



Vol. 15, nº 2, (2018)

NOTAS SOBRE A TRISTEZA NO CINEMÃO

NOTES ABOUT THE SADNESS IN “CINEMÃO”

Helder Thiago Maia ¹

Recebimento do texto: 01/07/2018

Data de aceite: 30/10/2018

RESUMO: A partir dos contos presentes na obra *Nas matinês do cinema Íris* (1986), de Aguinaldo Silva, *Cine privê* (2009), de Antônio Carlos Viana, e *Cine Box* (2011), de Julián Gorodischer, pudemos inferir as causas dos encontros tristes nos cinemas pornográficos literários. Nesse sentido, colaboram com a tristeza as interpelações normativas da cisgeneridade, da heteronormatividade e da modernidade. No entanto, apontamos também, por meio da leitura e interpretação do diário *La intimidad* (2015), de Roberto Videla, para a transformação da tristeza em alegria a partir de uma aprendizagem sobre o corpo e os prazeres dissidentes.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema pornô; Paixões tristes

ABSTRACT: From the short stories *Nas matinês do cinema Íris* (1986), by Aguinaldo Silva, *Cine privê* (2009) by Antônio Carlos Viana, and *Cine Box* (2011) by Julián Gorodischer, we infer the causes of sad encounters in pornographic theaters literary works. In this sense, the normative interpellations of cisgenerity, heteronormativity and modernity collaborate with sadness. However, we also point out, through the newspaper *La intimidad* (2015), by Roberto Videla, for the transformation of sadness into joy from a learning about the body and dissenting pleasures.

KEYWORDS: Literature; Porn movies; Sad passions.

¹ Pós-doutorando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. É pesquisador do grupo CUS - Cultura e Sexualidade (UFBA) e da RED LIESS (Espanha). Editor da revista *Periódicus* (UFBA). Autor dos livros *O Devir Darkroom* e a *Literatura Hispano-Americana* (2014) e *Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom* (2018).



Surgidos ainda na década de 1950 em São Paulo e em Buenos Aires (SESTER, 2012; COZARINSKI, 2006), os cinemas pornográficos, mais conhecidos pelos seus usuários como cinemão, espalharam-se pelos países latino-americanos, especialmente, entre as décadas de 1970/1980, com o fechamento dos “palácios cinematográficos” e a migração das salas de rua para os shopping centers. Nos anos 60, Juan José Sebreli transformou o espaço físico do cinemão em espaço literário por meio da poesia *Eclair* (1961). Com Sebreli (2015), adentramos no “jardín nocturno de los tallos erguidos”, onde “siempre hay una mano que deshoja una corola” entre o “incienso sagrado de orines y de semen”. Nos anos 70, Gasparino Damata, principalmente através dos garotos de programa do conto *Paraíba* (1975), nos conduziu pela geografia erótica de um cinema pornô carioca.

Com base tanto em Terto Júnior (1989), assim como também nesses textos literários, podemos assim resumir as geografias eróticas dos cinemas pornôs: “espaços de leite”, onde prevalecem práticas ligadas ao sexo oral e à masturbação, ocorrendo principalmente nas poltronas; “espaços de penetração”, onde prevalecem práticas ligadas ao sexo anal, ocorrendo principalmente nos banheiros; e “espaços orgiásticos”, onde prevalecem múltiplas combinações eróticas, ocorrendo nos cantos mais escuros do cinema.

Depois dessas primeiras experiências, poetas e narradores vem nos conduzindo recorrente e desejosamente pelo escuro dos cinemas pornográficos. Essa constelação literária do cinemão foi construída por escritores como Aguinaldo Silva e Néstor Perlongher, nos anos 80; Pablo Pérez e Luís Capucho, nos anos 90; Pedro Lemebel, Glauco Mattoso, Naty Menstrual e Antônio Carlos Viana, nos anos 2000; por fim, depois de 2010,



por Julián Gorodischer, Susy Shock, Marcelino Freire, Roberto Videla e Alejandro Modarelli.

Não é demais esclarecer que não estamos interessados, neste artigo, na narrativa fílmica, mas na análise do espaço físico-literário do cinemão e do encontro entre personagens e espaço. Afinal, como nos sugere Roland Barthes (2009:351), "nunca he podido evitar al hablar del cine, pensar más en la sala que en la película". Entretanto, antes de entrarmos nos textos literários, apontaremos algumas características dos cinemas pornô "reais" que nos ajudarão a analisar os cinemas pornográficos literários.

