

A poeira das *beefcakes* e o centenário de Bob Mizer (1922-2022): pornoarqueologia e uma autoria *queer*¹

(The dust of beefcakes and Bob Mizer's centennial (1922-2022): pornoarchaeology of a queer authorship)

(El polvo de los beefcakes y el centenario de Bob Mizer (1922-2022): pornoarqueología de una autoría queer)

Ribamar José de Oliveira Junior²

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo refletir sobre o centenário do fotógrafo e cineasta norte-americano Bob Mizer (1922-2022), no sentido de tatear sensibilidades homoeróticas entre corpo, pornografia e mídia. Para tanto, se traz o horizonte da pornoarqueologia como um recurso para rever esses *beefcakes* hoje, tomando as obras fotográficas e audiovisuais de Mizer em sua comunicabilidade estética através da masturbação política pré-Stonewall e do gozo de uma masculinidade pós-guerra. Dentro de um circuito cultural, afetivo e midiático se vê que as apropriações das obras do artista, associadas ao *camp*, a ironia e ao *kitsch*, possuem uma espectralidade que aparece não só como um arquivo homoerótico mobilizado pela nostalgia, mas também como uma herança erótica midiática que faz da autoria *queer* um gesto de potência duradoura.

PALAVRAS-CHAVE: Bob Mizer. *Beefcake*. *Queer*. Revista. Fotografia.

Abstract: This essay seeks to reflect on the centennial of the American photographer and filmmaker Bob Mizer (1922-2022) by touching on homoerotic sensibilities among body, pornography, and media. To this end, I present the view of pornoarchaeology as a resource to revisit these beefcakes today, taking Mizer's photographic and audiovisual works in their aesthetic communicability through pre-Stonewall political masturbation and the jerk off postwar masculinity. Within a financial, affective, and media circuit, I see the appropriations of the artist's works associated with camp, irony, and kitsch possess a spectrality that appears not only as a homoerotic archive mobilized by nostalgia, but as an erotic media heritage that makes queer authorship a gesture of enduring potency.

Keywords: Bob Mizer. Beefcake. Queer. Magazine. Photography.

Resumen: Este ensayo pretende reflexionar sobre el centenario del fotógrafo y cineasta norteamericano Bob Mizer (1922-2022) con el fin de tantear las sensibilidades homoeróticas entre cuerpo, pornografía y medios de comunicación. Para ello, apunto el horizonte de la pornoarqueología como recurso para revisar estos *beefcakes* en la actualidad, tomando las obras fotográficas y audiovisuales de Mizer en su comunicabilidad estética a través de la masturbación política pre-Stonewall y el goce de la masculinidad de posguerra. Dentro de un circuito cultural, afectivo y mediático, veo que las apropiaciones de las obras del artista, asociadas al *camp*, la ironía y el *kitsch*, poseen una espectralidad que aparece no sólo como un archivo homoerótico movilizado por la nostalgia, sino también como una herencia erótica mediática que hace de la autoría *queer* un gesto de potencia perdurable.

Palabras clave: Bob Mizer. *Beefcake*. *Queer*. Magazine. Fotografía.

1 Pesquisa desenvolvida com apoio da FAPERJ – Programa Pós-Doutorado Nota 10.

2 Professor substituto do Departamento de Expressão e Linguagens e pós-doutorando da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com período sanduíche na York University (YorkU), Canadá. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e em Jornalismo Cultural pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). E-mail: ribamar.junior@eco.ufrj.br.



1 A poeira das revistas

Como rever *beefcakes* hoje? Embora essa questão aponte para várias direções, procura-se nas imagens do fotógrafo e cineasta norte-americano Bob Henry Mizer (1992-2022), um dos pioneiros do homoerotismo masculino com as revistas de *beefcakes* na primeira metade do século XX, formas de tatear sensibilidades a partir da relação entre mídia, corpo masculino e pornografia. Não é intenção fazer deste artigo um memorial de Bob Mizer e nem pensar na monumentalização do seu trabalho, mas sim traçar, de modo afetivo, um percurso entre vida e obra diante do que retorna do passado em suas múltiplas apropriações no presente, sob as centelhas (Benjamin, 1985) que podem ser vistas como poeira nas páginas dessas revistas.

Nesses 100 anos de Bob Mizer, escreve-se como forma de rasurar o seu arquivo pelas afetações que levam a refletir sobre o que esses podem dizer, ainda mais por ter encontrado uma lacuna na busca por reflexões específicas sobre o seu trabalho fotográfico e audiovisual na área da Comunicação no Brasil, embora seja possível assinalar menções pontuais diante de contextualizações históricas em perspectivas que abordam a relação entre imagem, erotismo e pornografia. Neste momento, não se analisará o contexto de cada imagem ou até mesmo fazer uma revisão de arquivo, embora isso seja parte do interesse em trabalhar com as imagens de Mizer, mas se busca percorrer o seu trabalho a fim de pensar a sua autoria por um gesto arqueológico para alargar horizontes entre temporalidades.

De fato, talvez, não haja muito o que esperar de uma bicha *millenial* que na metade dos seus 20 anos encontrou arquivos de *beefcakes* (bolos de carne/homens musculosos) on-line de 70 anos atrás. Porém, neste artigo se trabalha com a questão central de que as apropriações dessas imagens de revistas *beefcakes* aparecem como um dos modos possíveis de articulação de uma herança erótica midiática, sobretudo, como ponto chave de rearticulação da sua autoria *queer* muito associada com a estética que desperta uma certa nostalgia como forma de contato entre gerações.

Distante de romantizar a produção e consumo de revistas *beefcakes* ou a trajetória do artista em suas controvérsias, busca-se reler essa mídia em seu apogeu do passado pelas suas possibilidades e os seus usos no presente, uma vez que o acesso a esse arquivo e a manutenção deste trabalho parece ter uma circularidade própria desde a revista *Physique Pictorial*, em 1950, até a articulação da Bob Mizer Foundation (BMF³), em 2010, e a Athletic Model Guild (AMG). No entanto, esses esforços por agora são mais de levantar essa memória cultural do que assentar sentidos pelos seus efeitos de consumo enquanto produto. Assim, algo olha e busca-se nessa

3 Acessar em: <https://bobmizer.org/>. Acesso em 17 de mar. de 2025.



dimensão espectral das imagens pensar com Didi-Huberman (1998) na força da obra e o seu elo com o público espectador, chamando atenção mais para os aspectos e as suas significações do que para os sentidos mais densos diante do contexto de cada imagem.

Dessa forma, toma-se como horizonte no campo da Comunicação o pensamento de Lopes (2002) em torno de uma estética da homoafetividade, defendida pelo autor como um modo de pensar formas mais afetivas para além das perspectivas representacionais. Talvez, se esteja em direção ao pensamento de Mendonça (2010), que traz a dimensão sensível a partir da estetização da vida cotidiana e o seu elo com a experiência homossexual, o que permite pensar que há uma comunicabilidade estética do trabalho de Bob Mizer, que interessa neste artigo pela forma que remete ao seu legado como autoria *queer* apropriada ao longo do tempo. Assim, por mais que o assunto traga a questão midiática, não pretende-se discutir no momento o seu trabalho entre as revistas gays ou o jornalismo de revista, mas retorna-se para o que Lopes (2020) discute com as imagens pornográficas e o desejo que essas carregam na medida em que se podem levá-las enquanto um momento. De tal modo, o que restam dessas imagens de homoerotismo e como essas expõem a autoria *queer* (Marconi, 2021) de Mizer em sua própria espetatorialidade?

Se Marconi (2021) fala da autoria *queer* como uma forma de performance incorporada na realização cinematográfica, procura-se nessas imagens de Bob Mizer desenvolver um olhar pornoarqueológico (Scott, 2021), sendo este um método de escavação que ajuda a rever o erótico e sua historicidade, a partir das revistas de *beefcakes*. Quer-se dizer com isso é que a autoria *queer* de Mizer incorporada nessas imagens possibilita apontar para essas apropriações e reapropriações do seu trabalho, por parte dos espectadores, fazendo rever no presente a dimensão material estético-narrativa de cada obra. Como uma reivindicação política, a autoria *queer* também é capaz de negociar sentidos com os espaços de circulação e de exibição desse ato performativo, o que permite trazer tanto a autoria de Bob Mizer como apropriações da sua obra a partir do que se desdobra em potência duradoura, principalmente, pela forma com que os espectadores parecem construir, de modo retrospectivo e circular, ao longo do tempo. Como destaca Colling (2021), se a própria história da pornografia não será mais a mesma depois da *postpornografia*, então vale pensar na força política e no limite dessas fotografias pelo que dura no tempo pelo papel fotográfico: o desejo.

