

Mário Fellipe

CINEMÃO

ENCRUZILHADAS DE
DESEJOS E SENSações



CINEMÃO
ENCRUZILHADAS DE
DESEJOS E SENSações

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Milton Ribeiro

Universidade Federal do Ceará – UFC

Reitor

Jose Candido Lustosa Bittencourt de Albuquerque

Vice-Reitor

Jose Glauco Lobo Filho

Editora UFC

Diretor e Editor

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselho Editorial

Presidente

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselheiros

Prof.^a Angela Maria R. Mota de Gutiérrez

Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

Mário Fellipe

CINEMÃO
ENCRUZILHADAS DE
DESEJOS E SENSações



EDIÇÕES
UFC

Fortaleza

2020

Cinemão: Encruzilhadas de Desejos e Sensações

© 2020 Copyright by Mário Fellipe Fernandes Vieira Vasconcelos

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Todos os Direitos Reservados

Editora da Universidade Federal do Ceará – UFC

Av. da Universidade, 2932 – Benfica – Fortaleza – Ceará

CEP: 60020-181 – Tel./Fax: (85) 3366.7766 (Diretoria)

3366.7499 (Distribuição)

Internet: www.editora.ufc.br – E-mail: editora@ufc.br

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Moacir Ribeiro da Silva

REVISÃO DE TEXTO

Leonora Vale de Albuquerque

NORMALIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Perpétua Socorro Tavares Guimarães – CRB 3/801

DIAGRAMAÇÃO

Adilton Lima Ribeiro

CAPA

Nilo Lima

Catálogo na Fonte

Bibliotecária: Perpétua Socorro T. Guimarães CRB 3/801-98

V331q Vasconcelos, Mário Fellipe Fernandes Vieira
Cinemão: Encruzilhadas de Desejos e Sensações / Fellipe
Fernandes Vieira Vasconcelos. – Fortaleza: Edições UFC, 2020.
8192 Kb
Isbn: 978-65-88492-32-1
1. Sociologia 2. Antropologia

CDD: 301

Editora Filiada à



Associação Brasileira dos
Editores Universitários

*Acreditava e continuo a acreditar, que qualquer grupo de pessoas – prisioneiros, primitivos, pilotos, paciente ou **praticantes da pegação** – desenvolve uma vida própria que se torna significativa, razoável e normal, desde que você se aproxime dela, e que uma boa forma de conhecer qualquer desses mundos é submeter-se à companhia de seus participantes, de acordo com as pequenas conjunturas a que estão sujeitos. [...] A interpretação do mundo dada por um grupo atua de modo a manter seus participantes e deve dar a eles uma definição auto justificadora de sua situação e uma interpretação preconceituosa aos não-participantes.*

(GOFFMAN, 1974, p. 8, grifo meu).

SOMÁRIO

PREFÁCIO	9
APRESENTAÇÃO	16
ENTRE SOMBRAS E PENUMBRAS: OS LABIRINTOS DE UMA INVESTIGAÇÃO	24
POR UMA ETNOGRAFIA SINESTÉSICA: UMA ARENA DOS SENTIDOS E SENSações	36
<i>A Agência do Som</i>	48
<i>Trajetos e Escritos Sinestésicos</i>	50
<i>Etnografia Sinestésica: Propósitos Metodológicos e Analíticos</i>	52
ETNOGRAFIA NA CIDADE: EXTENSÕES DO CINEMÃO	57
<i>Percursos, Cínemões e Códigos Corporais</i>	63
<i>Etiqueta dos Códigos</i>	71
<i>Entrando no Cínemão</i>	74
VIVENDO O CINEMÃO: A EXPERIÊNCIA DE UM FREQÜENTADOR ATÍPICO	82
<i>A Sala de Projeção: Olhares em Cena</i>	87
<i>A Encruzilhada dos Corredores: Friccionando os Corpos</i>	92
<i>A Sociabilidade do Lounge</i>	95
<i>Dark-room: uma Experiência de Sentidos e Sensações</i>	99
Carlos	104
Edglê, Júlio e Eduardo	115
Nilmar	123
CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	141

PREFÁCIO

Irllys Alencar F. Barreira

Como se instituem lugares urbanos caracterizados por abrigarem espacialidades erotizadas e sujeitas a fronteiras ambíguas de permissividades e controle?

Esta poderia ser a formulação ampla que direcionou a pesquisa feita que deu origem ao presente livro. Questionando abordagens convencionais sobre as apropriações marginais do espaço urbano, a investigação de Mário Fellipe aborda o tema das interações homoeróticas, utilizando como lócus empírico o cine X, conhecido como cinemão, localizado no centro de Fortaleza. O estudo explora comportamentos cotidianos permeados por ocultações, incursionando na lógica dos costumes citadinos em um lugar como o centro tradicional da capital cearense, caracterizado por um circuito intenso de oferta de bens e serviços que foi outrora espaço de prestígio. Nas palavras do autor, a pesquisa teve como objetivo

discutir e analisar interações homoeróticas a partir de suas experiências corporais, desejos e formas de produção do espaço através do modo como sujeitos masculinos diversos se relacionam e ocupam um local específico da cartografia erótica da cidade de Fortaleza.

A pesquisa comprova que as cidades possuem lugares paradigmáticos a partir dos quais se torna possível observar comportamentos atuando na condição de zonas morais, criando fronteiras simbólicas que afirmam identidades específicas. Essa diversidade tem como suposto pensar a cidade não como unidade homogênea, mas caleidoscópio de práticas e identificações que transitam em redes complexas, tal como formulou Michel Agier (2011), referência importante na delimitação do quadro teórico utilizado. As reflexões analíticas do pesquisador francês foram importantes para pensar a urbe a partir do modo como as pessoas vivem, sentem e fazem o seu cotidiano: a cidade relacional, feita de microespaços, opondo-se a uma substância fixa e totalizante. Assim, o presente livro apropriou-se do pensamento de Agier para considerar o espaço urbano como produtor de sons, cheiros, gostos, texturas e intensidades diversas tendo o corpo um papel de destaque.

O trabalho etnográfico analisou a descrição das práticas, relações, situações e representações dos cidadãos frequentadores do cinemão. Ressalta-se que o “cinemão” ou “cinema de pegação” constitui uma espécie de diversão e lazer frequentado por homens que desejam interações eróticas, característica de centros urbanos nos quais se observa a possibilidade de anonimato. As sociabilidades presentes no local foram

exploradas em suas especificidades, sendo observadas zonas fronteiriças detentoras de cumplicidades. O autor denomina a pesquisa de “etnografia sinestésica”, que implica

um conjunto de ferramentas analíticas, metodológicas e epistemológicas que partem da compreensão de contextos sociais circunscritos a partir dos modos como os agentes por meio dos sentidos visuais, táteis, sonoros, olfativos e relativos a gostos e sabores criam estratégias de identificação, desidentificação e de espacialização.