Nesse sentido, é preciso dizer que os usos eróticos dentro dos cinemas e a conseqüente transformação dos palácios cinematográficos em cinemas pornográficos, antes de serem um desejo do mercado de sobreviver à falência dos cinemas de rua, foram fruto de uma ocupação persistente, de uma conquista territorial, de corpos dissidentes, que resistiram à própria repressão do mercado e da polícia. Essa transformação do espaço cinematográfico em pornográfico, portanto, foi produzida pelos próprios usuários quase sempre à revelia dos seus donos, o que não impediu que posteriormente o próprio mercado começasse a transformar alguns desses espaços em "negócios do desejo", inserindo tardiamente alguns desses cinemas no ramo pornográfico (MAIA, 2018).

Podemos dizer também que os cinemas pornô são, antes de tudo, espaços profanos (AGAMBEN, 2007), uma vez que se profana o uso projetado e planejado do espaço, assim como também se profana a tradicional "situação cinema": imobilidade, silêncio e isolamento (BARTHES, 2009). Ao espaço planejado para o entretenimento familiar burguês, os usuários constroem diferentes geografias eróticas que passam a ocupar as próprias cadeiras, mas também as laterais e o fundo das salas, assim como os



banheiros. Além disso, nos cinemas pornográficos os sujeitos recuperam a mobilidade em função dos desejos eróticos que almejam experimentar, reagem ativamente aos filmes através de prazeres produzidos nos próprios corpos e a sociabilidade ressurge, mas, dessa vez, para o prazer orgiástico.

Assim, ainda que a sala pornográfica se pareça com qualquer outra sala quanto às poltronas, ao telão, aos banheiros e à escuridão, os usos que ocorrem no espaço não estavam previstos pelo projeto de exibição cinematográfica (TERTO JÚNIOR, 1989). Nesse sentido, são nas relações concretas que esses espaços ganham novos usos, o que significa que os usos espaciais planejados podem ser desterritorializados.

Por fim, é preciso dizer também que os cinemas pornográficos têm sido recorrentemente construídos pelas ciências sociais, principalmente a partir da perspectiva pós-estruturalista e das teorias queer, como espaços dissidentes, como espaços de subversão das normatividades de gênero e sexualidade, como espaços de prazer, como espaços de alegria (SPINOZA, 1983). Como já dissemos anteriormente (MAIA, 2018), esta leitura está diretamente relacionada ao lugar de fala desses pesquisadores, que experimentam e narram os cinemas pornográficos sempre como usuários.

Neste artigo, estamos interessados em analisar parte da constelação literária sobre cinemas pornôns, especificamente aqueles textos que constroem o cinemão a partir da tristeza, o que implicará não só ler textos onde o encontro entre usuários e espaço não são bons encontros, mas também ler textos que constroem o espaço e outros usuários como abjetos, assim como ler textos onde o cinemão é antes de tudo um lugar de trabalho e não de prazer. Nesse sentido, com esta análise estamos obviamente provocando e convocando a literatura a dizer algo sobre os cinemas pornôns que os textos científicos não têm sido capazes de dizer.



Paixões Tristes No Cinemão

A partir de Spinoza (1983), podemos dizer que a tristeza é o sentimento que experimentamos quando nossa capacidade de existir e de realizar é diminuída; a tristeza, portanto, diminui ou impede a potência de ação do nosso corpo. Esse sentimento/paixão surge necessariamente como efeito de um encontro com um corpo, com um espaço ou com uma ideia que não nos convém. Como explica Deleuze:

Cuando nos encontramos con un cuerpo exterior que no conviene al nuestro (es decir, cuya relación no se compone con la nuestra), todo ocurre como si la potencia de este cuerpo se opusiera a nuestra potencia operando una sustracción, una fijación; se diría que nuestra potencia de acción ha quedado disminuida o impedida, y que las pasiones correspondientes son de tristeza (DELEUZE, 2006:39).

Nesse sentido, os sujeitos que vivem os cinemas pornográficos como paixões tristes são aqueles que nesse encontro do seu corpo com o espaço físico do cinemão experimentam sentimentos que diminuam a sua potência de agir, que diminuam a sua capacidade de existir e de realizar, por isso, esses espaços não os convém. Assim, através da análise dos textos *Nas matinês do cinema Íris* (1986), de Aguinaldo Silva, *Cine privé* (2009), de Antônio Carlos Viana e *Cine Box* (2011), de Julián Gorodischer, procuraremos inferir as causas desses encontros ruins, para isso levaremos em consideração a afirmação de Deleuze (2008:49) de que os dispositivos e as interpelações normativas costumam entristecer a vida.

No conto *Nas matinês no cinema Íris*, que faz parte do livro *Memórias da Guerra* (1986), o narrador vai a um cinema pornô com o objetivo de confirmar uma informação relatada por Débora, "a bicha que voa", durante uma entrevista em um bordel-cortiço da Lapa carioca conhecido como a Casa



de Irene: a existência ou não da frase "O Íris também é Brasil", que estaria escrito em uma das paredes do banheiro desse cinema. No texto, duas são as causas para que o narrador perceba o cinema como um encontro triste: um agenciamento normativo do dispositivo da cisgeneridade e um agenciamento normativo de dispositivos da modernidade.

