

**INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

**HUGO KATSUO OTHUKI OKABAYASHI**

**K-POP, MASCULINIDADES E PORNOGRAFIA: ENTRE A PORNIFICAÇÃO  
DE SI E O CONSUMO DE OUTRIDADE**

**UNIVERSIDADE  
FEDERAL  
FLUMINENSE**

**Niterói/RJ**

**2023**

**HUGO KATSUO OTHUKI OKABAYASHI**

**K-POP, MASCULINIDADES E PORNOGRAFIA: ENTRE A PORNIFICAÇÃO  
DE SI E O CONSUMO DE OUTRIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariana Baltar Freire**

**Niterói/RJ**

**2023**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

O41k Okabayashi, Hugo Katsuo Othuki  
K-pop, masculinidades e pornografia : entre a pornificação  
de si e o consumo de outridade / Hugo Katsuo Othuki  
Okabayashi. - 2023.  
112 f.

Orientador: Mariana Baltar Freire.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Pornografia. 2. Masculinidade. 3. Racismo. 4. Coreia. 5.  
Produção intelectual. I. Freire, Mariana Baltar,  
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando HUGO KATSUO  
OTHUKI OKABAYASHI, na forma em que se  
segue:

Aos 20 dias do mês de abril de dois mil e vinte e três às 16:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de HUGO KATSUO OTHUKI OKABAYASHI formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar Freire (orientadora - presidente da banca), André Keiji Kunigami (Universidade da Califórnia) e Flavia Mateus Rios (UFF). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "K-POP, MASCULINIDADES E PORNOGRAFIA: ENTRE A PORNIFICAÇÃO DE SI E O CONSUMO DE OUTRIDADE". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem ao aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a originalidade da pesquisa, a importância e atualidade do tema para pensar as dinâmicas globais de racialização e a centralidade das formas de visualidade nesse processo. Ressalta ainda a capacidade autoral de sintetizar e traduzir questões complexas e análises empíricas em um uso criativo e pertinente dos teóricos críticos da raça, para refletir sobre a construção de outridade no âmbito específico da pornografia, mas também para além dela, como as dimensões da técnica, de outros regimes de mídias. Por fim, recomenda o trabalho para a publicação.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADE ( X ) NÃO APROVADE ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Assinado digitalmente por Mariana Baltar Freire  
Data: 2023.04.20 14:43:17  
ID: 202304201443170502

Mariana Baltar (Orientadora)

André K (Universidade da Califórnia)

Documento assinado digitalmente  
FLAVIA MATEUS RIOS  
Data: 23/04/2023 11:58:52-0909  
Verifique em <https://validar.uff.br>

FLAVIA MATEUS RIOS (UFF)

*Dedico esta dissertação aos meus ancestrais, com quem compartilho laços sanguíneos, porque sem eles minha existência não seria possível e porque, sem sombra de dúvidas, a resistência deles corre também em meu sangue.*

*Dedico também aos ancestrais que não possuem relações familiares comigo, mas que dentro de uma ancestralidade maior lutaram por um mundo mais digno e me possibilitaram estar hoje realizando esta pesquisa.*

*Por fim, dedico este trabalho a todas as pessoas amarelas brasileiras que vieram depois de mim ou que ainda irão vir: as reflexões aqui presentes são, sobretudo, para vocês.*

## AGRADECIMENTOS

O processo de pesquisa e escrita de uma dissertação pode ser muito solitário, sobretudo quando pesquisamos um tema pouco explorado no Brasil. No entanto, a universidade é também um espaço de trocas e encontros muito importantes e especiais onde conseguimos encontrar pessoas que, de algum modo, tornam-se nossos pares e nos acompanham nesse árduo percurso. A essas pessoas, irei agradecer.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Mariana Baltar, pela paciência, pelo acolhimento e pelas conversas desde a graduação. Quando escolhi o tema desta dissertação, eu prometi a mim mesmo que só iria realizá-la caso passasse para o PPGCine-UFF e fosse orientado por ela. Para mim, a pesquisa só faria sentido e seria possível dessa forma.

Gostaria também de agradecer aos professores com quem tive aula no decorrer do mestrado e que me ajudaram muito a pensar as questões que permeiam o meu trabalho: Marina Caminha, Maurício Bragança, Eliany Salvatierra, Fabián Núñez, Índia Martins, Eliane Ivo, Aída Marques e Verônica Toste.

No âmbito dos estudos asiáticos, não posso deixar de agradecer às pessoas que me acolheram neste campo e que, de certa maneira, me deram confiança para entrar e permanecer no meio acadêmico: Daniela Mazur, Mateus Nascimento, Edylene Severiano e Monica Okamoto.

Não posso deixar também de agradecer às pessoas que me ajudaram a pensar as relações étnico-raciais no Brasil e que me possibilitaram realizar essa pesquisa de forma menos solitária: Flavia Rios, Rosa Miranda, Caroline Meirelles, Kemi, Rodrygo Tanaka, Keiji Kunigami e Lais Miwa Higa.

Dos afetos que a universidade me trouxe, tenho alguns nomes que me acompanham até hoje: Cintya Ferreira, Mariana de Lima, Larissa Lima, Beatriz Leal, Gabriel Matos, Luiza Catalani, Anasylyvia Cardoso, Otavio Schocair, Vitória Severo, Julia Giacomini, Palm Gurgel, Arthur Felipe Fiel, V.K., Gabriel Borrego, Letícia Paes, Maria Eduarda Florentino, Nicole Chifunga, Bruna Braga, João Henrique Sol, Luiza Bazin, João Pedro Monteiro, Ciana Lopes, Luiza Sacramento, Aimy Ikezili, Carol Higa, Rafaela Meneguelli e tantas outras pessoas que permanecem no meu coração.

Agradeço aos meus grandes amigos que tornaram o intenso processo do mestrado mais leve: Pedro Lins, João Friggo, Giovana Bonfim e Lucas Vieira.

Pelos diálogos sobre os temas *queer* e pornográficos, agradeço às pessoas que, mesmo remotamente, se dedicaram a debater comigo: Julia Alimonda, Vinícius da Silva, Angie Barbosa, Alexis e Bruno Amorim.

Pelos votos de confiança acadêmicos e artísticos, um agradecimento especialíssimo a Luis Maffei e a Evelyn Rocha.

Aos amigos mais antigos, também agradeço: Luiza dos Reis, Caio Garritano, Gabriel Dzelme, Amanda Marschner, Cecília Faria, Victor Reis, Alexander Brasil, Raiza Marques, Izabella Ladislau, Júlia Monteiro, Laura Goloni, Bruna Freitas, Andréa Hoffman, Rodrigo Noronha, Bernardo Moreira, Gabriel Guimarães, Rebeca Barros e João Tavares.

Agradeço também a Carlos Tartarone por, no anos de 2022, ter me cedido tantas vezes um espaço em sua casa para que eu conseguisse dar continuidade à escrita da dissertação.

E, por fim, à minha família, que sempre me apoiou em tudo que me propus a fazer, também agradeço: Sylvia Othuki, Silene Othuki, Simone Othuki, Cristina Othuki, Camila Mitsue, Nina Airi, Isabela Natsumi, Luiza Okabayashi, Paulo Okabayashi, Victor Hugo Okabayashi, Vergílio Okabayashi, Wilson Okabayashi, Vagner Okabayashi, Virginia Okabayashi, João Pedro Okabayashi e Eduardo Okabayashi.

*“Oh! sejamos pornográficos”*  
*(Carlos Drummond de Andrade)*



## **RESUMO**

O presente trabalho se propõe a compreender de que forma a música pop sul-coreana (K-Pop) se tornou um fenômeno mundial, contextualizando esse gênero musical intermediário na lógica do mundo globalizado, levando em conta o consumo de outridade vinculadas às representações étnicas, sobretudo voltadas às masculinidades sul-coreanas. A partir destes processos de representação e consumo, esta pesquisa busca entender de que forma é criada uma fanfiction em torno de vídeos pornô gays amadores publicados no Twitter que cria uma narrativa fantasiosa na qual os atores ali presentes seriam ídolos sul-coreanos (K-Idols). Busca-se, sobretudo, estabelecer como se configura a ambivalência dessa imagem pornográfica, tensionando o conceito de pornificação de si com a ideia de consumo de outridade.

Palavras-chave: Pornografia; Masculinidade; Racismo; Coreia

.

## **ABSTRACT**

The present work proposes to understand how South Korean pop music (K-Pop) has become a worldwide phenomenon, contextualizing this intermedia music genre in the logic of the globalized world, taking into account the consumption of otherness linked to ethnic representations, mainly aimed at South Korean masculinities. From these processes of representation and consumption, this research seeks to understand how a fanfiction is created around amateur gay porn videos published on Twitter that creates a fantasy narrative in which the actors present there would be South Korean idols (K-Idols). Above all, it seeks to establish how the ambivalence of this pornographic image is configured, tensioning the concept of pornification of the self with the idea of consumption of otherness.

Key-words: Pornography; Masculinity; Racism; Korea.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 - Dos estudos pornô: um debate inicial</b> .....	23
1.1. Por que pornô?: da ambivalência pornográfica.....	23
1.2. Afinal, o que é pornografia?: contextualizando um campo de estudos.....	30
1.3. O corpo amarelo e a imagem pornográfica.....	36
<b>CAPÍTULO 2 - Do fenômeno K-Pop: qual o corpo amarelo desejável?</b> .....	46
2.1. Sobre contextos: K-Pop e Globalização.....	46
2.2: Marcadores de desejo: K-pop e o corpo amarelo desejável.....	51
2.3: Entre a pornificação de si e o consumo de outridade.....	56
<b>CAPÍTULO 3 - K-Pop e pornografia: as fanfics audiovisuais pornográficas</b> .....	63
3.1. Estudos de Fandom: a política e a cultura de fãs.....	63
3.2. As fanfics audiovisuais pornográficas em questão.....	71
3.3. Padrões de postagem e suas rupturas: uma pesquisa exploratória.....	77
<b>CONCLUSÃO</b> .....	92
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	96
<b>ANEXO: Lista de vídeos (Pesquisa Exploratória)</b> .....	100

## INTRODUÇÃO

Ao finalizar minha monografia para o curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense (UFF), percebi alguns possíveis desdobramentos para a minha pesquisa no âmbito da representação e do consumo do corpo amarelo na pornografia gay ocidental. Durante as análises dos comentários dos vídeos pornôs presentes no meu Trabalho de Conclusão de Curso, percebi a presença de alguns perfis que faziam menção a ídolos masculinos de K-Pop (pop sul-coreano). Por curiosidade, pesquisei pelo termo “BTS”<sup>1</sup> no site *XVideos* e me deparei com vídeos como *Compilação Jungkook se masturba*<sup>2</sup> (Imagem 1), onde havia um ator pornô supostamente parecido com o idol Jungkook, do *boygroup* de K-Pop BTS (Imagem 2), se masturbando. Com isso, algumas inquietações surgiram em relação a como a cultura pop sul-coreana poderia (ou não) ter reconfigurado as dinâmicas de desejo e de desejabilidade no Ocidente em relação aos homens amarelos cisgêneros.



Imagem 1 - Compilação Jungkook se masturba

Como uma pessoa designada homem ao nascer, experienciei na adolescência uma forte rejeição no âmbito romântico e sexual e percebi meu corpo como indesejável em inúmeras esferas da minha vida. Em dado momento, contudo, passei a ser objeto de desejo de um grupo específico de pessoas que estavam em contato com a cultura pop leste-asiática, sobretudo a sul-coreana. Descobrir esse universo pornográfico voltado aos fãs de K-Pop me causou algumas inquietações que poderiam ser sanadas a partir de uma pesquisa acadêmica sobre o tema.

<sup>1</sup> BTS ou Bangtan Boys é um grupo masculino de música pop sul-coreana lançado em 2013 pela Big Hit Music. Ele é composto por sete membros: Taehyung, Jungkook, Jimin, Namjoon, Jin, Hoseok e Yoongi. BTS é considerado o grupo de K-Pop de maior sucesso a nível global da atualidade.

<sup>2</sup> Disponível em: [https://www.xvideos.com/video51822115/compilacao\\_jungkook\\_se\\_masturba](https://www.xvideos.com/video51822115/compilacao_jungkook_se_masturba) (Acesso em: 05/03/2022).



Imagem 2 - Integrantes do grupo BTS

A partir disso, descobri que havia perfis no Twitter<sup>3</sup> dedicados a postar vídeos pornô amadores gays construindo uma narrativa onde os atores ali presentes seriam ídolos de K-Pop (K-Idols). Comecei a me questionar em relação à que atração essas fanfics<sup>4</sup> audiovisuais pornográficas, como me proponho a chamá-las, teriam para os seus espectadores. Levantei, portanto, a hipótese de que o grande atrativo desses vídeos seria justamente a outridade<sup>5</sup> que aqueles corpos evocariam. Mas isso não foi o suficiente para que eu pudesse entender, de fato, como essas dinâmicas se davam a partir da pornografia. Precisei, então, adentrar ainda mais a fundo nos estudos pornô, articulando-os com outras áreas como as de masculinidades e as de representações, para compreender a sua complexidade a partir da ambivalência pornográfica.

Foi no processo de entender que a imagem pornográfica era ambivalente, ou seja, poderia configurar-se de modo a fazer a manutenção da norma hegemônica ao mesmo tempo em que, simultaneamente, poderia também subvertê-la, que percebi que a ideia de consumo de outridade (hooks, 2019) não era o suficiente para compreender o que eu desejava com esta pesquisa. Isso porque eu estaria olhando apenas um lado dessa produção e dessa espectadorialidade, ignorando suas complexidades e outras potências

---

<sup>3</sup> Rede social que funciona como um microblog, onde as postagens (denominadas tweets) são feitas em até 280 caracteres, podendo conter também imagens estáticas, gifs e vídeos.

<sup>4</sup> Produções ficcionais feitas por fãs.

<sup>5</sup> Conceito trabalhado por bell hooks (2019), que será desenvolvido no decorrer desta dissertação.

políticas – fez-se necessário, portanto, tensioná-lo com outras perspectivas. Assim, entrei em contato com o conceito de pornificação de si (BALTAR, 2018), trabalhado pela minha orientadora, Mariana Baltar, e passei a utilizá-lo como lugar de tensionamento em relação aos processos de outrificação. A ambivalência das imagens pornográficas às quais me propus a analisar nesta presente dissertação, portanto, residem, tanto em termos de representação como de espectadorialidade, na pornificação de si e no consumo de outridade de maneira simultânea e contraditória.

Menciono a ambivalência como um ponto indispensável para pensar o campo pornográfico porque precisamos entendê-lo para além das oposições binárias, ou seja, não podemos colocá-lo como isso **ou** aquilo e, sim, como isso **e** aquilo. Apenas desse modo será possível adensar um debate sobre pornografia que não recaia sobre um lugar de anti/pró-pornô de forma acrítica. Logo, não nos interessa aqui fazer um juízo de valores sobre o cinema pornô – nos interessa compreender suas contradições e complexidades.

Para construirmos a pesquisa, portanto, fez-se necessário trabalhar com os campos dos estudos pornô, étnico-raciais, asiáticos, de masculinidades e de fãs. O primeiro promoveu um extenso debate sobre a imagem pornográfica e suas implicações (sobretudo, a partir de sua já mencionada ambivalência), o segundo nos conferiu um entendimento sobre os processos de racialização do homem cisgênero amarelo, enquanto o terceiro nos possibilitou pensar o K-Pop e seus contextos. Ademais, o último, enfim, nos ajudou a entender as dinâmicas de consumo e de produção de fãs, sobretudo colocando suas perspectivas e limitações políticas.

Não podemos ignorar também a importância dos estudos de masculinidades dentro do contexto deste trabalho, ainda que ela apareça, no decorrer dos capítulos, condensada com outros campos. Em razão disso, nesta introdução, vale levantar algumas observações em torno do tema. É preciso, primeiramente, entendermos que “as masculinidades são socialmente construídas, e não uma propriedade de algum tipo de essência eterna, nem mítica, tampouco biológica” (KIMMEL, 1998, p. 105). Variando entre culturas, tempos históricos, vivências individuais, relações entre grupos e intersecções de identidades, as experiências de masculinidades são múltiplas e se dão de forma, sobretudo, relacional – de modo que, inclusive, a ideia de masculinidade hegemônica só existe em contraposição às masculinidades subalternas. Em outras palavras, elas se constroem não apenas na relação entre homens e mulheres, pautado nas

desigualdades de gênero, como também entre homens e homens, pautado em desigualdades de raça, orientação sexual, idade, entre outros.

É preciso, nesse contexto, reconhecer a teoria feminista como essencial e precursora nos debates em torno deste tema. Mara Viveros Vigoya (2007), em seu texto, *Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos recientes*, nos oferece um panorama geral sobre como as correntes teóricas feministas contribuíram neste debate. Desde o início das articulações do feminismo, sua teoria buscou generificar a posição do homem, colocando-o também como um indivíduo que possui “um gênero específico definido de acordo com certos ideais culturais, caracterizado por certas disposições psicológicas e modelados por certas instituições sociais a serviço de seus interesses” (VIGOYA, 2007, p. 25, tradução nossa)<sup>6</sup>. O movimento feminista liberal nos EUA, por exemplo, na década de 1970, procurou questionar as diferenças de oportunidades entre homens e mulheres na intenção de conquistar igualdade social. No entanto, Vigoya ressalta que estes objetivos nem sempre questionavam as normas de masculinidade, apesar de “outras correntes feministas liberais dessa década criticarem a pretensa racionalidade da masculinidade” (*Ibidem*, p. 26, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Já de meados da década de 1970 a meados da década de 1980, outras correntes feministas foram se desenvolvendo, com o objetivo de reavaliar a própria feminilidade. Algumas dessas correntes acreditavam na superioridade moral de mulheres em relação aos homens, ou que elas tinham um modo distinto de se expressar. Para Vigoya, tais trabalhos foram importantes para questionar, por exemplo, se o parâmetro de moralidade geral construído para a humanidade não foi desenvolvido a partir da ótica masculina. Enquanto isso, outras feministas concentraram esforços em pensar na violência que homens praticavam contra as mulheres, colocando a masculinidade como intrinsecamente negativa e violenta. Tal perspectiva feminista radical, acreditando que práticas sociais como a pornografia e a prostituição seriam essencialmente misóginas e institucionalizariam a dominação masculina contra mulheres, propunham como solução a abolição do gênero.

---

<sup>6</sup> No original: “(...) (...) un género específico definido de acuerdo con ciertos ideales culturales, caracterizado por ciertas disposiciones psicológicas y modelado por ciertas instituciones sociales al servicio de sus intereses”.

<sup>7</sup> No original: “(...) otras de las representantes de las corrientes feministas liberales de esta década sí criticaron la pretendida racionalidad de la masculinidad”.

Outras correntes feministas, em contraposição às radicais, exploram analiticamente a masculinidade de outras maneiras, entendendo que as características violentas atribuídas a ela são sintomáticas de uma socialização sofrida por homens na primeira infância. Deste modo, com a construção de novas práticas sociais envolvendo crianças, haveria a possibilidade de homens e mulheres produzirem “estruturas de personalidade mais igualitárias no futuro” (VIGOYA, 2007, p. 26, tradução nossa)<sup>8</sup>. A partir da metade dos anos 1980, no entanto, o debate feminista avança com muitas críticas aos trabalhos feitos nos meados dos anos 1970, sobretudo com as contribuições das feministas socialmente racializadas e as feministas marxistas.

Dentro dessa nova perspectiva, há uma ênfase em relação ao gênero e suas interconexões com outras categorias de análise, como raça, orientação sexual e classe. Ao dialogar com o tema das masculinidades, as contribuições do feminismo negro se mostraram essenciais para o debate, acima de tudo em razão da busca para “compreender de forma simultânea e equilibrada as opressões particulares vividas pelas mulheres negras e as vicissitudes experimentadas pelos homens de suas próprias comunidades” (*Ibidem*, p. 27, tradução nossa)<sup>9</sup>. As feministas negras, mesmo se solidarizando com homens negros, não deixaram de analisar criticamente a forma como muitos deles acreditavam que a masculinidade e a supremacia masculina eram essenciais no processo de libertação negra. Ademais, elas também “rejeitaram todo tipo de determinismo biológico para explicar a opressão das mulheres, por considerar que essa explicação constituía uma base perigosa e reacionária para construir sua política” (*Ibidem*, p. 27, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Com a crítica pós-colonial, as feministas do Terceiro Mundo se assemelham às feministas negras ao entender “a masculinidade como uma construção histórica e culturalmente específica” (*Ibidem*, p. 28, tradução nossa)<sup>11</sup>. Questionando as análises feministas ocidentais e denunciando seu universalismo etnocêntrico, essa corrente critica a forma como o Ocidente enxerga mulheres do Terceiro Mundo como eternas vítimas do patriarcado, sempre oprimidas e sem agência. Nessa perspectiva, a única

---

<sup>8</sup> No original: “(...) estructuras de personalidad más igualitarias en el futuro”.

<sup>9</sup> No original: “(...) comprender en forma simultánea y equilibrada, las opresiones particulares vividas por las mujeres negras y las vicisitudes experimentadas por los hombres de sus propias comunidades”.

<sup>10</sup> No original: “(...) rechazaron todo tipo de determinismo biológico para explicar la opresión de las mujeres, por considerar que dicha explicación constituía una base peligrosa y reaccionaria para construir su política”.

<sup>11</sup> No original: “(...) la masculinidad como una construcción históricamente y culturalmente específica”.



possibilidade de resistência seria dentro do Primeiro Mundo, a partir da lógica e dos parâmetros ocidentais.

Já na década de 1990, um novo debate da discussão feminista em torno de gênero e sexualidade ganha forças com a teoria *queer*. Inspirada, segundo Vigoya, em perspectivas pós-modernas e pós-estruturalistas, o *queer* pretende pensar as identidades coletivas questionando a binariedade, por exemplo, de homem/mulher e homossexual/heterossexual. Dentre de suas principais contribuições, destacam-se a de “demonstrar que a heterossexualidade institucionalizada cria o gênero” e a afirmação de que “a masculinidade e a feminilidade são posições vazias que não correspondem com os homens e as mulheres” (VIGOYA, 2007, p. 28, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Dando continuidade aos desafios epistemológicos da teoria feminista em relação ao tema da masculinidade, Vigoya toma as discussões realizadas na França em torno desses estudos. Desde o final dos anos 1970, houve um movimento de tentar compreender os impactos “dos questionamentos feministas na identidade masculina” (*Ibidem*, p. 29, tradução nossa)<sup>13</sup>, inclusive trazendo vozes de homens nesse questionamento. Para a autora, as feministas francesas trazem um ponto importante para adensar a discussão: se é possível falar que os homens constituem uma categoria de gênero porque se beneficiam coletivamente, numa relação de dominação, das mulheres, é necessário entender não apenas as práticas sociais e as representações que geram essa posição de dominação. É necessário também analisar e compreender de que modos elas são reproduzidas e as formas como articulam uma resistência em prol de sua permanência.

Para finalizar sua reflexão em torno do tema, Vigoya tenta pensar as transformações masculinas e as resistências masculinas a essas transformações. Segundo a autora, há muita resistência no âmbito individual no qual homens abandonam seus filhos e não dão suporte algum a eles e às mães, ainda que haja leis, por exemplo, em países da América Latina, que punam a irresponsabilidade paterna. Mas também existe resistência coletivas, “como no caso de grupos de pressão masculinistas, ou de alguns sindicatos ou coletivos de trabalho, que criam obstáculos para os avanços sociais

---

<sup>12</sup> No original: “(...) la heterossexualidad institucionalizada crea el género.” e “(...) la masculinidad y la feminidad son posiciones vacías, que no se corresponden con los hombres y las mujeres”.

<sup>13</sup> No original: “(...) de los cuestionamientos feministas en la identidad masculina”.

que poderiam beneficiar as mulheres” (VIGOYA, 2007, p. 32, tradução nossa)<sup>14</sup>. Essas resistências devem ser entendidas como reações aos movimentos feministas e LGBTQIA+ e suas pautas e lutas por liberdade e igualdade. Em outras palavras, Vigoya conclui, elas são “uma expressão da dominação masculina reacionária à mudança e não da dominação conservadora” (*Ibidem*, p. 33, tradução nossa).<sup>15</sup>

Em suma, os debates teóricos em torno da masculinidade se articularam, sobretudo, a partir das extensas contribuições da teoria feminista. Desse modo, tal tema “não é um assunto exclusivamente masculino, muito pelo contrário, é uma questão relacional” (*Ibidem*, p. 33, tradução nossa)<sup>16</sup>. Tanto é que as contribuições feministas foram de extrema importância não apenas para o desenvolvimento dos estudos de masculinidades como também para o seu surgimento. Além disso, o ponto de vista da teoria feminista, segundo Vigoya, mostra-se essencial dentro desse campo de estudo a partir do momento em que a “masculinidade se constrói em relação com as identidades e práticas femininas” (*Ibidem*, p. 34, tradução nossa)<sup>17</sup>. É preciso, portanto, levar em conta a teoria feminista para compreender as práticas sociais e as representações da masculinidade que instauram a dominação masculina tal como a forma na qual ela estrutura suas resistências a fim de realizar sua própria manutenção.

Das contribuições feministas para os estudos de masculinidades, é-nos importante destacar para esta pesquisa o feminismo negro. Para tal, o ensaio *Reconstruindo a masculinidade negra*, de bell hooks (2019), nos ajuda a pensar algumas importantes dinâmicas e complexidades das masculinidades socialmente racializadas. Segundo a autora, havia um imaginário sobre a masculinidade negra que colocava homens cisgêneros negros como eternos atormentados pela “inabilidade de realizar o ideal falocêntrico masculino do modo como foi articulado pelo patriarcado supremacista branco capitalista”, construindo sua imagem como de homens “‘fracassados’, que são ‘fodidos’ psicologicamente, perigosos, violentos, maníacos sexuais cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista” (hooks, 2019, p. 174). Para ela, esse imaginário não leva em conta os homens cisgêneros negros que desafiaram o

---

<sup>14</sup> No original: “(...) como en el caso de los grupos de presión masculinistas, o de algunos sindicatos o colectivos de trabajo, que obstaculizan los avances sociales de los cuales podrían beneficiarse las mujeres”.

<sup>15</sup> No original: “Son una expresión de la dominación masculina reaccionaria al cambio y no de la dominación conservadora”.

<sup>16</sup> No original: “(...) no es un asunto exclusivamente masculino, sino por el contrario una cuestión relacional”.

<sup>17</sup> No original: “(...) la masculinidad se construye en relación con las identidades y prácticas femeninas”.

patriarcado, embora muitos deles, por terem tido suas masculinidades minadas pela dominação patriarcal branca, tenham tentado se assimilar a essa lógica sem questioná-la.

As contribuições das reflexões *queer* também nos ajudam a nortear algumas discussões desta pesquisa no que diz respeito às masculinidades. Paul B. Preciado (2020) em seu texto *Carta de um homem trans ao antigo regime sexual*, entendendo a soberania masculina na sociedade a partir do fato de que a masculinidade é detentora e usuária da legitimidade da violência, faz um interessantíssimo apelo: ele aponta para a urgência de nos desidentificarmos como homens ou mulheres, no sentido de não desejarmos e repetirmos as normas e, assim, termos a possibilidade de rejeitá-las (PRECIADO, 2020).

Com isso, portanto, acredito ser importante frisar que não tive, em hipótese alguma, nesta dissertação, a vontade de propor a subversão dos estereótipos de masculinidades de homens cisgêneros amarelos dentro da reiteração da lógica da masculinidade hegemônica: branca, cisheteronormativa e patriarcal. Pelo contrário, meu objetivo foi demonstrar as armadilhas de negociar, dentro da lógica da branquitude, espaços extremamente violentos que nos mercantilizam.

O fato de haver um imaginário racial onde pessoas amarelas designadas homens ao nascer são consideradas emasculadas, desprovidas de qualquer resquício de masculinidade, não significa que devemos lutar para que estas sejam reconhecidas ou ajam como homens, nos moldes do que entendemos hoje o que significa ser homem. Tenho observado muitos homens cisgêneros amarelos heterossexuais tentando compensar o estereótipo de emasculação através de uma masculinidade violenta, misógina e LGBTQfóbica. Este trabalho, portanto, não pretende defender essa ideia. Aqui, trata-se de entender como tal imaginário foi construído enquanto um mecanismo de controle que proporciona à supremacia branca sua própria manutenção – inclusive, através do desejo de homens cisgêneros socialmente racializados de alcançar o ideal de masculinidade branco.