Trata-se de uma forma de investigação atenta para o funcionamento do local a partir dos afetos e regras de comportamento nem sempre explícitas.

Sentir o clima do lugar supôs, na pesquisa, ultrapassar a fronteira dos discursos explícitos e compreender a rede de interações entre atores com seus códigos e modos de funcionamento. A construção do gosto na perspectiva de Bourdieu (2007) foi recuperada analiticamente como requisito importante na conformação desse tipo de sociabilidade baseada em práticas culturais que desvelam também processos de dominação. Trata-se de uma formulação interessante que permite romper com a ideia de que sociabilidades alternativas se encontram fora das injunções de poder e hierarquia.

Inspirado nas formulações de Norbert Elias (1994) a pesquisa sinalizou também a existência das regras de etiqueta e limites de comportamento que aparentemente aleatórios possuem códigos partilhados. É importante ressaltar que o cinemão é frequentado por um público majoritariamente composto por homens

brancos e jovens, situados na faixa etária entre 20 e 50 anos, pertencentes a classes sociais variadas.

A questão da sociabilidade baseada em interações eróticas evoca o mercado ou indústria do cinema, hoje dominado pelas multinacionais estrangeiras e por isso vulnerável a transformações de exibições em espetáculos alternativos distintos das formas mais conhecidas nas quais se realizou historicamente o comércio do sexo.

Para identificar os usos do cinemão, Mário Felipe lançou mão de conceitos capazes de decodificar os comportamentos e suas formas de disposição cênica. O conceito de interação foi trabalhado segundo a perspectiva de Erving Goffman (1985) por meio da identificação de atores sociais e suas formas de produzirem e manipularem ações sociais em contextos partilhados. O cálculo e conhecimento de comportamentos apropriados a determinadas situações compõem a teatralidade de um mundo no qual os códigos supõem uma decifração prévia. Assim se delineiam fachadas feitas de linguagens dramatúrgicas que são expressão de técnicas corporais, gestuais e regras de etiqueta. Se o termo etiqueta parece fora do que significa o espaço das transgressões, é importante supor a existência de regras normativas no cinemão onde a contenção e o excesso têm sua medida e conformação padronizada.

O cinema e seus usuários evocam, por outro lado, o tema do espaço público, tal como foi pensado por Richard Sennet (1999) no entendimento de valorização da experimentação como privatização da existência. Assim são eliminadas as coerções da geografia que afirmam o sentido do privado em detrimento da construção do espaço público. A pesquisa de Mário

Fellipe mostra, no entanto, que existe um embaralhar desses espaços na medida em que eles recriam modos de estar e transitar, margeando regras instituídas. A “pegação” sintetiza um conjunto de práticas sociais realizadas entre sujeitos masculinos a partir da manipulação de técnicas corporais, gestuais e sensoriais que se constituem na fronteira entre o virtual, o doméstico, o comercial, o público e o privado. Trata-se de uma sociabilidade que se diferencia dos arranjos amorosos mais duradouros, dos namoros ou “ficas” distinguindo-se também de dinâmicas características dos mercados do sexo.

A pesquisa, embora circunscrita no cinemão X faz incursões tanto na historicidade de outras práticas vigentes em Fortaleza, incluindo também outros centros urbanos. Observa, com base nos estudos de Heitor Frúgoli realizados em São Paulo (2000), a existência de antigos centros de cidades em lugares de concentração de agentes e de práticas socialmente estigmatizados, como mendigos, prostitutas, moradores de rua, bebedores, travestis... Há, portanto, um “circuito de pegação” ou de práticas de transgressão cuja historicidade em Fortaleza passa pela diversão cinematográfica. Trata-se de tema muito bem tratado na pesquisa de Alexandre Vale (2000), quando apresenta um percurso histórico e etnográfico das salas de cinema e sua transformação na exibição de filmes pornôns na capital cearense.

Existe, portanto, um processo cidadão mais amplo que envolve uma mudança na geografia social das salas de cinema, convertendo o centro da cidade em um lugar no qual a pornografia é instituída e reconhecida pelos usuários, conformando um modo próprio de sociabilidade.

O cinemão X é herdeiro dessa transformação citadina que supõe a chegada dos cinevídeos em Fortaleza, possibilitando um tipo de experiência individual dotada de características específicas. Talvez seja possível pensar que esses novos estabelecimentos emergem simultâneos aos espaços de shopping, com lazeres alternativos que substituem as diversões cinematográficas anteriores.

Os “cinemas de pegação” ou cinemões são instalações ajustadas em casas de estrutura antiga, estando localizados, em sua maioria, nos centros das grandes capitais do Brasil. Os investimentos de manutenção são menores do que o grau de lucratividade que eles possibilitam, haja vista gastos com infraestrutura serem minimizados devido ao modo de organização e economia no modo de funcionamento desses espaços.

A pesquisa de Mário Fellipe aproxima os estudos de sexualidade, gênero e cidade como variáveis que se enlaçam, instituindo formas específicas de sociabilidade. Nesse sentido, o estudo se torna relevante para entender não só o objeto específico priorizado na investigação, mas também os processos comportamentais citadinos e as conformações espaciais correlatas. O cinemão fala da cidade em suas notas dissonantes.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. v. 1.

FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez, 2000.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume, 2000.

APRESENTAÇÃO

ETNOGRAFANDO ‘AVES NOTURNAS’ NO CINEMÃO: AVENTURA SOCIOLÓGICA NUMA METRÓPOLE BRASILEIRA

“A sociologia, portanto, examina todas as coisas sociais (...).
Ela incentiva um modo de pensar que vê
o social como o ar que respiramos:
ele está em todo o lugar”. (Plummer, 2015, p. 23)

Há toda uma sociologia cujo interesse recai sobre as franjas da cidade, habitadas por sujeitos, corpos e paixões, suas zonas de barulho e surdina, afrontando a ordem imaginada do cotidiano. Inventou nomes para descrever essa zona de liminaridade das interações sociais: desvio, divergência, trajetória *outsider*, estigma... E nós, cientistas sociais, fomos tomando consciência do *socius* como regime de emissão de multiplicidades, sobre as quais operam estratégias de agenciamento, ainda que essas multiplicidades resistam a uma descrição representativa de suas zonas de obscuridade e pulsação. Reserva, silêncio, invisibili-

dade, segredos, sussurros, barulhos reclamam estratégias semióticas plurais, indo além da soberania da escrita representativa. Sensações, experimentações e representações compõem, assim, o trabalho da semiótica sociológica, essa sensibilidade particular e essa paixão que nos levam a ligar o que parece sem interesse, sem sentido e arbitrário a uma sintaxe política e a modos de produção de mundos e experiências coletivas. Daí uma certa proximidade entre o que fazemos – ao exercer a imaginação sociológica – e o que fazem os poetas: buscar descrições inauditas e insuspeitas das coisas banais (Bastide, Bourdieu e Bauman, dentre outros, já escreveram a respeito). Pois é disso que trata o livro que aqui apresentamos: a aposta na aventura sociológica de ir ao encontro de territórios de anonimato e de lusco-fusco, expondo o corpo, como suporte pulsional, para dar conta das interações mediadas pelo desejo, pela curiosidade, pelo barulho, pelos cheiros e pelas réstias do olhar.