O cinema, portanto, é construído como um espaço abjeto, como um encontro ruim, porque está habitado por sujeitos que rompem com as normatividades da cisgeneridade, sendo as travestis interpretadas pelo narrador como corpos ilegítimos e associadas à monstruosidade, feiura, falsidade, decadência, perigo e violência. Assim, o cinemão para o narrador é antes de tudo um encontro ruim porque o mesmo entende o cinema pornô como um espaço abjeto frequentado por pessoas igualmente abjetas.

No entanto, não é somente o cinema que é construído como um espaço abjeto, a própria Casa de Irene é descrita como um lugar sórdido, habitado por pessoas monstruosas, que estão impossibilitadas de saírem às ruas durante o dia sem que sejam apedrejadas. Não há no texto, como alguns poderiam imaginar, uma vez que o autor é um dos editores do jornal *Lampião da Esquina*, uma defesa da "monstruosidade" desses corpos, da mesma forma como também não há uma condenação à violência as quais estão submetidas essas existências, o que podemos inferir é um olhar objetificador e abjeto sobre esses corpos e espaços.

O narrador, que se constrói como um jovem jornalista de 22 anos, contraditoriamente leitor de Jean Genet, também morador da Lapa, decide ir ao velho cinema Íris para acompanhar Débora e confirmar a existência da frase. O cinema, que exibia uma sessão dupla de kung-fu e pornochanchada, é descrito sempre a partir de um olhar que tudo observa como uma "decadência irreversível". Dentro do cinema, o narrador se dirige ao banheiro,



que é descrito como um inferno. Nesse sentido, toda a sociabilidade que se experimenta no cinema serve apenas para “assustar mortalmente” o narrador, não há possibilidade de ele desfrutar prazerosamente do cinemão.

Essa percepção é construída também pelo modo como o narrador entende o dispositivo da modernidade sobre o cheiro e a circulação de ar. Como afirma Lefebvre (2015:273), no mundo moderno há uma extinção de odores, sendo a assepsia dos ambientes e a livre circulação do ar partes importantes do que é considerado normal e saudável. O dispositivo da modernidade, portanto, se organiza em torno de "razões higiênicas" que devem criar espaços limpos e assépticos, ao mesmo tempo em que afasta a sujeira, a escuridão e os fortes odores, que são entendidos como uma ameaça à ordem e ao corpo burguês (DOUGLAS, 1991). É esse também o entendimento do narrador, por conta disso, o abafamento, a pouca circulação de ar e os fortes odores do cinema são características que reforçam a percepção do narrador do cinema e dos outros sujeitos que o habitam como um espaço abjeto, como um encontro ruim.

O cheiro do cinema, que em outros textos é percebido como parte da excitação sexual proporcionada pelo espaço, é entendido como cheiro de morte, de cadáver, de necrotério. Assim, ainda que possamos perceber alguma atração do narrador por aquilo que ele enxerga no cinema, a sua resposta é dada sempre a partir da abjeção, da náusea, da vontade de vomitar. No final do conto, o narrador encontra finalmente a frase que tanto buscava, após uma jornada dantesca às profundezas do inferno do banheirão. No entanto, na mesma medida em que o texto sugere tolerantemente que o Íris também é Brasil, mostra também que para o jornalista, que não habita esse mundo, os cinemas pornô são, antes de tudo, lugares que provocam náuseas e que cheiram a morte. Consequentemente, a narrativa de Silva só pode descrever



esses espaços nauseabundamente a partir de um olhar cisheteronormativo e moderno.

No conto *Cine Privê* (2009), conhecemos a história do antigo lanterninha, seu Manuel, que com a obsolescência da sua antiga função passou a trabalhar como auxiliar de limpeza. O texto é particularmente importante porque desloca o foco hegemônico da narrativa (antropológica e literária) do usuário/cliente para a perspectiva de quem trabalha na limpeza do espaço, por conta disso, o cinemão é construído, principalmente, como um espaço-tempo de trabalho, ao contrário dos outros textos que o constroem sempre como um espaço pornotópico². Dessa forma, o encontro do personagem com o cinema pornô antes de tudo é entendido como um encontro ruim, um encontro triste, justamente pelo trabalho (precário) que seu Manuel realiza.