Antes de avançarmos para a descrição dos capítulos desta dissertação, entretanto, acredito ser importante ressaltar que, quando me proponho a analisar as lógicas de consumo das fanfics audiovisuais pornográficas, não tenho pretensões de tratar o espectador enquanto sujeito empírico. Nesse sentido, me alinho às perspectivas teóricas da estética recepção, assumindo, também para o campo das práticas de leitura e espetatorialidade, as ideias que embasaram os argumentos de teóricos como Hans

Robert Jauss e Wolfgang Iser. Tal linha de pensamento defendia que o leitor de uma obra é também o autor dela a partir do momento em que constrói a experiência estética, sendo esta uma experiência do mundo (UNES, 2003). Tal como Steven Shaviro defende a importância da subjetividade do espectador na sua relação com a imagem cinematográfica para a construção da experiência cinematográfica (SHAVIRO, 2006), essas perspectivas teóricas acreditavam a experiência produzida pela obra de arte deveria se sobrepor a descrição desta (UNES, 2003). Assim, pretendo compreender, sobretudo, a espetatorialidade e as marcas dela. Do mesmo modo, devido aos objetivos e os desejos que norteiam essa dissertação, seria impossível abarcar todo o debate envolvendo os estudos pornô e seus desdobramentos. A questão do mercado pornográfico, por exemplo, inclusive em relação à pluralização de seus pólos produtores, por mais que seja relevante e me interesse, não é uma questão central a ser trabalhada nessa pesquisa.

Além disso, acredito ser de extrema importância, nesta introdução, também pontuar o porquê da escolha de mobilizar o termo “amarelo”. Utilizo essa categoria racial, ao invés de simplesmente “asiático”, para me referir a pessoas do leste e sudeste asiáticos no percorrer da dissertação como forma de não invisibilizar outros grupos étnico-raciais no contexto da Ásia como, por exemplo, indianos e árabes que, no Brasil, têm aos poucos e recentemente se autodefinido como “marrons”. O uso da nomenclatura “amarelo” é também estratégico em relação às identificações raciais no território brasileiro: utilizado no IBGE, muitas pessoas não têm consciência do que significa ser “amarelo” e, portanto, o termo causa confusão devido ao fato de muitos acreditarem não ser uma identidade racial, mas sim uma tonalidade de pele, causando empecilhos para a autodeclaração. Ademais, a ideia de “oriental” é descartada a partir do momento em que a entendemos como um termo guarda-chuva que homogeneiza racial e culturalmente o chamado “Oriente” que, por sua vez, é definido mais por questões ideológicas do que geográficas. A adesão ao “amarelo” enquanto categoria racial para esse grupo específico, portanto, se articula politicamente também para preencher de significado um termo que, no contexto brasileiro, se apresenta como esvaziado.

Ao mesmo tempo, por mais que a mobilização dessa categoria racial se dê como uma escolha política situada no território nacional, é imprescindível alertar que esta dissertação não tem como foco a análise das representações amarelas e do seu consumo no Brasil. Devido ao fato de haver poucas informações sobre as pessoas que

administram os perfis de Twitter analisados no decorrer desta pesquisa, não é possível ter conhecimento sobre a nacionalidade de quem produziu as fanfics audiovisuais pornográficas, tampouco de quem as consome – sobretudo, levando em consideração a já mencionada observação de que o espectador não é levado, aqui, como sujeito empírico. Os perfis, no entanto, comunicam-se em inglês e, desse modo, os entendo como “ocidentais”, mesmo sendo uma ideia, assim como a de “orientais”, homogeneizante e talvez abstrata.

Confesso que eu possuía o interesse de tratar dos temas que perpassam este trabalho especificamente no contexto brasileiro, mas a falta de dados e materiais acadêmicos sobre questões raciais amarelas no Brasil contemporâneo mostraram-se um impedimento para levar esse projeto adiante. Tais debates sobre a racialidade amarela, obviamente, sempre existiram no nosso país, mesmo antes da primeira leva de imigrantes amarelos chegarem neste território. No entanto, acredito que as pesquisas sobre o tema acabaram dando mais ênfase a questões culturais e também ao início dessas imigrações, ignorando os processos de racialização deste grupo tal como os imaginários e as opressões que se articulam contra ele nos dias atuais. As pautas mais contemporâneas dentro desse âmbito começam a se estruturar de forma organizada muito recentemente, sobretudo com a criação de coletivos asiáticos amarelos e um esforço conjunto de produção acadêmica em torno delas.<sup>18</sup> Olho para este cenário com muita esperança de que novas monografias, dissertações e teses serão escritas e darão avanço a esses debates.

Para que isso aconteça, contudo, é necessário que tenhamos uma perspectiva interseccional dentro das relações que se estabelecem a partir da racialidade amarela. A interseccionalidade, nesse contexto, refere-se a uma espécie de lente a ser utilizada para analisar “o que poderia se perder na tradução, em situações de ideias deslocadas entre diferentes comunidades de interpretação, com diferentes níveis de poder” ao mesmo tempo em que “conecta dois lados de produção de conhecimento, a saber, a produção intelectual de indivíduos com menos poder (...) e o conhecimento que emana primariamente de instituições cujo propósito é criar saber legitimado” (COLLINS, 2017, p. 7). Foi somente a partir do uso dessas “lentes” que foi possível entender, no

---

<sup>18</sup> Duas plataformas importantes nesse contexto foram o Blog OutraColuna e o Coletivo Asiáticos Pela Diversidade: <https://outracoluna.wordpress.com/> e <https://asiaticospeladiversidadeblog.wordpress.com/>.

decorrer da minha pesquisa, as complexidades das relações de raça, gênero, sexualidade e classe, no âmbito pornográfico e fora dele.

Levanto a bandeira da interseccionalidade em razão, sobretudo, dessa ideia ter nascido organicamente nos movimentos sociais, em especial do feminismo negro, que se articularam em prol da perspectiva de que categorias como raça, gênero, classe e sexualidade se interseccionavam dentro da experiência de mulheres negras, de modo que “a libertação das mulheres negras exigia uma resposta que abarcasse os múltiplos sistemas de opressão” (COLLINS, 2017, p. 8), ou seja, para alcançar uma política, de fato, emancipatória seria preciso olhar para essas relações com uma nova lente que permitisse a compreensão dessas intersecções.

Como uma pessoa designada homem ao nascer e que se relaciona romântica e sexualmente com homens, muitas vezes precisei negociar minha identidade em certos espaços, precisando pautar questões de sexualidade dentro das militâncias amarelas assim como precisei colocar minhas demandas em torno do debate racial nos meios de militância LGBTQIA+. A interseccionalidade se apresentou para mim, portanto, como uma ferramenta indispensável para uma política, de fato, emancipatória e é a partir dela que tentei compreender as dinâmicas analisadas nesta dissertação.

Dito isto, no primeiro capítulo iremos adentrar no universo dos estudos pornôs trazendo os principais debates que permeiam esse campo. Nesse sentido, analisaremos a ambivalência da imagem pornográfica, os paradigmas centrais desta área de estudo, as definições de pornografia através da história e, por fim, a discussão sobre a representação e o consumo do corpo de homens cisgêneros amarelos no cinema pornô gay ocidental. Parte das motivações para esse capítulo surge não apenas da necessidade de situarmos um dos principais campos de estudos mobilizado nesta dissertação, mas também de proporcionar para outros futuros pesquisadores da área um possível ponto de partida para pensar a pornografia em suas respectivas pesquisas.

Em seguida, no segundo capítulo, daremos um salto para entender o contexto do surgimento do K-Pop para conseguirmos traçar hipóteses sobre o motivo do seu sucesso global. Com isso, analisaremos os marcadores de desejo presentes no corpo dos K-Idols, partindo dos estudos sobre masculinidades, especificamente as racializadas, a fim de analisar se a cultura pop sul-coreana contemporânea trouxe alguma mudança em relação aos estereótipos sobre o homem cisgênero amarelo. Enfim, traremos o conceito de pornificação de si tensionado com a ideia de consumo de outridade para pensarmos o K-Pop – neste momento, fora do âmbito pornográfico.

O terceiro capítulo se iniciará abordando a questão dos fandoms e das fanfics homoeróticas, suscitando seu potencial e suas limitações políticas. Posto esse contexto, explicitarei a pesquisa exploratória que realizei com três perfis de Twitter dedicados a publicar fanfics audiovisuais pornográficas do *boygroup* de K-Pop BTS, trazendo seus padrões de produção e consumo tal como explorando seus conteúdos dissidentes. A partir disso, analisarei de forma mais aprofundada, por fim, a espectralidade dessas produções e suas marcas, articulando a análise com os temas trabalhados nos capítulos anteriores.

## CAPÍTULO 1 - Dos estudos pornô: um debate inicial

### 1.1. Por que pornô?: da ambivalência pornográfica

Em 2019, defendi minha monografia intitulada *PORNOGRAFIA GAY E RACISMO: a representação e o consumo do corpo amarelo na pornografia gay ocidental* (2019) e optei por dar continuidade aos desdobramentos dessa pesquisa no mestrado. Nesse Trabalho de Conclusão de Curso, analisei os processos de racialização do homem amarelo no contexto estadunidense tal como trouxe alguns debates em torno da representação destes corpos na pornografia gay ocidental para, por fim, analisar dois vídeos interracialis (entre amarelos e brancos) e intrarraciais (entre amarelos) assim como suas hashtags e comentários. No entanto, talvez, por ainda possuir um olhar moralista (e desconfiado) para a produção pornográfica, os possíveis movimentos contra-hegemônicos presentes nas dinâmicas representacionais e espetatoriais tenham escapado um pouco das minhas análises. Acredito que, apesar de considerar esse trabalho como uma boa contribuição para o campo dos estudos pornô no Brasil, deixei passar uma questão de extrema importância para pensarmos a pornografia gay racializada: sua ambivalência.

Na escrita do trabalho final da disciplina *O Objeto Audiovisual e suas implicações*, ministrado pelos professores Maurício Bragança e Eliany Salvatierra, no primeiro semestre de 2021, analisei as prévias dos vídeos pornô independentes realizados pelo ator Tyler Wu no site *PornHub*, onde tive a oportunidade de rever alguns posicionamentos que permearam a conclusão da minha monografia. Em um dos vídeos, *Asian Muscle Twink Tyler Wu Fucked Bareback by Santa's little Helper*<sup>19</sup> (Imagem 3), a coreografia sexual inicia-se com um plano lateral onde Wu exhibe seus músculos enquanto outro rapaz o toca e beija seu corpo para, então, retirar sua cueca e começar a realizar sexo oral que logo é interrompido por um corte seco. De forma brusca, a dinâmica muda: o rapaz penetra Wu até o final do vídeo, acontecendo algumas mudanças de posição sexual e de posicionamento de câmera. Por fim, em um plano ponto de vista do rapaz, é exibida a bunda de Tyler Wu escorrendo gozo.

Recupero essa imagem para que adentremos no universo da pornografia gay masculina racializada com um olhar mais atento às suas próprias contradições. O fato de

---

<sup>19</sup> [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=ph5fe36301e89d1](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph5fe36301e89d1) (Acesso em: 11/06/2021).



Tyler Wu ocupar o espaço que entendemos enquanto “passivo” nessa coreografia sexual específica não necessariamente corrobora com o estereótipo da emasculação, que historicamente negou a homens cisgêneros amarelos a entrada nas dinâmicas de desejo e desejabilidade sejam elas hétero ou homossexuais. Por mais que seja comum, dentro das representações mais *mainstream* de relações interracialais, esses homens estarem na posição de penetrados na pornografia gay ocidental, é-nos interessante analisar que o vídeo encontra também modos de ir contra o regime representacional vigente. Tyler Wu se coloca de forma na qual não é mero objeto de fetiche e tampouco assume uma performance submissa. Muito pelo contrário, Wu assume um lugar de corpo desejante e desejável, exibicionista e pornográfico – sobretudo na primeira cena onde ele, inclusive, olha para a câmera ao se exhibir.



Imagem 3 - Asian muscle twink Tyler Wu fucked bareback by santa's little helper

Em *Race Fucker: representações raciais na pornografia gay*, por exemplo, Osmundo Pinho (2012) suscita excelentes discussões em torno da pornografia gay racializada e a questão de sua ambivalência. Pinho inicia seu argumento contextualizando a indústria pornô como um local de produção de culturas sexuais e como ponto de mobilização do trabalho sexual. Enquanto produtora de cultura sexual, a pornografia está atravessada por uma “economia racializada do desejo” que apresenta uma fascinação pela diferença racial e suas variações de modo que certas dinâmicas ideológicas seriam sustentadas e, ao mesmo tempo, transgredidas. É justamente a partir desse entendimento ambivalente que Osmundo analisa esse tipo de pornografia como um “aparelho de produção, marketing e disseminação de categorias da diferença como

subgêneros de formas fetichizadas em um teatro político racializado” (PINHO, 2012, p. 164). Nesse caso, a meu ver, o corpo amarelo na pornografia gay ocidental transformaria a diferença racial em um gênero pornográfico (sobretudo, a partir das hashtags, no pornô online) procurando por um nicho específico de público que os fetichiza.

Nesse sentido, mostra-se necessário pensarmos de maneira mais crítica em relação ao modo como as práticas sexuais e suas representações corroboram com relações de poder que produzem hierarquias.

Desse ponto de vista a pornografia pode ser interrogada como espaço dessa instituição, definido como um mercado para essas representações, e como produtora de determinado conjunto de conhecimento/saber sobre os corpos, que assume, sob a forma mercadoria, o valor de uma verdade sobre o sexo e o desejo, inscrevendo na representação, na condensação dos significados raciais/corporais/sexuais, na imagem da tela, um compêndio, corpus orgânico sempre em crescimento – portanto rizomático (...) – das interações entre poder, desejo e (homo)sexualidade (...). (*Ibidem*, p. 166)

Simultaneamente a essas dinâmicas, o audiovisual pornográfico por si só também transgride, simultaneamente, o tabu do sexo e da sexualidade tal como as normas do bom gosto a partir do momento no qual mostra o que deveria estar oculto para a sociedade. Essa transgressão aparenta ser ainda mais complexa quando pensamos no recorte gay masculino dentro da pornografia ao considerar que, querendo ou não, suas representações de práticas sexuais dissidentes causam abalos na cisheterossexualidade normativa a partir do momento que a homossexualidade é um perigo à ordem social. A ambivalência dessas representações reside no fato de que, muitos desses vídeos pornôs (sobretudo, os *mainstream*<sup>20</sup>) também reforçarem a ordem social heterossexista, além de, pelo viés da raça, reforçarem ou esconderem certas relações de poder a partir do sexo interracial ou do que Pinho chama de “exaltação da branquidade” (*Ibidem*, p. 169).

Isso porque alguns estúdios pornôs gays trabalham apenas com atores brancos, como o estúdio *BelAmi* que, pelo menos até a publicação do texto de Pinho, “em seus mais de 40 filmes, jamais apresentou com performers negros, asiáticos ou latinos” (*Ibidem*, p. 181). Ao mesmo tempo, também não há nenhuma referência explícita ao fato dos atores serem brancos. Mas existe toda uma ambientação e uma performance que vai enfatizar uma certa pureza, jovialidade e inocência desses corpos, inclusive

---

<sup>20</sup> Aqui, *mainstream* é considerado os filmes pornôs feitos por produtoras especializadas em conteúdo pornográfico.

dentro de um caráter ambíguo de identidade sexual que vai ressaltar “a virilidade delicada de jovens garotos de aparência burguesa” (PINHO, 2012, p. 181). A brancura, nesse caso, pode ser entendida como uma metáfora para o poder e para o sublime dentro do contexto erótico, que vem de uma longa tradição ocidental que a associa a uma ideia de imaculação. No entanto, ao mesmo tempo que demarca esse corpo dessa forma, seus marcadores se ocultam de modo que ele não é entendido como racializado – e é justamente aí que reside seu poder. Em outras palavras, ao se articular dessa maneira e se representar como puro em contraposição a homens socialmente racializados a “incorporação pornográfica dos ideais de branquidade inventa assim um sublime erótico gay” (*Ibidem*, p. 183).

Assim, contemplamos o corpo branco, sempre presente e reapresentado, luminoso em sua verdade, loura e transcendente. A branquidade em sua pele é signo de pureza, e da pureza da verdade que nos traz, inviolável, sua presença mistificada. Um ideal de beleza que representa uma beleza ideal. Ora, o ideal ao permanecer inviolável é sacrificado em rituais corporais laicizados e espetacularizados ao extremo, encenados, como apontei, em uma ambiência de pureza e transcendência, sendo os corpos brancos solene e literalmente “fudidos” em posições acrobáticas, em orgias ou cenas românticas a dois, mas milimetricamente dissecados e também fetichizados como os corpos negros, mas, nesse caso, a natureza da transgressão parece ser outra. (*Ibidem*, p. 184).

Pinho finaliza seu texto trazendo o debate para o contexto brasileiro onde uma noção de “devassidão” é entendida como uma característica nacional do Brasil, muito devido a toda uma construção de nacionalidade pautada “no dispositivo sexual da miscigenação racial” (*Ibidem*, p. 185). Entendendo essa perspectiva como uma espécie de Orientalismo em relação ao Brasil, o autor nos lembra de estúdios pornô brasileiros, voltados para um público estrangeiro, onde determinados estereótipos em torno da sexualidade brasileira são representados como parte indissociável da brasilidade. Nesse erotismo, contudo, há também ambiguidades presentes na ideia de que, aqui, não haveria fronteiras de cor ou sexualidade: o “aspecto carnalizante da sexualidade brasileira, em que tudo é permitido, e o que pareceria improvável do ponto de vista das oposições sexuais rigidamente heteronormativas aparecem incorporados nos ambivalentes corpos morenos e ‘safados’ dos rapazes brasileiros”. (*Ibidem*, p. 187). E é justamente nessa carnalização que podemos perceber que

No corpus que discutimos anteriormente, a pureza racial e a verdade da beleza, incorporadas no corpo de jovens efêbos de olhos azuis, são a dessacralização pervertida no ato transgressivo pornô. Nesse caso, o que parece estar no centro, coração palpitante da transgressão pornô, é a própria ideia de masculinidade e/ou de virilidade, gráfica e ideologicamente estabilizada na oposição passividade/atividade sexual. Porque os jovens

“machos de verdade” brasileiros que aparecem nos filmes são alçados a condição de ícones do desejo gay transgressivo na medida em que são justamente “machos” tornados “putas”. (PINHO, 2012, p. 188)

Recupero este trabalho de Osmundo Pinho para que seja possível darmos o primeiro passo de complexificar os debates em torno da imagem pornográfica gay masculina e racializada. Ao apontar para a ambivalência da imagem pornô, Pinho torna o terreno desses estudos mais férteis com diversos exemplos que corroboram com seu argumento ao mesmo tempo em que este não se restringe apenas a eles. Ao inserir a camada racial para o debate da pornografia gay, entendendo como essas categorias são articuladas de modo a transformar as diferenças raciais em mercadoria mobilizando desejos, normas e desvios podemos entender os pontos de transgressão e manutenção de hierarquias que se consolidam simultaneamente. É-nos interessante perceber também como, dependendo dos processos de racialização específicos que atravessam determinados corpos pornificados, tais noções mobilizadas variam. Por isso, aponto para a necessidade desses fatores serem mais densamente analisados nos estudos pornôs - mesmo quando ocultados, como no caso do que Pinho chama de branquidade.

É nesse mesmo sentido, pensando a ambiguidade presente no campo pornográfico, que Richard Dyer, em seu célebre texto *Male gay porn: Coming to terms*, argumenta que “a estrutura narrativa do pornô gay é análoga aos aspectos da construção social de ambas a sexualidade masculina em geral e as práticas sexuais gays masculinas em particular” (DYER, 1985, tradução nossa)<sup>21</sup>. Para isso, ele define o que, nesse texto específico, seria a pornografia – mas sem pretensão de entendê-la como a definição correta ou definitiva dela –, colocando-a como “qualquer filme que tem como objetivo causar excitação sexual no espectador” (*Ibidem*, tradução nossa)<sup>22</sup>. Seguindo essa lógica, a pornografia se distinguiria de outros gêneros cinematográficos a partir do momento em que ela não seria definida necessariamente pela estética ou estrutura, por exemplo – mas pelos efeitos que produz na dinâmica espectral, tal como os weepies, thrillers e comédias.

Devido às dinâmicas desses gêneros de causar efeitos diretos no espectador, a eles é dada a posição de “baixa” cultura em razão da tendência moderna de valorizar mais o conhecimento intelectual/espiritual em relação ao corporal. Segundo Dyer, ambos os conhecimentos seriam construídos socialmente, mas o primeiro se constituiria

---

<sup>21</sup> No original: “(...) the narrative structure of gay porn is analogous to aspects of the social construction of both male sexuality in general and gay male sexual practice in particular”.

<sup>22</sup> No original: “(...) any film that has as its aim sexual arousal in the spectator”.

a partir da ruptura entre o conhecimento **sobre** o corpo e o conhecimento **com** o corpo. O segundo, por outro lado, se daria justamente enquanto um conhecimento **no** e **do** corpo. Essa perspectiva nos ajuda a pensar o lugar da pornografia dentro da produção desse conhecimento corporal, à medida que ela é uma expressão artística enraizada em efeitos corpóreos que nos ensinam **o** corpo **pelo** corpo e **com** o corpo. Ao mesmo tempo, a mesma perspectiva faz com que o gênero pornográfico seja visto como menor dentro da hierarquia cultural vigente.

Ao mesmo tempo em que a pornografia nos confere esse conhecimento, no entanto, ela também reforça os piores aspectos da masculinidade que homens aprendem. É por isso que Dyer vai entender a pornografia também dentro da possibilidade de ser um lugar para a reeducação do desejo. Para muitos homens gays, por exemplo, a pornografia foi um espaço de entender sua própria sexualidade como algo possível, longe de uma sociedade homofóbica que coloca suas práticas como anormais. Sendo assim, Dyer defende que a pornografia tornou a vida de muitos homens gays mais suportável. A produção pornográfica, contudo, demonstra também que a forma como a sexualidade é descrita ou representada é significativa, no sentido de que marcadores de classe, etnicidade, masculinidade etc são histórica e culturalmente produzidas. Assim, o autor sai em defesa de que os estudos pornô são importantes demais para serem ignorados, deixados de lado.

Para Dyer, a educação do desejo da pornografia estaria manifestada em sua narrativa, mesmo que muitos defendam que esse gênero é caracterizado justamente pela ausência dela. Ele entende que a maioria dos filmes pornô a possuem e que o espectador tem total consciência de para onde ela vai: “a chegada na cena da foda, o estabelecimento do contato (...), o despir, a exploração de várias partes do corpo, o gozo, a despedida” (DYER, 1985, tradução nossa)<sup>23</sup>. As narrativas, mesmo que mínimas, estão presentes nos filmes pornô e, em geral, são parecidas a partir do momento em que o principal objetivo do protagonista é gozar, tal como o principal objetivo do espectador. Não há, portanto, uma ênfase, por exemplo, no prazer anal, mas sim no desejo e no ato da ejaculação. Desse modo, tal ênfase “(re)produz a construção da sexualidade masculina” (*Ibidem*, tradução nossa)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> No original: “(...) the arrival on the scene of the fuck, establishing contact (...), undressing, exploring various parts of the body, coming, parting”.

<sup>24</sup> No original: “(...) (re)produces the construction of male sexuality”.

Em relação às políticas sexuais gays, é importante sinalizar que isso deve dar uma pausa àqueles de nós que pensavam/esperançavam que ser um homem gay significava que estávamos quebrando com o sistema de papéis de gênero. Até certo ponto isso é verdade, mas não parece haver evidências de que na forma predominante em que representamos nossa sexualidade para nós mesmos (no pornô gay) nós estamos de alguma forma quebrando as normas da sexualidade masculina. (DYER, 1985, tradução nossa)<sup>25</sup>

Esse é o ponto que para Dyer faz com que o pornô seja tão politicamente importante. A pornografia teria sido desenvolvida majoritariamente dentro das normas da masculinidade e, como dito anteriormente, ela as (re)produz de modo que, no recorte gay masculino, a mesma seria ambígua tal como a própria homossexualidade. Por isso, é justamente na contradição dessa ambiguidade que a pornografia pode e deve ser explorada, até mesmo trabalhando “contra essa pornografia dentro e com ela para mudá-la” (*Ibidem*, tradução nossa)<sup>26</sup> ou mesmo desenvolvendo um olhar mais crítico da audiência.

O pornô (todo pornô) é, para o bem ou para o mal (e atualmente mais para o mal) parte de como nós vivemos nossa sexualidade. Como nós representamos a sexualidade para nós mesmos é parte de como nós vamos vivê-la e o pornô encheu o mercado de representações da sexualidade. O pornô gay parece fazer tudo aquilo claro porque há uma grande igualdade entre os participantes (performers, cineastas, audiências) — que permite uma completa exploração da educação do desejo que está acontecendo. O pornô nos envolve corporalmente nessa educação. A crítica ao pornô deve abrir a reflexão sobre a educação que estamos recebendo em prol de mudá-la. (*Ibidem*, tradução nossa)<sup>27</sup>

As reflexões trazidas por Richard Dyer não apenas recuperam a questão da ambivalência da imagem pornográfica também trabalhada por Pinho (2012) como, além disso, nos convidam a pensar em uma espécie de pedagogia em torno da pornografia no que diz respeito ao corpo. O ensinamento da pornografia pode educar dentro das normas da masculinidade ao mesmo tempo em que pode reeducar nosso olhar para novas formas de vivenciar nossa própria sexualidade. Há muito que pode ser extraído a partir dessa área de pesquisa e do contato afetivo com esse gênero cinematográfico que coloca a experiência corporal como central na produção do conhecimento do corpo. Ademais,

<sup>25</sup> No original: “In relation to gay sexual politics, it is worth signaling that this should give pause to those of us who thought/hoped that being a gay man meant that we were breaking with the gender role system. At certain levels this is true, but there seems no evidence that in the predominant form of how we represent our sexuality to ourselves (in gay porn) we in any way break from the norms of male sexuality.”

<sup>26</sup> No original: “(...) against *this* pornography by working with/ within pornography to change it”.

<sup>27</sup> No original: “Porn (all porn) is, for good or ill (and currently mainly for ill), part of how we live our sexuality. How we represent sexuality to ourselves is part of how we will live it, and porn has rather cornered the market on the representation of sexuality. Gay porn seems to make that all clearer, because there is greater equality between the participants (performers, filmmakers, audiences) — which permits a fuller exploration of the education of desire that is going on. Porn involves us bodily in that education. Criticism of porn should be opening up reflection on the education we are receiving in order to change it”.

seu texto se articula também, sobretudo, como um convite para olharmos o campo dos estudos pornô de forma mais crítica sem cair na lógica dos extremos de essencializar o pornô como algo unicamente bom ou ruim.

## 1.2. Afinal, o que é pornografia?: contextualizando um campo de estudos

Uma crítica, semelhante à de Richard Dyer, em torno dos posicionamentos comuns sobre o campo pornográfico está presente em *Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research*, de Feona Attwood. Para a autora, os debates em torno da pornografia, muitas vezes, correm o risco de serem reduzidos exclusivamente aos discursos pró ou anti-pornô nos quais, em ambos os casos, fixa-se os significados da imagem pornográfica, tornando o terreno desses estudos extremamente infértil. Por conta disso, “o paradigma encorpado pelo ‘debate pornô’ tem produzido uma extraordinária dificuldade para examinar a pornografia e outras representações a partir de diferentes perspectivas” (ATTWOOD, 2002, p. 92, tradução nossa)<sup>28</sup>. No entanto, houve também uma mudança nesse paradigma, sobretudo em 1987 e 1989, com as obras *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, de Walter Kendrick (1987), e *Hard Core: Power, Pleasure and the ‘Frenzy of the Visible’*, de Linda Williams (1989), respectivamente. Tais obras ajudaram a pensar a pornografia como uma categoria, além de tentar construir a análise atenta do texto pornográfico como um texto.

Outros movimentos também foram empreendidos nos anos 90:

Laura Kipnis (1996) avalia a significância cultural do pornô como uma fantasia transgressiva, Brian McNair (1996) provê um panorama do lugar da pornografia dentro da cultura contemporânea, Catherine Lumby (1997) revisita os debates sobre pornô, feminismo e a esfera pública, e Laurence O’Toole (1998) examina as mudanças do status da pornografia em relação aos avanços tecnológicos (*Ibidem*, p. 92, tradução nossa)<sup>29</sup>

Feona Attwood (2002) acredita que todos esses movimentos se afastaram da lógica binária, simplista e essencializante que rondava os estudos pornô, além de demandar possibilidades múltiplas de contextualizações em torno da pornografia. Essa mudança de paradigma deve-se ao desenvolvimento de algumas perspectivas teóricas,

---

<sup>28</sup> No original: “The paradigm embodied by the ‘porn debate’ has made it extraordinarily difficult to examine pornography and other representations of sexuality from different perspectives”.