Lembro, a esta altura, das pinturas de Hopper, seus ambientes e suas personagens, especialmente o quadro em óleo *Nighthawks*: há um silêncio a enunciar as intensidades da solidão. Gosto de imaginar que o trabalho de Mário Fellipe descreve, por ter ido viver um pouco com eles, alguns desses sujeitos num momento anterior (ou posterior) às cenas pintadas pelo artista novaiorquino, ali onde se permitiram viver certos *potlatches* libidinais¹ no dito *cinemão*, praticando certas interações. Assim, *A transação da sala de chá*, de Humphreys², bem poderia ser tomado como

1 PERLONGHER, Néstor. Territórios marginais. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.). Na sombra da cidade. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

2 HUMPHREYS, L. A transação da sala de chá: sexo impessoal em lugares públicos. In: RILEY, M. W; NELSON, E. E. **A observação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

estudo inspirador da pesquisa que deu forma a este livro. E de Humphreys, nos anos 1960, e mesmo antes, toda uma trajetória de estudos socioantropológicos que puseram destaque nas práticas corporais, na expressão de desejos e comportamentos afetivo-sexuais como importante vetor de compreensão sobre os processos de individualização e socialização nas sociedades contemporâneas. As práticas de espacialização do desejo no contexto aqui estudado – interações homoeróticas em salas de cinevídeo no centro de uma metrópole brasileira – nos ajudam a entender um sem número de dimensões sociopolíticas da vida e da intimidade no Brasil contemporâneo: socializações de gênero, culturas corporais, em suas intersecções com raça, geração e classe social, saúde e sexualidade, modelos de família e gramáticas amorosas, individualização e solidão nas metrópoles, mercados de consumo e entretenimento, planejamento urbano nas cidades brasileiras, dentre outras.

Este é o *faro* (nomeando aqui as intensidades pulsionais olfativas tão ressaltadas no texto) dos “sociólogos da noite” (segundo a classificação de Alain Touraine sobre os temperamentos de sociólogos), isto é, aqueles que “descobridores das terras de além dos muros da ‘civilização’, exploram o imenso mundo da exclusão (...), [nos ensinam] a ver aqueles que estão entre nós, mas amordaçados pelo Estado e pela organização social e cultural. Ele[s] se dirige[m] àqueles que a ordem estabelecida considera como monstros ou como marginais”³. Pois convergente com esse estilo de fazer sociologia, o interesse do livro de Mário Fell-

3 TOURAINE, Alain. **Em defesa da sociologia**. Rio de Janeiro, Zahar, 1976, p. 36-37.

ipe, segundo minha leitura, é o de revelar a pertinência dessa prática social micrológica – *fazer cinemão* – para uma compreensão mais apropriada de nossas culturas urbanas, suas operações de segmentação e controle. Mesmo nesse território de socialidades rarefeitas (pensemos numa cabine de cinevídeo), ou de socialidades obscuras (a massa desordenada de corpos e rumores no espaço saturado de desejo de um *darkroom*), em pouca luz e pouca palavra trocada, ali se atualizam disposições e repertórios de experiências sociais, ainda que em rasura. Pois, aí o faro do sociólogo, “nunca estamos a sós com o *self*”⁴.

É possível que o/a leitor/a pergunte: mas como chegar a essa zona de fluxos semióticos? Como registrar essas pulsações, tal qual um sismógrafo registra tremores tectônicos, produzindo um mapa cognitivo dessas interações? Outra via não há, senão misturando-se ao magma de vidas, corpos e afetos que compõem o território do cinemão, num esforço de experimentar e de se aproximar desses fluxos e suas intensidades. Mas o que significa aqui experimentar? Participar? Descrever?

O trabalho de Mário Felliipe nos permite retornar a uma série de disputas e dilemas metodológicos das ciências sociais (concernentes à neutralidade e à objetividade do conhecimento, ao envolvimento do pesquisador na pesquisa, dentre outros), contribuindo para uma maior rigorização epistemológica da pesquisa social. Considero, aliás, este um dos pontos fortes deste trabalho: ele revela limitações ou zonas de não-dito das prescrições metodológicas do trabalho do sociólogo/antropólogo: poderíamos pensar,

4 PLUMMER, Ken. **Sociologia**. São Paulo: Saraiva, 2015, p. 21.

por exemplo, na prescrição da observação participante e de sua temporalidade lógica. Vamos “lá” (a cena, o campo, o real), depois voltamos para “aqui” (o escritório do pesquisador, a universidade, o texto)⁵. “Lá”, observamos o que fazem os “outros”, concedendo participar de algumas cenas da vida “deles”, ainda que garantindo as fronteiras do corpo e do “eu” do pesquisador. “Aqui”, anotamos, classificamos, raciocinamos a experiência, objetivamos a emoção. “Lá”, vemos e ouvimos; “aqui”, escrevemos. O campo empírico da pesquisa do autor impôs uma curva na epistemologia dos atos: *ver, ouvir e escrever*⁶, quando não seja pelo fato bastante de que os regimes de visibilidade e de dizibilidade são rarefeitos, obrigando a outros atos epistemológicos: o auscultar, o cheirar, o prestar atenção a dimensões cinestésicas, aos sentidos, etc. O processo da pesquisa, por outro lado, obriga a embaralhar o trânsito entre sensação e representação; a temporalidade do fazer pesquisa passando a ser sentida como encruzilhada, redemoinho, captura pulsional, entre afeto e escrita, entre signo e significativo. Inscrevendo-se numa tradição de autores que privilegiaram a dimensão da experimentação, da afetação e do extático (passando por Victor Turner, Richard Schechner, Jeanne Favret-Saada, Loïc Wacquant, dentre outros), o autor chamou, com acerto, de “etnografia sinestésica” a experiência/encruzilhada de afetação e de produção de pensamento, que constituíram seu fazer pesquisa no cinemão.