O cinemão representa para o personagem o “único emprego que lhe restou na vida” (2009:151), uma vez que todas as tentativas para conseguir um outro emprego, esbarraram no fato de ele não ter “nem o primeiro grau” e, por isso, “mal sabe fazer conta pequena” (2009:203); por conta disso, seu Manuel “sofre com a vassoura na mão” e guarda rancor com a vida que leva e com a precariedade do trabalho que realiza (2009:203). A precarização ao qual está submetido nas suas atividades laborais (a falta de luvas e a improvisação dos materiais de limpeza), além da rejeição familiar pelo trabalho que faz, acentuam a percepção do cinema pornográfico como um lugar detestável para seu Manuel, ainda que seja, como ele mesmo diz, a porra dos outros que enche a boca da família de comida. Nesse sentido, a abjeção

² Espaços que produzem brechas na topografia sexual normativa das cidades e que favorecem alterações não só nos modos normativos de gênero e sexualidade, mas também nas práticas corporais e nos rituais de prazer, que surgem a partir de uma apropriação de espaços pré-existentes (Preciado, 2010:121).



ao cinemão se constrói, principalmente, a partir da posição que seu Manuel ocupa dentro do cinema; um antigo lanterninha, da época em que “ali era um cinema de verdade, aonde iam as melhores famílias”, que passa a trabalhar na limpeza das cabines que existem dentro do agora cinema pornográfico, onde, segundo o mesmo, ele repetidamente limpa “toda a porra do mundo”.

Além disso, o espaço também é entendido como abjeto devido à precária ventilação, à música barulhenta, ao calor e ao cheiro azedo da água sanitária. Contribui também para essa percepção o escuro do cinemão, uma vez que ele passa o tempo todo do trabalho em um corredor escuro e abafado esperando que as cabines sejam esvaziadas para que ele possa efetuar a limpeza. “Seu Manuel passa a noite indignado naquele corredor sem ventilação [...] Ele não sabe até quando vai suportar aquilo, qualquer dia enlouquece, ainda mais vendo o que vê” (VIANA, 2009:51).

O cinemão também é construído como um lugar propício à propagação de doenças, especialmente doenças sexualmente transmissíveis, o que torna o espaço um medo para seu Manuel, mas também uma punição, por conta da doença da filha causada por uma sífilis transmitida à sua mulher durante a gestação.

Lava as mãos com água sanitária na mesma hora, daí ter as mãos tão feias, mas o medo da aids é maior que tudo. [...] Lave bem essas mãos quando for botar o pão na boca, aids entra por qualquer buraco, ela diz, num misto de raiva e desespero (VIANA, 2009:206).

No conto, o encontro do seu Manuel com o cinema pornô é sempre marcado por tristeza e ressentimento; o personagem é um homem adoecido de paixões tristes não só pela posição que ocupa dentro do espaço, mas também pela frustração do desejo erótico, causado pela culpa pela incapacidade física da filha e pelas imposições religiosas da sua mulher,



Doralice. Tudo no cinemão representa um mau encontro para o seu Manuel, o que inclui também os clientes do espaço, que são entendidos como punheteiros, safados, sem-vergonhas, filhos da puta, nojento e pervertidos.

Apesar de tudo isso, seu Manuel sente cada vez mais desejo com os shows das strippers e de sexo ao vivo no cinemão, “quando assiste aquele show, mesmo sabendo que é tudo encenação, chega doido para dar uma” (2009:192). Em noites de pouco movimento, seu Manuel fica com o “olhar preso no palco”, mas sente vergonha da sua excitação erótica (2009:182). Ele pensa em se masturbar, mas logo desiste porque “não fica bem na sua idade” (2009:192). Cada vez mais ele sonha com as “bundas grandiosas” que rebolam no palco e sente vontade de mostrar a sua macheza para as strippers (2009:214).

O sexo, entretanto, lhe é interdito por questões religiosas, que o impedem de tocar o próprio corpo e o corpo da mulher com quem é casada, assim como o de outras mulheres; além disso, ele se sente culpado pela doença da filha: «Às vezes seu Manuel acha que Nildinha olha para ele de um jeito que o enche de culpa. Nessas horas, ele chora» (2009:203).

A culpa por uma filha “sem autonomia”, que “vive num cercadinho de plástico”, e a convivência com uma mulher “evangélica até o mais longo fio de seus cabelos” (2009:182), que lhe nega qualquer contato sexual como castigo divino, transformam a possibilidade da experiência erótica em culpa e rejeição. Para Doralice, seu Manuel não passa de um “sujismundo” (2009:171).

Assim, atravessado por culpa, por questões religiosas e pela precariedade do emprego, o encontro com o espaço e com os outros corpos no cinema pornô é sempre marcado pela tristeza. Seu Manuel, portanto, é um homem adoecido por paixões tristes e a experiência do cinema pornô é uma



dessas causas. É um homem ressentido, que “passa a noite indignado naquele corredor” (2009:151) e que está prestes a enlouquecer (2009:151).