2 A masturbação política pré-Stonewall e a sensibilidade gay pós-guerra

Ao falar da implantação perversa, Foucault (1988) aborda que entre os séculos XIX e XX houve a “proliferação” de discursos sobre o sexo. Das quatro operações do poder elencadas



pelo autor nesse período, que constituem as sexualidades como um modo de exercício, destaca-se a segunda operação do poder exercido que conjectura tanto a caça às sexualidades periféricas quanto a incorporação das perversões especificadas por indivíduo – a exemplo da própria figura do homossexual, desde o século XIX, que se torna um personagem menos pelas relações sexuais e mais pelo certo tipo de sensibilidade sexual.

Nesse caso, se a sociedade do século XX aparece nessa explosão e fragmentação entre o regime saber-poder do prazer, vale pontuar a germinação desses mundos perversos pelo surgimento dessas sexualidades múltiplas, fixadas por práticas que engendraram as perversões como um efeito-instrumento que mede o corpo. No matiz desse pensamento foucaultiano, Williams (1989) embasa essa compulsão moderna de falar sobre o sexo a partir das tecnologias que se efetuam como máquinas do visível desde o cinematográfico na constituição, regulação e incitação de “verdades” dos corpos em torno do que a autora chama de um “frenesi visível” como um modo de ver.

Quando menciona o “frenesi visível” em jogo com o mito da invisibilidade homossexual, ao lado da hipótese repressiva foucaultiana, Waugh (1996) realça que dessas novas perversões surgiram novas sensibilidades. Para acompanhar esse movimento do erotismo e da pornografia, o autor traz a leitura de regimes eróticos, a partir da forma como cada período traz a sua iconografia específica, as suas práticas culturais de significação e a sua ideologia determinante, sobretudo, no contexto social, econômico e político, destacando os regimes de arte, da cultura física, do ilícito e do instrumental. Sem se ater a cada um desses períodos em suas complexas relações, toma-se como horizonte desse breve percurso pornoarqueológico em Mizer o segundo regime, da cultura física, para pensar as revistas *beefcakes* em sua licitude, sobretudo comercial, desenhada a partir do “**álibi atlético**” e da rede de mídia subcultural de correspondência das imagens pelos correios, mobilizada por uma clientela homossexual.

Após a Primeira Guerra Mundial, com o impacto das câmeras amadoras e com a rede que foi composta por consumidores e colecionadores, a exemplo do *boom* dos cartões postais entre 1900 e 1920, e depois da Segunda Guerra Mundial com a abertura da mídia impressa para esse tipo de imagem, a exemplo do uso da Polaroid, em 1950, e o crescimento da indústria do entretenimento, houve um interstício de espaços homossociais desde os antecedentes de um modelo *pin-up* masculino. Foi quando o comércio de fotos de homens boxeadores ou lutadores se ramificou na mídia como parte desse circuito de imagens publicitárias nas cidades industriais modernas, evidenciando na mídia uma nova forma de representar os homens fortes para além dos acrobatas de carnavais e das peças *vaudeville*.

Nesse aspecto, Waugh (1996) destaca que o ponto alto da cultura erótica gay antes do



marco de Stonewall não foi nem o regime de arte e nem o regime do ilícito, mas o que estava no meio desses dois modos de produção de imagens e de subjetivação do corpo masculino. O regime da cultura física, que cresceu nas décadas pós-guerra foi um dos grandes álibis da sensibilidade gay, tanto pelo circuito afetivo de homens articulado de modo anônimo, quanto pelo problemático padrão que emergiu com esse corpo ideal masculino, construído em torno dos músculos, da força e do combate até 1969.

Figura 1: Arquivo de Bob Mizer



Fonte: BMF.

Se for possível articular, como instiga Waugh (1996), que mesmo nos primórdios a própria fotografia surge como um meio privilegiado para o erotismo gay, desde os seus ícones de nobres e efebos, se faz importante pensar no conjunto que se alastra no século XX, também desde os ícones dos lançadores de disco e dos gladiadores, além do renascimento moderno dos Jogos Olímpicos no ano de 1896 – na implantação da competição e na exibição como conexão com a homossexualidade que permeou esse imaginário e os reflexos a exemplo da YMCA e do escotismo, maiormente, pela crescente mobilização do corpo masculino como aparato militar em todo Ocidente entre guerras. De tal modo, os protótipos *beefcakes* de atletas emergem como ícones carregados de homoerotismo e o repertório neoclássico das poses, dos gestos e dos adereços greco-romanos



advindos da fotografia acadêmica/científica do século anterior embelezam o corpo masculino de modo fetichizado. O corpo jovem, adulto e másculo como a imagem da cultura física ocupa o lugar do pictorialismo do corpo adolescente e feminizado do efebo, sendo agora essa masculinidade agressiva idealizada para adoração, em que o olhar passivo dá lugar ao olhar ativo ou, como prefere citar Waugh (1996), na comparação dos personagens de ficção, o olhar de Alec de Forster dá lugar ao Tadzio de Mann em torno de uma dialética de estereótipos no erotismo gay.

Nesse contexto, Waugh (1996) situa que a primeira aparição organizada dentro de uma subcultura gay, em torno da fotografia de cultura física na América do Norte, ocorreu na década de 1930, com o grupo de Nova York de fotógrafos Townsend, Earle Forbes e Robert Gebhart (Gebbe), Al Urban, Lon Hanagan, Lou Mlean e Barton Horvath, além de Dick Falcon de Ohio. Nos anos 1930, os nus masculinos ainda eram de corpo todo e focavam no movimento do corpo rígido, somente com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, essas imagens se envolvem de erotismo pelo estímulo dessa geração embrionária nos Estados Unidos e pela atuação de fotógrafos pós-guerra, como Bob Mizer, tido como pioneiro de uma rede comercial ilícita de imagens de *beefcakes* na Califórnia.

Ao final da guerra, em que surgiu uma geração de jovens excitados, deslocados das pressões familiares e sociais e dentro de uma instituição, a exemplo da instituição militar. “Muitos jovens tinham regressado da guerra convencidos de que em vez de irem casar com a colega da escola, melhor fariam se fossem procurar a identidade sexual algures” (Leddick, 2005, p. 269). Foi a geração chamada por Waugh (1996) de geração Kinsey, da era de ouro das revistas *beefcakes* e da correspondência entre os anos de 1945 a 1963 nomeada pelo impacto da obra *Sexual behavior in the human male* (1948) do biólogo e sexólogo Alfred Kinsey, que tentou escalonar o comportamento sexual pela orientação do indivíduo entre os polos convencionados de homossexual-heterossexual, tendo como médio a bissexualidade.

Esse livro não só impacta a geração de fotógrafos físicos, como inspira em particular Bob Mizer que trocou cartas com o escritor e manteve uma duradoura amizade. Só na década seguinte de 1960 com a emergência dessa cultura pública e gay, essa iconografia como um tipo álibi do fisiculturismo começa a perder força, logo que a visibilidade gay fica mais latente para além dos músculos dos atletas, sendo solicitado pelos leitores mais fotos de rosto e registros dedicados ao estilo de vida dos modelos. O lazer, a camaradagem e o consumo se reorganizam em torno dos álibis artísticos, cotidianos e naturalistas do corpo masculino que se mesclam ao novo contexto social do individualismo e da virilidade, a exemplo de quando *cowboys* e motoqueiros ocupam o lugar dos faunos e ginastas.



Por trás disso, o gueto gay aparece para Waugh (1996) como um espaço social seguro para gays e suas práticas subculturais, como a geração dos *beats* e da cultura do couro e BDSM. É interessante observar como a cultura física remodelada pelo gueto gay se relaciona com uma sensibilidade homoerótica, que estetiza essas estruturas de produção do espaço cotidiano e de poder de instituições sociais e das convenções heteronormativas. Essas imagens produzidas no contexto pré-Stonewall e na sensibilidade pós-guerra não são de ritos secretos, mas de ritos anunciados, especialmente, em uma dinâmica sadomasoquista, em que essas relações se realizam de modo libidinal, não só no desejo de pertencer visivelmente, como também de ser um *voyeur* invisível, que nunca pode pertencer. Aqui, as ilustrações de George Quaintance e de Tom of Finland reúnem essa atmosfera da sensação homoerótica. Paralelo a isso, Cooper (1995) aponta o quanto essa cultura *beefcake* cruzou o cenário entreguerras e se consolidou na década de 1950, calhando pela decadência do fisiculturismo em 1970 e retornando na década seguinte, a partir de 1980, como um recurso de imaginação pornográfica depois da questão do HIV e a associação do sexo gay com a AIDS com a promiscuidade sexual e a prostituição masculina, maiormente, na retomada do corpo físico saudável, jovem e musculoso.

Ao passo que Halperin (1995) traz a diferença dos músculos heterossexuais e músculos homossexuais, na medida em que o segundo acaba sendo produzido como objeto de desejo e para exibição, traz-se a perspectiva de Dyer (1997) sobre os músculos dos homens brancos e dos homens não-brancos, logo que o autor pontua o porquê das imagens dominantes do corpo masculino permaneceram brancas, como a brancura das estátuas clássicas e neoclássicas; a representação do estilo de vida californiano dessa época; a noção de primitivismo e “exótico” nas representações racializadas; e a influência da tradição cristã que vale da ideia da dor pelo esforço (Dyer, 1997).