5 Como o leitor já deve ter percebido, uso aqui livremente o par geertziano *being there* e *being here*. Ver: C. GEERTZ, Clifford. **Obras e Vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009.

6 OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp, 1998.

Pelas questões acima elencadas, percebemos que estamos diante de um trabalho sofisticado, complexo, e que exigiu do seu autor uma escrita sintonizada aos desejos e sensações que impregnaram a construção teórica da pesquisa. Quanto a isso, asseguro ao/à leitor/a que vamos encontrar um texto muitíssimo bem escrito, revelando o talento da prosa sociológica de Mário Fellipe. Eis aqui uma dissertação de mestrado que se recusa a permanecer nas estantes e repositórios institucionais da Universidade, querendo ganhar, com todo o direito, o mundo vivo.

A partir dessa prosa sociológica, entramos com Mário Fellipe no cinemão: não como território exótico, mas como sítio de um universo de interações, “tina pulsional”⁷ em que são urdidos desejos, expectativas afetivo-sexuais, amizades, códigos e rotinas. O cruzar a roleta de entrada é descrito aqui como passarela de separação entre a cidade, o “mundo externo”, e a penumbra do cinemão. Despir o corpo, relaxar, é também (tentar) despir-se das identidades sócio-sexuais assentadas na vida cotidiana, no mundo do trabalho e da família. E, como em progressão, da roleta ao *lounge*, à sala de projeção, aos corredores, passando pelas cabines e pelo *darkroom*, o autor acompanha os meandros desses corpos circulantes. Num espaço-tempo em suspensão, eu diria, a partir do trabalho de Mario Fellipe, que a penumbra e o sussurro induzem certo relaxamento da norma sexual hegemônica, desidentificando, aqui e ali, os sujeitos de seus papéis de gênero e de marcadores sociais tais como raça, classe social,

7 LAPLANCHE, Jean. **Problemáticas V**: A tina, São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

geração, etc. O que permite entender o serviço que o cinemão oferece: a possibilidade de experimentar certo prazer sem envolvimento total, sem mostrar a face (*faceless commitment*)⁸, no anonimato, sentido como um pouco de liberdade.

A última parte do trabalho apresenta narrativas e experiências de frequentadores do cinemão, com os quais o pesquisador manteve contato. Os depoimentos são importantes na medida em que revelam modos de operar e de subjetivar o cinemão, assim como dão acesso a sistemas de classificação e de percepção compartilhados, ensinando ao pesquisador *a cantar* como cantam as aves noturnas do cinemão⁹.

Recomendo a leitura do livro que segue pela qualidade de sua escrita, pela pertinência do assunto a que se dedica, pelo seu rigor metodológico e pela competência com que constrói a descrição da experiência de pesquisar sobre o cinemão, recorte de uma possível descrição sobre culturas urbanas nas metrópoles brasileiras, seus processos de produção de gentrificação e marginalização. Respondendo ao compromisso ético e de honestidade intelectual dos trabalhos produzidos pela Universidade – o de proporcionar à sociedade conhecimento aprofundado sobre si mesma, permitindo um exame crítico de processos de silenciamento e segregação, seja de territórios, seja de sujeitos e suas culturas de grupo –, o livro de Mário Fellipe vem contribuir para os estudos sobre cidade e expressões do desejo no século XXI. Com generosidade, o autor nos ajuda a

8 GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

9 Faço referência ao trabalho de SEEGER, Anthony. **Por que cantam os kisêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

compreender mecanismos geradores de melancolia de gênero, controle, segregação, mas também a explosão de intensidades do desejo e insistências de vida. A vida social inteira não estaria, afinal, no cinemão?

Antonio Cristian Saraiva Paiva
Coordenador do Núcleo de Pesquisas sobre Sexualidade, Gênero e
Subjetividade – NUSS
Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Universidade Federal do Ceará
Bolsista de Produtividade CNPq

ENTRE SOMBRAS E PENUMBRAS: OS LABIRINTOS DE UMA INVESTIGAÇÃO

Estes escritos buscam analisar e compreender interações homoeróticas a partir de suas experiências corporais, desejos e modos de produção do espaço onde sujeitos masculinos diversos relacionam-se e ocupam um local específico da cartografia erótica, em uma cidade do Nordeste do Brasil, mais especificamente, um cinema pornô localizado no centro da cidade. Não se trata de um cinema pornô convencional com a simples exibição de películas e, sim, de um cinema de pegação, ou cinemão¹⁰. Isso implica que, a partir de uma lógica de produção de lugares específicos para segmentos específicos, mais além da projeção de filmes pornográficos, o cinemão é um espaço que constitui uma modalidade de sociabilidade diferenciada, caracterizada pelo interesse em estabelecer trocas eróticas e sexuais entre pessoas potencialmente desconhecidas e sem a preeminência de qualquer envolvimento afetivo prévio e sem a necessidade de cobrança por parte dos serviços sexuais prestados. Assim, essa sociabilidade diferencia-se tanto de arranjos amorosos, como namoros ou “*ficas*”, mas também de

dinâmicas características do mercado do sexo, como a prostituição, ainda que ambas, eventualmente, se cruzem com essa forma de sociabilidade que, em termos nativos, foi nominada de pegação.

Compreendo por pegação um conjunto de práticas sociais realizadas entre sujeitos masculinos, a partir da manipulação de técnicas corporais, gestuais e sensoriais que se constituem na fronteira entre o virtual, o doméstico, o comercial, o público e o privado. A pegação, enquanto prática que engaja um conjunto difuso e múltiplo de homens que investem tempo, criatividade e, às vezes dinheiro, transgride códigos prefixados de tempo e de espaço. Assim, pode ser realizada em muitos lugares e a qualquer hora do dia, embora haja espaços físicos e virtuais onde “*a pegação é certa*”, dada a recorrência de tais práticas. São locais constantemente divulgados em sites, blogs, grupos de discussão e redes sociais como lugares onde esta prática é quase que institucionalizada.

No espaço do cinemão, os praticantes da pegação constituem uma pluralidade de homens de diferentes idades, ocupações, etnias, grupos e inserções sociais, estilos, performances de gênero e de sexualidade. Nas interações vivenciadas por eles, a masculinidade constitui-se como moeda de troca nas transações negociadas, criando distinções e hierarquias entre os que se aproximam do ideal de masculinidade dominante e aqueles que, por reunirem um conjunto de marcadores tidos como socialmente negativos, ocupam posições consideradas desprivilegiadas nos códigos de etiqueta da pegação. É importante frisar que essas posições nas práticas de pegação são constantemente revistas e atu-

alizadas por seus praticantes, a partir dos modos como o desejo é negociado nas dinâmicas desses espaços, evidenciando que, embora possa existir uma posição central perseguida e capitalizada por eles, esse lugar não é fixo e sobredeterminado.