Seu Manuel odeia a posição que ocupa no cinemão, por isso, ele é impelido a rechaçar qualquer contato com os outros corpos, ainda que o deseje cada vez mais; conseqüentemente, descompõe a sua potência e envenena a sua vida. Atravessado por dispositivos modernos e interpelações religiosas, seu Manuel insinua uma “macheza” tóxica e dura que parece prestes a explodir violentamente no corpo de Dany Kelly, travesti que participa nos shows eróticos “avacalhando tudo de vez”, segundo seu Manuel (2009:214).

Assim sendo, o encontro ruim do seu Manuel com o cinema se refere a um assujeitamento às normatividades da modernidade sobre sujeira, circulação de ar e escuridão, da cisgeneridade sobre as strippers travestis, da heteronormatividade sobre as atividades eróticas no espaço, assim como pelas interpelações religiosas que o culpabilizam através da mulher vingativa e da filha sem autonomia.

No livro *La ciudad y el deseo: guía gay de Buenos Aires (2011)*, de Julián Gorodischer, composto por contos que lidos conjuntamente traçam um roteiro dos espaços de sociabilidade e pegação dissidentes de Buenos Aires, encontramos dois textos onde a narrativa se desenvolve em torno de dois diferentes cinemões da capital argentina, que também dão título aos contos: *Cine Box* e *Hoyts General Cinema*. O narrador de todos os contos é um jornalista de trinta e sete anos “totalmente insatisfeito” com a vida que leva, tanto no aspecto amoroso e sexual – “Buscaba amor, y ahora entiendo que no hay amor. Que todo es suciedad. Que todos buscan sólo elogios o cumplidos” (2011:142) –, quanto no aspecto profissional, que percorre diferentes espaços eróticos acompanhado do seu amigo Gerardo Martínez, sempre como usuários desses espaços. Assim resume o narrador a sua vida:



Vol. 15, nº 2, (2018)

Estoy totalmente insatisfecho con lo que ha sido mi vida; incumplí todas mis promesas y, por lo tanto, si tuviera la oportunidad de volver a vivirla lo haría de un modo distinto [...]. Fui estafado porque siempre fui solamente una cosa (GORODISCHER, 2011:84).

Gerardo quase sempre percebe os encontros nesses espaços como paixões alegres, onde o único deus é o prazer, enquanto isso, o narrador ocupa esses espaços sempre como paixões tristes, uma vez que está sempre acompanhado de uma voz paterna, que o submete, o humilha e o envergonha diante dos encontros furtivos nos diferentes espaços de pegação que percorre. No cinema pornô, entretanto, as coisas tendem a mudar para Gerardo e a tristeza tende a se acentuar para o narrador.

No cinemão, Gerardo negocia o desejo com um comportamento hipocondríaco, que se acentua à medida que ele permanece no espaço. Ainda na entrada, por exemplo, ele se nega a tocar no troco que recebe do bilheteiro. Dentro da sala, um pouco depois, o narrador o encontra, diante de um espelho, congelado e aterrorizado com a possibilidade de ter contraído sífilis, ainda que também excitado. A escalada hipocondríaca se acentua quando Gerardo não só começa a se autoflagelar, como também começa a imaginar-se coberto de lêndeas e larvas. Apesar disso, ele continua circulando pelo ambiente, ainda que não consiga interagir eroticamente com ninguém e se sinta cada vez mais sufocado. A saída, então, é fugir do espaço, deixando para trás o desejo erótico e as “convicções contraditórias”. Depois do cinemão, Gerardo passa cinco dias em casa se penitenciando, “Soy asqueroso, merezco el desprecio” (2011:123).

O cinemão para Gerardo representa, portanto, um mau encontro. Poderíamos conjecturar, pelo comportamento do mesmo em outros espaços de pegação – em uma sauna, por exemplo, ele chega em uma mesma noite a



se relacionar com quatro tipos bem diferentes: um corcunda, um experiente garoto de dezoito anos, um velho de ânus folgado e um tipo bonito próximo da sua idade –, assim como pelo meio social ao qual pertence, que Gerardo é parte do senso comum *mainstream* lgbt, que costuma perceber o cinemão como “um espaço degradante, frequentado por bichas feias, desinteressantes, pobres e mal resolvidas” (OLIVEIRA, 2012:156). O narrador, entretanto, recorre a explicações psicológicas para descrever o comportamento de Gerardo; explicações essas que não parecem fazer sentido em outros espaços, o que nos faz inferir que o mau encontro de Gerardo, antes de se referir aos sujeitos que ocupam o cinemão, se referem ao próprio espaço, ao escuro, ao silêncio, à sujeira, ao calor, etc. Nesse sentido, apesar do desejo e das tentativas de encontros eróticos, o cinemão, principalmente pelas rupturas no dispositivo da modernidade, é sempre um espaço que o adoce. Diferentemente da sauna, por exemplo, onde a assepsia, o cheiro de eucalipto, a claridade e o controle da temperatura lhe garante encontros alegres.