Como situa Morgan (1996), o uso de representações negras pela cultura gay branca, embora aparecesse nas *beefcakes*, era cristalizado no estereótipo da virilidade do homem negro como viril e forte. É interessante observar com Johnson (2001), como esses corpos racializados são registrados nas fotografias homoeróticas de Mizer, logo que são representados pela branquitude e o seu olhar em torno de uma masculinidade hegemônica branca, inclusive, sendo vistas de modo relacional com o imaginário de Tom of Finland, que de acordo com Halberstam (2020) estetizam masculinidades fascistas e homossexuais em uma relação entre arquivo erótico e política.

Distante de naturalizar o corpo negro e a estética de uma homossexualidade racializada, vale pensar no “*quare*” (Johnson, 2001) como uma lente crítica para enxergar esses registros e ler o trabalho de Mizer em seu limite por um espectro *queer*, pois há uma presença material desse corpo que mobiliza olhares por meio da capacidade de agência dessas imagens, isto é, não



se está apenas revendo essas fotografias, mas as articulando de modo historicamente situado e materialmente condicionado. Afinal, quando fala do espetáculo do “outro” e da alteridade ser um jogo de representação atraente, Hall (2016) diz que o “significado” da fotografia não está somente na imagem, sendo possível mencionar nessas obras de Mizer a mobilização de estereótipos e a construção do desejo branco em torno de uma estereotipagem do corpo negro masculino, tanto como um tipo de “encenação” da diferença racial como de afirmação de uma hegemonia branca pelas lentes fetichistas de Mizer. “O fetichismo, então, é uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo: tanto para representar, quanto para não representar o objeto de prazer e desejo que é considerado tabu, perigoso ou proibido” (Hall, 2016, p. 209). Como diz Hooks (2022, p. 71), há uma convergência do corpo masculino negro com a projeção de uma fantasia machista racista branca nos Estados Unidos, sobretudo, pela maneira como esses homens foram vistos e sentidos pelos outros, estando subordinados ao patriarcado supremacista branco capitalista imperialista, sobretudo, pelo “olhar pornográfico voyeurista da branquitude”.

Figura 2: Arquivo de Bob Mizer



Fonte: BMF.

Ao falar da instabilidade da *pin-up* masculina, Dyer (2003) também lembra que os homens,



de modo geral, possuíam um padrão de contato visual mais liberto que produziu uma certa instabilidade nas fotografias de *pin-up* masculinos e ilustrações de homens, nas quais o olhar para fora do enquadramento aparece pensado como atividade, mesmo que o modelo esteja posando para ser admirado. Dessa iconografia derivada da imagem do atleta, os *beefcakes* e as primeiras revistas, como traz Barriault (2009), foram também determinantes contra os clichês hollywoodianos, a exemplo do personagem Leão Covarde no *Mágico de Oz* de Bert Lahr, que cantava como dândi a melancolia de ser bicha. Já pós-Stonewall, os arquétipos gays da década de 1970⁴, fundidos pela mitologia norte-americana do masculino moderno, se pautava nessa conversão de poder erótica dos espaços homosociais e construía aos poucos uma forma de comunicação semiótica na busca por parceiros, ao falar do próprio uso de lenços – advindos desde o gesto do cravo verde⁵ no paletó de Oscar Wilde em 1982 – que diziam posições sexuais e fetiches por determinados prazeres.

Nesses termos, Krauss (2014) diz que essa masculinidade de uma juventude branca, anglo-saxônica e protestante refletida no teatro, na fotografia, no cinema e na mídia foi pautada no jovem de interesse ambíguo, como reflexo da própria escala Kinsey, na qual talvez a orientação “bissexual” possa ter sido um tensor dessas imagens pelo que pode significar na camaradagem. Essa ambiguidade, de certa forma, contribuiu para a construção do argumento de que a homossexualidade e a sexualidade da criança eram análogas em termos de determinismo e violência, em que a busca de homens mais maduros por rapazes mais jovens apareceu como um alvo de ataque pela disseminação dos ideais da família heterossexual e normativa entre o obsceno/pornográfico. Nas *beefcakes*, “essas imagens de menores de idade eram relativamente raras, tanto na revista de Mizer quanto em outras, mas apareciam” (Krauss, 2014, p. 240), uma vez que havia a busca por um corpo desenvolvido e másculo. Não de meninos, como enfatiza este autor, mas de jovens rapazes que começavam a vida como homens mais maduros em espaços liminares homosociais de contato corporal.

Diante desses “músculos espetaculares”, Padva (2012) argumenta que a cultura física muscular, do final do século XX, pode ser vista como uma forma de *drag*, ao citar o pensamento de Butler (2016) sobre a estilização hiperbólica do gênero em sua construção, engajando-se em sensibilidades *camp* e na teatralidade, justamente pela ironia com que esses membros eram representados como músculos para os homossexuais. Portanto, a cultura física estaria para a subcultura gay da mesma forma que a febre da discoteca, os *cowboys* urbanos, os clubes de couro

4 O visual do “clone” gay (Levine, 1998) aparece definido como o reflexo desse homem Marlboro gay não mais preso ao imaginário dos músculos, mas no espectro da performance do grupo *The Village People*. Nos anos 1980, há a colisão dos modelos “clone” de 1970 com o californiano de 1950 (Chaline, 2015).

5 Ao falar do cravo de Wilde, Bartlett (1988) traz a forma como um gesto impacta o olhar para a obra do autor.



e as casas de *voguing* estiveram no imaginário da comunidade.

Figura 3: Arquivo de Bob Mizer



Fonte: BMF.

Como cita Alvarez (2008) sobre a São Francisco de 1970, durante a academia entre 16-20h, se as luzes fossem apagadas a cena se pareceria com um clube noturno lotado, sem coquetéis, mas com todo tipo de gays, desde os atléticos musculosos até os ursos musculosos e homens mais velhos. Ao seguir das *beefcakes* para o *hardcore*, entre pornografia gay e revolução sexual, Escoffier (2014) conta que a pornografia foi parte integrante do discurso que emergiu entre 1960-1970 e teve um papel mais importante na vida gay do que na vida heterossexual, uma vez que o pornográfico foi uma forma de socialização e educação de uma geração. A transição de *beefcake* ou imagens *softcore* para os filmes pornô *hardcore* foi mais do que uma mudança de um meio para outro, sendo uma mudança de representações do desejo sexual, na qual os homens deixaram de ser apenas um objeto de desejo e se tornaram agentes desse próprio desejo. Se para Preciado (2018), a fotografia foi uma etapa crucial para a produção de um novo sujeito sexual e da sua verdade visual, vale pensar como a imagem compartilha códigos da representação pornográfica,



uma vez que o gênero é visto como uma bioficção somatopolítica produzida por um conjunto de tecnologias corporais e técnicas farmacológicas e audiovisuais.

Nesse caso, o gênero masculino e os registros de Mizer em *beefcakes* são forma de perceber como essas redes de materialização se deram pelas revistas com a partilha de códigos semióticos-técnicos da masculinidade, sobretudo, dentro do contexto de uma ecologia política farmacopornográfica pós-guerra. “A característica distintiva da pornografia como imagem tem mais a ver com questões de cenografia, de dramatização e de iluminação do que de conteúdo” (Preciado, 2018, p. 285). Era o momento que Bourcier (2022) discute a partir do surgimento do vídeo como uma das evoluções na difusão da representação pornográfica doméstica. “Dito de outro modo, as mídias em geral desempenham um papel essencial na incessante construção-re-construção dos gêneros, sabendo que o que constitui o gênero é a sua representação. E nada mais. O gênero não preexistia à sua representação” (Bourcier, 2022, p. 25). Não é à toa que enquanto a *Playboy*, desde 1950, publicava imagens de *cheesecake*, isto é, de mulheres sexys e atraentes, as *Playgirls*, ou melhor, as *Blueboys* – como eram chamadas as revistas masculinas gays – continuavam sendo alvo e seus editores perseguidos, ainda que mesmo uma década depois o apelo *softcore* erótico das *beefcakes* utilizassem de narrativas fragmentadas e experimentais, marcando uma geração de produções fílmicas em 8 ou 16mm realizadas com sentimentalismo e infantilidade, com a recriação de lutas corporais e rotina de exercícios, das curtas encenações de antigas civilizações e reapropriações de histórias clássicas e fantásticas.

Essa ruptura mostrou como o sexo e as suas práticas foram alterados e, de certa forma, contribuíram para o contexto seguinte da revolução sexual, principalmente, pelas suas batalhas morais em torno do que era considerado obsceno e do próprio combate à pornografia desde 1950, quando Bob Mizer abriu uma guilda de jovens musculosos no Sul da Califórnia. Nesse contexto de redefinição das fronteiras de gênero e dos limites entre público e privado, Preciado (2022) relembra que a volta dos soldados estadunidenses para casa não havia sido um simples processo de redomesticação, mas um deslocamento sem retorno. “O soldado homossexual, pós-traumaticamente inadaptado à vida monogâmica da unidade familiar, volta para casa para se transformar não tanto no complementar parceiro da mulher heterossexual, e sim em seu principal rival” (Preciado, 2022, p. 34).