As redes que conformam a pegação, por serem situacionais, circunstanciais e transitórias, são difíceis de ser capturadas, partindo unicamente de uma concepção identitária linear. Os agentes da pegação produzem estratégias de identificação, de classificação e de reconhecimento eminentemente provisórias e contingentes às situações nas quais se encontram implicados no cálculo das transações homoeróticas.

Uma rua, uma praça, uma praia, um banheiro, um cinema, um aplicativo de celular pode ter seu uso formal convertido em prática de pegação, fazendo emergir um questionamento: há, por acaso, um uso apriorístico e prefixado dos lugares? No exercício das práticas sociais nos diferentes lugares, como são criadas outras funcionalidades para esses mesmos lugares? Que mecanismos e estratégias são utilizados para conferir a determinados lugares a condição de espaços de exercício da pegação?

A rede da pegação é densa e difusa. Os caçadores¹¹ que constituem essa rede são, em sua maioria, ágeis em perfazer lugares em territórios, a partir do uso social que se faz deles, em manipular códigos gestuais e sensoriais sem fazer uso, inclusive, da linguagem falada para estabelecer uma interação.

11 Termo utilizado por Oliveira (2016) como sendo um dos termos que povoam o universo da pegação homoerótica. Sua significação encontra-se relacionada à atividade de “busca e abate”, realizada pelos homens que tecem e constituem as redes da pegação masculina.

Em um esforço analítico para conceituar a “*pegação*”, é importante frisar que é um termo do universo homoerótico que, por sua natureza, é polissêmico, podendo compreender uma gama variada de práticas e lugares. No entanto, ao adentrar nas diferentes configurações da “*pegação*”, como forma de sociabilidade gay, identificam-se pontos de convergência: é o estabelecimento de trocas eróticas ou sexuais de natureza furtiva; assume-se, via de regra, um caráter não comercial; implica o não envolvimento emocional obrigatório (OLIVEIRA, 2016). O pesquisador Thiago de Lima Oliveira, em sua pesquisa sobre o universo da *pegação* no contexto da cidade de João Pessoa (PB), enfatiza que, a partir destes muitos elementos específicos, a *pegação* distingue-se de outras formas de sexo casual, como a prostituição e o *swing* (troca de casais). Oliveira, então, conclui que é justamente a concorrência desses elementos agregadores - sexo não heterossexual, sem finalidade reprodutiva, em local público, não monogâmico - que faz a “*pegação*” ser considerada negativa dentro de um conjunto de práticas sexuais comprometidas com o disciplinamento dos corpos e prazeres.

Espaços que compreendem um circuito de *pegação* figuram no imaginário social como lugares para encontros eróticos entre homens, enxergados sob o prisma da transgressão a estruturas normativas e situados em diferentes locais: abertos, como ruas, parques e praias; de livre acesso, como banheiros; comerciais para encontros sexuais, como cinemões, sauna e clubes de sexo e de circuitos virtuais. Seus usos sociais são socialmente reconhecidos por uma diversidade de interpretações que ora classificam o lugar, os sujeitos e as práticas a ele vinculadas, a partir de noções mo-

ralizantes, e ora o veem como espaços de exercício de desejos proscritos.

Desse modo, o esforço da investigação sociológica originária deste livro, reside em compreender como sujeitos masculinos experimentam, vivenciam e negociam seus desejos, performances de gênero e sexualidade, no interior de um equipamento comercial, direcionado a interações erótico-sexuais, valendo-se de uma elaboração minuciosa de um conjunto de etiquetas da pegação¹².

No contexto dos Lugares Comerciais para Encontros Sexuais (LCES), foco a análise do Cinemão X, visando compreender as interações travadas entre diferentes tipos de frequentadores, a partir de uma etnografia, que denominei de sinestésica, por trabalhar os sentidos visuais, táteis, sonoros, olfativos e relativos a gostos e sabores. Por essa via etnográfica, busquei adentrar nas tessituras das interações vivenciadas no Cinemão X, analisando como tais interações são gestadas neste espaço específico e como informam acerca dos modos de vida gays nos contextos urbanos contemporâneos.

É importante atentar para os processos de gentrificação dos locais denominados “*centros da cidade*” que, de áreas nobres, passam à condição de locais periféricos onde emergem sociabilidades classificadas como subalternas, escondidas em suas esquinas, em casas com usos ressignificados, em prédios e logradouros que, hoje, abrigam histórias marginais.

De fato, no contexto espacial de centros urbanos tradicionais, observam-se, nas últimas duas décadas,

12 Conjunto de técnicas corporais e gestuais que sinalizam a disposição de praticar a pegação. Geralmente, é uma etiqueta peculiar aos iniciados nessa prática.

a intensificação do processo de reordenamento, precarização e “popularização”, caracterizado pelo abandono, multiplicação e produção de novas áreas centrais (FRÚGOLI JUNIOR, 2000). Esses processos acabam transformando antigos centros de cidade em lugares de concentração de agentes considerados “desqualificados”, socialmente estigmatizados, como mendigos, prostitutas, moradores de rua, beerrões, travestis.

Tal conjunto de atores sociais vêm utilizando os espaços dos centros das cidades como lócus para o desenvolvimento de uma sociabilidade diferenciada, produzindo outros modos de praticar a cidade, operados por códigos, sentidos próprios, sensações e sensibilidades. Indiscutivelmente, trata-se de novas formas de sociabilidades urbanas a serem desvendadas e compreendidas.

O curso desse processo que os principais centros urbanos das cidades brasileiras vêm passando permite aventar, como uma hipótese, que a constituição e intensificação de um circuito de pegação nos centros das cidades possui raízes no processo de gentrificação, responsável pelo saneamento social e pela criação de outros espaços de centralidade nos contextos dessas cidades e, conseqüentemente, na criação de não centralidades que passaram a ser ocupadas por sujeitos desqualificados socialmente. Para Carlão¹³, proprietário de um conhecido cinemão situado no centro de Fortaleza, à medida que cresce o descaso a invisibilidade do centro, tem crescido também o número de estabelecimentos desse gênero.

Para compreender o processo histórico de emergência desses espaços de sociabilidade homoerótica

13 Foi utilizado pseudônimo a fim de garantir o anonimato do interlocutor.

no centro de Fortaleza, é emblemático o caso do Cine Jangada. O processo de especialização do Cine Jangada na exibição de filmes erótico-pornográficos, a partir dos anos 1980, é bastante significativo. A resignificação pela qual passou seu conteúdo exibidor e público frequentador, em um contexto de crise da indústria cinematográfica, relaciona-se a essa nova geografia urbana, circunscrita no centro das grandes capitais brasileiras.

