una história crítica de las redes sociales**. Buenos Aires: Siglo vinteuno, 2016.

VENEZIANO, N. **De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VERAS, Elias F; GUASCH, Oscar. A invenção do estigma travesti no Brasil (1970-1980). In: **história, histórias- Revista do Programa de Pós- Graduação em História da UNB**, V.1, N.5, 2015.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core. Power, pleasure and the frenzy of the visible**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

_____ “Film Bodies: gender, genre and excess”. In: BRAUDY, L. e COHEN, M. (orgs.). **Film Theory and criticism**. NY/Oxford: Oxford University Press, 2004b.

_____ (org). **Porn Studies**. Durham: Duke University Press, 2004.

_____ Screening Sex - Revelando e dissimulando o sexo. In: **Cadernos Pagu** (38), janeiro-junho de 2012.

WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

WINCKLER, C. **Pornografia e sexualidade no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.