3 Bob Mizer, um *flamboyant* ambicioso

Califórnia, 1946. Aos 24 anos, Bob Mizer era uma das “fadas” da *Pershing Square* em Los Angeles, como diria o poeta modernista Hart Cane, nas palavras de Johnson (2019), pela



capacidade dessas bichas da praça recitarem Rimbaud antes dos 18 anos, ocupando esse lugar conhecido por encontros gays no centro da cidade e sentindo o assédio policial pela venda de fotos de *beefcakes*. Ao se percorrer a relação entre vida e obra de Mizer (Johnson, 2019), desde notas do seu diário, encontra passagens que auxiliam no método de escavação dessa autoria *queer*. Sobre essa perseguição, ele escreveu em seu diário que os “*Lilies*” (lírios) estavam limpando as “fadas” cidade, para se referir aos policiais a partir das gírias gays da época. Embora tenha sido reconhecido pela atuação na fotografia e no cinema, Bob Mizer aspirava ser escritor desde os 18 anos, tomando o jornal do Ensino Médio como editor. Para ele, que lia muito, a Biblioteca Pública de Los Angeles era como a *Pershing Square*, só que nos livros ele buscava um reflexo, a exemplo de quando leu a biografia de Oscar Wilde escrita pelo crítico russo Boris Brasol, intitulada *Oscar Wilde: the man, the artist, the martyr*, e escreveu no seu diário “*Bob Mizer: the man, the thinker, the ?*” (Bob Mizer, o homem, o pensador)

Esse desejo por escrever aparece na *Physique Pictorial*, em que Mizer construiu para além das representações. Como explica Johnson (2019), ele não foi o primeiro e nem último fotógrafo de cultura física, mas foi o pioneiro no desenvolvimento de um mercado relacionado com a politização de uma subcultura gay com as *beefcakes*. Era o cenário pós-guerra e dentro desse circuito midiático de fotógrafos gays e editores de revistas fisiculturistas, ele fez dos concursos de cultura física um modo de encontrar um lugar ao Sol na Muscle Beach, em Santa Monica, Los Angeles, que desde 1930 era um lugar de jovens rapazes que aspiravam o seu desenvolvimento corporal.

Nessa época, Bob Mizer fazia musculação, balé, teatro e tinha como grande influência a revista *Strength and Health*, fundada em 1932 por Bob Hoffman. Em abril de 1945, depois de colocar um aviso na parte de anúncios e contatos dessa revista, com o intuito de se conectar com mais pessoas que tinham o mesmo interesse, Mizer colocou o endereço da sua casa ainda sem saber que essa daria lugar para sua própria agência de modelos, a *Athletic Model Guild (AMG)* que produziu fotos e filmes. O anúncio fez com que Mizer, que trabalhava como datilógrafo do *Texas & Fort Worth Railroad* e esporadicamente, como auxiliar de iluminação no estúdio fotográfico de Frederick Kovert, tida como uma das primeiras transformistas de Hollywood, recebesse mais de 300 cartas de membros da *Strength and Health*. Foi um passo importante para a compra da primeira câmera e da busca por modelos na praia, em que ele oferecia fotos grátis que serviam como um tipo de cartão de visita para esses jovens, que aspiravam ser estrelas do cinema.



Figura 4: Arquivo de Bob Mizer



Fonte: BMF

Inclusive, como diz Johnson (2019), foi o campeão Bob McCune que convenceu Mizer a enviar algumas de suas fotos para a *Strength and Health*. Três décadas depois da expansão do mercado do fisiculturismo, em 1920, Mizer desdobrou os efeitos dessa tendência, em 1950, para um outro público, não sendo inventor desse tipo de atividade, a exemplo dos que vieram antes e serviram de inspiração para ele como Gloeden, Herculino, Lon e Kovert, mas tendo papel central em criar um modo de consumo por certo tipo uma autoria. Afinal, a venda de fotografias físicas já vinha há 20 anos em seu triunfo, mas ganhou visibilidade na cultura norte-americana no contexto após a Segunda Guerra Mundial, quando os homens começaram a aparecer sem camisa em público, enquanto na Primeira Guerra Mundial os homens já iam à praia na Europa.

Apenas em 1930, os trajes de banho surgiram nos Estados Unidos e o banho sem camisa chegou a ser proibido em praias de *Atlantic City, New Jersey*, repercutindo até 1960 quando em



alguns lugares ainda era proibido ir para parques sem camisa.

A partir dessa exposição exacerbada do corpo masculino que surgiu o termo “*beefcake*” que, conforme Johnson (2019), foi cunhado pelo colunista de fofocas de Hollywood, Sidney Skolsky, quando se referiu ao físico do ator Guy Madison, na época uma recente descoberta do agente Henry Willson, que era conhecido por ter incentivado a “indústria de *beefcakes*” no cinema hollywoodiano. Foi esse meio de *beefcake* que fez Mizer cruzar uma série de represálias judiciais, a exemplo do dia 23 de julho de 1945, quando Mizer recebeu sua primeira visita das autoridades federais, o que sucedeu por quase duas décadas de perseguição, no momento em que ele chegou a sua casa e encontrou inspetores postais o esperando para revistar o quarto.

Esses inspetores encontraram fotos “suja”, mas Mizer conseguiu escapar da prisão. Mesmo comparecendo ao tribunal novamente, quando o estúdio de Kovert foi invadido e Mizer teve que ir tribunal, ainda que não houvesse provas suficientes do seu envolvimento com esse tipo de negócio. Preso no ano seguinte, em 1947, e depois somente em 1954, após três anos do lançamento da *Physique Pictorial* e a articulação da *Athletic Model Guild (AMG)*, Mizer fez o seu trabalho como se não fosse intimidado pelos Correios dos Estados Unidos e pelo poder legal.

Em 1947, a prisão ocorreu na tentativa de venda dos primeiros mimeógrafos que viriam a ser as revistas *beefcakes*, quando Mizer tomou como estratégia a mesma tática da praia de oferecer fotos grátis, mas só que dessa vez por correspondência para clientes que poderiam receber uma mostra do seu álbum e escolher os modelos que queriam ver, embora não fosse comum o registro de menores posando como *beefcakes* (Krauss, 2014), foi esse crime que fez Mizer ser acusado e perseguido, embora afirmasse publicamente que não fazia nus, mas já fizesse, quando fotografou o modelo Forrester Millard que, na época, tinha 16 anos e posou até os 30 para ele. Em seguida, foi quando o mexicano Pasquel Barron de 36 anos foi detido por obscenidade com porte de fotos de homens nus, que Mizer acabou sendo preso. Mizer foi declarado culpado por “gostos luxuriosos” e como na época não podia pagar um advogado se assumiu homossexual e ofereceu o registro dos seus modelos, supondo ter uma autorização dos pais para as fotos, mas acabou retido e cumprindo pena em uma fazenda em Saugus, Santa Clarita.

Após esse episódio, como explica Johnson (2019), a perseguição aumentou mais ainda e, em 1950, iniciou o que Mizer chamou de “caça às bruxas em *Muscle Beach*” em seu diário, em que todos os domingos diversos fotógrafos eram presos e suas fotografias apreendidas, período que marcou Los Angeles pelo que era considerado “histeria sexual”. Era ainda o início da sua ideia e a primeira edição fez parte de um empreendimento coletivo de seis estúdios que aceitaram desenvolver esse trabalho, a maioria não aceitou pelas represálias dos correios e criou suas próprias



táticas de venda.

Essa ideia da *Physique Pictorial* culmina com a influência do pensamento de Alfred Kinsey, que Waugh (1996) define por uma geração, uma vez que o escritor representava tanto Mizer como os primeiros ativistas gays. De fato, Kinsey chegou a ser cliente de Mizer e ofereceu diversas estratégias de driblar os correios, mantendo uma longa amizade por correspondência que durou quase até a morte do escritor, em 1956. Não só com a *Physique Pictorial*, mas também com a *Athletic Model Guild (AMG)*, Mizer passou a endereçar suas fotos para além do local de chegada, incitando os gostos dos destinatários, entre poses e peças de roupas, o que fez ele conhecer o prazer dos clientes por fetiches e preconceitos. Talvez, também por suas diversas inovações, a exemplo de cores nas fotos, a agência de Mizer tenha se tornando uma rede internacional, chegando na Bélgica, no Reino Unido, na França, na Dinamarca e no Japão. Pouco tempo depois, Tom of Finland começou a atuar na revista, criando um traço que Mizer relacionou ao *voguing* pela constante imitação do seu trabalho.