O Cine Jangada, como divisor de águas deste momento de “crise” vivenciado pela indústria cinematográfica local, após um período de exibição de filmes de artes marciais e pornochanchadas, envereda por uma linha de filmes classificados como pornográficos. E, assim, esta resignificação do Cine Jangada contribuiu, dentre outros fatores, para a conversão do Centro de Fortaleza que, então, vivia um momento de marginalização, em um circuito de lugares de pegação: cinemões, saunas, bares, hotéis populares.

A pesquisa de Vale (2000) apresenta um percurso histórico e etnográfico, centrando o lócus de sua investigação nessa “sala de cinema que, nascida com pretensões de ser um cinema ‘familiar’ e ‘cult’”, desembocou numa sala especializada exclusivamente na exibição de filmes pornô. Vale empreende um fecundo trabalho analítico sobre os usos sociais desse espaço, compreendido a partir dos modos de apropriação dos atores e dos tipos de sociabilidade então suscitada.

A mudança de conteúdo fílmico produzido pelo Cine Jangada trouxe às claras algumas práticas que já aconteciam no escurinho do cinema da capital alencarina. O Majestic (1917) e o Cine Moderno (1921)

são alguns espaços que emergem em relatos de interlocutores que exemplificam, por meio de situações vividas, os efeitos de certas disposições corporais no interior desses espaços.

É necessário considerar que a emergência do cinema Jangada, nos marcos da sociedade cearense, está diretamente ligada à proteção da moral e dos bons costumes, personificada na figura do *lanterninha*, que atuava como um *fiscal da moral*, coibindo os comportamentos considerados desviantes. No entanto, a *bulinagem* era uma prática constante em uma sociedade recém-saída de uma ditadura civil-militar e onde a repressão perpassava o meio social. A questão é perceber o que da proposta de cinema, iniciada pelo Jangada, o Cinemão X herdou? Que sujeitos e práticas são prescritos e proscritos na forma de sociabilidade vivenciada neste Cinemão X?

O Cinemão X foi inaugurado no dia 11 de agosto de 2011, vinte anos após o fechamento do Jangada, no limiar da década de 1990. Esse espaço surge como uma *proposta diferenciada* de cinema erótico-pornográfico na cidade de Fortaleza, pautada na estrutura, limpeza e público, conforme divulgação no seu site. A pesquisa de Vale já sinaliza para a chegada de *cinevídeos* em Fortaleza, a possibilitar um tipo de experiência fílmica mais individual do que coletiva.

Os cinemas de pegação ou cinemões, em sua maioria, são instalações ajustadas em casas de estrutura antiga. Esses espaços estão localizados, prioritariamente, nos centros das grandes capitais do Brasil. Os investimentos de manutenção dos cines de pegação são menores do que o grau de lucratividade que eles

possibilitam, considerando que os gastos com infraestrutura são minimizados, devido ao modo de organização e funcionamento desses empreendimentos que, via de regra, são integrantes de redes dos chamados “estabelecimentos comerciais de sexo” a despontarem como um lucrativo ramo de negócios.

Adentrando nas penumbras dos cinemões, constata-se que sua arquitetura espacial e os usos sociais diferem de um cinema convencional. Se o escuro cria certas disposições nos corpos que, no cinema convencional, adotam uma proxêmica específica (geralmente em poltronas) para assistirem ao espetáculo fílmico, no Cinemão X, a arquitetura e a lógica do espaço sugerem uma mobilidade constante dos corpos.

Ademais, os corredores estreitos que constituem todo o espaço, a ampla escada que dá acesso ao andar superior, a falta de ventilação presente na maioria dos espaços, o cheiro de produtos de limpeza misturados aos fluidos corporais dos frequentadores, o barulho gerado pelos ventiladores, pelos filmes exibidos, pelas músicas tocadas na ambiência externa ao cinema, pelos sons de insinuação e de sedução na interação face a face, produzem uma complexa relação entre “corpos-sentidos-lugar”. De fato, as interações homoeróticas nos cinemões são compreendidas a partir da concepção de que corpo e espaço não são entidades diferentes, mas se constituem a partir da relação. Logo, não é possível pensar corpos separados do espaço. Os corpos são manufacturados a partir dos efeitos que o espaço produz neles. O corpo é um corpo no cinemão.

Os usos sociais do lugar criam prescrições e proscricções nos modos de praticá-lo, pois não se pode praticar o cinemão de qualquer maneira. As interdi-

ções se direcionam ao público frequentador e às práticas sociais. Algumas se encontram expressas em cartazes afixados na parede da recepção do espaço e nas portas de algumas cabines, proibindo, por exemplo, a presença de garotos de programa e de comportamentos que comprometam a paz e a tranquilidade dos clientes. Outras interdições são prescritas pela “etiqueta do lugar”, sinalizadas por práticas de agentes veteranos que, de diferentes formas, insinuam aos frequentadores novatos o que não é recomendado na vivência deste espaço. Um exemplo destas interdições é a postura dos veteranos de evitarem contatos com novatos que ferem, de qualquer forma, a etiqueta deste espaço de pegação.

Como a boate Meet¹⁴ (VASCONCELOS, 2015), o Cinemão X impõe aos seus frequentadores disposições específicas que procurei apropriar-me na condição de pesquisador. Assim, desde minhas primeiras incursões no Cinemão X, venho tentando cartografar a dinâmica de interações que marcam a sociabilidade encarnada neste espaço. Se minhas idas à boate Meet exigiam disposições de uma ordem específica que limitava minhas observações às noites de festa, no Cinemão X, a minha inserção no exercício do ofício da pesquisa precisou de uma ampliação temporal, devido ao funcionamento intensivo do espaço. Igualmente, a diversidade e singularidade do público frequentador do Cinemão X exigiu-me um olhar capaz de perceber as sutilezas, detalhes e artimanhas que dão vida a este espaço, em meio às sombras e penumbras.

14 Cabe ressaltar que, na graduação do curso de História da UECE, desenvolvi uma pesquisa sobre a boate Meet, posteriormente, publicada no livro *Mee-tidos: o monta/desmonta de Corpos, Performances e Identidades na boate Meet (Music & Lounge)*, no ano de 2015 e reeditado em 2017.

Na cena do Cinemão X, movimentam-se atores de múltiplos perfis, incluindo homens que se definem héteros, mas que aí, na surdina, vivem suas pulsões e desejos por outros homens. No entanto, dentre as interdições da etiqueta do local, é vedada a presença de mulheres, travestis e transexuais. A rigor, a masculinidade é a principal moeda de troca.