<sup>29</sup> No original: “Laura Kipnis (1996) assesses the cultural significance of porn as transgressive fantasy, Brian McNair (1996) provides an overview of pornography’s place within contemporary culture, Catherine Lumby (1997) revisits debates about porn, feminism and the public sphere and Laurence O’Toole (1998) examines the changing status of pornography in relation to technological development”.

como por exemplo, os Estudos Culturais, Feministas, Gays e Lésbicos, e também a Teoria Queer. Ademais, ela teria, para além de ser apenas influenciada, provocado modificações em como a mídia representa o sexo e a sexualidade, possibilitando, inclusive, a articulação entre o sexualmente explícito e o politicamente radical. Tais transformações, entretanto, junto ao desenvolvimento tecnológico, deixam mais tênue a linha que separa o pornográfico de outras representações sexuais e trazem à tona antigos medos em relação aos “efeitos” da pornografia.

Como toda mudança de paradigma, foi necessário “não apenas a reconsideração do seu assunto, mas também uma reavaliação das metodologias disponíveis e dos referenciais teóricos” (ATWOOD, 2002, p. 94, tradução nossa)<sup>30</sup>. Nesse caso, a própria conceitualização da pornografia mostrou-se como algo difícil de definir devido às diferentes produções que eram categorizadas como tal. Recuperando Kendrick, Feona Attwood aponta que o fracasso na busca dessa definição nos alerta para a confusão entre uma categoria regulatória e um tipo textual particular, ou seja, essas definições dizem mais sobre os medos em torno das suscetibilidades negativas de sua audiência do que dos textos em si: “Para Kendrick, a produção da ‘pornografia’ por definição tem uma função particular; a construção do pornô como uma categoria ‘especial’ e como um ‘segredo’ a ser mantido com certa distância de grupos sociais – mulheres, crianças e classes baixas” (*Ibidem*, p. 95, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Feona Attwood também nos lembra que a definição de arte e a definição de pornografia dependem uma da outra para que tenham significado, de modo que a “alta” cultura só existe porque também há uma cultura “baixa”. O funcionamento dessas definições por meio de oposições binárias eleva o status da arte ao patamar do contemplativo, associando-a às classes mais “elevadas” que possuem a capacidade de apreendê-la, enquanto a pornografia e seus efeitos corporais imediatos estariam vinculada àquelas classes “inferiores”: “o grande artista e o connoisseur cuja apreciação o enobrece pode ser contrastado com o barão pornô e sua audiência de homens em

---

<sup>30</sup> No original: “(...) not only a reconsideration of its subject matter, but also a reassessment of available methodologies and theoretical frameworks”.

<sup>31</sup> No original: “For Kendrick, the production of ‘pornography’ by definition has a particular function; the construction of porn as a ‘special’ category and as a ‘secret’ to be kept from certain social groups – women, children and the lower classes”.



capas de chuva sujas, motivados pela luxúria e suscetíveis aos ‘efeitos’ diretos” (ATWOOD, 2002, p. 96, tradução nossa)<sup>32</sup>.

A recontextualização da pornografia, portanto, tornou-se imprescindível para qualquer análise sobre ela:

Uma consideração sobre as muitas maneiras nas quais a pornografia significa permite mais sofisticadas análises das formas em que o pornô realiza seu trabalho cultural. Sua significância dentro da cultura no maior senso possível é destacado; nossa atenção é trazida para os modos nos quais a pornografia significa para todos os membros de uma cultura, sejam eles consumidores dela ou não. (*Ibidem*, p. 97, tradução nossa)<sup>33</sup>

Attwood também nota, entretanto, que nas últimas décadas “as fronteiras entre pornô e arte, pornô e representação *mainstream* midiática foram testadas como nunca antes” (ATTWOOD, 2002, p. 98, tradução nossa)<sup>34</sup> e a isso, dialogando com McNair, ela intitula como “pornificação do mainstream”. Para entender esse processo, é também necessário examinar seu contexto histórico em torno das representações sexuais. A autora, portanto, recupera Catherine Lumby para tentar localizar essa transformação dentro da divisa entre os discursos do público e do privado, onde na cultura moderna ocidental, houve um movimento de descentralizar a produção e o consumo midiático. Mas mais do que apenas essa contextualização, é necessário nos perguntarmos: como o sexo é representado na cultura contemporânea?

Para reformular esse paradigma, Attwood retoma Abercrombie e Longhurst em função de sua análise em torno de uma crescente espetacularização da sociedade e a transformação dos espectadores enquanto performers narcisistas, no sentido de pensar as novas características de interação de “produtores, textos e consumidores no começo do novo milênio” (*Ibidem*, p. 100, tradução nossa)<sup>35</sup>. A mídia, nesse caso, se tornou algo inseparável do nosso cotidiano e, portanto, algo constitutivo dele que também constrói os indivíduos de forma narcísica. Mas, para além disso, a autora aponta também que sexualidade é ressignificada na sociedade consumista, individualista e espetacularizada de modo que se tornou também um *commodity* a ser consumido. Dentro dessas preocupações em relação às novas tecnologias e aos novos significados da sexualidade,

<sup>32</sup> No original: “(...) the great artist and the connoisseur whose appreciation ennoble him can be contrasted with the porn baron and his audience of men in dirty raincoats, motivated by lust and susceptible to direct ‘effects’”.

<sup>33</sup> No original: “A consideration of the many ways in which pornography signifies, enables a more sophisticated analysis of the ways in which porn performs its cultural work to take place. Its significance within culture in the widest possible sense is highlighted; our attention is drawn to the ways in which pornography signifies for all the members of a culture whether they consume it or not”.

<sup>34</sup> No original: “(...) the boundaries between porn and art, porn and mainstream media representation have been tested as never before”.

<sup>35</sup> No original: “(...) producers, texts and consumers at the beginning of a new millennium”.

Attwood prevê a necessidade de novas contextualizações tal como novos avanços dos referenciais teóricos nesses estudos.

Mas a recontextualização da questão ‘O que é pornografia?’ é uma mudança que permite uma muito produtiva reconsideração dos modos nos quais a sexualidade é articulada em práticas de produção textual e consumo. No momento atual, quando as fronteiras representacionais que recentemente foram essenciais para a categorização, e na verdade para a existência da pornografia, parece para muitos estar desaparecendo, a reconstrução dessa questão é necessária e inevitável. (ATWOOD, 2002, p. 104, tradução nossa)<sup>36</sup>

Esse trabalho de Feona Attwood (2002) é de extrema importância para conduzirmos uma discussão em torno da pornografia menos pautada por uma perspectiva essencialista e reducionista sobre esse objeto. Através de um panorama histórico do desenvolvimento dos estudos pornô (e do próprio pornô), a autora consegue delinear paradigmas necessários para conseguirmos alcançar análises que possam tornar nossas pesquisas mais férteis, além de oferecer referenciais teóricos que nos auxiliam nessa empreitada. Situar a pornografia em um contexto histórico e social específico e entender a forma como a sexualidade é explorada, representada e lidada em determinadas sociedades torna-se, portanto, não apenas fundamental como também o nosso principal desafio.

Nesse caso, o texto *Museu, lixo urbano e pornografia*, de Paul B. Preciado, nos oferece uma espécie de genealogia pornográfica que pode nos ajudar a contextualizar histórica e politicamente a pornografia. O autor, quando analisa os estudos pornô, percebe que “aqueles argumentos que poderiam dar um giro ao debate são excluídos de antemão através de uma definição implícita da noção mesma de pornografia” (PRECIADO, 2017, p. 24). Ao mesmo tempo em que conseguimos perceber que há um excesso pornográfico atualmente, a pornografia não parece ser tão minuciosamente analisada nem pela perspectiva do cinema e tampouco da filosofia. Nesse sentido, tal como Attwood, Preciado entende que o conteúdo pornográfico é visto como um “lixo cultural”, de modo que é percebido como “o grau zero da representação, um código fechado e repetitivo cuja a única função é e deveria ser a masturbação acrítica – sendo a crítica um obstáculo para o êxito masturbatório” (*Ibidem*, p. 25).

---

<sup>36</sup> No original: “But the recontextualization of the question ‘What is pornography?’ is a shift that enables a very productive reconsideration of the ways in which sexuality is articulated in practices of textual production and consumption. At the present time, when the representational boundaries that in recent times have been essential for the categorization, and indeed the existence, of ‘pornography’ appear to many to be breaking down, the reconstruction of this question is both necessary and inevitable”.

Tal perspectiva anti-pornográfica foi bastante trabalhada durante os anos 80 e 90 por autoras como, por exemplo, Andrea Dworkin e Catherine Mackinnon que denunciavam a pornografia por essencialmente produzir uma violência contra a mulher. Mesmo com movimentos de feminismo pró-sexo atuantes no mesmo período, o feminismo anti-pornografia (apoiado, inclusive, por conservadores religiosos) ajudou a estigmatizar ainda mais o pornô, alocando-o em um subúrbio cultural. A partir do final dos anos 80, porém, outros autores, como Walter Kenrick (1987), Richard Dyer (1985), Linda Williams (1989) e Thomas Waugh (1985), teriam ido contra essa corrente que condenava a pornografia no intento de censurá-la e começaram a pensar esse objeto com outro olhar.

No século começo do século XXI, tais pesquisas emergem fundando o que conhecemos hoje como estudos pornôs (ou, em inglês, “porn studies”). É por meio deles que Preciado irá realizar “uma exploração genealógica que permita situar e entender a emergência da pornografia no Ocidente como parte da aparição de um regime mais amplo (capitalista, global e midiaticado) de produção da subjetividade através da gestão técnica da imagem” (PRECIADO, 2017, p. 26). Sua análise tratará do que ele chama de “biopolítica da representação pornográfica”, partindo da representação, do discurso, da produção de subjetividade e dos olhares sobre o corpo, além de apontar para novas possibilidades a partir das micropolíticas pós-pornográficas.

Para realizar tal genealogia, Preciado explora as contribuições do historiador Walter Kendrick em torno do tema no qual defende o caráter museológico do pornô na modernidade. A partir de escavações arqueológicas, no século XVIII, houve uma descoberta inusitada de esculturas com nudez explícita, genitais e sexo espalhadas por toda a cidade de Pompéia, sem possuírem um lugar específico e restrito para elas. Assim, essa revelação teria trazido um “retorno do reprimido” e desvelado “outro modelo de conhecimento e de organização dos corpos e dos prazeres na cidade pré-moderna”, além de também revelar “brutalmente uma topologia visual da sexualidade radicalmente distinta da que dominava a cultura europeia no século XVIII” (*Ibidem*, p. 27). Por conta disso, foi preciso distinguir o que poderia ser visto e o que precisaria ser escondido do olhar pelo Estado e, logo, tais imagens são escondidas no museu borbônico de Nápoles (o Museu Secreto) onde apenas homens aristocratas teriam o direito de acessar.

A palavra pornografia aparece nesse contexto museístico pela mão de um historiador da arte alemã, C. O. Müller, que, reclamando a raiz grega da palavra (porno-grafêi: pintura das prostitutas, escrita da vida das prostitutas),

denomina os conteúdos do Museu Secreto como pornográficos. Assim, em inglês, a definição de 1864 da “pornografia”, do Dicionário Webster, não é outra que “aquelas pinturas obscenas utilizadas para decorar os muros das habitações de Pompéia, cujos exemplos se encontram no Museu Secreto” (PRECIADO, 2017, p. 27).

A história da arte tal como a regulação do espaço do Museu Secreto possuem, portanto, uma significativa importância no que diz respeito a como a pornografia e a sexualidade vão ser entendidas e lidadas dentro da modernidade ocidental. Preciado, por exemplo, vai entender o pornográfico como “uma técnica de gestão do espaço público e, mais particularmente, de controle do olhar”, além de também responsável por fundar “novas categorias de ‘infância’, ‘feminilidade’ e de ‘classes populares’” e instaurar o corpo masculino aristocrático como uma “nova hegemonia política visual – ou, inclusive, poderíamos dizer político-orgásmica” (*Ibidem*, pp. 27-28).

Ao longo do século XIX, a noção de pornografia, a construção das metrópoles modernas e as retóricas do higienismos vão andar de mãos dadas. Como exemplo dessa dinâmica, Preciado nos lembra que, durante parte desse período, a pornografia é ainda definida em associação à prostituição e à vida das prostitutas, mas agora com uma nova roupagem: isso se torna uma questão de higiene pública nas cidades. Ao mesmo tempo em que as medidas higiênicas implantadas nesse contexto visavam cuidar da limpeza do lixo, elas também pretendiam limpá-la da presença de trabalhadoras sexuais. Desse modo, a pornografia, que antes tinha apenas a intenção de interditar o olhar de mulheres e crianças, torna-se uma categoria higiênica e passa a também regular a “sexualidade das mulheres no espaço público, assim como da gestão dos serviços sexuais das mulheres fora das estruturas institucionais do matrimônio e da família” (*Ibidem*, p. 28).

É nesse sentido que Preciado, em vista do Museu Secreto e da cidade moderna, coloca que “poderíamos então redefinir a pornografia como uma política do espaço e da visibilidade que gera segmentações precisas dos espaços públicos e privados” (*Ibidem*, p. 29). Há, no entanto, um terceiro elemento que emerge para complexificar essa definição: a invenção da fotografia e do cinema. Nesse contexto, por exemplo, os primeiros filmes que hoje poderíamos classificar como pornográficos foram filmados por homens e permaneciam para o consumo de homens, sendo exibidos geralmente em bordéis ou clubes masculinos. A pornografia, conseqüentemente, nasce da interdição de olhares demarcados por categorias como gênero, idade e classe social e vai permanecer, ao menos até os anos 1970, como sendo permitida a ao consumo apenas masculino.

É importante ressaltar que tanto a fotografia quanto o cinema se inserem nas dinâmicas da produção entre o normal e o patológico, sendo assim “impossível separar a história das primeiras representações pornográficas da história da fotografia médica dos desviados, do corpo disforme e discapacitado, e da fotografia colonial” (PRECIADO, 2017, p. 30). Contextualizada em tais dinâmicas, as identidades sexuais são, por exemplo, inventadas com ajuda dos aparatos tecnológicos de produzir imagens na intenção de não apenas categorizá-las como também torná-las visíveis e construir, dessa forma, uma verdade sobre elas. A pornografia, portanto, insere-se nessa produção de um saber (sexual) sobre os corpos representados – mas mais do que isso: ela também produz efeitos e reações sobre o corpo (dessa vez, do espectador), que se torna vulnerável a ela.

A partir dessa genealogia proposta por Paul B. Preciado, importa-nos, sobretudo, pensar sobre como hegemonicamente as definições em torno do pornográfico foram sendo construídas através de uma tentativa de interditar olhares e regular corpos, moldando histórica e culturalmente a noção de que a pornografia é algo essencialmente feito para o consumo masculino. Entende-se aqui também a importância das imagens pornográficas, produzidas por meio da fotografia e do cinema, nas representações da sexualidade que, em muitos casos, ajudou a inaugurar identidades sexuais, inclusive as consideradas patológicas. A relação da modernidade ocidental com o objeto pornográfico e com a sexualidade é, portanto, de controle e isso nos ajuda a compreender o porquê dos debates pornô se configurarem como um campo tão complexo de embates que, comumente, caem em afirmações simplistas, reducionistas e essencializantes.

### **1.3. O corpo amarelo e a imagem pornográfica**

Até o momento, conseguimos entender a importância e a necessidade de estudar criticamente o pornô a partir de sua ambivalência ao mesmo tempo em que possuímos a compreensão de que esse campo de estudos é complexo no que diz respeito, inclusive, à definição do próprio conceito de pornografia e suas representações da sexualidade. Agora, entraremos de forma mais definitiva em um dos tópicos que dá norte a essa pesquisa: a representação do corpo do homem cisgênero amarelo na pornografia gay masculina ocidental. Para começar a pautar essa discussão, no entanto, é impossível não

mencionarmos e destrincharmos o texto *Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn* (1991), de Richard Fung, que trabalha com esse tema tão específico.

O texto inicia-se utilizando o trabalho do psicólogo Philippe Rushton cuja tese apropria-se de estudos biológicos para associar níveis de sexualidade, como tamanho do pênis e da vagina, a fatores, por exemplo, comportamentais. Desse modo, a raça seria determinante nessa dinâmica e leste-asiáticos estariam em um ponto desse espectro enquanto negros foram alocados no outro extremo – e os brancos, por outro, estariam no ponto de equilíbrio e, portanto, livres de análises. Richard Fung traz esse exemplo para mostrar como é articulado o discurso, na sociedade ocidental, em torno da raça e da sexualidade como “um sistema de ideias e práticas recíprocas que foram originadas na Europa simultaneamente com (...) a expansão colonial e a escravidão” (FUNG, 1991, p. 146, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Fung contextualiza, no entanto, a quais corpos “orientais” ele se refere partindo do contexto norte-americano onde, diferente do debate de Orientalismo trazido por Edward W. Said em relação ao Oriente Médio, diz respeito ao leste e ao sudeste asiáticos. É por isso, inclusive, que certos estereótipos sexuais embasados na ideia do “oriental” entram, às vezes, em embates contraditórios com outros estereótipos marcados, por exemplo, pela nacionalidade. No geral, entretanto, tais homens “orientais” são entendidos a partir da ideia de que são desprovidos de qualquer sexualidade<sup>38</sup>. Logo, enquanto em relação às mulheres desse grupo a ideia que vai perpassar suas representações está associada à passividade e à submissão sexual, para esses homens prevalecerá, sobretudo, a partir do nerd e do lutador de artes marciais – mas, em ambos os casos, de forma dessexualizada.

Então, enquanto Fanon nos diz que “o Negro é eclipsado. Ele é transformado em um pênis. Ele é o pênis”, o homem asiático é definido pela sua impressionante ausência na parte de baixo. E se homens asiáticos não tem sexualidade, como nós poderíamos possuir homossexualidade? (*Ibidem*, p. 148, tradução nossa)<sup>39</sup>

<sup>37</sup> No original: “(...) a system of ideas and reciprocal practices that originated in Europe simultaneously with (...) colonial expansion and slavery”.

<sup>38</sup> No original: Richard Fung, no entanto, também nos lembra que “a hierarquia racial renovada por Rushton está em tensão com uma antiga e apenas parcialmente eclipsada representação de todos os asiáticos como tendo uma indisciplinada e perigosa libido” (FUNG, 1991, p. 147, tradução nossa). No original: “(...) the racial hierarchy revamped by Rushton is itself in tension with an earlier and only partially eclipsed depiction of all Asians as having an undisciplined and dangerous libido”.

<sup>39</sup> No original: “So whereas, as Fanon tells us, ‘the Negro is eclipsed. He is turned into a penis. He is a penis,’ the Asian man is defined by a striking absence down there. And if Asian men have no sexuality, how can we have homosexuality?”.

As intersecções entre raça e sexualidade complexificam-se ainda mais quando Fung pensa a articulação dessas duas categorias dentro da comunidade gay norte-americana. Os setores políticos e comerciais gays podem ser caracterizados também por uma ausência expressiva de pessoas asiáticas<sup>40</sup> em suas composições e agendas. Consequentemente, quando pensamos em representações sexuais gays, “as imagens de homens e de beleza masculina permanecem de homens brancos e de beleza branca masculina” (FUNG, 1991, p. 149, tradução nossa)<sup>41</sup> de modo que, para pessoas não-brancas, esses padrões aparentam fazer a manutenção de hierarquias raciais que culminam na rejeição ou na fetichização de corpos socialmente racializados de maneira opressiva. É com essas questões que o autor irá pensar a representação da (homos)sexualidade asiática dentro da pornografia gay norte-americana a partir de três filmes pornô interracializados com atores amarelos lançados em 1985: *Bellow The Belt*, *Asian Knight* e *International Skin*.

O primeiro filme, *Bellow The Belt*, começa sem sequer citar o nome do ator asiático nos créditos iniciais, o que leva Fung a crer que o público-alvo não está tão interessado eroticamente nele. O enredo, que é protagonizado, na maior parte do tempo, por dois personagens brancos (Greg e Robbie), insere um personagem asiático em uma sequência onírica, ambientada num dojô de karatê, na qual Robbie se transforma em “oriental”, sendo assim penetrado por Greg. Em termos de coreografia sexual, na perspectiva do autor, o coito anal dessa sequência específica, diferente das outras, é um ato de submissão e não de prazer. Podemos, então, compreender esse filme pornô como tendo uma relação direta com a questão do poder: “Em um vídeo que se apropria de emblemas de poder asiático (karatê), o único lugar para um ator realmente asiático é como a caricatura da passividade” (*Ibidem*, p. 152, tradução nossa)<sup>42</sup>.

Há, no entanto, uma ressalva importante no que diz respeito à representação de homens asiáticos na posição sexual de passivos. Não se trata de resumir qualquer filme onde isso ocorra como sendo automaticamente uma obra que reitere estereótipos raciais em torno desses corpos – o que está em jogo, para Fung, é a recorrência dessas imagens na pornografia gay masculina norte-americana que são protagonizadas por atores asiáticos. A partir dessa perspectiva, o autor utiliza como exemplo o fato de que, na

---

<sup>40</sup> Dentro da leitura de *Looking For My Penis*, eu utilizo o termo “asiático” no lugar de “amarelo” por ser a categoria utilizada por Richard Fung.

<sup>41</sup> No original: “(...) the images of men and male beauty are still of white men and white male beauty”.

<sup>42</sup> No original: “In a tape that appropriates emblems of Asian power (karate), the only place for a real Asian actor is as a caricature of passivity”.

divulgação do filme *Studio X*, de 1986, sua sinopse aponta o ator Sum Yung Mahn como alguém que fez história ao ser supostamente o primeiro asiático a penetrar um homem não-asiático.

Em *Asian Knights*, Fung inicia sua análise considerando que o filme possui um produtor-diretor e um elenco predominantemente asiático. No seu primeiro momento, um casal de asiáticos vai a um psiquiatra branco em razão de não conseguirem transar e, rapidamente, no consultório, são convencidos pelo psiquiatra a tirar a roupa e transar. O que poderia ser uma cena homoafetiva intrarracial, contudo, torna-se um objeto do olhar branco tendo em vista que a decupagem da cena aparenta demonstrar que ela está sendo guiada pelo ponto de vista do próprio psiquiatra. Ademais, esse personagem logo participa do sexo, tornando-se, na leitura de Fung, o centro do filme. Por mais que talvez se possa dizer que os personagens asiáticos têm mais agência e desejo neste filme em relação a *Bellow the Belt*, ainda há uma centralidade branca. Em outra sequência de *Asian Knights*, por exemplo, mesmo quando um ator asiático, atuando como “mitologizada gueixa ou ‘a boa esposa’” (FUNG, 1991, p. 156, tradução nossa)<sup>43</sup>, está na posição de quem penetra, privilegia-se o prazer do homem branco.

No contexto de *International Skins*, há um maior nível de complexidade: não apenas há um ator asiático, mas também há um ator negro e um latino, além de diversos atores caucasianos. Os atores socialmente racializados, é claro, são penetrados pelos brancos sem que haja uma reciprocidade na coreografia sexual. O filme que, contudo, se estabelece narrativamente a partir do ponto de vista do personagem amarelo nomeado Brad parece, mesmo assim, não ter como público-alvo pessoas negras, latinas ou mesmo asiáticas, até porque estes personagens não vão interagir entre si – mas apenas com os brancos. Essa dinâmica interracial acaba por construir e perpetuar o que Fung chama de “um sistema de branco-centricidade” (*Ibidem*, p. 157, tradução nossa)<sup>44</sup>.

Através das análises feitas por Richard Fung de algumas sequências presentes nesses três filmes pornô, é possível identificar alguns padrões no que diz respeito às representações de homens cisgêneros asiáticos na pornografia gay norte-americana que se baseiam, sobretudo, em estereótipos raciais que colocam tais corpos como essencialmente “passivos” nas coreografias sexuais. O autor aponta também para as diferenças em torno da experiência gay asiática em relação à de gays brancos, sobretudo no que diz respeito a questões relacionadas a sexo: “O ‘gueto’, o movimento

<sup>43</sup> No original: “(...) the mythologized geisha or ‘the good wife’”.

<sup>44</sup> No original: “(...) a system of white-centeredness”.



*mainstream* gay, pode ser um lugar de liberdade e identidade sexual. Mas ele também pode ser um espaço de alienação racial, cultural, às vezes mais proeminente que na sociedade hétero”<sup>45</sup> (FUNG, 1991, p. 159, tradução nossa). Além disso, podemos perceber o questionamento sobre o problema em torno das convenções pornográficas daquele contexto específico ser somente uma questão de raça ou também da própria visão limitada sobre o erótico, tendo em vista que nem mesmo a participação de produtores ou diretores asiáticos é garantia de algo.

O texto de Fung, apesar de nos fornecer materiais e desenvolver problemáticas importantes, foi escrito no começo da década de 1990 e, desde então, houve muitas mudanças na forma das representações pornográficas, do seu consumo e, até mesmo, das dinâmicas de desejo e de desejabilidade. Uma aproximação mais recente que traz desdobramentos interessantes sobre essa temática é o trabalho intitulado *Beyond 'Looking for My Penis': Reflections on Asian Gay Male Video Porn* (1999), escrito por Daniel C. Tsang. Em diálogo direto com Richard Fung, o autor empreende o movimento de atualizar o contexto da produção de filmes pornográficos protagonizados por homens cisgêneros asiáticos<sup>46</sup>, tal como compreender as transformações no que diz respeito à representação destes corpos.

Daniel C. Tsang defende a necessidade de atualizar o texto de Richard Fung a partir da afirmação de que houve uma mudança de paradigma no pornô asiático: “a imagem predominante agora sendo oferecida é a sexualidade entre dois ou mais asiáticos” (TSANG, 1999, p. 473, tradução nossa)<sup>47</sup>. Diversos vídeos pornôs intrarraciais com atores asiáticos de diferentes etnias estariam sendo feitos, apesar de não haver certeza exatamente do lugar geográfico onde eles foram filmados. De qualquer modo, o advento e a popularização da internet somada à digitalização de imagens, tal como o fluxo do capital transnacional investido na produção pornográfica, fizeram com que tais materiais pornográficos tornassem-se mais acessíveis mundialmente. Levando isso em conta, surge a principal pergunta que norteia o ensaio de Tsang: o porquê dessa mudança de paradigma desde a publicação de *Looking for My Penis*.

---

<sup>45</sup> No original: “The ‘ghetto,’ the mainstream gay movement, can be a place of freedom and sexual identity. But it is also a site of racial, cultural, and sexual alienation sometimes more pronounced than that in straight society”.

<sup>46</sup> Novamente, eu utilizo o termo “asiático” como categoria racial em razão de Daniel C. Tsang, em seu texto, fazer o mesmo.

<sup>47</sup> No original: “(...) the predominant image now being offered is sexuality between and among Asians”.

Para responder essa pergunta, o autor oferece duas possíveis explicações, dentre elas uma mais generosa. O fato de ter havido um aumento de produções audiovisuais pornôis gays intrarraciais entre asiáticos poderia ser atribuído à aparição em massa de asiáticos abertamente queers e de grupos que dão suporte a eles no contexto norteamericano. Esses movimentos teriam surtido efeito a ponto de ter transformado o pornô gay comercial, inclusive o pornô gay asiático. Como consequência também de uma espécie de “empoderamento” gay asiático, a busca por relações interracialis com brancos poderia ter diminuído à medida que, seguindo uma tendência mercadológica, a centralidade ou mesmo a presença caucasiana não seria mais dominante ou sequer necessária.

A outra explicação, no entanto, traz uma perspectiva menos esperançosa: asiáticos seriam um objeto de desejo rentável para os produtores de pornô que perceberam que poderiam lucrar com um nicho de consumidores que procuravam por representações de homens socialmente racializados. Tsang, nessa perspectiva, percebe que nas lojas de vídeos adultos, ainda havia uma grande predominância de conteúdos pornográficos protagonizados por homens brancos – mas, ainda assim, existiam prateleiras reservadas para aqueles com protagonismo não-branco. Desse modo, foi possível averiguar uma espécie de segregação onde cada consumidor saberia facilmente encontrar os filmes que contemplariam seus desejos. Ademais, isso também nos orienta a pensar na “existência de um mercado especializado em imagens de homens gays asiáticos” (TSANG, 1999, p. 474, tradução nossa)<sup>48</sup>.