Ao tomar o gesto do lenço (Barriault, 2009), que aparece na semiótica da cultura gay, por influência de códigos incorporados na pornografia, vale dizer que não só o trabalho de Mizer, como diversos outros, contribuíram para essa codificação. A partir de 1963, foi revelado que Mizer utilizava referentes de catalogação dos modelos quando escrevia em detalhes nos álbuns comentários tanto com base nas personalidades como em suas permissividades. Depois disso, Mizer passou a oferecer slides de modelos para serem reproduzidos e começou a produzir curtas-metragens *softcore* (Escoffier, 2014) com narrativas fragmentadas e experimentais, permitindo que os leitores enviassem roteiros e compartilhassem sua experiência estética com as obras. Isso fez com que Mizer denominasse seus clientes como um “grupo estético limitado”, inclusive, Johnson (2019) mostra que ele relaciona esse gosto com os Estetas na época de Wilde, que tinha uma certa sensibilidade, enfatizando que ambas as identidades do artista e do homossexual se desenvolveram quase simultaneamente e, por isso, se tornaram sinônimos.

Em 1954, na medida em que a *Physique Pictorial* crescia, os riscos aumentavam e a prova disso foi quando Paul Coates, um colunista conservador do *Los Angeles Mirror* expôs, pela primeira vez, em horário nobre, em seu programa da emissora KKTU, o problema da homossexualidade com a revista de Mizer na mão. Isso motivou o detetive Phillip Barnes a procurar Mizer na tentativa de comprar fotos obscenas, apenas como tática de conseguir mais provas, logo que antes já tinha visitado o estúdio do fotógrafo Lyle Frisby e conseguido adquirir fotos de homens nus tingidas de tinta nas partes íntimas e que poderia ser removida. Foi quando ambos os fotógrafos foram presos, o primeiro condenado facilmente e o segundo, dessa vez, mais dificilmente, por estar apenas



atrelado ao conhecido colega.

Em 1955, novamente ao lado de Frisby, Mizer participa de uma audiência televisada e como os dois eram alvos do senador Estes Kefauver, relacionados pela delinquência juvenil, homossexualidade e pornografia, o político levou o psicoterapeuta chefe do Hospital St. Elizabeths de Washington D.C. para testemunhar a favor do argumento de que a pornografia exposta aos jovens poderia torná-los gays. Aproveitando a situação, o colunista Paul Coates continuou com ataques, tanto ao ativismo da organização gay *Mattachine Society* quanto a agência de Mizer e, para não perder seu negócio, o fotógrafo decidiu eliminar adereços e objetos e chicotes e correntes das imagens e politizar, cada vez mais, seus leitores, falando sobre censura e liberdade de expressão. Afinal, havia o fato de que as acusações partiam mais da orientação sexual do público do que apenas das fotos em si.

Porém, ele **só** toma como prumo a questão gay quando tem um conflito com Peary Rader da revista *Iron Man*, fundada em 1936 e até hoje em atividade, quando, em 1956, o editor publica um editorial contra o “elemento homossexual” infiltrado na musculação, instigando uma cruzada moral para limpar o esporte e que proibir a participação de homens gays, pelas poses e pela imoralidade. Foi quando Mizer escreveu o primeiro editorial “Homossexualidade e musculação”, citando homossexuais famosos na década de 1950 e mobilizando direitos civis.

Assim, o impacto de Bob Mizer, segundo Johnson (2019), influenciou o trabalho de artistas como Robert Mapplethorpe e Andy Warhol, inclusive, Mizer fotografou o muso warholiano Joe Dallesandro, e sua visão precoce de mercado gay modulou todo um modo de existência. No final da sua vida, ele ainda fotografava quase todos os dias e continuava a trabalhar mesmo com insuficiência real, dois meses antes da sua morte em 1992.

Atualmente, a Bob Mizer Foundation em São Francisco, desde 2010, atua como uma organização educacional sem fins lucrativos, que tem como missão preservar os arquivos de Bob Mizer pela iniciativa de Dennis Bell e inclui mais de 2 milhões de trabalhos fotográficos, equipamentos, adereços, cenários e objetos pessoais.

Apesar de ter sido fundada em meio ao contexto da concessão da propriedade de Mizer desde 1994, quando a AMG foi vendida e passou por diversas questões até chegar nas mãos de Dennis Bell, em 2004, atual presidente. Esses problemas dispersaram parte do seu material, como as impressões da *Physique Pictorial*, os negativos em preto e branco, o trabalho em cores de 25mm e fitas de vídeo, salvo algumas fotografias e vídeos, que foram enviados para a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, a instituição de arte na Califórnia se mostra como fundamental para preservar o trabalho de Mizer. É possível pensar a *Physique Pictorial* mais do que um catálogo e sim



como uma forma de criar relações sejam de outros parentescos e/ou de amizades duradouras entre homossexuais, sobretudo, em torno de uma estetização da experiência homossexual (Mendonça, 2010). Diante desse percurso, procura-se apontar, de forma crítica, algumas controvérsias do seu trabalho que cercam o debate sobre essa experiência.

4 O armário branco e a lente de Mizer

Nessa deriva, é importante situar a relação que Gairola (2012) destaca sobre o “armário branco” como ponto histórico de “origem” do desejo *queer*. Embora o pensamento de Waugh (1996) seja revisitado, quando traz que apesar da presença de modelos negros e hispânicos em algumas revistas, a representação racial refletiu apenas a visão social da supremacia branca de outros veículos de mídia norte-americanos da década de 1950, Gairola (2012) relembra uma lacuna de Williams (1989), em não autorrefletir sobre a exclusão dessas representações *queer* e raciais.

Ao explorar essas imagens brancas e gays da *Physique Pictorial* entre 1957-1967, o autor diz que ao passo que Mizer omitia representações negras, apresentava representações racializadas de nativos indígenas norte-americanos, argumentando que essas imagens carregam a significância da própria nação, de modo sintomático, desde a pornografia *softcore* até a *hardcore* no cenário da Guerra Fria. Isso pode ser confirmado, quando Dyer (1997) discute os músculos brancos e o fisiculturismo até a abordagem de Krauss (2013) sobre o fato dos latinos, asiáticos e negros aparecerem apenas como exóticos entre os brancos, demonstrando como se formaram essas “páginas de branquitude” (Morgan, 1996). Analisando imagens em que modelos brancos “brincam de índio”, ele historiciza três fotografias para explicar como a racialização do homoerotismo eurocêntrico, que já vinha dos *beefcakes* da geração mais antiga da Europa, se espalha pela população gay norte-americana entreguerras no centro de uma juventude de classe média e alta branca, relacionadas pelo retrato do homossexual como esse “Narciso” jovem e musculoso, que era a masturbação política que ejaculava a beleza nacionalizada masculina e operava como um tipo de colonização do desejo por essa representação limitada (Gairola, 2012).



Figura 5: Arquivo de Bob Mizer



Fonte: BMF.

Nesse imaginário, em que os brancos norte-americanos usavam preconceituosamente a representação indígena, foi tecida uma “americanidade” estilizada e teatralizada, como assimila Padva (2012), o que fez com que homens gays produzissem um esquema corporal de desejo e Mizer reforçasse modos de consumo dessa homossexualidade racializada. Assim, embora não cite nenhuma *beefcake* em específico ou historicize imagens, vale pontuar o que Kemp (2014) situa sobre essa produção dentro desse contexto amplo da percepção do discurso imagético corporativo, que reflete a heteronormatividade e o militarismo, que para ele aparece como um tipo de Síndrome de Estocolmo, criada de um laço emocional com o agressor da violência.

Apesar de compreender a visão de Kemp (2014), inclina-se essa abordagem por um olhar *queer* no arquivo da cultura física em Chow (2021), que traz uma reflexão sobre o que seria uma “epistemologia do vestiário” na cultura masculina, que não aparece como armário e nem como quarto, mas como ambos. De tal modo, essa “epistemologia do vestiário” (Chow, 2021)



possui uma lente diferente da “epistemologia do armário”, pois além de permitir pensar no que pode ser possível no vestiário e não apenas na lógica da exclusão do armário, traz a possibilidade de releitura de ausências, como situa Gairola (2012) de modo interseccional, justamente pelas indeterminações do arquivo, principalmente, no gesto de não buscar provas, como parece fazer Kemp (2014) com sua visão sobre a síndrome, mas de produzir afetos pela problematização do valor arquivístico (Barriault, 2009).

Com o objetivo de situar o factual, esse olhar *queer* do vestiário – muito presente em obras de Tom of Finland – busca o especulativo como chave de leitura. Portanto, embora seja um desafio, essa proposta parece interessante, por conta desse outro modo de reler o passado, sobretudo, pela ambiguidade sexual do olhar no vestiário e não pela negação do armário. É nessa co-constituição do desejo *queer* e da heterossexualidade normativa que se esquivam os fatos corpóreos como evidências que parecem reincidir o caminho e se pode construir uma leitura crítica diante das imagens, sobretudo, como forma de reler o que essas podem ser de modo crítico (Johnson, 2001). Inclusive, Viveros (2018) faz da leitura interseccional uma forma de compreender não apenas grupos culturais marginalizados, mas aqueles que ocupam posições dominantes, oferecendo a possibilidade de delinear como essas lentes de Mizer de fato desenham uma hegemonia da masculinidade branca em detrimento de masculinidades não-brancas.