Ser/parecer masculino, *ter jeito de homem, não dar pinta*, configura-se, talvez, no capital erótico mais importante nas equações do desejo. Se, na arena do Jangada, as travestis tinham um lugar privilegiado para a montagem de suas performances de apresentação, insinuação e, mesmo, para negociação de programas, no Cinemão, os códigos sociais, comumente associados à construção da feminilidade, estão em uma posição rebaixada nas transações do desejo.

A ausência de comunicação falada nas práticas de pegação, na maioria das vezes, faz com que os agentes utilizem o corpo como meio de interação. A performance substitui os diálogos. Logo, a não utilização da voz possibilita com que os agentes envolvidos joguem suas apostas de insinuação e sedução em estratégias corporais. A comunicação pelo corpo pode funcionar como um “jogo de esconder e mostrar”, possibilitando ao agente a ilusão de um controle maior da performance que deseja encenar. Este esconde-mostra performático garante certa segurança à encenação, corporificada a partir de elementos como barba, roupa, gestualidade e “jeito”, criando representações de um macho puro, natural.

A imersão no espaço do Cinemão X desafiou-me a criar percursos investigativos, circunscritos no que denominei de “Etnografia Sinestésica”, buscando

compreender as formas de sociabilidade homoerótica a partir dos múltiplos sentidos encarnados nas interações dos agentes. A minha busca, antes de tudo, foi problematizar como modos de organização da vida social são operados a partir de uma atenção e escuta aos processos de sensificação do olhar, do ouvir, do cheirar e do tatear. Assim, cheguei a algumas interpeleções: é possível pensarmos em uma audição, olfação e até uma tateação da vida social? Como determinadas sociações organizam suas experiências a partir do uso de outros sentidos que vão para além do exercício da visão? O texto que ora apresento neste livro é a materialização da busca de resposta a essas questões.

POR UMA ETNOGRAFIA SINESTÉSICA: UMA ARENA DOS SENTIDOS E SENSações

Discuto, neste capítulo, o processo de construção de minha escolha analítica e metodológica para a realização desta pesquisa. Ainda na fase de reconhecimento do campo, deparei-me com dificuldades que se traduzem nas seguintes formulações: Que metodologia poderia dar conta da análise de interações tão específicas? Como transformar em texto experiências vivenciadas pelo corpo, de modo tão sensorial? Quais técnicas aproximativas me auxiliariam no processo de compreensão das experiências dos atores sociais analisados? Que sentidos e sensações estão em disputa nessa arena onde desejos, corpos e diferentes performances de masculinidade são negociados no processo interacional?

Em minha experiência de praticar o cinemão, fui constantemente invadido por uma mistura de sensações diversas que conjugavam curiosidade, medo, nojo e tédio. Ao adentrar pela primeira vez no espaço do cinema, não consegui permanecer por mais de dez minutos. O cheiro do lugar era forte e desagradável. O ambiente era escuro, claustrofóbico e silencioso. Mes-

mo sem saber como resolver a equação que conjugava medo, tesão, nojo e curiosidade, retorno ao cinema com o propósito de permanecer por algum tempo nele.

Nesse período de inserção exploratória no cinema, comecei a lembrar de leituras que fiz durante minha formação sobre o modo como diferentes sociedades constroem suas sensibilidades. Ciente de que uma dimensão biológica de apreensão do mundo e da realidade que nos cerca não se desprende de uma dimensão social, marcada por um contínuo processo de aprendizagem de nossos sentidos e sensibilidades, adentro no cinema disposto a pôr em prática o exercício simultâneo de estranhamento e abertura que me possibilitaria estar no cinema ciente de que cada lugar é dotado de um sistema sensorial específico. A escuta a essa dimensão social dos sentidos e das sensibilidades se deu a partir do momento em que “me deixei ser pego” pelo cinemão (FAVRET SAADA, 2005), ou seja, a partir do instante em que passei a desconfiar de certa naturalidade e pureza dos meus sentidos e das minhas sensibilidades, percebendo-os como produtos de uma educação social específica, abrindo-me, portanto, ao aprendizado de outros sistemas sensoriais que o cinemão me desafiava a conhecer.

Essa situação fez com que, primeiramente, eu compreendesse que os saberes e os odores (CORBIN, 1987) são constituídos socialmente, herdados de múltiplas formas de aprendizado sociais promovidos por instâncias sociais responsáveis pelo nosso processo de socialização, como a Família, a Escola, a Igreja, que por agirem de forma repetitiva, acabam assumindo um aspecto de substância, ocultando sua historicidade, como se tivessem existido da forma que se apre-

sentam e se impõem para nós desde sempre. A atenção e a escuta ao modo específico de operação dessas sensações, no contexto investigado, fizeram-me, em um momento posterior, compreender que o modo como manipulamos ou somos manipulados por nossos sentidos e sensibilidades é fruto de um processo histórico amplo de transição e domesticação dos hábitos e costumes. Não só Corbin (1987) em saberes e odores, como Elias (1994) em sua análise acerca do processo de transição de uma sociedade de cavaleiros para uma sociedade cortesã, se ativeram ao estudo e compreensão de como os usos de nossas capacidades sensoriais para além de uma dimensão biológica, põem em disputa processos de integração do indivíduo nas lógicas de um tempo histórico, de um lugar, de uma classe social específica. A invenção e o uso do garfo, o hábito de sentar à mesa, a desodorização dos espaços, a discricção e o comedimento da fala foram conformando, ao longo da história, uma modalidade de sensibilidade particular, transformando-nos em sujeitos modernos e civilizados.

No livro *A Distinção: crítica social do julgamento*, o sociólogo Pierre Bourdieu (2007) leva esse projeto às últimas consequências quando advoga a criação de uma ciência do gosto, partindo da análise das práticas culturais do gosto para compreender a dinâmica da luta de classes, ou seja, ele parte de uma análise das práticas socioculturais para compreender processos de desigualdades sociais. Contrariando o filósofo Immanuel Kant que via no gosto um aspecto natural do indivíduo, o sociólogo, ao se debruçar sobre a análise das práticas culturais presentes na sociedade francesa do século XX, desvela a reprodução de processos

de dominação que se dão a partir da manutenção e naturalização de uma ideia de cultura e gosto estético puro. Ao afirmar que o olho é um produto da história reproduzido pela educação, Bourdieu (2007) põe em xeque a afirmação de que “gosto não se discute”, explicitando que a naturalização do gosto e, conseqüentemente, a acomodação expressa em não falar do assunto aponta para uma atualização dos mecanismos sutis que põem em funcionamento a luta de classes.