Para o narrador, que profissionalmente está vivendo uma impotência criativa, que se sente egoísta e servil diante de outros homens, por causa da humilhação e da vergonha incorporadas através da relação paterna, que procura amor, mas só encontra “sujeira” e por isso sofre moralmente, o cinemão, mas também outros espaços de pegação, representa um encontro sempre ruim. De acordo com o narrador, o cinemão e outros espaços eróticos representam a perda do sagrado das relações humanas, onde ele não consegue experimentar uma verdadeira união, uma vez que o sexo furtivo está rodeado, para ele, de escrúpulos morais. Além disso, assim como Gerardo, o espaço, o anonimato e a escuridão do cinema representam uma vida horrível (2011:138). Entretanto, para além do espaço, o narrador explica o seu mau



encontro através tanto de complexos familiares mal resolvidos, assim como por viver sob o domínio da deusa Razão.

Segundo o narrador, sua vida está sempre à serviço da deusa Razão; por conta disso, quando ele se afasta da razão em suas excursões sexuais é castigado por espasmos intestinais seguidos de hemorragia. Os cinemas pornôis representam, portanto, uma tentativa de distanciamento dessa severa deusa, uma vez que ele também sabe, através dos sonhos, que a razão nunca pode ser uma meta em si mesma para a vida; no entanto, ele fracassa e isso o adocece. Além da razão, lhe castiga também a autoridade paterna, o que o faz sentir-se um subnormal, um adulto com uma mente de criança, que por ter sofrido uma grande decepção na infância é, segundo o mesmo, dominado e controlado pelos pensamentos paternos, sob pena de perder a sua humanidade e de se transformar em apenas um objeto pornográfico. Dessa forma, o cinemão não somente representa um mau encontro, como também uma luta contra a autoridade familiar, da qual ele sai sempre derrotado e adoecido.

Com um grau de agência bastante reduzido, o narrador parece assujeitado não só pela lei paterna, mas também pela razão, pelo amor romântico e pela ideia de sucesso profissional. O cinemão, portanto, é um mau encontro, que aumenta a sua tristeza e paralisa o seu trabalho e suas relações sexuais e afetivas. Por conta disso, o narrador se refugia no trabalho e na comida, sem também encontrar alegria. Podemos dizer, portanto, que o narrador é um homem adoecido que não só vive na roleta russa dos encontros, mas que também, conforme Deleuze (2008:38), não está de acordo consigo mesmo, uma vez que deseja algo que não encontra e experimenta encontros que não lhe convêm.

Assim sendo, através dos três textos podemos dizer que as paixões tristes nos cinemas pornôis são construídas através do assujeitamento dos



personagens às normatividades da modernidade, da cisgeneridade e da heteronormatividade, que transformam o espaço e os sujeitos que ocupam os cinemões em abjetos.

Enquanto lugar abjeto para usuários, Silva vai dizer que o cinemão fede a necrotério (1986:18) e que as travestis são uma coisa feia (1986: 86); nesse mesmo sentido, os personagens de Gorodischer, apesar de fazerem tentativas de se afastarem dos mandados familiares edipianos (2011:270), são hipocondríacos (2011:242) e sentem a escuridão e o anonimato como algo terrível (2011:269) que os afastam do sagrado das relações humanas (2011:165).

A partir da perspectiva dos trabalhadores que ocupam o cinemão, como seu Manuel, o espaço, além de ser barulhento e quente (2009:151), era também um lugar de doença e de culpa pela enfermidade da filha (2009:171), o que, entretanto, não elimina o desejo dele por algumas das strippers que se apresentavam no local (2009:214).

A saída para esses homens adoecidos de tristeza, segundo Deleuze (1999, 2008), seria desvalorizar as paixões tristes, afastar-se dos maus encontros e distanciar-se daqueles que o cultivam e que se servem deles (1999:263), além de selecionar os encontros alegres e eliminar o máximo que puderem as tristezas (2008:127).

Essas injunções certamente serviriam aos personagens de Silva (1986), Viana (2009) e Gorodischer (2011); entretanto, há também narradores, como o de Videla (2015), que conseguem transformar um mau encontro no cinemão, através de um processo de aprendizagem que passa pelas potencialidades do corpo e pelo escuro, em encontros alegres, aumentando assim a sua potência e sua capacidade de existir e de realizar, o que significa que a passagem de um encontro ruim para um encontro alegre



pode ser agenciado pelos personagens a partir de uma resposta dissidente às interpelações normativas da modernidade e da cisheteronormatividade.