O apelo aos corpos de homens asiáticos na pornografia gay daquele momento trazia descrições, sobretudo, relacionadas a um certo marcador de juventude que remetia a uma espécie de infantilização deles, mesmo que os atores em si parecessem mais velhos. Outros vídeos, no entanto, traziam um enfoque maior no cenário onde aconteciam, muitas vezes trazendo um contexto de ilhas “orientais” afastadas da vida urbana que, inclusive, poderiam sugerir que “a audiência visada para vídeos gays asiático-asiático é a do turismo sexual, seja de fato ou imaginativamente” (*Ibidem*, p. 474 tradução nossa)<sup>49</sup>. De todo o modo, há também a sugestão de que o público alvo não seria apenas homens brancos atraídos por asiáticos, mas também asiáticos com preferências em relações intrarraciais.

---

<sup>48</sup> No original: “(...) existence of a specialty market for such gay male Asian images”.

<sup>49</sup> No original: “(...) the intended audience for Asian gay male videos is the sex tourist, whether in fact or vicarious”.

Há também um notável contraste entre os vídeos analisados por Richard Fung e as emergentes produções apontadas por Tsang, acima de tudo em razão dos vídeos pornô terem democratizado mais o jogo sexual de modo que não haveria mais a necessidade de haver um papel dominante e um papel subjugado. A coreografia sexual estaria sendo apresentada de forma em que o prazer entre os atores asiáticos fosse mais mútua ao mesmo tempo em que também existiria uma outra relação com o tempo pornográfico na qual não há tanta pressa para o *money-shot*. Essas características, na perspectiva do autor, traçariam uma diferenciação entre o pornô gay asiático e o pornô gay hardcore branco: “(...) é o jeito asiático, o vídeo parece dizer” (TSANG, 1999 p. 475)<sup>50</sup>.

Daniel C. Tsang nos apresenta um novo cenário de possibilidades em torno das representações de homens asiáticos na pornografia gay, admitindo ter confiança de que o “futuro do gênero [pornô], como uma forma de arte se nada mais, pertence ao cineasta independente” (*Ibidem*, p. 476, tradução nossa)<sup>51</sup>. Para a nossa pesquisa, a mais importante reflexão trazida por ele, contudo, refere-se talvez não tanto ao âmbito da representação em si, mas às novas tendências mercadológicas daquele momento que encontraram um grupo de espectadores (sejam eles asiáticos ou não) interessados no pornô gay asiático. É a partir do entendimento de que há, de fato, esse nicho que poderemos avançar, realmente, na discussão em torno da representação e do consumo dessas imagens.

Nesse movimento, retorno à minha monografia mencionada no início deste capítulo para ressaltar a forma como percebi, nesse trabalho de conclusão de curso, a representação e o consumo do corpo do homem cisgênero amarelo na pornografia gay ocidental, assim como os processos de racialização que perpassam os indivíduos que compõem esse grupo e as formas como se articulam as dinâmicas de desejo e desejabilidade. Ademais, irei, a partir da minha própria leitura, propor os desdobramentos que ela traz e que permearão os próximos capítulos desta dissertação.

Em meu primeiro capítulo, tentei observar “como os processos de racialização ocorrem de forma sistemática e intencional – como um projeto conscientemente arquitetado e posto em prática pela branquitude euro-norte-americana e difundida para o resto do mundo” (OKABAYASHI, 2019, p. 10). Explorei, portanto, uma de suas

---

<sup>50</sup> No original: “(...) it's the Asian way, the video seems to say”.

<sup>51</sup> No original: “(...) future of this genre, as an art form if nothing else, belongs to the independent filmmaker”.

principais implicações: a construção de uma ideia do homem amarelo emasculado, ou seja, marcado pela ausência de masculinidade, tendo como referência a masculinidade branca ocidental. A partir, primeiramente, de uma análise das contribuições teóricas de Edward W. Said em torno do Orientalismo, pude perceber que o sujeito “oriental” é percebido como fundamentalmente diferente do branco ocidental – sendo, assim, o Outro do Ocidente. É em razão disso que defendo que no “imaginário orientalista, corpos asiáticos são vistos como femininos em oposição à masculinidade do homem branco ocidental – processo que ocorre também com homens negros, que são vistos como ‘perigosos e hiperssexualizados’” (OKABAYASHI, 2019, p. 11).

A cultura de massa, nesse sentido, teria tido, no meu entendimento, uma enorme contribuição na difusão de representações orientalistas sobre homens amarelos que ajudaram a cristalizar essa imagem: filmes como, por exemplo, *Bonequinha de Luxo* (1961), de Blake Edwards, *The Ballad of Little Jo* (1993), de Maggie Greenwald, e *Se Beber, Não Case!* (2009), de Todd Phillips, nos mostram como as representações desses corpos através da história do cinema estadunidense reiteraram o estereótipo da emasculação de diferentes maneiras. Essas representações, no entanto, não surgem na cultura de massa de forma espontânea e, portanto, não são o suficiente para que entendamos como essas ideias foram sendo configuradas e difundidas. Logo, foi preciso que eu saísse da esfera da sociedade civil e compreendesse seus diálogos com o Estado, sobretudo o estadunidense.

As políticas anti-imigratórias impostas pelos Estados Unidos em relação a asiáticos, tal como as leis anti-miscigenação somadas a práticas econômicas discriminatórias e à questão da cidadania, logo, se tornaram imprescindíveis para produzir um sujeito amarelo emasculado. Além disso, posteriormente a esse contexto, nos anos 1960, quando “o lugar racial dos asiático-estadunidenses no país tornou-se incerto” (*Ibidem*, p. 18), a criação do mito da minoria modelo ressaltou a emasculação a partir da ideia da pessoa amarela enquanto politicamente inofensiva e, logo, não-negra. E, assim, desenhando esse percurso em torno dos processos de emasculação do homem cisgênero amarelo, pude finalmente adentrar nos debates sobre a pornografia gay masculina racializada.

Levando em conta o tema da “homonormatividade” para sistematizar a forma como as dinâmicas de desejo e de deseabilidade se articulam dentro da comunidade gay de modo que ela informa e dita o desejável enquanto o corpo branco, empreendi o movimento de pensar também os seus desvios. Aferi, nessa análise, que “é exatamente

na diferença racial – mercantilizada na pornografia – que o homem asiático torna-se desejável” (OKABAYASHI, 2019, p. 22). Em seguida, adentrei nos trabalhos de Richard Fung e Daniel C. Tsang, assim como o fiz de forma mais aprofundada anteriormente neste capítulo. Levantei, contudo, uma questão: tendo em vista o contexto contemporâneo da relação de pessoas brancas com a outridade, a forma como homens asiáticos são representados na pornografia gay interferiria, de fato, na forma como seus espectadores brancos consomem essas imagens ou ela estaria propensa a ser ressignificada pelo olhar orientalista deles?

No intento de responder a tal questionamento, analisei quatro vídeos pornôs gays, até então, disponíveis no site *PornHub*: dois interracialis entre amarelos e brancos e dois intrarraciais entre amarelos. Partindo da coreografia sexual, das hashtags e dos comentários consegui evidenciar as aproximações e os distanciamentos entre eles no que tange à representação e às dinâmicas espectatoriais. Os dois primeiros vídeos (interraciais) demonstraram uma racialização do corpo amarelo em suas hashtags, apontaram para a reiteração do estereótipo de emasculação e apresentaram comentários voltados à fetichização racial e, até mesmo, de supremacia branca. Os dois últimos vídeos (intrarraciais) possuíam as mesmas dinâmicas nas hashtags, uma mudança radical no que diz respeito à coreografia sexual e uma relação semelhante, entretanto mais leve, nos comentários.

Conclui, por fim, que

As tentativas de produzir um movimento contra-hegemônico que produzisse uma representação mais humanizada do homem amarelo por meio de produções independentes feitas por asiáticos não-continentais não pareceram ser o suficiente para desconstruir esse imaginário sobre os homens amarelos, tendo em vista que não é possível controlar o olhar, contaminado ainda por estereótipos raciais, do espectador. Entretanto, também é notório que os comentários dessas produções independentes possuem um teor racista muito menor do que os outros. Seria, portanto, injusto assumir que essas produções falharam completamente, tendo em vista que traz outra perspectiva e novas possibilidades em torno da construção de uma ideia do homem amarelo. (*Ibidem*, p. 39)

Recupero minha monografia porque parto dela para (re)pensar algumas questões e propor novos desdobramentos. A questão da ambivalência da imagem pornográfica, como vimos no decorrer deste capítulo, mostrou-se indispensável para qualquer análise que seja construída em torno da pornografia, sobretudo, a gay masculina racializada, assim como uma perspectiva menos pessimista e condenatória em relação ao pornô que só pode ser compreendido a partir de uma contextualização histórica sobre o mesmo. Revisitar os textos de Richard Fung e Daniel C. Tsang sob essa outra ótica foi de

extrema importância para mim, no sentido de me possibilitar trabalhar com eles de forma mais aprofundada e me fazer extrair reflexões mais críticas sobre a temática. Um novo olhar é demandado e, tendo essas questões à vista, me proponho, nessa dissertação, a discutir a representação e o consumo do corpo amarelo na pornografia gay adicionando também um novo e complexo elemento: a ascensão do K-Pop enquanto fenômeno global.

O K-Pop tornou-se um fenômeno mundial, abrindo portas para uma maior representação amarela no mundo ocidental e, portanto, causando também mudanças radicais na forma como esses corpos são lidos socialmente. Levanto a hipótese de que a música pop sul-coreana, a partir de seus *boygroups*, provocou grandes mudanças nas dinâmicas de desejo e desejabilidade em relação ao corpo do homem cisgênero amarelo no Ocidente que, historicamente, foi considerado indesejável sexualmente nesse contexto. A partir disso, cabe questionar como o K-Pop se torna esse fenômeno global e também de que forma ele consegue causar essas transformações nas lógicas de desejo ocidentais.

## CAPÍTULO 2 - Do fenômeno K-Pop: qual o corpo amarelo desejável?

### 2.1. Sobre contextos: K-Pop e Globalização

Com uma música pop cantada em japonês por cantores sul-coreanos que, alocados em ambientes e trajados com figurinos que remetem à América Latina, dançam apropriando-se, inclusive, de trejeitos com forte influência negra estadunidense, constituiu-se o vídeo-clipe *Airplane pt. 2*<sup>52</sup>, do boygroup BTS (Imagem 4). Essa mistura de elementos culturais distintos espalhados por todo o mundo caracteriza muitos dos materiais audiovisuais produzidos no cenário da música pop sul-coreana, o K-Pop. Nesta dissertação, no entanto, levanto a hipótese de que o principal atrativo do K-Pop ter se tornado um fenômeno global não reside necessária e unicamente ao apelo a outras culturas que se encontram fora da Coreia do Sul – mas residiria, sobretudo, no que é específico dela, na outridade<sup>53</sup> que ela pode evocar para fora de seu contexto.



Imagem 4 - Vídeo-Clipe da música Airplane Pt. 2, de BTS

Tendo isso em mente, neste capítulo, focaremos justamente no que o K-Pop traz de diferente em relação à música pop hegemônica – estadunidense – com o foco em como são apresentadas as masculinidades de K-Idols (ídeos sul-coreanos). Como vimos no capítulo anterior, os processos de racialização de homens cisgêneros amarelos

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CxnJf0tWu48> (Acesso em: 17/01/2022).

<sup>53</sup> Outridade aqui vem do inglês “otherness”. Utilizo dessa forma a partir da tradução de Stephanie Borges para o livro *Olhares Negros: raça e representação*, de bell hooks (2019).

construiu uma perspectiva de que eles são emasculados e, portanto, também entendidos como sexualmente indesejáveis no Ocidente. Enquanto uma pessoa amarela designada homem ao nascer, consegui perceber, no entanto, sobretudo a partir do final da década passada, uma mudança no que diz respeito às dinâmicas de desejo e de desejabilidade em relação à forma na qual meu próprio corpo passou a ser percebido na esfera romântico-sexual. Concomitante a esse movimento, Idols de *boygroups* de K-Pop começam a se tornar objetos de desejo por parte de um público não-amarelo.

A partir da perspectiva dessa transformação, no entanto, é preciso que também analisemos qual corpo amarelo masculino é, de fato, entendido contemporaneamente como desejável e, além disso, dentro de quais dinâmicas de consumo ele é desejado – ou seja, quais marcadores presentes nele o possibilitam que seja objeto de desejo. Em outras palavras, quando alguém afirma ter “fetiche” em “asiáticos”, é necessário que nos perguntemos se esse asiático é apenas o que se parece com um Idol sul-coreano ou também abarca, por exemplo, o imigrante chinês de meia-idade em situação de vulnerabilidade? Desse modo, é possível que compreendamos como os estereótipos raciais, atualizados (ou reiterados) pelo K-Pop, informam qual o corpo amarelo ideal, passível de desejo. Só então, poderemos adentrar em como se articulam as dinâmicas dos *fandoms* e as suas relações com esses Idols dentro de uma lógica de consumo. É, no entanto, impossível tratar desse assunto sem trazer o contexto em que o K-Pop, enquanto fenômeno global, emerge.

Não é novidade que, desde o início do século XXI, a Coreia do Sul tem crescido exponencialmente no que diz respeito à produção e à exportação de cultura pop para o mundo. O percurso para que, hoje, o país tenha chegado aonde chegou, no entanto, deve-se, sobretudo, ao final dos anos 1990, quando a Onda Coreana, também conhecida como *Hallyu*, originou-se. No primeiro capítulo de sua dissertação intitulada *Um mergulho na Onda Coreana, nostalgia e cultura pop na série de K-dramas “Reply”* (2018), Daniela de Souza Mazur Monteiro explica que esse fenômeno “abarca o fluxo intenso de produtos culturais provenientes da Coreia do Sul que tem conquistado imensa popularidade na Ásia e, mais recentemente, em países ocidentais” (MONTEIRO, 2018, p. 19) e ainda complementa:

Esse fluxo, atualmente, compreende produtos da cultura pop, como filmes, música, dramas de TV e outros formatos televisivos, celebridades, videogames e moda, e também gastronomia, estética, turismo e o próprio idioma coreano (...). Exporta também um estilo de vida que transformou a ideia de “ser sul-coreano” na contemporaneidade em algo atrativo e



desejável, o que era inimaginável antes de tal guinada pop do país. (MONTEIRO, 2018, p. 19)

O surgimento da Onda Coreana, regionalmente, encontrou-se em diálogo com as transformações que ocorriam não apenas no próprio país como também em todo o Leste Asiático e traduziu o cenário de uma crise identitária que se desenvolveu com a sua modernização e a sua abertura para o Ocidente, sobretudo para os Estados Unidos (*Ibidem*, p. 20). Portanto, pensando a *Hallyu* em um contexto mais amplo, podemos localizá-la também dentro dos processos identificados como globalização. Para conseguirmos conceitualizar tais processos e entender suas implicações, contudo, é-nos útil recorrer às contribuições sobre o tema na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, onde segundo o autor

a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (HALL, 2006, p. 67)

Hall também nos lembra que o capitalismo sempre foi pensado para ser aplicado mundialmente e não apenas por estados-nações específicos e que, logo, a globalização não surge por acaso e tampouco pode ser entendida como um fenômeno recente: a modernidade pressupõe a globalização. Há, entretanto, no seio da mesma modernidade uma tendência à autonomia nacional que, conseqüentemente, entra em conflito com seu caráter globalizante, podendo trazer possíveis conseqüências no que tange às identidades culturais. O autor, então, trabalha com três possibilidades: a sua desintegração, o reforço delas em prol de uma resistência a esse próprio processo e, por fim, a criação de novas identidades híbridas. Em todos os casos, o ponto de partida seria “a tensão entre o ‘global’ e o ‘local’” (*Ibidem*, p. 76).

Trazemos esse importante debate sobre as identidades culturais no contexto da globalização justamente porque ela está em um intenso e complexo diálogo no que se refere à mencionada crise identitária da Coreia do Sul (e do Leste Asiático, de forma geral) que demandava novas possíveis identidades que conseguissem manter características próprias leste-asiáticas e, concomitante a isso, dialogassem com as novas tendências do mundo globalizado. Em outras palavras, essa nova identidade precisaria ser um híbrido entre a tradição e a modernidade, entre o “local” e o “global”. E é nessa busca que “a Onda Coreana se apresentou como um ‘salva-vidas’ para as representações

culturais regionais e, ao mesmo tempo, como um mergulho na modernidade dos fluxos ocidentalizantes” (MONTEIRO, 2018, p. 20)<sup>54</sup>.

O entendimento de que houve uma tentativa de construir uma identidade cultural híbrida na Coreia do Sul a partir da Onda Coreana, no entanto, não exclui a possibilidade de enxergarmos resquícios também das outras consequências da globalização elencadas por Stuart Hall<sup>55</sup>. No mundo globalizado, onde “a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados” (HALL, 2006, p. 75), é possível perceber, de fato, uma tendência a uma homogeneização de identidades culturais que, mesmo transformando-se em algo híbrido, se veem quase que obrigadas agregarem em si elementos de uma “cultura global”. Não podemos perder de vista, contudo, que as dinâmicas de globalização não se dão numa relação de mútua troca cultural, sendo essa “cultura global” ditada pelo Ocidente a partir da exportação de “commodities, valores, prioridades, modos de vida ocidentais” (ROBINS, 2005, p. 25, tradução nossa)<sup>56</sup> para as populações não-ocidentais.

O contexto do caso Leste Asiático apresentado anteriormente por Monteiro, por exemplo, nos aponta para o fato de que parte da crise identitária sul-coreana parte, dentre outros motivos, pela entrada da cultura e de produtos ocidentais que gerou uma “flexão complexa e pouco digerida” (MONTEIRO, 2018, p. 20) dessas influências. Pode-se dizer que, de um modo ou de outro, houve um movimento de tentativa de ocidentalização da Coreia do Sul que resultou na construção de uma identidade cultural híbrida proposta pela Onda Coreana. No entanto, os resquícios de ocidentalização presentes na *Hallyu* não parecem ser suficientes para explicar o fato de ter se tornado um fenômeno global, angariando um grande público até mesmo em países ocidentais. Aponto para essa insuficiência porque, dentro das dinâmicas de poder entre “centro” e “periferia” global, o movimento aparentemente mais comum deveria se sustentar no

---

<sup>54</sup> É importante ressaltar que o contexto no qual se estrutura a Onda Coreana é muito mais complexa que apenas o cenário da globalização: “A estruturação da indústria cultural nacional, que deu suporte para a criação dos produtos culturais que representam o fenômeno, é ligada diretamente a fatores históricos do país. O cenário pós-guerra, a busca pela reestruturação econômica, os ideais políticos dos governos e as influências externas são fatores essenciais para entendermos esse contexto” (MONTEIRO, 2018, p. 21). Na presente pesquisa, no entanto, devido ao seu foco, não será possível adentrar com maior profundidade nesses tópicos e, por isso, recomendamos à quem possuir interesse a leitura do primeiro capítulo da dissertação de Monteiro.

<sup>55</sup> O próprio Stuart Hall admite que o efeito geral da globalização “permanece contraditório” (HALL, 2006, p. 87), de modo que diferentes identidades vão encontrar dinâmicas distintas para se estabelecerem.

<sup>56</sup> No original: “western commodities, values, priorities, ways of life”.

consumo Ocidental de sua própria cultura que se articula como globalmente hegemônica.

Para responder nosso questionamento, Kevin Robins, em *Tradition and Translation* (2005), nos oferece uma perspectiva interessante em contrapartida e, ao mesmo tempo, em intensa relação com a problemática da ocidentalização. No mundo globalizado, o centro e a periferia global estariam mais próximos devido às novas e mais rápidas dinâmicas de intercâmbio e dentro das já mencionadas relações desiguais de poder, de modo que facilitaria o processo de homogeneização das identidades culturais a partir da lógica ocidental. Entretanto, nesse encontro mais imediato e direto, o Ocidente seria também obrigado a olhar para a cultura do seu Outro, fazendo aflorar no centro global “uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’” (HALL, 2006, p. 77).

Na realidade, não é possível erradicar ou transcender a diferença. Aqui também, o princípio de equidistância permanece: o engenhoso conglomerado global explora a diferença local e particular. Produtos culturais são montados por todo o mundo e transformados em commodities para um novo mercado ‘cosmopolita’: música e turismo mundial; artes, moda e culinária étnicas; escrita e cinema do Terceiro Mundo. O local e ‘exótico’ são arrancados do espaço e do tempo para serem reembalados para o bazar mundial. A chamada cultura mundial talvez reflita um novo valor da diferença e da particularidade, mas é também muito sobre gerar lucro sobre isso. (ROBINS, 2005, p. 30, tradução nossa)<sup>57</sup>

Pode-se levantar a hipótese de que, para a Coreia do Sul conseguir adentrar culturalmente no mercado global (e, especificamente, ocidental), o país precisou negociar e reformular sua própria identidade cultural de modo que era indispensável encontrar um ponto de equilíbrio entre se ocidentalizar e manter características culturais específicas para que conseguisse exportar produtos palatáveis dentro das dinâmicas do mundo globalizado, mas com um diferencial étnico. Em outras palavras, foi necessário que a Onda Coreana comodificasse a sua própria outridade cultural – e, na minha perspectiva, também a racial. Desse modo, as contraditórias consequências da globalização se encontram e coexistem formando uma complexa dinâmica entre o

---

<sup>57</sup> No original: “In reality, it is not possible to eradicate or transcend difference. Here, too, the principle of equidistance prevails: the resourceful global conglomerate exploits local difference and particularity. Cultural products are assembled from all over the world and turned into commodities for a new ‘cosmopolitan’ market-place: world music and tourism; ethnic arts, fashion, and cuisine; Third World writing and cinema. The local and ‘exotic’ are torn out of place and time to be repackaged for the world bazaar. So-called world culture may reflect a new valuation of difference and particularity, but it is also very much about making a profit from it”.

centro e a periferia globais que constantemente negociam e mercantilizam as próprias identidades culturais tal como suas lógicas de consumo.

Defendo, nessa perspectiva, que não apenas a outridade cultural é transformada em *commodity* como também a diferença racial. A masculinidade ambígua presente nos vídeo-clipes e nas performances ao vivo de K-Pop demonstra uma possível relação com os processos de racialização do homem cisgênero amarelo. Minha principal hipótese, neste capítulo, é a de que a Onda Coreana causou mudanças nas dinâmicas de desejo e desejabilidade no que diz respeito a esses corpos sem, no entanto, subverter ou deslocar o estereótipo da emasculação. Nesse sentido, cabe perguntar como tal masculinidade é construída para se tornar comercializável e desejável para um público ocidental e, além disso, se questionar em relação aos marcadores que constituem essa outridade palatável.

## 2.2: Marcadores de desejo: K-pop e o corpo amarelo desejável

Em *Korean Masculinities and Transcultural Consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop Idols*, Sun Jung trabalha com a forma nas quais as masculinidades sul-coreanas, no contemporâneo, são construídas, representadas e consumidas transculturalmente. Trabalhando com a ideia de *mugukjeok* (sem nacionalidade) em conjunto com a de *chogukjeok* (transnacionalidade), o autor empreende o movimento de compreender, no quinto capítulo do livro, de que maneira os K-Idols masculinos de K-Pop constroem suas próprias masculinidades de forma ambígua. Para tal, ele se dispõe de duas principais performances de gênero que se misturam de modo a construir uma masculinidade híbrida: o homem animalesco e o homem fofo. A partir dessa hibridez ambígua, Sun Jung nomeará essa construção de gênero enquanto uma masculinidade versátil manufaturada. Em outras palavras, ela poderia ser descrita como “multi-camadas, culturalmente misturada, simultaneamente contraditória e, acima de tudo, estrategicamente manufaturada” (JUNG, 2011, p. 165, tradução nossa)<sup>58</sup>. O mesmo K-Idol que performa uma masculinidade *soft* e fofo, portanto, pode habitar um corpo musculoso e, em determinados contextos, fazer uma performance mais agressiva.

Sun Jung vai ainda além em sua análise. Pensando o hibridismo cultural na cultura pop sul-coreana contemporânea, ele entende esse aspecto como fundamental para a sua popularidade fora do país: a construção e a reconstrução cultural do pop

---

<sup>58</sup> No original: “(...) multi-layered, culturally mixed, simultaneously contradictory, and most of all strategically manufactured”.

contemporâneo da Coreia do Sul o tornariam palatável para o consumo global. No entanto, é justamente por conta do seu caráter culturalmente transformável que o autor também vai optar por dialogar com o conceito de *chogukjeok* para “descrever a produção transcultural e consumo da hibridizada cultura popular coreana significada pelas idol boy bands” (JUNG, 2011, p. 167, tradução nossa)<sup>59</sup>. Somado a isso, os programas de reality shows onde os K-Idols também performam tal masculinidade corroboram para o apelo deles tendo em vista que essas imagens midiáticas são “produtos fabricados empoderados pelos desejos capitalistas das suas empresas gestoras” (*Ibidem*, p. 168, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Dentro dessa dinâmica, Min Joo Lee (2019) observa como a mídia transnacional provocou mudanças nas cartografias do desejo a partir do momento em que desejamos o que vemos e o que podemos consumir. Com o acesso a essa mídia, tornou-se possível desejar algo fora dos nossos contextos de vivência e, logo, por conta do consumo de imagens de espaços geográficos e culturais distantes é possível que criemos imaginários sobre lugares e culturas sem nunca termos, de fato, experienciado eles. Desse modo, é construído uma espécie de intimidade afetiva transnacional. Lee desenvolve em seu trabalho “como os desejos íntimos dos turistas ocidentais da *Hallyu* são influenciados pela imagem da masculinidade soft coreana que eles veem nos K-Dramas” (LEE, 2019, p. 29, tradução nossa)<sup>61</sup>. Cria-se, portanto, uma imagem idealizada e romântica em torno desses corpos a partir da performance deles em produtos da cultura pop como os K-Dramas (e também o K-Pop) que provocam mudanças nas dinâmicas de desejo e de desejabilidade no contexto ocidental.

Utilizando-se da pesquisa de campo etnográfica e da análise de K-Dramas<sup>62</sup>, Lee (2019) analisa que há três temas em torno dos homens coreanos presentes tanto nos produtos audiovisuais quanto no desejo e no imaginário de turistas (em específico, mulheres brancas) da *Hallyu* na Coreia do Sul: “(1) ser emocionalmente expressivo, (2) não ser sexual e fisicamente imponente; (3) ser altruísta e se doar sem exigências”

<sup>59</sup> No original: “(...) to describe the transcultural production and consumption of the hybridized Korean popular culture signified by idol boy bands”.

<sup>60</sup> No original: “(...) fabricated popular products empowered by the capitalist desires of their management companies”.

<sup>61</sup> No original: “(...) hallyu tourists' intimate desires are influenced by the image of Korean soft masculinity they see in the K-dramas”.

<sup>62</sup> A pesquisa de campo etnográfica foi feita a partir da observação e de entrevistas, tendo 123 pessoas entrevistadas e 50 que aceitaram ser observadas. Em sua maioria eram mulheres heterossexuais majoritariamente brancas com idade entre o final da adolescência e os vinte e poucos anos. As series analisadas foram *My Love From The Star* (2013), *Descendants of The Sun* (2016) e *Guardian: The Lonely and Great God* (2016).

(LEE, 2019, p. 33, tradução nossa)<sup>63</sup>. Desse modo, o imaginário criado por esses turistas seria a de que tais homens não exerceriam a masculinidade hegemônica ocidental, ou seja, não seriam o tipo violento e tampouco insensível, de maneira que seriam entendidos, em comparação com “estrangeiros” (não-coreanos), como “menos fisicamente intimidadores quando se trata de situações sexuais” (*Ibidem*, p. 38, tradução nossa)<sup>64</sup>. Há, nesse contexto, portanto, uma preferência por uma masculinidade mais *soft* que poderia ser encontrada no contato com este *Outro* coreano.

Um movimento similar de entender como o fandom ocidental de K-Pop se relaciona com o corpo masculino amarelo coreano foi empreendido por Chuyun Oh (2015). A partir da análise de seis vídeo-compilações de K-Idols dançando no Youtube, feito por fãs<sup>65</sup>, além da análise dos comentários, a autora articula-se para compreender o atrativo dessas produções *fanmade* a partir do viés das masculinidades destes corpos dançantes. Para ela, a masculinidade branca hegemônica não só permearia o cotidiano como também a mídia *mainstream* e, assim, “[a] escolha de mulheres são necessariamente limitadas quando veem ou consomem a masculinidade presente nos conteúdos da mídia *mainstream*” (OH, 2015, p. 63, tradução nossa)<sup>66</sup>. No contexto da dança, por exemplo, Oh (2015) nos lembra que, partindo do contexto estadunidense, essa prática não seria considerada masculina, sendo muitas vezes associada à homossexualidade. O K-Pop, entretanto, teria trazido um novo significado ao corpo masculino dançante.