5 Nostalgia gay e a apropriação de uma autoria *queer*: *beefcakes* hoje

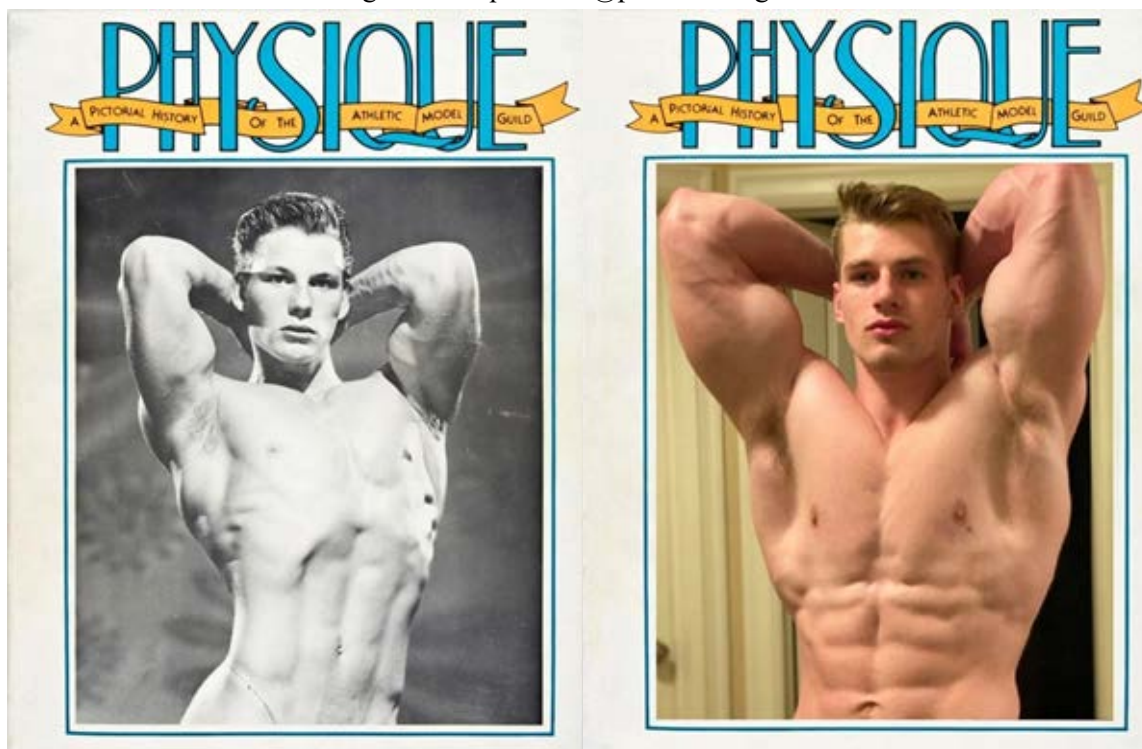
Desse modo, nessa relação entre vida e obra se faz um caminho interessante por uma pornoarqueologia da autoria *queer*, como a de Bob Mizer em seu centenário, para falar de suas formas de apropriação pela esfera da espectralidade de suas obras em torno das imagens de *beefcakes*. Da mesma forma que Marconi (2021) lembra que autoria *queer* faz parte de uma atribuição do espectador que em uma dimensão sensível entra em contato com a obra, vale pensar em como essas *beefcakes* foram lidas no trabalho de Mizer como espectro da sua autoria *queer* muito associada ao *camp* ou *kitsch*. Para tanto, considera-se importante retomar a perspectiva de Barriault (2009) sobre o erotismo como a pornografia gay serem partes críticas de um patrimônio documental, pois enquanto registros de arquivo revelam o valor duradouro dessa comunidade, apesar de todos os esforços de rasura desse material.

Como traz Padva (2012) com um quê nostálgico, o corpo masculino gay reflete políticas corporais radicais e se engaja em um passado que foi construído em torno de uma contracultura *queer* e sua expressão midiática. Ao seguir esse raciocínio, ela cita o filme *Beefcake* (1998) de Thom Fitzgerald, que aborda a vida de Bob Mizer na AMG em Los Angeles, como forma de



revisitar essa herança e entender o presente.

Figura 6: Arquivo de @patrick-the-great.



Fonte: @patrick-the-great/Tumblr⁶

Se a pornografia aparece por imagens que podem ser tidas como um momento (Lopes, 2020), pensa-se que nessa espetatorialidade da autoria *queer* (Marconi, 2021) de Bob Mizer vários momentos sucedem por apropriação não só desse patrimônio como herança, mas dessa estetização como um modo de existência. Quando se vê a reprodução da capa da *Physique Pictorial*, de modo amador, em homenagem ao modelo canadense Patrick LeBlanc ou até mesmo a apropriação de fotografias como modelos para colagens artísticas por admiradores do trabalho de Mizer, encara-se o arco dessa utopia-erótica midiática entre gerações, inclusive, quando esses mesmos admiradores se engajam no trabalho de escavar, de modo voluntário, o trabalho do fotógrafo e compartilhar novas possibilidades do arquivo em suas redes sociais, como fez o artista mexicano Oscar Zamora Graves para além da obra “*Mermaid Lagoon*”.

De fato, *beefcakes* se popularizaram para além das revistas, alcançando diversas esferas da cultura midiática e da indústria do entretenimento até os dias atuais, sobretudo, com o avanço da internet desde 1990 e as apropriações de arquivos históricos online, a exemplo do *Youtube*, *Tumblr*, *Instagram* e até *Onlyfans*. Um exemplo disso é o trabalho de Poirier-Poulin (2021), que situa o

6 Disponível em: <https://www.tumblr.com/patrick-the-great/641990362137837568/patrick-the-great-chances-are-if-patrick-leblanc>. Acesso em 15 de março de 2024.



aumento atual do número de fisiculturistas que postam fotos e vídeos curtos em perfis *Instagram* e/ou canais do *Youtube*, anunciando cada vez mais contas no *Onlyfans*, e traz o uso das imagens de *beefcakes* na experiência estética do videogame *Coming Out on Top* (COOT), um simulador de namoro virtual composto por vários tipos *beefcakes*, que perpetuam e transformam um certo imaginário desde a década de 1950.

Figura 7: Obra *Mermaid Lagoon* de Zamora em 2021.



Fonte: @physiqueandfantasy/Tumblr

No horizonte de *Sibilia* (2023), vale pensar de que forma existe uma dificuldade de dividir entre o público e privado, a realidade e ficção no contexto da pornificação da cultura visual na mídia contemporânea e aqui acrescenta-se a autoria *queer* nos meandros dessa contextualização, a partir da reapropriação como uma forma também de pornificação de si, definida por Baltar (2018), como práticas diversas e ambivalentes presentes desde o *netporn* até a pornografia amadora e o ativismo político de coletivos, como tornar a intimidade como algo a ser publicizado.

Assim, no sentido de pensar essas apropriações da *beefcakes* como um dos modos de articulação dessa herança cultural pela cultura homossexual intergeracional e de um tipo de autoria



queer erótica, sugere-se que a forma como tocamos esse arquivo faz parte de uma materialidade midiática que impacta as condições de circulação e exibição dessas obras em sua comunicabilidade estética. Desse modo, vale retomar Freibert (2019) para articular que se a prática arquivística e o acesso histórico desse acervo pornográfico gay, desde o início, tem como estratégia a facilitação do acesso aos seus produtos culturais, a sua preservação enquanto uma memória mostra que a manutenção desse acesso está nesse processo denominado de “recirculação retrospectiva”, inclusive da própria autoria.

Figura 8: Projeto de Barani no *Factory Fanzine*, n. XXXII



Fonte: @steven-myself/Tumblr.

Essa visão é interessante, porque se pode ir além da influência do museológico e da instituição de arte, como aborda Campbell (2020), nas formas possíveis de classificar, visualizar e manter documentos que podem ser revistos e ressignificados, isto é, se pode pensar na própria recirculação retrospectiva como essa possibilidade de abrir o campo de identificações como uma zona de contato entre épocas e gerações em sua potencialidade (Chow, 2021) erótica-utópica enquanto mídia, como no exemplo do fotógrafo de ascendência francesa e italiana Baldovino Barani com o seu trabalho de colagem no *Factory Fanzine* no projeto “Tapeçaria de beefcake”, em 202, compartilhado no seu perfil do Tumblr. Até mesmo nas artes de ilustração do designer norte-americano, Thomas Turner, sobre transmasculinidades e de Andrew diante do masculino, que dialogam a partir das possibilidades do arquivo.



Figura 9: Ilustrações produzidas de Turner e Andrew inspiradas em Bob Mizer, 2021.



Fonte: @thomasturnerillustrator/Tumblr e @ayyoo-river/Tumblr.