Uma Aprendizagem dos Prazeres

No diário *La intimidad* (2015), através do narrador de Roberto Videla, podemos perceber um processo de transformação do encontro com o cinema e com os sujeitos que ocupam esse espaço que passa da tristeza para a alegria. Uma aprendizagem que se inicia com o medo do escuro, com o medo de doenças, que passa pela sensação de asco de si mesmo, até chegar em uma aprendizagem que lhe serve "para toda uma vida", o que permite ao narrador se lançar no escuro e sentir prazer em não saber nada de ninguém. Como resume o mesmo, no cinema ele experimenta um "destello de alegría absoluta que me invade a veces en esos lugares sombríos", onde "es posible ser diferente a uno mismo" e "se respira libertad" (VIDELA, 2015:61).

Me cuesta habituarme al tacto, quiero decir reconocer solamente por contacto. Por ejemplo al acariciarle el brazo no sé al principio si es un brazo o son dos, o sea si hay alguien cerca de él, otro tipo, lo que es posible en esa noche total. No, no hay otro y el brazo es grande y fuerte. Empezamos un toqueteo cauto, de ciegos, que se interrumpe porque lo llaman por celular (VIDELA, 2015:11).

Assim, das dificuldades iniciais com a perda da visão como principal forma de percepção do espaço, outros sentidos são convocados a não só descrever o espaço, mas também a relatar e experimentar o espaço e os outros personagens. É, portanto, através de uma multiplicidade sensorial que o narrador se constrói e constrói os cinemas pornô como espaços alegres. Como diz o narrador, dentro dos cinemas os sentidos se ampliam, fazendo com que até mesmo uma mínima variação do ar seja rapidamente sentida.



Vol. 15, nº 2, (2018)

Tenés un poco de miedo – ese miedo es una sombra en la sombra [...]. No querías esto, pero lo incorporaste y te gustó, hiciste un aprendizaje de toda una vida para algunas cosas y de años, de meses, de minutos, para otras. Ahora te lanzás a la oscuridad y es hermoso no saber nada de nada (VIDELA, 2015:59).

A partir de Videla (2015), podemos dizer que o encontro alegre no cinema pornô passa entre outras coisas pela transformação do corpo em um “jardim de sensibilidades”, o que descentra o olhar, ao fazer com que este não seja a principal forma de experimentar os encontros. Além disso, colaboram com os encontros alegres a transformação dos dispositivos da modernidade e da cisheteronormatividade em "tensores libidinais" (GREGORI, 2010), o que significa que aquilo que em outros personagens provoca repulsa, abjeção e hierarquizações é aqui transformado em potencializadores eróticos, uma vez que se goza mais à medida que os personagens se afastam das normatividades.

Nesse sentido, o que percebemos nos sujeitos literários que experimentam o cinemão como um encontro alegre é a produção de corpos-sem-órgãos, que passa por uma reinvenção e um embaralhamento dos sentidos, o que consequentemente libera os sujeitos para afetos, devires e subjetividades dissidentes. Experimentações e embaralhamentos que significam, por exemplo, enxergar com o tato, em cheirar o silêncio, em provar o gosto dos cheiros, em imaginar com os olhos abertos, em ouvir o calor, em fazer do próprio corpo e do corpo do outro um jardim de sensibilidades eróticas. Corpos, portanto, povoados de sensações e de multiplicidades.

A composição de corpos-sem-órgãos, assim como a capacidade para contornar as interpelações da modernidade e da cisheteronormatividade, que, como explica Terto Júnior (1989:95), expressam as prescrições que obrigam a um determinado uso do corpo em representações fixas, em hábitos



adquiridos e consolidados, é, portanto, uma possibilidade de experimentar, de desterritorializar hegemonias, de cultivar os encontros, de transformar, por exemplo, o corpo hipocondríaco e edipianizado do personagem e do narrador de Gorodischer (2011) em alegria.

Assim sendo, a sociabilidade orgiástica faz do escuro um abrigo e da inflexão do olhar um modo de experimentação do espaço, um modo de potencialização das multiplicidades corporais e dos afetos, o que nos distancia das sublimações e das interdições da lei paterna e das normatividades da modernidade e da cisheteronormatividade, ao mesmo tempo em que nos reaproximamos do sexo perverso e polimorfo. Os encontros alegres no cinemão, portanto, nos recordam que as possibilidades eróticas não se reduzem à reprodução, assim como também nos impulsionam à desgenitalização do sexo, à descastração do ânus e a publicização dos encontros eróticos.

Nos tumultos orgiásticos, nas oscilações entre efervescência e doçura, entre agitação e superação de si mesmo, é a própria individualidade que se torna opaca, como argumenta Terto Júnior (1989:118). Diante de uma multiplicidade de línguas, de toques, de penetrações, de sucções, de gemidos, de secreções, que nos atravessam, experimentamos uma transformação do corpo individual em um corpo coletivo, formado não por propriedades, mas por potencialidades. A orgia, portanto, como explica Luís Eduardo Peret (2010:72), funciona como um elemento gregário, que nos leva à experimentação de corpos-sem-órgãos e nos fazem abandonar, ainda que por alguns instantes, o reinado de Apolo.