O fandom feminino de K-Pop possui uma perspectiva sobre esses corpos masculinos dançantes de outro modo, abraçando esse fenômeno e colocando-os como, até mesmo, desejáveis. Há uma fetichização e uma sexualização desses corpos que, de um ponto de vista, pode ser entendido como uma inversão das dinâmicas do olhar se levarmos em consideração que o olhar da objetificação esteve historicamente associado ao poder masculino cisgênero. Além disso, o fato destes vídeos terem sido montados por mulheres também denota uma agência não apenas do olhar como também dos seus

---

<sup>63</sup> No original: “(...) (1) being emotionally expressive, (2) being sexually and physically unimposing, and (3) being selfless and undemanding givers”.

<sup>64</sup> No original: “(...) less physically intimidating especially when it comes to sexual situations”.

<sup>65</sup> As fãs “(1) tendem a ser heterossexuais, pelo menos em espaços públicos, (2) usam inglês como uma de suas línguas que sentem mais confortáveis falando, (3) e provavelmente vivem em países no Ocidente ou em sociedades sob influência da cultura ocidental” (OH, 2015, p. 61, tradução nossa) [No original: “(1) tend to have heterosexual orientation at least in a public space, (2) use English as one of the languages they are most comfortable speaking, (3) and likely live in countries in the West, or in a society under the influence of western culture”].

<sup>66</sup> No original: “(...) women’s choices are necessarily limited when viewing and consuming masculinity represented in the mainstream media content”.

próprios desejos e perspectivas: “é sobre a re-coreografar seus desejos em um espaço midiático e ficcional para reclamar suas vozes” (OH, 2015, p. 69, tradução nossa)<sup>67</sup>. A autora associa esse movimento a um “desejo queer”<sup>68</sup>, onde a masculinidade presente na performance dos K-Idols masculinos poderia provocar uma experiência diferente no público feminino ocidental, devido à fuga em relação à masculinidade branca que constrói uma dinâmica onde a mulher branca ideal é aquela que serve a esse modelo hegemônico masculino.

O visual dos K-Idols também contribuem para essas dinâmicas a partir do momento que o marcador da juventude, magreza e androginia acompanham uma noção de inocência. Esses marcadores contribuem para a construção de uma ideia não-normativa de masculinidade quando colocada em contraposição ao ideal estético do homem branco ocidental, de modo que se sentem “visualmente satisfeitas por assistirem a meninos bonitos que voluntariamente dançam e exibem seus jovens corpos para a audiência” (*Ibidem*, p. 72, tradução nossa)<sup>69</sup>. Cria-se, portanto, um imaginário em torno da personalidade desses homens, além de uma fantasia de como eles tratariam mulheres em uma relação romântica. Ademais, a orientação sexual para parte dessas fãs não seria necessariamente uma questão, de modo que muitas criam narrativas a partir de fanfics homoafetivas entre os próprios K-Idols em questão:

Elas querem que suas estrelas sejam heterossexuais, homossexuais, masculinos e/ou femininos para que possam reposicionar seus papéis entre vários tipos pré-existentes de personalidades, incluindo os de mandão, macho, masculino, feminino, tomboy, gay ou bixa, e performar múltiplas espetatorialidades que fogem de categorizações. (*Ibidem*, p. 72, tradução nossa)<sup>70</sup>.

Por mais que seja possível compreender essa dinâmica a partir da subversão das estruturas de olhar, no que tange à objetificação do corpo masculino pela espetatorialidade feminina, não é possível ignorar também a possibilidade de existência de um olhar orientalista pautado em processos de racialização voltados para homens amarelos cisgêneros no Ocidente. Os marcadores presentes nos corpos dos K-Idols apontados por Oh (2015) e os traços de personalidade dos personagens masculinos

<sup>67</sup> No original: “(...) it is about re-choreographing their desire in a mediatized, fictional space to reclaim their voices.”

<sup>68</sup> Chuyun Oh (2015) nos lembra que o “desejo queer” não está necessariamente ligado à homossexualidade, podendo existir até mesmo na leitura de narrativas heterossexuais, existindo no processo de decodificação do espectador.

<sup>69</sup> No original: “(...) visually satisfied by watching pretty boys who willingly dance and exhibit their youthful bodies for the audience”.

<sup>70</sup> No original: “They want their stars to be heterosexual, homosexual, masculine and/or feminine, so that they can reposition their roles across various types of pre-existing personae, including bossy, macho, butch, femme, tomboy, gay or sissy, and ‘perform’ multiple spectatorships that evade categorization”.

de K-Dramas analisados por Lee (2019) remetem diretamente ao estereótipo de emasculação deste grupo racializado de homens cisgêneros. No imaginário onde o “Oriente” é feminizado pelo Ocidente dentro de uma fantasia colonial masculina de dominação (MCCLITOCK, 2010), corpos de homens “orientais” são colocados em contraposição à masculinidade ocidental, sendo vistos como diferentes e, portanto, desprovidos da norma masculina hegemônica.

Os processos de racialização do corpo do homem amarelo, ancorados no estereótipo de emasculação, foram historicamente construídos, sobretudo a partir de um contexto amplo do imaginário Orientalista (SAID, 2007; DAROYA, 2011) e do contexto estadunidense a partir das leis anti-imigratórias (LEE, 2003), das problemáticas da cidadania (PARK, 2013) e, posteriormente, do mito da minoria modelo (WU, 2014; KAWAI, 2005; OKABAYASHI, 2019). Nesse contexto, tais indivíduos tidos como “orientais” foram excluídos das dinâmicas de desejo e de desejabilidade no Ocidente por serem, de algum modo, considerados “menos homens” e, logo, a inserção deles no cenário global *mainstream* como corpos desejáveis levanta o questionamento sobre o que teria mudado.

Dentro da perspectiva do K-Pop e da construção da masculinidade dos K-Idols masculinos tal como do imaginário do fandom ocidental sobre homens coreanos, defendo que não houve uma mudança no que diz respeito ao estereótipo da emasculação. Homens amarelos continuam sendo entendidos dentro do escopo de uma masculinidade tida como dissidente e oposta à masculinidade ocidental. No entanto, o olhar ocidental sobre esse estereótipo teria mudado no sentido de que ele se tornou atrativo para esse público que começou a rejeitar as estruturas hegemônicas do olhar, do desejo e das próprias masculinidades. Tendo isso somado ao contexto da globalização onde há um contato mais direto entre o centro e a periferia globais, criou-se um cenário no qual foi possível um contato distinto em torno desses corpos sub-representados na mídia ocidental.

Levando em consideração como as masculinidades da Hallyu são produzidas e disseminadas não apenas pelo K-Pop como também pelos K-Dramas, podemos inferir inclusive que, apesar de não haver mudanças no que diz respeito ao estereótipo da emasculação, a indústria sul-coreana teria aprendido a lucrar com a racialização desses corpos no Ocidente. Essa perspectiva nos leva à necessidade de pensar nas contradições que esse processo carrega no que diz respeito às possibilidades de deslocamentos e manutenções dos imaginários raciais. E, nesse sentido, proponho que tensionemos o



conceito de pornificação de si (BALTAR, 2018) e a ideia de consumo de outridade (hooks, 2019) para que levemos em consideração a ambivalência que o movimento de inserção desses corpos na dimensão do desejo implica.

### **2.3: Entre a pornificação de si e o consumo de outridade**

Em *Corpos, pornificações e prazeres partilhados*, Mariana Baltar (2018) propõe trabalhar com o conceito de pornificação de si, entendendo a pornificação num tensionamento político em relação à objetificação, de modo a problematizar “parte do discurso feminista que enxerga qualquer expressão de sexualização do feminino como adesão e subjugação ao poder patriarcal” (BALTAR, 2018, p. 565). Por mais que o recorte da autora esteja alinhado aos corpos femininos, empreenderei o movimento de trazer o debate para os corpos masculinos racializados, em específico os amarelos. Isso porque ela entende, no contexto contemporâneo, o corpo e suas visualidades como um campo de disputa para as subjetividades dissidentes. É-nos importante entender também que “as pornificações dos corpos não se restringem ao campo do pornográfico” (*Ibidem*, p. 566) em razão de atuarem em interseção com outros campos como da arte, da mídia e da política.

Baltar (2018) analisa a forma como o próprio termo pornificação tem sido trabalhado nos estudos pornôs onde por vezes é entendido dentro dos processos de “sexualização da cultura” ao mesmo tempo em que, por outras perspectivas, encontra-se dentro da reivindicação feminina por direitos. É nesse sentido que a autora vai pensar a pornificação de si para além de meramente se exibir para uma câmera, compreendendo-o também a partir do campo do desejo, do direito e do prazer. Segundo ela, no contemporâneo, onde a intimidade é constantemente publicizada, dar-se a ver no mundo seria um pré-requisito para a própria existência. Quando pensamos isso no mundo online, a questão torna-se ainda mais visível a partir do momento em que ela intensifica a “possibilidade de se construir para o olhar do outro” (*Ibidem*, p. 568). Tal cenário é entendido por Baltar como possibilidade de empoderamento, da autonomia e da emancipação pensando na importância desses movimentos dentro dos processos de subjetivação de sujeitos e grupos dissidentes. Ela, no entanto, não ignora também a complexidade do debate sobre empoderamento, trazendo à tona contextos distintos, como o da América Latina, onde a pornificação de si não pode ser lida sempre por essa

lente e que depende das intersecções de outras categorias de análise para além do gênero.

Recuperando o trabalho de Susanna Paasonen, Baltar (2018) também pensa a pornografia a partir de como as dinâmicas afetivas mobilizam os corpos, transformando o espectador em uma “caixa de ressonância” (BALTAR, 2018, p. 573). Nesse sentido, a autora associa a pornografia à lógica das atrações presente nos primeiros cinemas e que, de algum modo, permanece nos cinemas contemporâneos.

O regime de atrações fornece um vocabulário teórico-analítico para refletir sobre um cinema e audiovisual que captura o corpo do espectador usando mecanismos que não se relacionam às dinâmicas da narrativa (desenvolvimento de enredo, narração, personagem etc). Tais estratégias de mobilizar a atenção do espectador se estruturam através de um jogo que se processa entre corpos: o corpo nas telas, o corpo da câmera e o corpo do espectador. É justamente esse jogo que potencializa os prazeres partilhados nos exemplos analisados a seguir e, argumento, recolocam as pornificações numa dimensão afetiva consonante com o lugar da atuação política no contemporâneo, sobretudo no que toca uma política de gêneros. (*Ibidem*, p.575)

Através de uma análise fílmica de uma cena (protagonizada por Courtney Trouble e Aiden Starr) para *Evil Angel* e das imagens do portal *I Feel Myself*, Baltar (2018) ilustra a potência da pornificação de si no que diz respeito às lutas políticas de visibilidade em torno de corpos femininos dissidentes. É seguindo essa lógica que proponho que o conceito de pornificação de si é aplicável a corpos masculinos cisgêneros racializados amarelos, que historicamente foram considerados indesejáveis no âmbito romântico e sexual no Ocidente. Defendo que não apenas é aplicável como foi posto em prática, fora do campo pornográfico, pelo próprio K-Pop que fez com que esses corpos demandassem um olhar pornográfico que os inseriu dentro das dinâmicas de desejo e de desejabilidade.

Essa relação, no entanto, não é tão simples a ponto de reduzirmos esses processos somente a um empoderamento na esfera dos desejos, até mesmo levando em conta que este termo foi apropriado por um discurso neoliberal que o transformou também em um produto em prol de uma “diversidade” que não emancipa grupos e sujeitos dissidentes, mas os assimila.

Para ilustrar a ambivalência presente nesse empoderamento, trago como exemplo o vídeo intitulado *Barely Legal Twink Gets Bred by Asian Jock (bareback*

*Interracial*)<sup>71</sup>, protagonizado pelo ator pornô Tyler Wu. O material audiovisual possui 4 minutos e 56 segundos, insere-se nas categorias Amadores Verificados, Asiáticos, Atletas, Gay, Interracial, Músculos, Novinhos, Não Circuncidado, Pornô HD, Sem Camisinha e Sexo Violento, além de contar também com 17 comentários até aquele momento. No vídeo, há um plano lateral com Tyler Wu desnudo exibindo seu corpo enquanto outro ator o toca. Em seguida, Wu recebe um oral e se coloca numa performance de dominador da relação, conduzindo o seu parceiro. Rapidamente, há um corte para o coito anal, onde Wu penetra o rapaz, posição sexual que segue até o final do vídeo tendo apenas algumas mudanças de posicionamento de câmera.

Tyler Wu ocupa o lugar de ativo, colocando-se como um ator pornô versátil<sup>72</sup>, deslocando não só o estereótipo do homem amarelo gay que apenas é penetrado como também a lógica cisheteronormativa binária de ativo e passivo que permeia as relações homoeróticas. Wu também constantemente encara a câmera, quase como se provocasse o espectador e demandasse um olhar de desejo sobre seu próprio corpo pornificado. Ele demanda que o espectador o olhe e o deseje, colocando-se como pornografia e fugindo da lógica de objetificação.

Para além apenas da análise de coreografia sexual, os comentários também nos ajudam a entender algumas dinâmicas. Há comentários que racializam Tyler Wu como os de *jmc552244* (“axilas de caras asiáticos cheiram melhor!”)<sup>73</sup>, *tguy4tgirl* (“Amo isso, asiáticos latinos negros, todos amam gozar numa bunda branca”)<sup>74</sup> e *pasivotragon69* (“NÃO HÁ NADA MAIS QUE SER FODIDO POR UM HOMEM ASIÁTICO, O VERDADEIRO PRAZER SE CONHECE COM ELES!!! A PRIMEIRA VEZ QUE CONHECI UM ASIÁTICO ME FEZ TER ORGASMOS MÚLTIPLOS. O PRAZER QUE SENTIA EU ERA INCOMPARÁVEL, O MELHOR!”)<sup>75</sup>, como também os que exaltam o ator, feitos por *deviantboy69* (“Cara, isso foi gostoso! Adoraria cultivar seu pinto e depois ter você me comendo. Batendo na minha bunda e atirando aquele jato dentro da minha bunda!!!!”)<sup>76</sup>, *Hoonnamjaji1* (“Tão sexy. Quero ver o vídeo inteiro”)<sup>77</sup>,

<sup>71</sup> [https://pt.pornhub.com/view\\_video.php?viewkey=ph5fc97261562eb](https://pt.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph5fc97261562eb) (Acesso: 12/06/2021)

<sup>72</sup> Em outros vídeos, Tyler Wu ocupa a posição de passivo.

<sup>73</sup> No original: “Asian guys pits smell the best!”.

<sup>74</sup> No original: “Love it, asian latino black, all love a nut in a good white ass”.

<sup>75</sup> No original: “NO HAY MÁS RICO EN ESTE MUNDO QUE SER FOLLADO POR UN HOMBRE ASIÁTICO, EL VERDADERO PLACER SE LO CONOCE CON ELLOS!!! LA PRIMERA VEZ QUE CONOCÍ A UN ASIÁTICO ME HIZO SER MULTIORGÁSMICO. EL PLACER QUE SENTÍA YO ERA INCOMPARABLE, LO MEJOR!”.

<sup>76</sup> No original: “Man, that was hot! Would love to worship your dick and then have you breed me! Pound my ass and shoot that load deep inside my ass!!!!”.

<sup>77</sup> No original: “So sexy. I want to see full video”.

*rainonme\_bukakke* (“Queria que fosse eu! Seu pinto é incrível e você sabe como usá-lo!”)<sup>78</sup> e *mixmasc* (“Tyler Wu é gostoso pra caralho”)<sup>79</sup>.



Imagem 5 - Barely Legal Twink Gets Bred by Asian Jock (bareback Interracial)

É interessante perceber que, mesmo no processo de pornificação de si, há ainda um olhar que pode consumir o corpo racializado amarelo através da outrificação. É nesse sentido que proponho pensá-lo em tensionamento com o que chamarei de consumo de outridade, a partir do texto *Comendo o Outro: desejo e resistência*, de bell hooks (2019). Enquanto na minha monografia utilizei o conceito de fetichização para descrever “uma forma de desejo sexual na qual o prazer é baseado na objetificação da raça” (DAROYA, 2011, p. 5, tradução nossa)<sup>80</sup>, utilizo nesta dissertação a ideia de consumo de outridade para abarcar, para além da esfera sexual, outros aspectos que são “consumidos” na relação com o Outro racializado tal como demarcar o contexto contemporâneo da crise identitária do Ocidente.

Pensando a cultura de massa contemporaneamente enquanto um espaço que comodifica a outridade na promessa de que há nela um prazer mais intenso do que qualquer outro pode proporcionar, bell hooks (2019) analisa que, na cultura das *commodities*, “a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto de merda insossa que é a cultura branca dominante” (hooks, 2019, p. 66). As

<sup>78</sup> No original: “Wish that was me! Your cock looks great an you know how to use it!”.

<sup>79</sup> No original: “Tyler Wu is hot AF”.

<sup>80</sup> No original: “(...) a form of sexual desire in which gratification is based on the objectification of ‘race’”.

fantasias e os desejos com o Outro racializado, ancorados na estrutura da supremacia branca, alinham-se ao contexto pós-moderno da crise identitária do Ocidente, onde a fascinação com o “primitivo” coloca-se em diálogo com a própria crise identitária ocidental de modo que o lugar do sujeito e do objeto reitera-se com uma nova roupagem: as novas formas de experimentação do mundo a partir do seu contato com a outridade. Dentro do que a autora chama de patriarcado supremacista branco capitalista, existe a necessidade de que tais fantasias sejam exploradas de maneira a manter o *status quo* da supremacia branca.

A experiência sexual com o Outro se coloca como um terreno de transformação, especialmente nos EUA onde a mesma cultura das *commodities* que utilizam das diferenças raciais não apenas para demarcar o Outro como também para pensar que estes possuem a força de transformar sujeitos cultural e politicamente a partir dos encontros sexuais. Ultrapassar fronteiras raciais, no entanto, não significa abdicar do seu lugar de dominância e privilégios: muito pelo contrário, é nesse movimento de comodificar a raça e a etnicidade dentro do âmbito do prazer que o *status quo* do poder é reafirmado a partir da relação íntima com o Outro. Há, nesse contexto, um imaginário no qual pessoas não-brancas possuem outras experiências de mundo e, portanto, podem proporcionar algo distinto sexualmente. E, tendo as relações de dominação raciais em mente, o “objetivo direto não era apenas possuir o outro sexualmente: era ser mudado de alguma forma pelo encontro”, levando em conta a função desses corpos de “servir às finalidades do desejo do homem branco” (hooks, 2019, p. 69).

No contemporâneo, pessoas socialmente racializadas continuam sendo entendidas como esse território a ser explorado para causar transformações, sobretudo por homens brancos que procuram por relações interracialis com o objetivo de se colocarem como “sujeitos desejantes e transgressores” (*Ibidem*, p. 70):

Para rapazes brancos, discutir abertamente seu desejo por moças (ou rapazes) não brancos é anunciar em público seu rompimento com um passado supremacista branco que teria articulado tais desejos apenas como tabu, segredo e vergonha. Eles veem sua disposição em nomear abertamente seu desejo pelo Outro como uma afirmação de pluralidade cultural (que influencia na preferência sexual e na escolha). (...) Sem estarem atentos a determinados aspectos de suas fantasias sexuais que irrevogavelmente os unem à dominação racista coletiva, acreditam que seu desejo por contato representa uma mudança progressista nas atitudes dos brancos em relação às pessoas não brancas. Eles não veem que estão perpetuando racismo. (*Ibidem*, p. 70)

Existe, nesse fenômeno, uma nostalgia imperialista definida como uma “nostalgia encontrada frequentemente no imperialismo, na qual as pessoas lamentam a perda daquilo que elas mesmas alteraram” (ROSALDO, 1989 apud hooks, 2019, p. 71). Nesse sentido, configura-se uma celebração do “primitivo”, traduzida pela tentativa de entrar em contato com o Outro sem a pretensão da dominação, amenizando dessa forma a culpa pelo imperialismo de modo que os sujeitos brancos acabam por tentar se desvincular de uma responsabilidade e uma conexão histórica com tais processos. A partir disso, a comodificação da diferença racial entra em jogo como forma de controle social em um contexto onde jovens estadunidenses, completamente despidos de perspectivas de futuro, encontram no Outro uma forma de amenizarem seus problemas. Completamente envolvidos com o “primitivo”, disfarçado pelos discursos da diversidade racial e cultural, esses jovens encontram na outridade uma promessa de sentido à vida. Assim, não apenas o Outro é consumido sexualmente como também culturalmente<sup>81</sup>.

Prazer e perigo misturam-se nesse complexo processo de comodificação da diferença racial e do consumo de outridade. O anseio por se aproximar do Outro leva à projeção de uma ideia de que esse movimento consiste em se livrar das dinâmicas de dominação, ainda que se pretenda ultrapassar fronteiras raciais sem diluí-las. Reestrutura-se, portanto, as estratégias de manutenção da supremacia branca:

Atualmente, a comodificação da diferença promove um paradigma de consumo nos quais qualquer diferença em que o Outro habite será erradicada por meio da troca, pelo consumo canibal que não apenas desloca o Outro, mas nega a importância da história do Outro através de um processo de descontextualização. (hooks, 2019, p. 81)

Podemos estabelecer uma relação entre o consumo de outridade presente na cultura de massa e das *commodities* a partir do K-Pop, onde o corpo do homem cisgênero amarelo apresenta novas possibilidades de se relacionar com uma masculinidade distinta da ocidental. O atrativo do K-Pop aparenta ser, por essa perspectiva, justamente a outridade que eles evocam não apenas fenotípica, mas também culturalmente. Cria-se, a partir da mídia transnacional, um imaginário do homem amarelo sul-coreano que o pensa enquanto um Outro capaz de transformar a

---

<sup>81</sup> Outras complicações surgem, segundo a autora, neste processo: em especial, movimentos de nacionalismo cultural essencialista. Para hooks (2019), o enaltecimento do passado por pessoas socialmente racializadas com bases no mesmo imaginário do “primitivo” construído pela perspectiva branca ocidental muitas vezes se apresenta como um questionamento radical, mesmo não sendo.

experiência de pessoas brancas ocidentais que desejam ultrapassar fronteiras não apenas geográficas como também raciais em sua relação com o “oriental”.

A partir de Mariana Baltar (2018) e bell hooks (2019), podemos perceber o tensionamento entre a pornificação de si e o consumo de outridade: se o K-Pop, ao dar visibilidade aos corpos de homens cisgêneros amarelos, provocou transformações no que diz respeito às dinâmicas de desejo e de desejabilidade no Ocidente, esse processo também é contemporâneo da própria crise ocidental em termos de identidade. Tais corpos pornificados possuem uma agência ao demandarem um olhar de desejo sobre eles e se empoderam dessa forma ao mesmo tempo em que, entretanto, são capturados pela lógica do consumo e da comodificação da diferença racial de modo em que são, simultaneamente, agentes de si e produtos outrificados para o paladar do Ocidente.

O debate aqui pautado, portanto, aponta para os desafios da emancipação de grupos socialmente racializados e para a ambivalência que os próprios processos de empoderamento racial acarretam na lógica capitalista da cultura das *commodities*. O processo de pornificação de si enquanto possibilidade de autodefinição dentro dos processos de subjetivação de indivíduos e coletivos dissidentes coexiste com as tentativas do olhar branco ocidental de outrificar corpos considerados diferentes – como vimos a partir da leitura e análise dos comentários presentes no vídeo de Tyler Wu.

A ascensão do K-Pop enquanto fenômeno global dentro de todos os contextos mencionados no decorrer deste capítulo desdobrou-se também para o consumo de pornografia gay amarela na internet e trouxe novas possibilidades de análise para esse complexo processo ambivalente. A produção de conteúdos feitos por fãs de K-Pop, como as *fanfics* escritas e as *fanarts* ilustradas, estenderam-se para o que chamarei de **fanfics audiovisuais pornográficas**. Para analisarmos essas produções, no entanto, precisaremos adentrar mais a fundo nos *fandom studies*, em específico pensando a produção de fãs em torno de conteúdos homoeróticos, para que possamos ter uma perspectiva mais ampla deste cenário.

## CAPÍTULO 3 - K-Pop e pornografia: as fanfics audiovisuais pornográficas

### 3.1. Estudos de Fandom: a política e a cultura de fãs

O Twitter é uma plataforma virtual utilizada, geralmente, como um microblog, onde o usuário pode fazer uma postagem (denominada tweet) com uma parte textual de até 280 caracteres. Anexados aos tweets, é possível publicar vídeos de até dois minutos e vinte segundos, gifs ou até quatro imagens estáticas. Nessa rede social, é também possível seguir outros perfis para acompanhar suas postagens, além da possibilidade de curtir-las, respondê-las e, até mesmo, compartilhá-las (retweet). Do mesmo modo, outros perfis podem seguir a sua conta e interagir com as suas postagens. Usualmente, o Twitter é utilizado para comentar fatos cotidianos da sua vida pessoal, tal como compartilhar notícias. No caso dos perfis e tweets analisados, a dinâmica que se estabelece é diferente, tendo em vista que os seus conteúdos são voltados para um nicho específico de fãs do *boygroup* de K-Pop BTS e consumidores de pornografia. Os tweets, portanto, são compostos por uma parte textual com um vídeo pornô anexado a ele. Nessa lógica, a parte textual se estabelece como uma ficcionalização do vídeo pornográfico voltado aos integrantes do BTS, sendo este tipo de postagem o que denomino como fanfic audiovisual pornográfica e que explicarei com mais detalhes posteriormente.

Ao pesquisar no Google<sup>82</sup> as palavras-chave “twitter bts nsfw<sup>83</sup>”, encontro na primeira página dez resultados com perfis do Twitter dedicados a publicar vídeos pornôs amadores, em sua maioria gays, onde a partir da linguagem textual que acompanha os materiais audiovisuais se ficcionaliza que os atores pornôs ali presentes seriam integrantes do *boygroup* de K-Pop BTS. Por vezes, em alguns dos perfis, o texto apenas indica quem está na posição de passivo e quem está na de ativo dentro da coreografia sexual. Em outros tweets, no entanto, além dessa demarcação, há também uma pequena narrativa – também textual – na qual se desenvolve uma história para aquele vídeo. Em um dos tweets da conta *btsxwhore*<sup>84</sup> (Imagem 6), anexado a um vídeo<sup>85</sup> de 54 segundos em planos ponto de vista do ator que se encontra na posição de

---

<sup>82</sup> Pesquisa realizada no dia 14/05/2022.

<sup>83</sup> not safe for work.

<sup>84</sup> <https://twitter.com/btsxwhore/>. Acesso em: 18/08/2022.

<sup>85</sup> <https://twitter.com/btsxwhore/status/1295299020106022914>. Acesso em: 18/08/2022.



ativo, há os dizeres: “nj [namjoon] não consegue se controlar com jm [jimin]”<sup>86</sup> e, em seguida, a junção dos dois nomes “minjoon” e a indicação de quem é o ativo e o passivo da relação: “ativo nj [namjoon] passivo jm [jimin]”<sup>87</sup>. É-nos interessante observar que o rosto dos atores não aparece em momento algum do vídeo e, desse modo, não evoca nenhuma semelhança com os Idols mencionados.

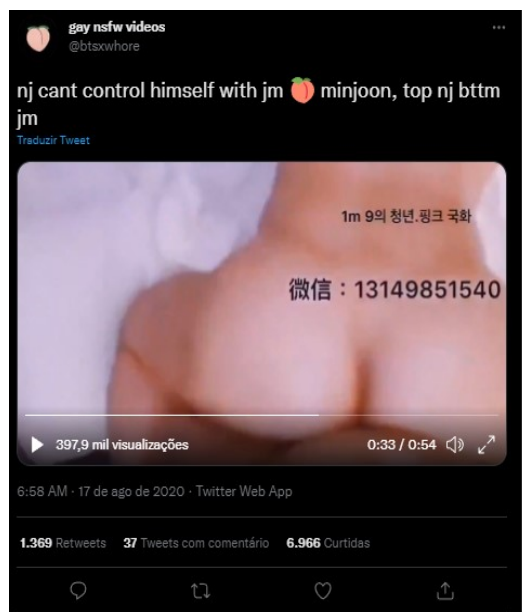


Imagem 6 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 1

Algumas questões podem ser levantadas a partir desses perfis. Levemos em conta, por exemplo, a pornografia enquanto também um cinema de atrações (BALTAR, 2016), onde o filme “solicita diretamente a atenção do espectador, incitando curiosidade e fornecendo prazer através de um excitante espetáculo – um evento único, seja ficcional ou documentário, que é interessante em si” (GUNNING, 1990, p. 384, tradução nossa)<sup>88</sup> ou, em outras palavras, um cinema cujo a narrativa está em segundo plano em detrimento a outro regime que se estabelece de forma mais atrativa do que ele próprio. Assim, nos filmes pornográficos nos interessa mais a performance sexual do que a narrativa dele em si, de modo que “há algo em comum entre atrações e prazer visual e este comum é a faculdade de ambos interromperem (pela força excessiva das performances dos corpos nas telas) o tecido narrativo” (BALTAR, 2016, p. 8).