Figura 10: Registros de Centaurian e Zamora.



Fonte: @cowboys-cologne/Tumblr e @physiqueandfantasy/Tumblr.

No sentido de tentar falar desses processos de circulação e exibição, essas imagens que fazem apropriações da autoria de Mizer servem como um tipo de arquivo nas redes sociais com



autorretratos, montagens, colagens, ilustrações, GIFs e perfis que celebram uma certa nostalgia desse imaginário gay, que hoje pode ser visto em torno de uma estética vintage ou retrô. Talvez, essa geração de gays, que não teve acesso direto às *beefcakes*, faça de suas obras um modo de desejar por essa herança que se constitui como uma rede quase da mesma forma que ele a concebeu, só que com a excitação que permeia o imaginário e suas questões do presente, ainda que faça da estilística das imagens um modo de rasurar essas poses e esses gestos como o artista Mister Centaurian e Zamora que fizeram um autorretrato em homenagem a Mizer. As montagens de Keta & Unicorns “*Narciso is more than flower*” inspirada no corpo dos modelos da AMG falam do valor do arquivo, que cruza o desejo como arte.

Figura 11: Obra inspirada no corpo dos modelos.



Fonte: @keta&unicorns/Tumblr.

Fechando a revista

Embora tenha mobilizado, neste artigo, noções que por si só possuem determinada



complexidade como mídia, homoerotismo, pornografia e autoria, faz-se desse percurso pelo centenário de Bob Mizer um olhar pornoarqueológico não como um modo de contingenciar a sua obra, mas pelo contrário, como uma forma de provocar e especular sobre a sua autoria *queer* por meio das apropriações de suas imagens.

Se no início foi formulada a pergunta sobre como reler *beefcakes* hoje, talvez, agora esteja mais interessado em perguntar como perceber a autoria *queer* erótica desse fotógrafo e cineasta hoje, entre a sua espectralidade e os regimes de circulação e de exibição que atravessam um modo de preservação da sua obra. É interessante analisar esses aspectos do trabalho dele, quando se vê essa questão levantada pela BFM sobre o fato de Bob Mizer não ser considerado um “grande artista”, apesar do seu impacto na cultura visual, estando suas obras “relegadas” à arte *camp* ou *kitsch*.

De fato, pela própria lacuna de referências sobre o seu trabalho, vê-se que Bob Mizer pode não ser tão reconhecido hoje e, muitas vezes, até mesmo desconhecido, apesar do seu legado refletir muito na cultura *queer*, depois de tanto tempo. Mas, crê-se que a força do seu trabalho está justamente nas possibilidades de apropriação, sendo tal gesto um dos muitos recursos de circularidade dentro dessas categorias estéticas, pelos limites e pelas potências. Talvez, seja pela espectralidade de quem admira o trabalho de Mizer com suas apropriações fora circuito institucionalizado da sua produção artística que o trabalho dele seja, justamente, preservado tanto pela possibilidade de acesso como de uso, pois quando se encontram essas colagens, esses textos e essas homenagens às suas obras por essa circulação online, vê-se um ponto chave de rearticulação da sua autoria *queer* no presente e se encara o fundo da proposta do fotógrafo de criar uma rede de consumo da sua obra, a exemplo da própria *Physique Pictorial* que retornou pela BMF depois de 27 anos da última edição em 1990.

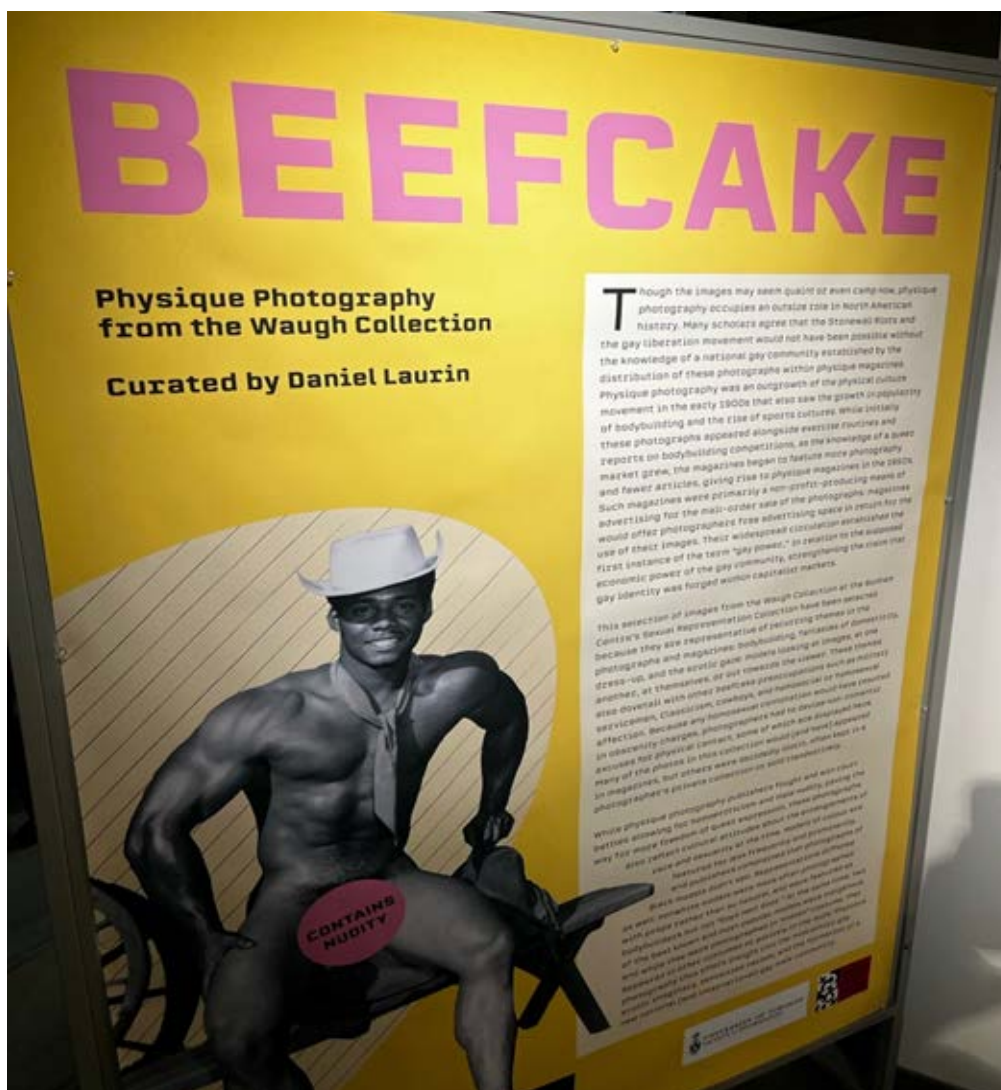
Afinal, a ambição de Bob Mizer não seria justamente essa? Talvez, a interrogação que faltava da releitura do título da biografia de Oscar Wilde se complete quando a autoria *queer* erótica seja assim reconhecida pelo uso erótico-midiático.

Durante a escrita deste artigo, houve a possibilidade de ver exemplares físicos da *Physique Pictorial* durante a exposição “*Beefcake: physique photography from the Waugh Collection*”, curada por Daniel Laurin através do *Mark S. Bonham Centre for Sexual Diversity Studies* (SDS) no quinto andar do *Bissell Building da University of Toronto* (UofT), entre 24 a 31 de agosto de 2023 em Toronto, Ontário, Canadá. Naquele momento, foi possível conversar com Thomas Waugh, mas aquele não foi o primeiro encontro com ele, pois havia realizado uma entrevista semanas antes, no dia 12 do mesmo mês em Montreal, no Quebec. Nesta conversa, que versou



sobre uma historiografia *queer* através das imagens, menciona-se o desenvolvimento desta leitura no centenário de Mizer e Waugh destaca a relevância do trabalho do fotógrafo para a cultura *queer* pré-Stonewall. No texto introdutório da exposição, observa-se como a circulação dessas *beefcakes* aparece no destaque de uma identidade gay forjada pelo mercado capitalista. Nesse contexto, pensa-se no que interessa em diálogo com homoerotismo no Brasil? Embora não tenha adentrado no debate das revistas gays, vale destacar que a revista brasileira *Junior* já veiculou imagens de Bob Mizer e um editorial em sua homenagem.

Figura 12: Poster da exposição na UofT em 2023.