De forma contrária, podemos dizer que os homens que experimentam os cinemas pornô como encontros ruins, como venenos, são homens nos quais o espaço e os corpos que ocupam o cinemão não lhes convém, são



homens adoecidos por tristezas produzidas por interpelações normativas. Os sujeitos literários com os quais dialogamos nesse ponto estão, por exemplo, adoecidos pela culpa, pela religião e pelo complexo de Édipo, assim como pela modernidade e pela cisheteronormatividade, por isso costumam considerar o espaço e os outros sujeitos que o ocupam como abjetos.

Além disso, esses sujeitos agenciam práticas eróticas mais normativas, o que faz com que haja uma indisponibilidade à putaria do cinemão, que se organiza não só em torno de práticas sexuais orgiásticas, mas também em torno do anonimato, da promiscuidade e do silêncio, mesmo quando há desejo pelo encontro com outros corpos. A tristeza, como argumenta Spinoza (1983:304,344), passa também por um desejo frustrado.

Isto posto, o espaço não pode ser concebido como se tivesse significados essenciais ou pré-discursivos, uma vez que mesmo que ele atue como um dispositivo/tecnologia que visa capturar, orientar, controlar ou modelar as práticas sociais, é somente nas relações concretas com os corpos que ele ganha sentido. Como afirma Cortés (2008:126), corpos definidos e concretos produzem espaços, ao mesmo tempo em que são produzidos por ele, em um marco histórico específico.

Nesse sentido, aos espaços físicos planejados por arquitetos e urbanistas, se opõe a cidade praticada pelos indivíduos. É assim que, ainda que os espaços sejam geralmente planejados dentro de uma ótica masculina, cisgênera, heterossexual, branca e classista, que se pretende passar por neutra e universal, as relações produzidas nem sempre são de assujeitamento ou de constituição de linhas de fuga, mas quase sempre são de agenciamento. Entretanto, não é um dado irrelevante, os espaços físicos serem planejados e construídos pensando na manutenção dos privilégios desse sujeito construído e imposto como universal.



O espaço é, dessa forma, segundo Teixeira (2013:14), performativizado, ou seja, realizado na repetição de práticas corporais que acabam por selar significados, comportamentos e identidades. Os espaços, portanto, não existem por si só; ao contrário, requerem sempre determinadas performances para poderem funcionar.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. Salir del cine. In: BARTHES, Roland. **Lo Obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces**. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- CORTÉS, José Miguel. **Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- COZARINSKY, Edgardo. **Palacios plebeyos**. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- DAMATA, Gasparino. **Os solteirões**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- DELEUZE, Gilles. **Spinoza y el problema de la expresión**. Barcelona: Muchnik, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Spinoza: filosofía práctica**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **En medio de Spinoza**. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo: ensaios sobre a noção de poluição e tabu**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- GORODISCHER, Julián. **La ciudad y el deseo: guía gay de Buenos Aires**. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- GREGORI, Maria Filomena. **Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade**. Tese (Livre Docência) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. 2015.



Vol. 15, nº 2, (2018)

MAIA, Helder Thiago. **Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom.** Salvador: Devires, 2018.

OLIVEIRA, Thiago. **Viado não, canibal: masculinidade, sexualidade e produção de cidade na experiência do homoerotismo em João Pessoa**, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2JbG3FP>>. Acesso em 05 nov 2018.

PERET, Luiz Eduardo. Pegação, Cidadania e Violência: as Territorialidades do Imaginário da População LGBT do Rio de Janeiro. **Revista contemporânea**, v. 8, n.1, p. 63-76, 2010.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría.** Barcelona: Anagrama, 2010.

SEBRELI, Juan Jose. Eclair. In: **Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades (1950 – 1997)**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2015.

SESTER, Eros. **Em São Paulo a gente nunca sabe se neblina é poluição - Notas sobre (auto)etnografia em um cinemão paulistano.** 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2HmYmII>>. Acesso em 05 nov 2018.

SILVA, Aguinaldo. **Memórias da Guerra.** Rio de Janeiro: Record, 1986.

SPINOZA, Benedictus. **Os Pensadores: Spinoza.** São Paulo: Abril Cultural, 1983.

TEIXEIRA, Marcelo Augusto de Almeida. **Presença incômoda: corpos dissidentes na cidade modernista.** 2013. 162 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

TERTO JUNIOR, Veriano. **No escurinho do cinema: socialidade orgástica nas tardes cariocas.** Dissertação de Mestrado, Psicologia. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), 1989.

VIANA, Antonio Carlos. **Cine Privê.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Este texto é de responsabilidade de seu autor.