Quando pensamos nas dinâmicas espectatoriais em torno dos conteúdos publicados por esses perfis do Twitter, entretanto, não nos parece que o maior atrativo

<sup>86</sup> No original: “nj cant control himself with jm”.

<sup>87</sup> No original: “top nj bttm jm”.

<sup>88</sup> No original: “solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself”.

deles seja a performance sexual em si. Isso porque, se fosse o caso, não haveria a necessidade de procurar esses vídeos com a ficcionalização dos mesmos. Perguntamos, portanto, qual seria o regime de atrações que molda essa espetatorialidade.

Para que possamos, no entanto, compreender com maior profundidade essa questão, é necessário adentrarmos nos estudos de fãs para conhecermos suas nuances políticas no mundo contemporâneo tal como analisarmos o modo como as produções de fanfics – em especial, as homoeróticas – são produzidas e consumidas neste universo. Desse modo, será possível fazer uma pesquisa exploratória dos conteúdos ficcionais e pornográficos presentes nos mencionados perfis de Twitter, explorando seus padrões de produção e seleção dos vídeos. Somente dessa maneira, poderemos, enfim, analisar mais densamente alguns desses objetos específicos na intenção de construirmos hipóteses sobre seus atrativos e suas espetatorialidades.

Iniciemos esta seção, portanto, a partir das contribuições de Cornel Sandvoss (2013) no artigo *Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder*, onde o autor examina as relações de poder e resistência na cultura de fãs dentro das suas potências e limitações. Tendo John Fiske como ponto de partida, Sandvoss compreende sua importância dentro dos estudos de fãs como uma inspiração para a primeira onda de produção neste campo. No entanto, ele também questiona alguns de seus apontamentos, sobretudo, no que diz respeito a uma espécie de simplificação dos fãs, no qual estes são sempre parte de um grupo desempoderado na sociedade. Desse modo, Sandvoss propõe outra definição para o fã, entendendo-o como “o engajamento regular e emocionalmente comprometido com uma determinada narrativa ou texto” (SANDVOSS, 2013, p. 9). Tal engajamento ocorre por meio da apropriação dessas narrativas ou textos no cotidiano de modo que se desenvolvem não apenas valores emocionais particulares como também as identidades de seus consumidores. As dinâmicas desse desenvolvimento, para Sandvoss, no entanto, diferem do que foi proposto por Fiske a partir do momento em que o autor entende as relações de poder de forma mais contraditória e menos oposicional.

Entendendo que pouco importa a forma como nos apropriamos dos produtos culturais depois que já os consumimos, Sandvoss nos coloca que, apesar disso, ainda há, nesse movimento, impactos que atuam, sobretudo, no âmbito privado e doméstico – onde, para ele, o marcador mais importante nas relações de poder seria o gênero. Dito isto, ainda que algumas pesquisas demonstrem uma predominância de um gênero nos círculos de fãs de determinados produtos culturais, os fandoms não podem ser

colocados como um consumo que se dá apenas por um ou outro gênero. Nessa perspectiva, a afirmação se deve ao fato de que “o diferente desenvolvimento sócio-histórico das culturas de fãs masculinas e femininas, as variações nos textos de fãs escolhidos e o uso de várias mídias são indicadores de diferentes posições de poder articuladas no fandom” (SANDVOSS, 2013, p. 14) e, portanto, são nos contextos sócio-históricos específicos onde se situam determinados grupos que existe a possibilidade de se construir formas de resistências a partir do fandom.

O fandom feminino inspirado em gêneros aparentemente masculinos de cultura popular, como luta-livre, futebol ou filmes de ação e terror, pode, portanto, ser identificado como uma subversão dos papéis de gênero existentes e das relações de poder correlatas. Porém, como ilustram as matérias negativas sobre as fãs de luta-livre, tais formas de fandom atraem uma resistência substancial por si mesmas. (*Ibidem*, p. 15)

Ao mesmo tempo, os textos que compõem os produtos culturais são mais polissêmicos do que aparentam ser. As leituras e apropriações nesse campo não são homogêneas e estão em disputa, sobretudo se levarmos em conta a ambivalência desses objetos de consumo. Sandvoss, inclusive, coloca que a própria dinâmica do fandom constrói um movimento ambíguo onde é “uma fonte de prazer, emancipação e empoderamento” ao mesmo tempo em que “não constitui uma forma de resistência direta” (*Ibidem*, p. 16). Assim, a hegemonia permanece intacta porque confere aos desempoderados uma “distração” sem que eles, de fato, desmantelem as estruturas vigentes, de modo que ela realiza a sua própria manutenção. A indústria de cultura massificada aparenta ter como objetivo o consumo de seus produtos sem dar tanta importância para a forma como eles são apropriados e lidos – e, portanto, quanto mais polissêmico o texto, mais abrangente é seu público de consumidores. O fandom, logo, não é um bloco homogêneo e possui distintas visões e leituras sobre o que consome, de modo que isso impossibilita que vejamos de maneira romântica esse universo unicamente como um lugar de resistência que parte dos desempoderados.

Há, contudo, outras formas de resistências do fandom que extrapolam o mero consumo de produtos culturais e partem para a criação artística, como as fanzines, as fanarts e as fanfics. Nesse movimento, os fãs se apropriam da cultura popular para repensá-la dentro das suas próprias demandas individuais e coletivas, reescrevendo esses produtos à sua maneira. Os fãs, portanto, deixam de ser meros consumidores à mercê da indústria cultural e tornam-se agentes ativos na produção da cultura. Como exemplificado por Sandvoss, a produção de fanfics *slash* por autoras mulheres causou uma ruptura no domínio de homens nos processos de criação do gênero de ficção

científica e construiu um espaço próprio para que essas fãs consumissem, discutissem e produzissem essas obras.

Para Jenkins, uma dimensão chave da resistência tática dos fãs, portanto, reside na criatividade e na produção dos seus próprios textos, que variam da interação coletiva sob a forma de convenções, grupos de discussão online ou encontros regulares de fãs a escrita ou criação de trabalhos de arte, que podem ser observados em diferentes campos do fandom como esporte, música, cinema ou televisão. (SANDVOSS, 2013, p. 19)

As práticas dos fãs, no entanto, são mais diversas, existindo níveis e tipos de produtividade e consumo que precisam ser levados em conta. Sandvoss (2013) traz alguns exemplos tratados por outros pesquisadores como Fiske e Abercrombie & Longhurst: o primeiro entre a produtividade semiótica, enunciativa e textual<sup>89</sup>, e o último entre fãs, adoradores e entusiastas<sup>90</sup>. Ambos os casos trazem complexidades metodológicas para as pesquisas em torno do fandom, se levarmos em consideração que não é possível entender esses grupos como um todo dando ênfase somente a uma parcela dele. Até mesmo porque, no exemplo de Abercrombie & Longhurst, pesquisas demonstram que essas categorias formam uma pirâmide quantitativa, onde o número de fãs supera o número de adoradores e entusiastas. De todo o modo, Sandvoss afirma que “[o]s três grupos buscam formas textuais que permitam a criação de um sentido particular, experimentado quanto à sua capacidade de corresponder aos desejos, vontades e percepção do eu” (*Ibidem*, p. 27) e, desse modo, é preciso compreender os aspectos sociais, culturais e econômicos do fandom.

Para finalizar sua linha de pensamento em torno destes estudos, Sandvoss aponta que o fandom não pode ser visto unicamente enquanto um espaço de empoderamento ou subversão, a partir do momento em que ele também cria hierarquias culturais em termos de consumo e apropriações de textos. Logo, algumas noções como, por exemplo, dos textos “cult” acabam possuindo menos relação com questões textuais e mais com as

---

<sup>89</sup> “A produtividade semiótica descreve a criação de sentido no processo da leitura e ocorre no plano intrapessoal. A produtividade enunciativa, em contraste, descreve as formas de interação social cultivadas por meio do consumo. (...) A produtividade textual, finalmente, descreve materiais e textos criados por fãs que se manifestam fisicamente ao serem escritos, editados ou gravados (...)” (SANDVOSS, 2013, p. 24).

<sup>90</sup> “O primeiro grupo, “fãs”, acompanha intensamente um texto ou ícone cultural determinado quase com exclusividade por meio da mídia de massa. Eles fazem parte de um público pulverizado e não estão vinculados um ao outro em um patamar organizacional. Já o uso das mídias pelos adoradores é mais especializado, assim como o seu objeto de fandom. Além disso, eles tendem a desenvolver laços, mesmo que amplamente desorganizados, com outros que partilham esse fandom. No caso dos entusiastas, enfim, o que importa não é tanto o objeto de fandom mediado pelos meios de comunicação de massa (como, por exemplo, um determinado pop star, um programa televisivo ou time de futebol), e sim a sua própria atividade e produtividade textual, que constituem o cerne do fandom. Os entusiastas consomem textos altamente especializados que são produzidos por outros entusiastas, como os fanzines, que são trocados por meio de estruturas organizacionais como as convenções de fãs, fã-clubes ou comunidades online” (SANDVOSS, 2013, p. 26).

práticas de consumo do seu público. Em outras palavras, o fandom coloca o objeto cultural que consome em um nível hierárquico superior aos outros, como forma de se definir a partir da oposição às culturas "menores" – no caso do “cult”, em oposição ao “*mainstream*”. Assim,

[e]m poucas palavras, o fandom, portanto, não pode ser definido por meio de princípios inerentes de resistência. No mundo mediado e saturado, o habitus não é mais significado por meio do objeto externo. Consequentemente, a gravidade da significação social se deslocou das estruturas textuais objetivamente identificáveis associadas a posições de classe determinadas, para leituras e apropriações constituídas subjetivamente de textos de fãs que também refletem uma distribuição de poder multipolar na complexa conectividade entre classe, gênero e etnia. Assim, o objeto de distinção no fandom não é mais o texto, mas o sentido constituído na interação entre texto e leitor. (SANDVOSS, 2013, p. 35)

Entendemos com Sandvoss (2013) que a questão do fandom é de extrema importância para compreendermos a dimensão política dos fãs, que é mais complexa do que parece: ao mesmo tempo em que existem rupturas e movimentos de empoderamento a nível individual – e, por vezes, coletivo –, há também dinâmicas que reiteram as lógicas de poder e a hierarquização de gostos culturais. Do mesmo modo, não é possível afirmar que as leituras e apropriações textuais por fãs necessariamente apresentam um fenômeno ameaçador para um mercado cultural cuja maior preocupação é a de que seus produtos sejam consumidos, independente de haver esses movimentos ou não. Tal como a pornografia, o fandom parece ser ambíguo e contraditório em relação às suas práticas de produção e consumo e, tendo isso em mente, adentraremos com mais profundidade no que nos interessa para essa pesquisa dentro desse universo: a produção de fanfics, sobretudo, as de caráter homoerótico.

É-nos interessante, então, trabalhar com o gênero *Boys' Love* a partir do texto *The boys' love phenomenon: A literature review* (2017), escrito por Ágnes Zsila e Zsolt Demetrovics. O *Boys' Love* pode ser descrito como um “termo guarda-chuva para uma mídia específica do Japão – primariamente anime e mangá – que tematiza o amor romântico de dois homens, frequentemente de uma forma sexual explícita” (Zsila; Demetrovics, 2017, p. 2, tradução nossa)<sup>91</sup> aparecendo em outros suportes audiovisuais e também na criação de fãs como nas fanarts e nas fanfics. Além disso, tal gênero atraiu a atenção de um público jovem feminino não apenas no Japão como também no Ocidente – neste último, sobretudo nos anos 2000 com a influência da internet na qual os fãs conseguiram se organizar de forma online e, até mesmo, internacional não apenas

<sup>91</sup> No original: “(...) an umbrella term for Japan-specific media – primarily anime and manga –, which thematize the romantic love of two men, often in a sexually explicit form”.

para debater sobre esses conteúdos, mas para criar suas próprias obras de fãs. Ademais, o gênero *Boys' Love* possui características particulares para além apenas de ser homoafetivo e/ou homoerótico, tanto em termos narrativos como na própria estética de seus personagens: por exemplo, a presença de personagens *bishōnen*<sup>92</sup> e dinâmicas de casal composto por dois tipos de homens, *seme*<sup>93</sup> e *uke*<sup>94</sup>.

Devido ao fato de que, nos anos 1970, o maior público em relação a revistas de temáticas gays eram mulheres heterossexuais, criou-se um estereótipo de que este seria o maior público do gênero *Boys' Love*. No entanto, Zsila e Demetrovics demonstram, a partir de diversas pesquisas empíricas feitas em diferentes contextos geográficos, que essa afirmação não corresponde à realidade – por mais que o público, de fato, seja composto majoritariamente por mulheres, elas nem sempre são heterossexuais. Além disso, tais pesquisas também demonstram que a vasta maioria dos fãs de *Boys' Love* são consumidores e criadores de conteúdo, além de apontar que “diferença de idade, nível de educação e status social são insignificantes na comunidade social de entusiastas de boys' love” e que “não há distinção entre criadores profissionais e amadores” (ZSILA; DEMETROVICS, 2017, p. 5, tradução nossa)<sup>95</sup>. Por fim, vale colocar que a imaginação e a realidade coexistem de forma separada no dia-a-dia desses fãs.

As motivações do fandom de *Boys' Love* em relação a esses produtos são múltiplas e, apesar de Zsila e Demetrovics elencarem algumas possibilidades como os elementos melodramáticos e a estética, a mais importante parece estar associada às questões de gênero. O fato de seu público majoritário ser composto por mulheres não se dá pelo acaso – muito pelo contrário, os conteúdos *Boys' Love* aparentam, na verdade, ser uma resposta às lógicas patriarcais. Como forma de escapismo, esse consumo associa-se, sobretudo, à “insatisfação com os tradicionais papéis de gênero e às expectativas sociais relacionadas [a eles]” (*Ibidem*, p. 7, tradução nossa)<sup>96</sup>. Em outras palavras, mulheres que se sentem desconfortáveis com as hierarquias sociais de gênero enxergam no *Boys' Love* uma possibilidade de igualdade de poder a partir da idealização de um personagem masculino com “alma feminina”, o que permite com que elas se desprendam das expectativas de gênero impostas por meio da identificação. Além disso,

<sup>92</sup> Refere-se a garotos belos e de aparência jovial.

<sup>93</sup> Refere-se a personagens mais masculinos e dominantes.

<sup>94</sup> Refere-se a personagens mais femininos e submissos.

<sup>95</sup> No original: “Age difference, level of education and social status are insignificant in the social community of boys' love enthusiasts, and there is no clear distinction between professional and amateur creators”.

<sup>96</sup> No original: “(...) dissatisfaction with traditional gender roles and related social expectations”.

um ponto importante é que tais narrativas, muitas vezes, também trabalham com traumas de vida e com problemas relacionados a gênero de maneira solidária e positiva, ajudando suas consumidoras a lidarem com suas questões pessoais que, por estarem associadas à opressão, também são coletivas.

O debate sobre a produção e o consumo de *Boys' Love*, no entanto, não é homogêneo. Alguns ativistas gays, por exemplo, como Masaki Sato, tecem críticas sobre esses conteúdos alegando que eles não auxiliam na aceitação social da homossexualidade, sobretudo, por conta das representações irreais e idealizadas que eles acabam por produzir. Ademais, aponta-se também a objetificação de homens gays por parte de uma espécie de “*female gaze*”. É importante ressaltar que Zsila e Demetrovics colocam que pesquisas qualitativas propõem que o gênero *Boys' Love* pode contribuir para uma maior aceitação de homens gays na sociedade, apesar de

não é claro se é a exposição à mídia boys' love que dá impulso às atitudes pró-gay ou vice-versa. Mais pesquisas são, portanto, necessárias para determinar se as fãs de boys' love são mais receptivas ou a frequente exposição às mídias boys' love tem um impacto positivo em relação a homens gays (ZSILA; DEMETROVICS, 2017, p. 11, tradução nossa)<sup>97</sup>.

Os conteúdos de gênero *Boys' Love*, portanto, possuem características e uma dinâmica de fandom específicas no que diz respeito à produção e ao consumo. De uma perspectiva de gênero, podemos perceber que eles possuem um caráter de subversão das lógicas patriarcais e confere às fãs mulheres um lugar onde é possível explorar, através do escapismo, sua própria sexualidade e seus desejos, além de ser também um espaço para lidar com os próprios traumas ocasionados pela misoginia. Ao mesmo tempo, homens gays são retratados esteticamente de uma forma idealizada tal como suas narrativas são construídas, muitas vezes, dentro de um contexto cisheteronormativo, como no caso da relação *uke* e *seme*. Da mesma maneira, a afirmação de que a mídia *Boys' Love* pode ser um meio de expandir a aceitação da homossexualidade masculina ainda permanece nebulosa. As contribuições de Zsila e Demetrovics, entretanto, fornecem um leque de materiais que nos possibilita compreender de maneira mais densa os atrativos dessas produções homoafetivas e homoeróticas.

Entendemos, portanto, até agora que os fãs não são apenas consumidores, mas também agentes na produção criativa de cultura, e um dos meios em que essa criação se

---

<sup>97</sup> No original: “(...) it is not clear whether it is the exposure to boys' love media that gives rise to pro-gay attitudes, or vice-versa. Further research is therefore needed to determine whether boys' love fans are more accepting or the frequent exposure to boys' love media has a positive impact on fans' attitudes toward gay men”

dá é através da escrita de ficções escritas pelo fandom a partir do seu objeto de consumo. Em alguns casos, o conteúdo dessas fanfictions dialoga com o gênero *Boys' Love*, ou seja, com conteúdo romântico e/ou erótico homossexual – como no caso do objeto desta dissertação. Nos perfis de Twitter dedicados à ficcionalização de relações sexuais entre integrante do boygroup de K-Pop BTS, há o uso de vídeos pornô gays já existentes na internet para além do artifício textual e, por conta desta especificidade, nomearei esse tipo de produção como fanfics audiovisuais pornográficas. Além disso, apesar das pesquisas apontarem que o maior público-alvo de produções *Boys' Love* serem mulheres, vale lembrar que a espectralidade, neste trabalho de pesquisa, não é um objeto empírico e, logo, como não é possível ter acesso às identidades dos produtores e consumidores dos tweets a serem analisados, tentaremos evitar entrar em certas questões, como as de gênero.

Interessa-nos aqui levantar hipóteses sobre quais os possíveis atrativos destas fanfics audiovisuais pornográficas que moldam a sua lógica de consumo tal como compreender as ambivalências que elas produzem. Para isso, realizei uma pesquisa exploratória em três desses perfis de Twitter, analisando mapeando analiticamente trezentas dessas produções de modo a tatear esse terreno e entender suas dinâmicas. Antes de adentrarmos de modo mais profundo e direto nesse universo é, portanto, necessário expor o processo dessa pesquisa assim como apontar minhas primeiras impressões sobre ela.

### **3.2. As fanfics audiovisuais pornográficas em questão**

Antes de adentrarmos, no entanto, em contato direto com o nosso objeto de pesquisa, acredito ser necessário algumas contextualizações e observações gerais sobre ele, a começar pela pergunta: o que, afinal, são as fanfics audiovisuais pornográficas?

Nomeio esses conteúdos enquanto tal devido ao seu caráter de produção ficcional de fãs que possui um cunho pornográfico e trabalha não apenas com o texto como também com imagem em movimento. Apesar dos vídeos utilizados na construção delas não serem de autoria do fandom (trata-se de vídeos retirados da internet), há todo um trabalho de reconfigurar o olhar do espectador, a partir da fantasia suscitada pela parte textual, que confere a eles novas camadas de significação. Na análise exploratória também me foi possível perceber um padrão de postagem que, de uma maneira ou de outra, caracteriza as fanfics audiovisuais pornográficas voltadas para o K-Pop. Em



outras palavras, elas não se resumem apenas à junção de uma parte textual ficcional com um vídeo pornô, mas possuem também seus próprios códigos dentro dessa dinâmica. Dentre eles, o que mais se destaca é os marcadores corporais dos performers dos vídeos – sempre magros, jovens, sem muitos pêlos corporais e de pele clara. Tais marcadores, como vimos, se apresentam também no K-Pop e evocam uma outridade, estabelecida pelo imaginário em torno das masculinidades amarelas. Desse modo, aponto que a dinâmica de espetatorialidade dessas produções ficcionais de fãs está pautada, sobretudo, no consumo de outridade.

Vale lembrar o que discutimos no segundo capítulo da dissertação sobre os marcadores de desejo, construídos com base em uma masculinidade versátil manufaturada (JUNG, 2011), presentes nos idols sul-coreanos. Como apontado por Min Joo Lee (2019), um dos principais atrativos masculinos dentro da cultura pop sul-coreana pode ser apontado como a performance de uma masculinidade distinta da ocidental hegemônica e isso se coloca também na forma como esses corpos são marcados pela juventude, pela magreza, pela pele clara e pela quase ausência de pêlos corporais. Não à toa, as fanfics audiovisuais pornográficas, em sua vasta maioria, pegam emprestados esses marcadores do K-Pop para fundamentarem suas fantasias de que os atores ali presentes são K-Idols. Como mencionamos anteriormente, as mudanças nas dinâmicas de desejo e de desejabilidade em torno do corpo masculino amarelo pela *Hallyu* não se deu por meio da desconstrução da emasculação, mas por uma perspectiva mercadológica na qual esse estereótipo passa a ter valores tanto simbólicos quanto financeiros no mundo globalizado.

O processo de globalização causou impactos no que diz respeito às identidades culturais (HALL, 2006), afetando também o leste da Ásia, inclusive, a Coreia do Sul que, por sua vez, negociou sua própria identidade apostando no projeto da *Hallyu* (MONTEIRO, 2018). Nesse complexo e contraditório movimento, a ocidentalização do mundo coexiste simultaneamente com uma reiteração das diferenças culturais, de modo que a tradição e a modernidade, a periferia e o centro e o global e o local entram em tensão. A partir desse tensionamento, o Ocidente se vê obrigado a olhar para o seu Outro e, assim, é permeado por uma fascinação em relação à outridade, que se torna mais uma vez mercantilizável (HALL, 2006; ROBINS, 2005). O imaginário ocidental sobre a masculinidade amarela torna-se, conseqüentemente, uma mercadoria no mercado globalizado e, portanto, objeto de desejo e de consumo do Ocidente. Esse marcador de outridade, ao que parece, encontra-se não só como um diferencial dentro

da cultura pop sul-coreana, como também é refletido enquanto atrativo dentro das fanfics audiovisuais pornográficas.

Nesse mesmo sentido, as contribuições de bell hooks (2019) mostram-se importantes na nossa análise. Levando em conta que a identidade ocidental entra em colapso na contemporaneidade, as fantasias em relação ao contato com o Outro racializado afluem no imaginário do Ocidente. Enquanto uma ultrapassagem de fronteiras raciais, as relações interracializadas entre pessoas socialmente racializadas e pessoas brancas são almejadas por estas últimas como promessa de transformação. Assim, raça e etnicidade são transformadas em *commodities*, apresentando uma falsa impressão de uma representatividade progressista e realizando, dessa maneira, a manutenção da supremacia branca. Nessa perspectiva, a outridade é, além de mercadoria, um atrativo e um desejo. As fanfics audiovisuais pornográficas se colocam dentro dessa dinâmica: trazendo corpos que, mesmo não necessariamente sendo amarelos, evocam a promessa da outridade a partir de marcadores específicos. Mais do que apenas a representação do sexo explícito na pornografia gay – a outridade amarela também é consumida na espetatorialidade e na fantasia desses conteúdos.

Pude perceber também que, devido ao curto limite de tempo dos vídeos pornográficos, eles não possuíam caráter masturbatório. Em outras palavras, eles me pareceram funcionar muito mais como um estímulo de desejo, pautado na fantasia construída pela parte textual dos tweets (e pela outridade evocada no corpo dos performers), do que como um conteúdo para fins de masturbação – como a maioria dos vídeos pornô, por exemplo, *mainstream* publicados em sites pornô. Essa percepção sobre esse caráter das fanfics audiovisuais pornográficas associa-se com a produção de obras de gênero Boys' Love, dentro da ideia de um certo agenciamento do desejo por parte do público consumidor (em sua maioria, feminino) e de uma espécie de escapismo das sufocantes relações de gênero estabelecidas no cotidiano. A coreografia sexual tal como os enquadramentos e a montagem desses vídeos, pelo mesmo motivo da duração e também pela maioria ser de categoria amadora, não foram relevantes para a pesquisa – reforçando que a atração das fanfics audiovisuais pornográficas não reside nas mesmas dinâmicas da pornografia *mainstream* e que tampouco possui o já mencionado caráter masturbatório, tendo em vista, para além da duração, que as coreografias e a parte técnica importam menos em relação à fantasia que pode ser construída a partir do corpo dos performers.

A outridade é, portanto, o principal atrativo das fanfics audiovisuais pornográficas. Reiterando os marcadores do K-Pop que constroem o corpo amarelo desejável, elas criam novas camadas de significação para os vídeos a partir de uma curadoria deles onde os performers apresentem tais características que possam ser associadas aos K-Idols. Desse modo, como dito anteriormente, esse tipo de fanfic não tem como finalidade necessariamente a masturbação de seu público, mas se sustenta no estímulo do desejo a partir da fantasia e do consumo da diferença racial.

O consumo de outridade, no entanto, não é o único regime que se coloca nas fanfics audiovisuais pornográficas. A ambivalência dessas produções se dá justamente nas fissuras que elas mesmas criam dentro das dinâmicas de desejo e de desejabilidade, no que Mariana Baltar (2018) chama de pornificação de si. Tendo em vista que o corpo amarelo masculino cisgênero foi historicamente construído como sexual e romanticamente indesejável (OKABAYASHI, 2019), tais produções disputam um lugar onde ele se torna visível no quesito pornográfico de modo que são também construídos como desejáveis e desejantes. É nesse sentido que, por mais que os vídeos publicados não sejam autorais e tampouco performados pelos administradores desses perfis do Twitter, é possível os entendermos dentro desse conceito.

Marcados pela outridade que evocam, os corpos naquele contexto entendidos como amarelos se fazem visíveis no mundo e para o mundo, demandam ser olhados e desejados e se pornificam em tensionamento à espetatorialidade que os objetificam. O mesmo olhar que o outrifica e consome sua outridade também se encontra dentro de dinâmicas que fogem do seu controle e que retiram, ainda que parcialmente, a sua agência espetatorial. As fanfics audiovisuais pornográficas, portanto, encontram-se, sobretudo, entre a pornificação de si e o consumo de outridade – um movimento contraditório que abre brechas na estrutura hegemônica e orientalista ao mesmo tempo em que a reitera.

A ambivalência das fanfics audiovisuais pornográficas também não se resume apenas nas relações entre o consumo de outridade e a pornificação de si. Entendemos, a partir das leituras de Pinho (2012) e Dyer (1985), que a imagem pornográfica é mais complexa do que aparenta ser. Na pornografia gay, por exemplo, a subversão do sexo anal entre dois homens pode coexistir com a reiteração da lógica cisheteronormativa das posições sexuais fixas (passivo/ativo). No caso da vasta maioria das fanfics audiovisuais pornográficas analisadas, o conteúdo homoerótico se apresenta, sobretudo, dessa forma: o sexo anal gay na representação audiovisual e a demarcação das posições sexuais na

parte textual do tweet. Outros fatores parecem também demonstrar isso: a relação homoerótica e afetiva entre homens cisgêneros amarelos em contraposição às comuns e, muitas vezes, problemáticas relações interracialiais com homens cisgêneros brancos (FUNG, 1991) se apresenta simultaneamente com a reiteração de marcadores de desejo hegemônicos – como a juventude, a magreza e a pele clara. As fanfics audiovisuais pornográficas, portanto, se constituem de sua ambivalência, ou seja, não podem ser julgadas apenas como a reiteração da hegemonia nem como apenas um movimento contra-hegemônico.