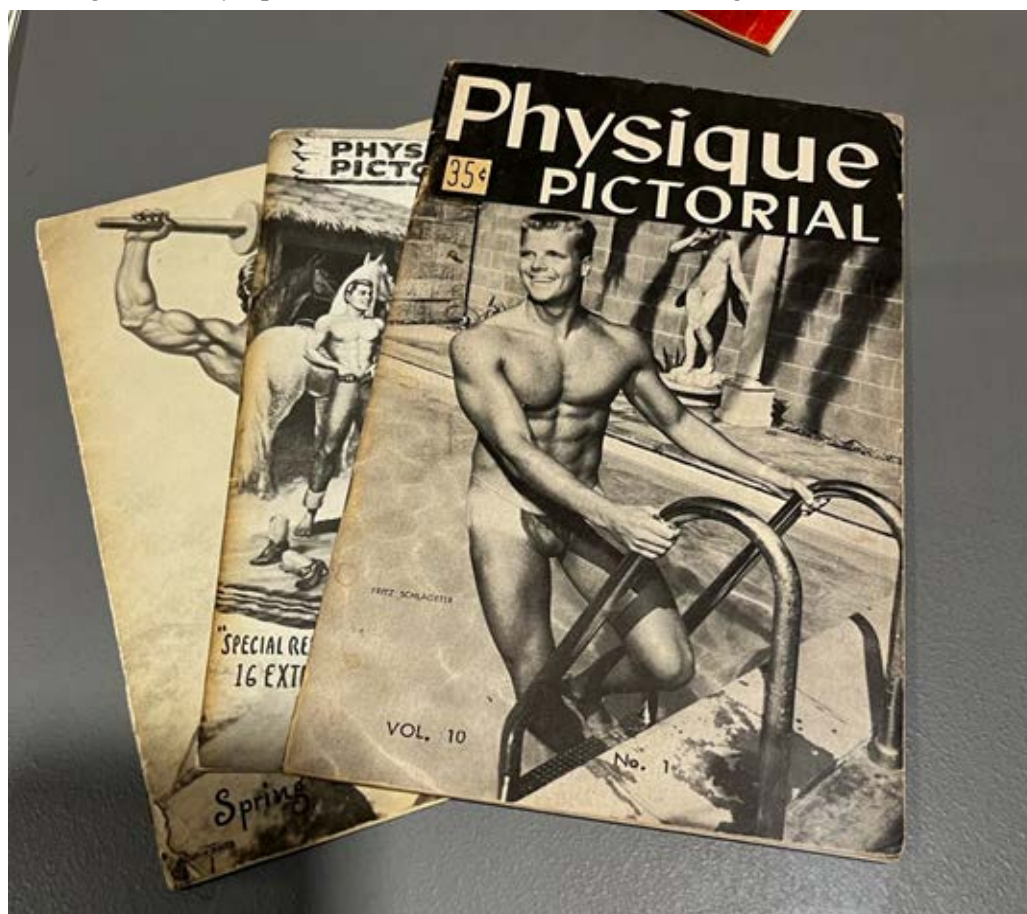
Fonte: Ribamar Oliveira.

Como explica Lopes (2020), por mais que remeta ao mundo da imagem, dos simulacros, a pornografia não pode ser dissociada do corpo. Assim, encontra-se uma publicação de um espectador do Tumblr que reproduz uma das suas fotos em seu perfil no dia do aniversário de Bob Mizer, no



caso, um registro de *beefcake* dos modelos Ken e Dennis Schreefer, o primeiro vestido de policial e o segundo de marinheiro.

Figura 13: *Physique Pictorial* do acervo de Thomas Waugh na UofT em 2023.



Fonte: Ribamar Oliveira

Observa-se a indignação do usuário sobre ainda hoje fotos como essa serem censuradas na internet, uma vez que qualifica a rede social como um “valioso arquivo homoerótico retrô”, citando Bruce of Los Angeles e Scott of London para reivindicar o que chamam de “nossa história *queer* coletiva”, desde 2018, quando foi censurado por postar conteúdo adulto na plataforma. Essa revolta dialoga com o que se tem afirmado sobre essa rede articulada pela própria proposta da correspondência de Mizer 70 anos depois ainda operar, mas agora pela preservação do seu trabalho e facilitação do acesso na forma como os espectadores constituem essa autoria *queer*.

Afinal, essa “vontade de expor” (Colling, 2021) que se verifica em Mizer e o contexto da sua obra permitem levantar questões do presente que, neste artigo, apenas trouxe como a lembrança de um centenário, as quais pretende-se aprofundar depois em uma analítica mais densa. Mas, por agora, vê-se que essas imagens são o registro de um momento em que esses homens



foram eternizados, mortificados como rostos que parecerem ainda sentir o sol da Califórnia, que já não mais reluz no fotográfico. A poeira das *beefcakes* é apenas uma fina camada de tempo que não permite dizer que Bob Mizer não estreou.

Agradecimentos

Agradeço imensamente a Dennis Bell, presidente da Bob Mizer Foundation (BMF) em São Francisco, na Califórnia, Estados Unidos, pelo contato receptivo e pela concessão das cinco imagens do acervo de Bob Mizer para a publicação deste artigo no Brasil.

Referências

- ALVAREZ, E. *Muscle boys: gay, gym and culture*. New York and London: The Haworth Press, 2008.
- BALTAR, M. Corpos, pornificações e prazeres partilhados. *Revista Imagofagia*, v. 18, p. 564-588, 2018.
- BARRIAULT, M.. Hard to dismiss: the archival value of gay male erotica and pornography. *Archivaria*, p. 219-246, 2009.
- BARTLETT, N. *Who Was That Man?: A Present for Mr Oscar Wilde*. London: Profile Books, 1988.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: vol 1*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- BOURCIER, S. *Queer zones: vol. 1*. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAMPBELL, A. *Bound together: leather, sex, archives, and contemporary art*. Manchester: MUP, 2020.
- CHALINE, E. *The temple of perfection: A history of the gym*. London: Reaktion Books, 2015.
- CHOW, B. DV. Epistemology of the locker room: a queer glance at the physical culture archive. *Contemporary Theatre Review*, v. 31, n. 1-2, p. 74-90, 2021.
- COLLING, L. *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2021.
- COOPER, E. *Fully exposed: the male nude in photography*. New York: Routledge, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.



- DYER, R. *Now you see it: studies on lesbian and gay film*. New York: Routledge, 2003.
- DYER, R. *White*. New York: Routledge, 1997.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade – A vontade de saber vol. 1*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREIBERT, F. *Archival practice and gay historical access in the work of blade*. UC Irvine, s/p, 2019.
- GAIROLA, R. K. White Skin, Red Masks: ‘playing Indian’ in Queer American Physique Pictorial Images from the 1960s. *Liminalities*, v. 8, n. 4, 2012.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.
- HALPERIN, D M. *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. New York: Oxford Paperbacks, 1995.
- HALBERSTAM, J. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 2020.
- Hooks, B. *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*. São Paulo: Elefante, 2022.
- JOHNSON, E. P. “Quare” studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother. *Text and Performance Quarterly*, v. 21, n. 1, p. 1–25, 2001.
- JOHNSON, D. K. *Buying gay: how physique entrepreneurs sparked a movement*. New York: Columbia University Press, 2019.
- KEMP, J. Having your beefcake and eating it too: capitalism and masculinity. *Rupkatha Journal*, v. 6, n. 1, p. 60-68, 2014.
- KRAUSS, K. *Male beauty: postwar masculinity in theater, film and physique magazines*. New York: State University of New York Press, 2014.
- LEDDICK, D. *The male nude*. Cologne: Taschen, 2005.
- LEVINE, M. P. *Gay macho: The life and death of the homosexual clone*. New York: NYU Press, 1998.
- LOPES, D. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, D. Por que amo filmes pornô. *Performatus*, v. 8, p. 1-5, 2020.
- MARCONI, D. *Ensaio sobre autoria queer no cinema brasileiro contemporâneo*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.
- MENDONÇA, C. C. Beleza pura: a estetização da vida cotidiana como estratégia de resistência para o homossexual masculino. *Famecos*, v. 17, n. 2, p. 118-127, 2010.



MORGAN, T. Pages of whiteness: physique magazines, the emergence of public gay culture. In: BEEMYN, B.; ELIASON, M. (Ed.). *Queer Studies*. New York: New York University Press, 1996. p. 280-296.

PADVA, G. *Queer nostalgia in cinema and pop culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

PRECIADO, P. B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, P. B. *Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

POIRIER-POULIN, S. “Can you toss me that shirt behind you?”: beefcakes, ambiguous masculinities, and pornographic bodies in the video game Coming Out on Top. *Synoptique*, v. 9, n. 2, p. 139-158, 2021.

ESCOFFIER, J. Beefcake to Hardcore: gay pornography and the sexual revolution. In: SCHAEFER, E. (Ed.). *Sex scene: media and the sexual revolution*. Durham: Duke University Press, 2014. p. 319-347.

SCOTT, B. L. Pornoarchaeology of Kent Monkman’s Group of Seven Inches. *Porn Studies*, v. 8, n. 3, p. 296-313, 2021.

SIBILIA, P. Imagens despudoradas: Extimidade, pornificação e capitalização de si. *Calibán - Revista Latino-Americana de Psicanálise*, v. 21, p. 198-204, 2023.

VIVEROS, M. *As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

WAUGH, T. *Hard to imagine: gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press, 1996.

WILLIAMS, L. *Hard core: power, pleasure and the “frenzy of the visible”*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