Attwood (2002) e Preciado (2017) nos convidam a pensar que a definição de pornografia acaba por dizer menos sobre ela e mais sobre os medos e ansiedades em torno dela. A interdição do olhar e a regulação dos corpos em relação ao domínio de produção e de consumo da pornografia por homens cisgêneros parecem ser deslocada se supormos que, devido ao público de fanfics *Boys' Love* ser majoritariamente feminino (ZSILA; DEMETROVICS, 2017), ao menos uma grande parte de seus consumidores são mulheres. Como nos lembrou Chuyun Oh (2015) a partir dos vídeos-compilação de K-Idols dançando no Youtube, existe uma tomada de agência por parte de mulheres em relação aos próprios desejos quando a dinâmica do *male gaze* é subvertida e elas dominam o olhar sobre o corpo masculino objetificado – ao mesmo tempo em que, no caso de um público ocidental em torno do K-Pop, esse olhar que objetifica um homem cisgênero amarelo pode estar ancorado em bases orientalistas. Logo, percebemos a presença de um duplo movimento que marca essa espectralidade: a objetificação como agência feminina e como um fetiche racial de cunho orientalista.

Nas pesquisas sobre a representação do corpo do homem cisgênero amarelo na pornografia gay ocidental (FUNG, 1991; TSANG, 1999; OKABAYASHI, 2019), percebeu-se a predominância de estereótipos, pautados nos processos de racialização deste grupo com base na emasculação. No caso das fanfics audiovisuais pornográficas analisadas, esse estereótipo ganha uma nova roupagem. Por se tratarem de vídeos pornô gays intrarraciais, os atores supostamente amarelos ocupam tanto a posição sexual de ativo como a de passivo, além de terem performances múltiplas em termos de coreografia sexual – como, por exemplo, as performances de dominador/submisso. Desse modo, elas se distanciam da maioria das produções pornô analisadas em trabalhos anteriores, onde havia a repetição da imagem do homem cisgênero amarelo como passivo e submisso em relação ao homem cisgênero branco. No entanto, a repetição do padrão em torno dos marcadores corporais dos performers acaba por

cristalizar um novo imaginário: o do corpo amarelo desejável, ainda pautado na emasculação que se configura nesses corpos quase infantilizados.

As discussões sobre a questão do fandom complexificam ainda mais as nossas análises e também nos obriga a não fazer juízo de valores em relação às fanfics audiovisuais pornográficas. Se levarmos em conta a potência política dos fãs e as suas limitações no que diz respeito às leituras e as apropriações dos textos, aprendemos com Sandvoss (2013) que, mesmo com a criação de novas hierarquias de consumo de cultura pelos fandoms, há práticas de criação (como as fanfics) que não apenas vão contra o eixo hegemônico de produção, consumo e debate culturais como também ajudam a preencher demandas individuais e coletivas que permeiam grupos de fãs e os indivíduos que os compõem. No caso do nosso foco de pesquisa, a feitura desses conteúdos indica uma projeção de fantasias e desejos em torno de K-Idols que ajudam seus consumidores a explorar a própria sexualidade – mesmo que, por vezes, através da lógica do consumo de outridade.

O fato das fanfics audiovisuais pornográficas serem, em sua vasta maioria, de cunho homoerótico nos permite partir das reflexões de Zsila e Demetrovics (2017) sobre o gênero *Boys' Love* para compreender também as contradições que isso acarreta. Se pensarmos em um público feminino que consome esses conteúdos no Twitter, voltamos à questão da inversão do *male gaze* assim como à perspectiva de que há uma possibilidade dessas mulheres explorarem sua própria sexualidade – mas mais do que isso: desprendidas das desiguais dinâmicas de gênero que ocorrem em relações cisheterossexuais, tais fanfics podem representar uma válvula de escape em torno das expectativas de gênero. Ao mesmo tempo, se pensarmos em um público gay masculino, a dinâmica de espetatorialidade se assemelha no que tange à orientação sexual. Por meio do contato, oculto e longe da homofobia da sociedade, torna-se possível compreender a si mesmo sexualmente, da mesma forma que antigamente as salas de cinemas pornô gays tornaram a vida de muitos homens homossexuais mais suportável (DYER, 1985).

Podemos, no entanto, tecer mais críticas às fanfics audiovisuais pornográficas, tal como fizeram ativistas gays japoneses aos produtos *Boys' Love* (ZSILA; DEMETROVICS, 2017). A visão idealizada de homens cisgêneros gays amarelos, perpassados por determinados marcadores corporais, cria uma imagem romantizada e estereotipada em torno da experiência individual e coletiva das pessoas que compõem esse grupo. Do mesmo modo, reitera-se um padrão estético voltado ao corpo amarelo

masculino – um padrão que demarca quais desses corpos são passíveis de desejo e, portanto, mercantilizáveis. O consumo de outridade, no mesmo contexto, levando em consideração a temática homoerótica, se estende também às identidades homossexuais quando pensamos em espectadores não-LGBTs. Por essa perspectiva, a potência política do empoderador *female gaze* parece diminuir em face às complexas intersecções de categorias de análise que se apresentam nessa dinâmica de representação e espetatorialidade.

A espetatorialidade que perpassa as fanfics audiovisuais pornográficas, portanto, deixa nelas marcas ambíguas e contraditórias. E, por mais que isso possa nos parecer não dizer, de fato, nada sobre o tema em questão, esse exercício de análise nos proporciona um terreno frutífero para os debates de pornografia, racialização, masculinidades e fãs. Isso porque nos é urgente deslocar as oposições binárias que negam a ambivalência das práticas de produção e consumo de produtos culturais a fim de complexificar as discussões em torno desses temas. Do pornô ao K-Pop: nada pode ser reduzido à lógica de uma coisa **ou** outra. Tudo é uma coisa **e** outra – coexistindo ao mesmo tempo, simultaneamente.

### 3.3. Padrões de postagem e suas rupturas: uma pesquisa exploratória

A pesquisa exploratória abarcou trezentos vídeos que foram publicados nos primeiros três resultados da pesquisa no Google mencionada no início do capítulo: os perfis de Twitter *plushyoongs*<sup>98</sup>, *btsxwhore*<sup>99</sup> e *somebtsnsfw*<sup>100</sup>. Foram mapeadas analiticamente, portanto, cem fanfics audiovisuais pornográficas de cada um dos três perfis, a fim de encontrar padrões de postagem, com o critério de que os tweets precisariam possuir vídeos – gifs e imagens estáticas foram ignorados – acompanhados de texto, fossem eles narrativas ficcionais ou apenas a indicação da posição sexual. Nessa pesquisa exploratória, observei a autoria dos vídeos, a presença ou ausência do rosto dos atores pornôs, a recorrência da marcação de ativo e passivo, as *hashtags* (quando havia), a fanfic textual e os marcadores físicos dos performers.

O primeiro perfil (Imagem 7) foi criado em maio de 2019 e, até então, segue 1 usuário e possui 569,1 mil seguidores. Em sua mini-bio, coloca seus padrões de ética

<sup>98</sup> <https://twitter.com/plushyoongs> (Acesso em: 01/09/2022).

<sup>99</sup> <https://twitter.com/btsxwhore> (Acesso em: 01/09/2022).

<sup>100</sup> <https://twitter.com/somebtsnsfw> (Acesso em 01/09/2022).

nos quais o aviso de conteúdo apenas para maiores de 18 anos e de que as contas oficiais relacionadas ao BTS são bloqueadas. Há também a descrição de que o conteúdo é exclusivamente dedicado ao boygroup de K-Pop BTS e que os vídeos não são de sua autoria. A única informação presente sobre a pessoa que administra a conta é o ano de seu nascimento, em 2000. As fanfics audiovisuais pornográficas deste perfil, em específico, não contam uma narrativa, apontando apenas quem seriam os Idols presentes nos vídeos a partir da posição sexual (ativo/passivo) que ocupam.

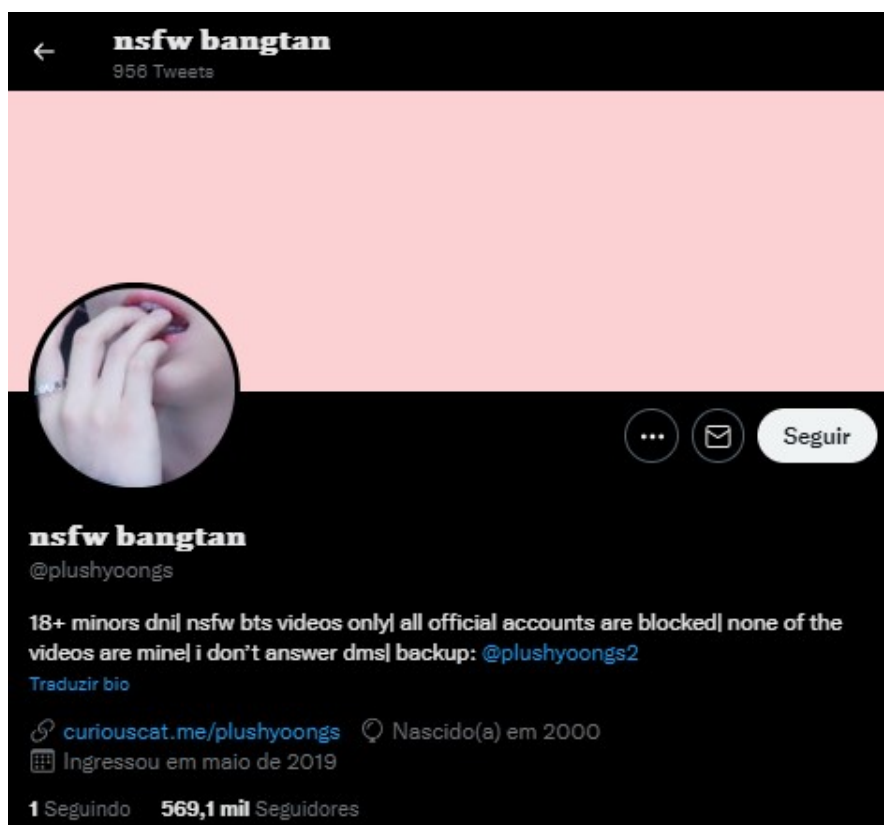


Imagem 7 - Perfil 1

O segundo perfil (Imagem 8) foi criado em junho de 2018 e, além de seguir 22 usuários, detém 203,2 mil seguidores. Há menos informações em sua mini-bio, apenas o alerta ético de conteúdo destinado a maiores de 18 anos e a descrição de conteúdo pornô asiático, com o marcador do BTS. Não temos acesso às informações sobre a administração do perfil e nem se as contas oficiais do BTS são bloqueadas. Além disso, alguns dos conteúdos, além da marcação de posição sexual, contêm uma pequena narração ficcional do vídeo na parte textual.



Imagem 8 - Perfil 2

O último (Imagem 9) tem como data de criação julho de 2018, segue 69 usuários e é seguido por 20,5 mil perfis. Apresenta apenas, em sua mini-bio, o alerta de conteúdo para pessoas maiores de 18 anos e avisa que todas as contas do BTS encontram-se bloqueadas. As fanfics audiovisuais pornográficas publicadas, assim como o segundo perfil, variam entre possuir narrativa e apenas demarcar a posição sexual dos Idols.

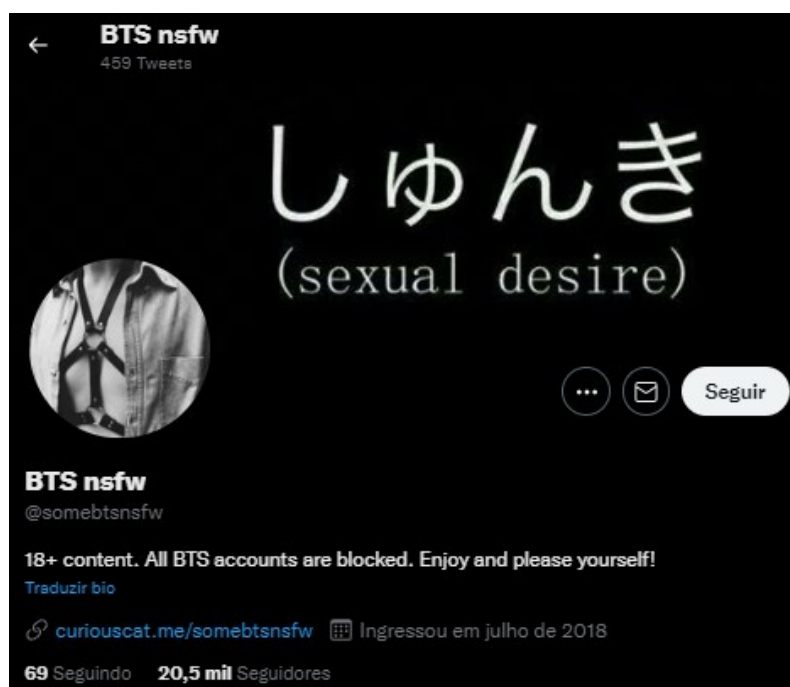


Imagem 9 - Perfil 3

Levando em conta que a pesquisa em questão é de caráter exploratório e não quantitativo ou qualitativo, irei expor, enfim, as minhas impressões sobre os conteúdos postados nestes perfis de Twitter. A vasta maioria dos vídeos não possuía a sua autoria tampouco o rosto dos atores, mas quase todos demarcavam a posição sexual dos Idols



(ativo/passivo) mesmo que a narrativa da fanfic já a indicasse. A presença das *hashtags* só se deram no segundo perfil (*btsxwhore*) e não se mostraram tão recorrentes, podendo ser considerada irrelevante. Ademais, os marcadores físicos dos performers possuíam, em praticamente todos os tweets, os mesmos marcadores: eram corpos magros, de pele clara e com poucos ou total ausência de pelos. Tomemos como exemplo, o vídeo<sup>101</sup> (Imagem 10) de 41 segundos, publicado no dia 8 de setembro de 2021, no perfil de *plushyoongs*, cuja a parte textual contém os dizeres: “jih\*pe [Jimin e Hoseok]| ativo!hs [Hoseok], passivo!jm [Jimin]”<sup>102</sup>. Nele, em um plano aberto lateral fixo, dois rapazes com os rostos censurados fazem sexo anal. O corpo deles em questão é marcado pela magreza, a pele clara e os poucos pêlos corporais.



Imagem 10 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 2

O mesmo ocorre com o vídeo<sup>103</sup> (Imagem 11) de 37 segundos publicado por *btsxwhore* em 20 de maio de 2021, cuja parte textual coloca “jin está sempre ali para ajudar nj [Namjoon] a descontrair depois de um dia difícil”<sup>104</sup> e demarcam “namjin

<sup>101</sup> <https://twitter.com/plushyoongs/status/1435531852866011137> (Acesso em: 03/09/2022).

<sup>102</sup> No original: “jih\*pe| top!hs, bottom!jm”.

<sup>103</sup> <https://twitter.com/btsxwhore/status/1395268085196550145> (Acesso em: 03/09/2022).

<sup>104</sup> No original: “jins always there to help nj unwind after a hard day”.

[Namjoon e Jin], ativo nj [Namjoon], passivo jin”<sup>105</sup>. Em um quase plano ponto de vista do performer ativo, dois homens magros, de pele clara e com poucos pêlos também fazem sexo anal. Em outro vídeo<sup>106</sup> (Imagem 12) de 59 segundos, publicado em 30 de maio de 2019, desta vez por *somebtsnsw*, com apenas o texto dizendo “yoonmin [Yoongi e Jimin]” e apontando as posições sexuais “ativo!yg [Yoongi] // passivo;jm [Jimin]”<sup>107</sup>, o padrão se repete em termos de marcadores corporais.

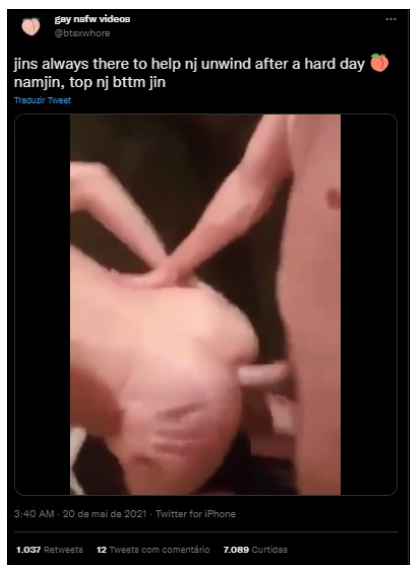


Imagem 11 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 3



Imagem 12 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 4

A vasta maioria dos tweets analisados corrobora com esse padrão de postagem, sobretudo voltado aos marcadores corporais. No tweet<sup>108</sup> publicado no dia 9 de março de 2022 (Imagem 13), pelo perfil de *plushyoongs*, onde se lê “taeko\*k [Taehyung e

<sup>105</sup> No original: “namjin, top nj bttm jin”.

<sup>106</sup> <https://twitter.com/somebtsnswf/status/1134275696229081088> (Acesso em: 03/09/2022)

<sup>107</sup> No original: “top!yg // bttmjim”.

<sup>108</sup> <https://twitter.com/plushyoongs/status/1501458723734228995> (Acesso em: 21/02/2023).

Jungkook] ativo!th [Taehyung], passivo!jk [Jungkook]”<sup>109</sup>, há um vídeo de 18 segundos de sexo anal em um plano ponto de vista na mesma dinâmica. Tal como na postagem<sup>110</sup> de *btsxwhore* (Imagem 14), publicado em 16 de agosto de 2020, cujo texto diz “jm [Jimin] passou por um momento difícil para permanecer quieto para que os outros não escutassem”<sup>111</sup>, estabelecendo “jikook [Jimin e Jungkook], ativo jk [Jungkook] passivo jm [Jimin]”<sup>112</sup> com um vídeo 41 segundos onde também há um plano ponto de vista de sexo anal. Do mesmo modo, em 18 de novembro de 2018, no perfil de *somebtsnsw*, há um tweet<sup>113</sup> (Imagem 15) com os dizeres “jimin e jungkook gemendo e sentindo um ao outro”<sup>114</sup> e um vídeo de 45 segundos de duas pessoas fazendo sexo anal em um plano lateral, sendo o ativo Jungkook e o passivo Jimin. Nos três casos, os marcadores corporais permanecem os mesmos.



Imagem 13 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 5

<sup>109</sup> No original: “taeko\*k| top!th, bottom!jk”.

<sup>110</sup> <https://twitter.com/btsxwhore/status/1294917284448710656> (Acesso em: 21/02/2023).

<sup>111</sup> No original: “jm had a really hard time trying to stay quiet so the others wouldn't hear”.

<sup>112</sup> No original: “jikook, top jk bttm jm”.

<sup>113</sup> <https://twitter.com/somebtsnsw/status/1064199964052606982> (Acesso em: 21/02/2023).

<sup>114</sup> No original: “jimin and jungkook moaning and feeling each other”.



Imagem 14 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 6



Imagem 15 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 7

Ao mesmo tempo em que a vasta maioria das fanfics audiovisuais pornográficas segue o mesmo padrão de postagem onde, por exemplo, o rosto não aparece e há a repetição de marcadores corporais, chamaram-me atenção também os conteúdos que rompem, ainda que minimamente, com estes padrões. Tais tweets nos ajudam a pensar em algumas dinâmicas dentro das relações de postagem e espectralidade.

Em um tweet<sup>115</sup> (Imagem 16) publicado no dia 2 de janeiro de 2022, no perfil de *plushyoongs*, há um vídeo indicado como um solo de Jungkook (“solo jk [Jungkook]”), no qual um rapaz magro, de pele clara e sem pêlos corporais brinca sozinho com seu

<sup>115</sup> <https://twitter.com/plushyoongs/status/1477596169110970377> (Acesso em: 03/09/2022)

próprio pênis ereto. Há, no entanto, a autoria do vídeo: *surfboardpotato*. Procurando sobre seu perfil<sup>116</sup> no site PornHub (Imagem 17), pode-se afirmar, pelas informações concedidas pelo próprio performer, que ele se autodeclara branco. Com a ausência do rosto, no entanto, sem que houvesse a indicação de autoria, não poderíamos saber a identidade étnico-racial dele. Pode-se inferir, portanto, que nem todos os atores presentes nos vídeos pornográficos publicados nesse perfil são, de fato, amarelos. Dentro dessa perspectiva, pode-se dizer que o que racializa os atores como amarelos dentro da fantasia construída pela fanfic textual é os marcadores corporais.

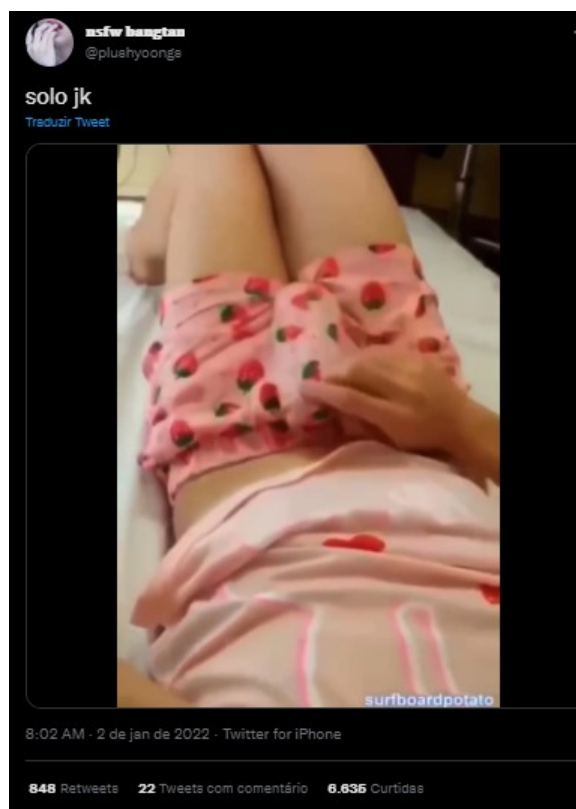


Imagem 16 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 8

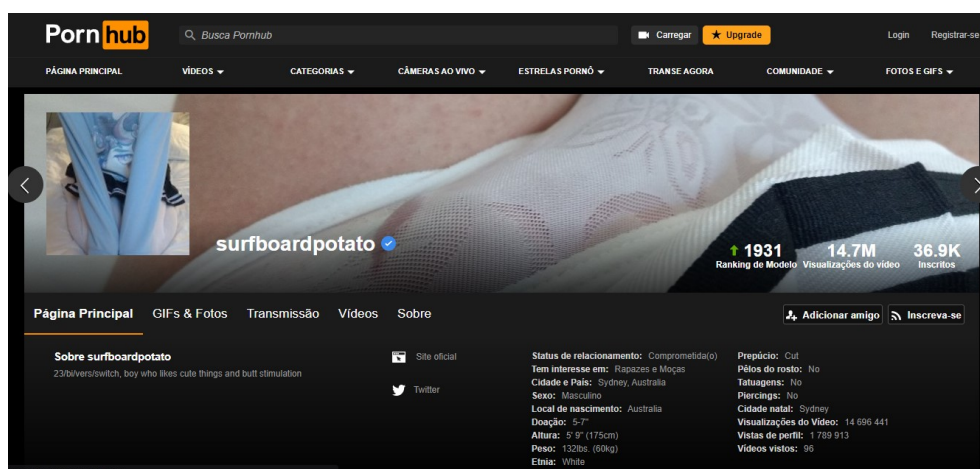


Imagem 17 - Perfil Pornhub

<sup>116</sup> <https://pt.pornhub.com/model/surfboardpotato> (Acesso em: 21/02/2023).

Já no tweet publicado por *btsxwhore* (Imagem 18) no dia 5 de maio de 2021, com os dizeres “ele é tão submisso”<sup>117</sup> e os marcadores “passivo yg [Yoongi] ativo qualquer um”<sup>118</sup>, há um vídeo<sup>119</sup> de 1 minuto e 26 segundos no qual o rosto dos dois performers aparece, revelando que ambos não são amarelos. Os marcadores corporais, no entanto, permanecem os mesmos dos vídeos anteriores. Ao mesmo tempo, há um vídeo<sup>120</sup> também de *btsxwhore* (Imagem 19) de 25 segundos, do dia 09 de julho de 2019, onde os rostos dos dois atores aparecem. Por mais que eles sejam amarelos e possuam os mesmos marcadores corporais padrão dos outros tweets, algo nos chama atenção: não existe uma fanfic que fantasie que eles são algum membro do boygroup BTS. Na parte textual, está escrito: “não posso realmente dizer qualquer membro porque há obviamente os rostos mas [é um] pornô de qualidade”<sup>121</sup>. Por mais que isso possa indicar que a presença do rosto dos atores representa um empecilho para a lógica de consumo dessas fanfics, uma rápida análise das respostas do tweet nos mostra o contrário: *Squiggly\_Drwing* publica o comentário<sup>122</sup> “Eu vejo o rosto do Jimin”<sup>123</sup> (Imagem 20), enquanto *vguknsfw* diz<sup>124</sup> que “o passivo é yoongi legítimo”<sup>125</sup> (Imagem 21) e *jungkooknsfws* comenta<sup>126</sup> que “Literalmente parece com taegi [Taehyung e Yoongi]”<sup>127</sup> (Imagem 22).



Imagem 18 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 9

<sup>117</sup> No original: “he’s so submissive”.

<sup>118</sup> No original: “bttm yg top whoever”.

<sup>119</sup> <https://twitter.com/btsxwhore/status/1389936428637855747> (Acesso em: 03/09/2022).

<sup>120</sup> <https://twitter.com/btsxwhore/status/1148559416918102017> (Acesso em: 04/09/2022).

<sup>121</sup> “cant really say any members cause there's obvious faces but quality porno”.

<sup>122</sup> [https://twitter.com/Squiggly\\_Drwing/status/1155126621503971328](https://twitter.com/Squiggly_Drwing/status/1155126621503971328) (Acesso em: 04/09/2022).

<sup>123</sup> “I see Jimin’s face”.

<sup>124</sup> <https://twitter.com/vguknsfw/status/1221468711347019777> (Acesso em: 04/02/2022).

<sup>125</sup> “the bottom is legit yoongi”.

<sup>126</sup> <https://twitter.com/jungkooknsfws/status/1161324696291483655> (Acesso em: 04/02/2022).

<sup>127</sup> “Literally looks like taegi”.



Imagem 19 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 10



Imagem 20 - Comentário 1



Imagem 21 - Comentário 2



Imagem 22 - Comentário 3

O padrão mais forte, até agora, acaba por ser os marcadores corporais dos performers, onde a magreza, a pele clara e a escassez de pêlos dialogam com o imaginário em torno do corpo dos Idols de K-Pop. No entanto, apesar de não haver atores gordos em nenhum dos trezentos vídeos analisados, alguns fogem minimamente desse padrão. No vídeo<sup>128</sup> (Imagem 23) de 11 segundos, publicado por *plushyoongs* no dia 25 de fevereiro de 2022, onde se indica “taeko\*k [Taehyung e Jungkook]| ativo!jk [Jungkook], passivo!th [Taehyung]”<sup>129</sup>, um homem com um braço musculoso e tatuado bate na bunda de outro homem, aparentemente mais magro. Ambos permanecem tendo a pele clara e, ao menos o último ator, não possui pêlos corporais nas partes do corpo à mostra.



Imagem 23 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 11

<sup>128</sup> <https://twitter.com/plushyoongs/status/1497136831372144640> (Acesso em: 03/09/2022).

<sup>129</sup> No original: “taeko\*k| top!jk, bottom!th”.



Em outro tweet também de *plushyoongs* contendo um vídeo<sup>130</sup> (Imagem 24) de 28 segundos, publicado no dia 17 de fevereiro de 2022, no qual a parte textual nos diz “t\*egi [Taehyung e Yoongi]| ativo!th [Taehyung], passivo!yg [Yoongi]”<sup>131</sup>, o performer na posição de ativo possui pêlos corporais na barriga. A quantidade dos pêlos, no entanto, não é tão grande a ponto de apresentar alguma subversão radical dentro da maioria dos conteúdos analisados. Ademais, os outros marcadores permanecem os mesmos: magro e com pele clara. E o ator passivo continua caracterizado pela ausência de pêlos corporais. Pode-se assumir que, por mais que alguns desses marcadores se ausentem, eles não são substituídos radicalmente por outros, de modo que não há uma interferência tão grande em torno dos padrões estéticos propostos nessas fanfics audiovisuais pornográficas. Mesmo quando a tonalidade da pele, por exemplo, não é tão clara, como no caso de outro vídeo<sup>132</sup> (Imagem 25) do mesmo perfil, publicado em 1 de janeiro de 2022, onde demarca-se “2se\*k [Hoseok e Jin]| ativo!hs [Hoseok], passivo!jn [Jin]”<sup>133</sup>, ela também continua não sendo tão escura. Desse modo, essas pequenas dissidências de marcadores corporais, não aparentam causar um impacto relevante.

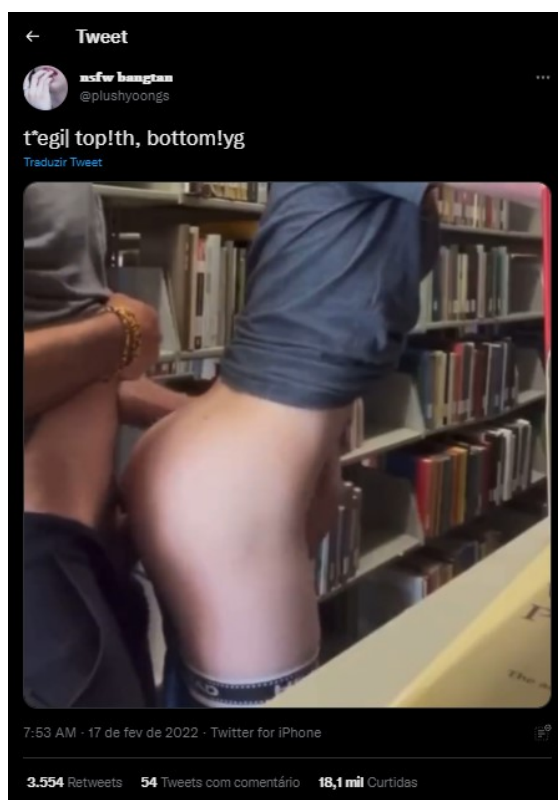


Imagem 24 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 12

<sup>130</sup> <https://twitter.com/plushyoongs/status/1494263685715476484> (Acesso em: 04/09/2022).

<sup>131</sup> No original: “t\*egi| top!th, bottom!yg”.

<sup>132</sup> <https://twitter.com/plushyoongs/status/1477239579983986691> (Acesso em: 04/09/2022).

<sup>133</sup> No original: “2se\*k| top!hs, bottom!jn”.



Imagem 25 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 13

A vasta maioria dos tweets analisados possui conteúdo homoerótico, com algumas pequenas exceções, como no caso da publicação<sup>134</sup> (Imagem 26) de *somebtsnsw* feita em 10 de agosto de 2018, com um vídeo de apenas 1 segundo onde um homem realiza sexo oral em uma mulher. A fanfic textual nos diz: “Jimin decide se gravar te dando prazer”<sup>135</sup>. Esse caso específico traz outras reflexões: ele é direcionado para um público que possui vagina e, dentro de uma lógica cisgênera, pode-se entendê-lo como um vídeo pornográfico heterossexual. Além disso, essa marcação de que a atriz é a pessoa espectadora abre também brechas para outras possibilidades espectatoriais, saindo de uma fantasia *vouyerística* e entrando em uma projeção na qual você está tendo relações sexuais com um integrante do boygroup BTS. É-nos interessante observar também que a performer possui os mesmos marcadores corporais presentes nos outros tweets: é magra, tem pele clara e não possui pêlos corporais.

Nesse sentido, há outro caso que nos chama atenção. Na publicação do dia 3 de junho de 2020, o tweet<sup>136</sup> (Imagem 27) de *somebtsnsw*, cuja parte textual indica “yg [Yoongi] x uma menina”<sup>137</sup> e comenta “olhe a forma como ele goza..”<sup>138</sup>, há um vídeo de 44 segundos onde um rapaz faz sexo anal com uma mulher, de modo que ele é penetrado por ela. A lógica do homem que penetra a mulher, portanto, é revertida. Assim, é possível estabelecer uma ambivalência no modo como esse tweet pode ser lido: por um lado, como uma contestação às práticas sexuais cisheteronormativas dentro

<sup>134</sup> <https://twitter.com/somebtsnsw/status/1028043457435189248> (Acesso em: 04/09/2022).

<sup>135</sup> No original: “Jimin decides to record him pleasing you”.

<sup>136</sup> <https://twitter.com/somebtsnsw/status/1268054234223837184> (Acesso em: 04/09/2022).

<sup>137</sup> No original: “yg x a girl”.

<sup>138</sup> No original: “look the way he cums..”.

das dinâmicas patriarcais ou, por outro, como a reiteração do estereótipo de emasculação do homem cisgênero amarelo. Assim como no vídeo comentado anteriormente, há os mesmos marcadores corporais tanto no performer homem quanto na performer mulher.



Imagem 26 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 14



Imagem 27 - Fanfic Audiovisual Pornográfica 15

A pesquisa exploratória demonstrou padrões dentro de algumas categorias analisadas, como a ausência de rosto e de autoria e a presença de marcadores corporais específicos. Além disso, pode-se perceber que as fanfics textuais mostraram ter um grande valor na lógica de produção e de consumo desses conteúdos, seja apenas demarcando a posição sexual ou construindo uma narrativa. No entanto, observando os conteúdos que, por vezes, dissidiam desses padrões, percebemos também que nem todos

os performers presentes nos vídeos eram, necessariamente, amarelos e tampouco que a presença do rosto deles se configurava uma interdição da fantasia construída neles. Ao mesmo tempo, em relação aos marcadores corporais, pode-se afirmar que, mesmo nos vídeos em que havia uma fuga do padrão de magreza, pele clara e pêlos corporais, não havia uma mudança tão radical, de modo que atores gordos, de pele muito escura ou com muitos pêlos permaneceram ausentes em todos os trezentos vídeos analisados. Houve também uma vasta predominância de tweets com conteúdo homoerótico, mas alguns poucos também apresentaram relações que podiam ser entendidas como cisheterossexuais.

A pesquisa exploratória nos faz retornar à hipótese principal desta pesquisa. O estereótipo do homem cisgênero amarelo emasculado, vendido com uma nova roupagem pelo K-Pop, está presente nas dinâmicas das fanfics audiovisuais pornográficas voltadas ao boygroup BTS. A repetição de determinados marcadores corporais esteve presentes, ainda que com algumas nuances, em todos os trezentos vídeos analisados. Com a presença ou não do rosto dos performers e sendo eles amarelos ou não, a outridade evocada por tais marcadores configura-se como a principal atração desses conteúdos. É a partir dela que é possível construir uma fantasia na qual os atores ali presentes são ídolos sul-coreanos. O consumo de outridade, conseqüentemente, se instaura como um dos pilares dessas dinâmicas de espetatorialidade.

Ao mesmo tempo, é possível entender também como a lógica da pornificação de si reconfigura o corpo dos homens cisgêneros amarelos dentro de um novo viés. Inseridos agora nas dinâmicas de desejo e de desejabilidade, esse grupo é, então, visto como desejável e desejante. Ainda que isso ocorra apenas a partir de marcadores corporais específicos que constroem um padrão estético correspondente a esse corpo, pode-se dizer que fissuras são produzidas na dimensão do desejo racializado. Torna-se, então, possível que eles possam demandar ser vistos e que se dêem a ver no mundo e para o mundo.

Entre a pornificação de si e o consumo de outridade, como percebemos, um vasto mundo de ambivalências e possibilidades se estabelece no universo desta dissertação.

## CONCLUSÃO

O processo de pesquisa da dissertação transformou os caminhos dela. De início, talvez por, inconscientemente, estar fazendo um juízo de valor em torno das fanfics audiovisuais pornográficas, acreditei que sua espetatorialidade se dava apenas a partir do atrativo da outridade, com marcas de um imaginário orientalista. No entanto, ter entrado em contato com mais profundidade nos estudos pornôs, me fez conseguir enxergar a primeira e a principal ambivalência dessas produções. Entre a pornificação de si e o consumo de outridade, o nosso objeto de pesquisa se complexifica de modo a suscitar reflexões mais frutíferas em torno dos temas trabalhados neste trabalho. No fim, não se tratou, portanto, de concluirmos a pesquisa com uma resposta fácil e simplificada onde poderíamos dizer se a produção e o consumo das fanfics audiovisuais pornográficas são boas ou ruins, certas ou erradas. Muito pelo contrário: tratou-se, sobretudo, de fazer compreender que elas possuem muitas camadas que vão além de uma oposição binária, de uma relação maniqueísta.

Tenho entendido, finalmente, esta dissertação como um exercício de análise em torno das ambivalências, que se estendem desde o campo pornográfico até a cultura pop sul-coreana, passando pelos fandoms. Acredito que, para além das contribuições aos estudos pornôs, asiáticos, étnico-raciais, de masculinidades e de fãs, esta pesquisa se coloca como um exemplo para diversas outras áreas em relação a pensar analiticamente para além da perspectiva binária e oposicional. As contradições são de extrema importância para compreendermos politicamente certos fenômenos culturais que se estabelecem contemporaneamente, inclusive para que exista a possibilidade de mobilizarmos e formularmos novas formas de produzir e consumir imagens. A educação do olhar, para mim, precisa perpassar, inevitavelmente, esse lugar.

Quando comecei a cogitar iniciar uma pesquisa articulando o K-Pop à pornografia, minha principal pergunta era se a *Hallyu* teria ou não subvertido o estereótipo do homem cisgênero amarelo emasculado. À medida que fui avançando no processo e percebi que tal estereótipo permanecia presente (mas, agora, com uma nova roupagem), pude compreender mais profundamente também as armadilhas que um discurso sobre “representatividade” poderia ter, quando pautado de forma superficial. O capitalismo consegue realizar a sua manutenção, gerando cada vez mais lucros para o mercado, ao mesmo tempo em que aparenta estar dismantando hierarquias e causando a sua própria destruição.

O processo de escrita desta dissertação também me ajudou a rever algumas percepções minhas – perpassadas, até então, por muitos preconceitos – sobre fãs. É comum os estigmatizarmos como pessoas únicas e meramente alienadas. Entrar em contato com um campo de estudos específicos para a análise das dinâmicas de fandom me fez ter um olhar mais cuidadoso sobre os pré-julgamentos que acabamos por fazer dos espaços nos quais não estamos inseridos. Consigo, agora, enxergar também uma potência nas articulações políticas de fãs, sobretudo no que diz respeito à descentralização da produção, do consumo e do debate em torno da cultura.

O mesmo ensinamento me valeu para pensar sobre os conteúdos *Boy's Love*. No meu imaginário de senso comum, a vasta maioria de seus consumidores eram mulheres cisgêneras heterossexuais que fetichizavam as relações homoafetivas e homoeróticas. Eu enxergava essa dinâmica de consumo como sendo violenta contra homens gays e a relação delas com essas representações como doentia. Mesmo que ainda possua algumas críticas em relação ao conteúdo e às suas leituras, posso agora compreender melhor sobre como essa questão é mais complexa do que aparenta ser quando colocamos as questões de gênero também na equação.

Ademais, assistir a uma quantidade considerável de vídeos pornôis foi uma tarefa árdua e cansativa, ainda mais levando em consideração que, de certo modo, meu próprio corpo acabava sendo também meu objeto de pesquisa. Foi preciso (e difícil) me distanciar das minhas próprias experiências no que diz respeito aos processos de racialização que me foram impostos desde que tenho consciência de mim. Ao mesmo tempo, acredito que, a nível individual, a escrita deste trabalho me auxiliou de maneira quase terapêutica a me entender enquanto uma pessoa amarela. Por muito tempo, acreditei que diversas situações pelas quais passei no decorrer da minha vida eram culpa minha. Compreender de forma mais ampla como se dão as relações étnico-raciais, portanto, me tirou um peso das costas e possibilitou que eu conseguisse repensar as formas como quero me apresentar no mundo e para o mundo.

Ao mesmo tempo, admito ter sido um pouco frustrante perceber que meu objeto de pesquisa se esgotou tão fácil e rapidamente. No processo da pesquisa exploratória e da análise dos conteúdos, senti como se estivesse assistindo constantemente ao mesmo vídeo o tempo todo. Desse modo, o processo final de escrita da dissertação foi pouco desafiador e, portanto, me desanimou. Acreditei que as fanfics audiovisuais pornográficas voltadas ao K-Pop dariam bastante pano pra manga. Mas, no fim, apenas comprovei as hipóteses iniciais da pesquisa, sem muitas novidades. De qualquer forma,

não desmereço a importância desta dissertação. Afinal, consegui dados importantes para futuras pesquisas relacionadas aos temas aqui pesquisados.

Ademais, na minha experiência pessoal, por conta de estar passível de ser desumanizado sexualmente, interditei minha própria sexualidade. Acreditei que, dessa forma, os riscos de sofrer com fetichização racial diminuiriam, mas basta existir enquanto uma pessoa socialmente racializada que estamos propensos a sofrer com diversas violências, independente da forma como agimos. Hoje, portanto, graças a esta pesquisa, percebo que a maior violência, no final das contas, é a que infligimos sobre nós mesmos, acreditando estarmos nos defendendo da branquitude. É nesse sentido que digo: pornifiquem-se, cada um à sua maneira, se assim desejarem. Também possuímos o direito a nos entendermos e agirmos sexualmente, conforme for os nossos desejos.

Em um nível mais amplo, espero que esta dissertação também consiga ampliar os debates sobre racialização amarela, tão ignorados no contexto brasileiro. Ainda que não tenhamos trabalhado especificamente com o Brasil, as reflexões sobre outridade e masculinidades racializadas podem ser um ponto de partida para o desdobramento de futuras pesquisas realizadas por novos pesquisadores interessados no tema. Tenho para mim que, para compreendermos as dinâmicas étnico-raciais em nosso território de maneira mais ampla, é necessário que a racialidade amarela esteja inserida nessas discussões. Nesse sentido, assim como neste trabalho acadêmico, os estudos asiáticos podem, de fato, nos ser úteis (e indispensáveis) na compreensão dessa racialização – no entanto, acredito que a inserção desse tema específico dentro do campo étnico-racial é uma demanda urgente para que esse grupo se apresente de forma explícita dentro dessas relações.

Gostaria, é claro, de ter estudado especificamente o tema dentro do contexto brasileiro, de modo a entender como as relações de masculinidades, racialização e outridade se articulam para a população amarela no contexto em que eu estou inserido. A escassez de materiais acadêmicos em português sobre esse recorte específico, infelizmente, se mostraram um empecilho para que isso fosse possível. No entanto, acredito que com os avanços no debate sobre a racialização amarela no Brasil, futuras pesquisas de novos pesquisadores poderão realizar esse meu desejo de pesquisa que não consegui colocar em prática.

Por fim, no âmbito específico das masculinidades, sinto-me obrigado a trazer uma última reflexão em torno de como o debate sobre o estereótipo da emasculação pode seguir de forma mais responsável. Tentar subverter a racialização do homem

cisgênero amarelo a partir da masculinidade hegemônica, branca e ocidental, não é, em hipótese nenhuma, emancipatório – esse movimento, na verdade, apenas ajuda a fazer a manutenção da atual lógica cisgênera, que é colonial. Colocar-se na posição de reiteração do lugar de homem cisgênero, aderindo às dinâmicas violentas do patriarcado, para desconstruir a imagem da emasculação não é um modo de adentrar na luta antirracista, mas de querer ser visto e tratado como um homem cisgênero branco.

Aos homens aos quais esta dissertação diz respeito, faço, então, o meu apelo: procurem novas formas de se entenderem e agirem no mundo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTWOOD, Feona. **Reading Porn: the paradigm shift in Pornography research.** In. Sexualities, vol. 5 (1), 2002.

BALTAR, Mariana. **Corpos, pornificações e prazeres partilhados.** In. Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 18, 2018. pag. 564 – 588.

DAROYA, Emerich. **Potatoes and rice: exploring the racial politics of gay men's desires and desirability.** 2011. Dissertação de Mestrado. Ottawa: Carleton University.

COLLINS, Patricia Hill. **Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória.** In. Parágrafo, v. 5, n. 1, 2018. pag. 6 - 17.

DYER, Richard. **Male gay porn: Coming to terms.** In. Jump Cut, v. 30, n. 1, 1985. pag. 27 - 29.

FUNG, Richard. **Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn.** In Bad Object-choices (orgs). How Do I Look? Queer Film & Video. Seattle: Bay Press, 1991.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JUNG, Sun. **Korean masculinities and transcultural consumption: Yonsama, Rain, Oldboy, K-Pop idols.** Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

GUNNING, Tom. **The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the AvantGarde.** In: STRAUVEN, Wanda (org). The Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

KAWAI, Yuko. **Stereotyping Asian Americans: The Dialectic of the Model Minority and the Yellow Peril.** In: Howard Journal of Communications, vol. 16, no 2, pag. 109-130, 2005.

KENDRICK, Walter. **The Secret Museum: Pornography in Modern Culture.** Califórnia: University of California Press, 1987.

KIMMEL, Michael S.. **A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas.** In: Horizontes Antropológicos, ano 4, n. 9, 1998. pag. 103-117.

LEE, Erika. **At America's gates: Chinese immigration during the exclusion era, 1882-1943.** EUA: University of North Carolina Press, 2003.

LEE, Min Joo. **Desiring Asian Masculinities through Hallyu Tourism.** In: PARK, JaeYoon; LEE, Ann-Gee (ed). The Rise of K-Dramas: Essays on Korean Television and Its Global Consumption. Carolina do Norte: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019.

VIGOYA, Mara **Viveros. Teorías feministas y estudios sobre varones y masculinidades. Dilemas y desafíos recientes.** In: La manzana de la discordia, 2.2, 2007. pag. 25-36.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MONTEIRO, Daniela de Souza Mazur. **Um mergulho na Onda Coreana, nostalgia e cultura pop na série de K-dramas “Reply”.** Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2018.

OH, Chuyun. **Queering spectatorship in K-pop: The androgynous male dancing body and western female fandom.** In: The Journal of Fandom Studies, v. 3, n. 1, 2015. pag. 59-78.

OKABAYASHI, Hugo Katsuo Othuki. **Pornografia gay e racismo: a representação e o consumo do corpo amarelo na pornografia gay ocidental.** Trabalho de Conclusão de Curso. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2019.

PARK, Michael. **Asian American Masculinity Eclipsed: A Legal and Historical Perspective of Emasculation Through U.S. Immigration Practices.** In. The Modern American, vol. 8, no. 1, 2013. pag. 5-17.

PINHO, Osmundo. **Race Fucker: representações raciais na pornografia gay.** In. Cadernos Pagu, n. 38, 2016. pag. 159 – 195.

PRECIADO, Paul B. **Museu, lixo urbano e pornografia.** In. Revista Periódicus, v. 1, n. 8, 2017. pag. 20 - 31.

PRECIADO, Paul. **Um apartamento em Urano: crônicas de travessia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROBINS, Kevin. **Tradition and translation: national culture in its global context.** In: CORNER, John; HAVERY, Sylvia (orgs.). Enterprise and Heritage: Crosscurrents of national culture. New York: Routledge, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANDVOSS, Cornel. **Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder.** In. C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, 28, 2013. pag. 08-41.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body.** Minneapolis: University of Minneso, 2006.

TSANG, Daniel C. **Beyond 'Looking for My Penis': Reflections on Asian Gay Male Video Porn.** In: ELIAS, James; ELIAS, Veronica Diehl; BREWER, Gwen; BULLOUGH, Vern L.; DOUGLAS, Jeffrey J.; JARVIS, Will (eds). Porn 101:

Eroticism, Pornography, and the First Amendment. Nova Iorque: Prometheus Books, 1999.

UNES, Wolney. **A estética da recepção – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser**. In. Revista Estudos, v. 30, n.4, 2003. pag. 753-766.

WAUGH, Thomas. **Men's pornography: Gay vs. straight**. In: Jump Cut: A Review of Contemporary Media, n. 30, 1985. pag. 30-35.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: Power, Pleasure, and the “frenzy of the Visible”**. Califórnia: University of California Press, 1989.

WU, Ellen D.. **The Color Of Success: Asian Americans and the Origins of the Model Minority**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

ZSILA, Ágnes; DEMETROVICS, Zsolt. **The boys' love phenomenon: A literature review**. In. Journal of Popular Romance Studies, v. 6, 2017. pag. 1-16.

**ANEXO: Lista de vídeos (Pesquisa Exploratória)**

1. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1530815603975544833>
2. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1521440457036808192>
3. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1521049204617056256>
4. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1519593824020045826>
5. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1519316283824742401>
6. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1518549174341484544>
7. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1518335972878225408>
8. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1508778231251484684>
9. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1505666176608837635>
10. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1504394765248385041>
11. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1504044246466277378>
12. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1503634078310010883>
13. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1503304123684380672>
14. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1502940374683332608>
15. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1502201270714646531>
16. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1501819841002549249>
17. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1501458723734228995>
18. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1501120150325628931>
19. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1498203531630858243>
20. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1497136831372144640>
21. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1496810063780061187>
22. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1496422575706157057>
23. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1496043698370580480>
24. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1495691084902637572>
25. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1495342942998966275>
26. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1494968169408126981>
27. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1494601924670377985>
28. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1494263685715476484>
29. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1493893765454602242>
30. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1493516424597450753>
31. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1493194736072544257>
32. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1479770556358610946>

33. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1479388782935920641>
34. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1479022462453043201>
35. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1478676810560950274>
36. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1478281322615422983>
37. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1477933652172578816>
38. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1477596169110970377>
39. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1477239579983986691>
40. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1476839764276006930>
41. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1476471993516146691>
42. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1476132129289474050>
43. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1475783584136974339>
44. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1475468541386276867>
45. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1475035991551397890>
46. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1474388759873560579>
47. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1466021819811614722>
48. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1465469194489708552>
49. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1440576449602199561>
50. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1438954171403800579>
51. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1437726386270130183>
52. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1436937519346638848>
53. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1436236137362825217>
54. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1435531852866011137>
55. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1435160172637429761>
56. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1434773871853461504>
57. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1434507143651201033>
58. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1434208922454331395>
59. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1433681140058140693>
60. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1404712349450317825>
61. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1399287602025533441>
62. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1393875943228428288>
63. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1382078293537660928>
64. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1381553490565140481>
65. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1380923042382118912>
66. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1380517236599894030>

67. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1379672104627531779>
68. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1379137794199666688>
69. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1378276488575868928>
70. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1377229088625147907>
71. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1373948809244475399>
72. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1366341242678829056>
73. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1365754922701099010>
74. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1365224295425847296>
75. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1364237389187715078>
76. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1363832236970237952>
77. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1363636182823886849>
78. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1349140283074732036>
79. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1339548242791510022>
80. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1338884105723908100>
81. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1337382713066737670>
82. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1336448159954980868>
83. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1335725702017130498>
84. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1334920430424035328>
85. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1334450412913651718>
86. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1328378631442345995>
87. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1324367832377970688>
88. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1313430927427526661>
89. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1312713360274788353>
90. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1311942998935195648>
91. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1309884282673008641>
92. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1309081409374519297>
93. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1307759555015856129>
94. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1306911211267805185>
95. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1296044651842015232>
96. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1293490079202254850>
97. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1293120624043479041>
98. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1292097498404859905>
99. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1291537289886212096>
100. <https://twitter.com/plushyoongs/status/1291101961140543489>

101. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1404099215345688578>
102. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1398309984404869126>
103. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1395268085196550145>
104. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1394810293016961024>
105. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1391916180030431236>
106. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1389937741589221376>
107. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1389936428637855747>
108. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1379097715401879553>
109. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1379096885508468737>
110. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1365292411887386636>
111. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1361463769117777922>
112. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1361462714665639939>
113. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1343584436550438912>
114. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1343257124353101825>
115. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1332015513371742209>
116. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1332014723424866304>
117. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1331640540547358720>
118. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1331640380907872257>
119. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1313478177474387968>
120. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1313477508550004736>
121. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1307727653537943552>
122. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1307727352558829570>
123. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1304754739343577094>
124. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1304390715036676097>
125. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1303688911722438656>
126. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1303688634663538688>
127. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1302513566554009600>
128. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1300732442228137984>
129. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1298922436738420736>
130. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1295991180602163200>
131. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1295673563526045696>
132. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1295299020106022914>
133. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1294917284448710656>
134. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1294533727406526464>



135. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1294533586238857217>
136. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1294168607568457729>
137. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1294095180950204416>
138. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1294095094010662912>
139. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1293813969409384450>
140. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1293494346533048320>
141. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1293454038856417281>
142. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1293127583140155392>
143. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1293023217301352448>
144. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1292833826641649666>
145. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1292721986909564935>
146. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1292713868259598336>
147. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1292328027070767106>
148. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1292327456800563203>
149. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1292042834288078848>
150. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1291992831054057475>
151. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1291992292245438464>
152. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1255311277796265984>
153. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1255310414373675011>
154. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1254623178325757953>
155. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1254622845591678976>
156. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1254622773097279489>
157. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1254621092875874305>
158. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1254590520505974785>
159. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1249241202316021760>
160. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1180108945316175872>
161. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1158510809531576320>
162. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1158509803011858432>
163. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1158508095347122176>
164. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1157076383979360256>
165. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1156774034073251843>
166. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1150734313765265408>
167. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1150734102456233984>
168. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1150733744308801536>

169. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1150360568785592321>
170. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1150360331731886080>
171. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1148902196307607554>
172. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1148901832300756992>
173. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1148559416918102017>
174. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1148559211221016576>
175. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1148558925916078081>
176. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1147538734906167296>
177. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1147538498942955520>
178. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1147538041726095360>
179. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1140560486817079297>
180. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1140560192658006016>
181. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1140559061802352641>
182. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1130706490468184064>
183. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1130706141569114113>
184. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1130705934496411648>
185. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1130705666899791872>
186. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121673763194413058>
187. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121531204757385216>
188. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121531122045710336>
189. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121345335991787520>
190. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121343710434750465>
191. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121338074661736448>
192. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121311597949935616>
193. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1121307427465334784>
194. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1117050648179040256>
195. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1117043333312835589>
196. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1113040943186210817>
197. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1113040359800561664>
198. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1107871756734222336>
199. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1107870277520678912>
200. <https://twitter.com/btsxwhore/status/1107870094963539968>
201. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1272025567550939136>
202. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1270932102922620928>

203. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1270551870273134592>
204. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1270194091352039424>
205. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1269471555710603265>
206. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1268326035910791168>
207. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1268054234223837184>
208. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1267661365419954178>
209. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1266976401049165825>
210. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1134275696229081088>
211. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1134274136644214786>
212. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1124841649488711681>
213. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1119259106005721088>
214. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1119255139540508673>
215. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1113947744564142080>
216. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1108294793845788673>
217. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1107687564180373504>
218. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1106666339786207233>
219. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1106665683805523969>
220. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1100948004960378880>
221. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1099073263056154624>
222. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1098391504345796608>
223. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1098390566419730433>
224. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1093251998718328834>
225. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1088944868053999616>
226. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1087553606096773120>
227. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1087185421346488320>
228. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1085983817830146048>
229. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1085232444876439552>
230. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1085231586780549122>
231. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1082163363344457728>
232. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1082161825414828032>
233. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1079592280749756417>
234. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1077995162465386496>
235. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1075934071560265728>
236. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1075149917595844609>

237. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1072972121909936136>
238. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1070026459677450242>
239. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1067130569572708352>
240. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1067129728778321920>
241. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1064704818206441472>
242. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1064704004935114757>
243. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1064199964052606982>
244. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1063057167668953092>
245. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1061045963480055808>
246. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1060258989081092097>
247. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1060256087381893122>
248. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1059265607940669440>
249. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1059261211643133952>
250. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1058896269840736257>
251. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1058338411520708613>
252. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1058336706393501696>
253. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1056301028201713665>
254. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1056255961701277696>
255. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1055252872642879488>
256. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1053818605740220416>
257. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1053448686846525443>
258. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1053084409635766272>
259. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1053083054992998400>
260. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1051635636833271808>
261. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1049450321259450368>
262. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1048525075278909441>
263. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1047632603212333057>
264. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1046851976603025408>
265. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1046567035508076545>
266. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1045126845514043392>
267. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1045126316469686277>
268. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1043520159993004035>
269. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1042924338763247617>
270. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1042599312092475393>

271. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1042208190660845568>
272. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1041793288158830593>
273. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1041486218737995776>
274. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1040389133284335617>
275. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1039702584196517888>
276. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1038958434186665985>
277. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1038542058192031744>
278. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1038248376545038337>
279. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1037167470732300288>
280. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1036086774970417155>
281. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1035204311297482752>
282. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1034227480247377923>
283. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1034225105965146112>
284. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1033136775391338497>
285. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1033135893488517121>
286. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1032404851987283968>
287. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1031688428239417344>
288. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1031286369610604544>
289. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1029840699502616582>
290. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1029704965281988608>
291. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1028752534779899906>
292. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1028421983627882498>
293. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1028043457435189248>
294. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1027686977351680004>
295. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1026954293411241985>
296. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1026403350156169216>
297. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1026254884897742848>
298. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1025753838488367105>
299. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1024803654862290944>
300. <https://twitter.com/somebtsnsfw/status/1024459319952244736>