Amparado por essas leituras, passei a relativizar os odores presentes no cinema: passei a vivenciar o espaço com menos nojo e insegurança, procurando me descolar da ideia que me fazia crer na existência de um cheiro bom e de um cheiro ruim, procurando entendê-los a partir do contexto que essas sensibilidades eram construídas e como elas podiam funcionar como dispositivos de ação. Como Saada (2005) em seu campo investigativo, no cinemão eu era bombardeado por intensidades específicas não significáveis. Por isso, era preciso assumir um lugar dentro dele (que não apenas o de etnógrafo) para que pudesse haver comunicação, ou seja, se eu não me deixasse ser pego pelas intensidades do cinemão, jamais conseguiria falar dele, tampouco propor uma etnografia sinestésica. Para essa mesma autora, “aceitar ser afetado, não implica identificar-se com o nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo.” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160), mas sim tolerar viver uma espécie de ruptura que nos torna absorvente às forças e intensidades que constituem um lugar.

Viver em ruptura é assumir e enfrentar o medo que o campo produz em nós de “corpo aberto”, trans-

formando afetos em possibilidades analíticas férteis para tornar uma comunicação possível. Deixo claro que em todo o meu trabalho de campo nunca me relacionei afetivo-sexualmente com nenhum dos meus interlocutores, mas isso não quer dizer que meu corpo nem o deles era neutro nessas interações. Eu senti por várias vezes um misto de medo e tesão só de saber que eu tinha de ir ao cinemão. Se habitar em uma zona desconfortável e insegura parecia ser algo que eu tinha de aceitar como possibilidade analítica e metodológica de levar a cabo meu projeto de etnografia sinestésica, não ser “levado a sério” pelos meus propósitos parecia também já ter se tornado rotina. “Os fiscais da moral também habitam a academia”. Desse modo, relativizando o que eu sentia pelo corpo, uma etnografia dos sentidos e das sensações foi se tornando possível.

A relativização do “lugar da esquina” empreendida por Foote-Whyte (2005) em sua etnografia sobre a organização da sociedade cornevilliana, me ajudou também nesse processo a perceber o cinemão como possuidor de modos próprios de organização, mobilizados pela forma como os gestos e os sentidos produziam as interações no lugar. O cheiro inicialmente forte, abafado no lugar pela falta de circulação de ar, constituía-se em uma mistura do cheiro de sêmen, suor e produtos de limpeza. Com o passar do tempo, esse cheiro, inicialmente intolerável, foi se tornando suportável e até, de certo modo, suscitando o desejo de permanecer por mais tempo no cinema.

O exercício de uma sensibilidade particular - movida mais pela agência dos gestos e sentidos do que

pela comunicação direta - põe os corpos em constante movimento, demarcando o uso de alguns espaços pela preeminência de um sentido em detrimento de outro. Por exemplo, se a visão poderia ser considerada como sendo o sentido mais utilizado nas interações na maioria dos espaços do cinema, não se podia dizer o mesmo em um lugar específico como o *dark-room*, um quarto escuro que inviabilizava as interações por meio da visão, acionando o tato, o olfato e a audição como sentidos privilegiados das interações dos frequentadores desse espaço.

Corbin (1987) analisa o modo como historicamente a hierarquização dos sentidos e a identificação do uso de alguns aspectos ligados ao mundo natural, à animalidade, foi produzindo uma subvalorização associada tanto ao uso de determinados sentidos nas experiências sociais como ao grau de importância que esses foram assumindo no debate científico.

No que tange ao que eu compreendia, no início da pesquisa, como silêncio de comunicação falada no espaço, haja vista a fala ser um recurso pouco utilizado nas interações entre os frequentadores, passou a ser reavaliado a partir do instante em que me abri para a escuta de outros sons produzidos no cinema e que antes me faziam supor que aquele lugar era silencioso. Sons que vinham de diversos espaços, fazendo com que eu percebesse e vivenciasse aquele lugar como uma experiência atravessada por sons diversos, pois ali o som produzido pela comunicação falada perdia sua agência para outras modalidades de sons: os sons advindos da catraca, evidenciando a entrada ou saída de alguém; dos conteúdos fílmicos emitidos pelos corpos dxs atorxs que são escutados em formas

de breves diálogos ou através da repetição produzida pelas cenas de sexo explícito; sons que vêm dos ventiladores e exaustores presentes em todo o perímetro do cinema; sons do movimento das portas e fechaduras das cabines, evidenciando o entra e sai de pessoas.

Aquela arena se tornava cada vez mais barulhenta e perturbadora para mim, fazendo-me questionar: “até onde somos capazes de suportar a palavra nativa, as práticas e os saberes daqueles com quem escolhemos conviver um tempo?” (GOLDMAN, 2008, p. 27).

No cinemão, a visão é o sentido mais utilizado nas interações entre os homens. Embora a luminosidade opere a partir de gradações diferentes de um lugar para o outro e do turno em questão, é possível afirmar que a grande maioria das interações se inicia pela visão. Concordo com a afirmação bourdiesiana de que o olho possui uma historicidade e que as seleções e classificações que são feitas a partir dele são frutos de um aprendizado incorporado. A agência do olhar no cinemão X funciona como principal meio de decodificação e cálculo das transações homoeróticas. É por meio do olhar que os marcadores sociais da diferença, como raça, idade, suposição de classe, estilo, performance de gênero e sexualidade são lidos pelos agentes e os seus interesses calculados a partir dessa leitura. Trocar olhares, desviar olhares e ignorar o olhar constituem-se em estratégias que evidenciam a presença ou ausência de interesse pelo outro, em um lugar onde o olhar ocupa o lugar da palavra.

Nos espaços do cinemão, alguns frequentadores se olham, outros desviam o olhar quando percebem que estão sendo vistos e outros agenciam um comportamento corporal de completa indiferença com relação

àquilo que os cercam, denotando uma atitude aparentemente desinteressada, *blasé*. Comparo as interações que são mediadas pelo olhar a interações consideradas mais “seguras”, pretensamente mais racionais.

O olho passou a ocupar uma posição central com a emergência da modernidade, como sendo o sentido simbólico da razão. A afirmação de que “os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo”, proferida por Da Vinci, talvez expresse bem o status ocupado por esse sentido. O olhar aciona critérios de mensuração e análise pelos quais os corpos se valem em suas interações na maior parte dos espaços do cinemão, exceto no *dark-room*. Talvez, deva ser por isso que o *dark-room* alimente um imaginário social que o enxerga como sendo um lugar repleto de mistério e perigo.

A noção de encruzilhada é apropriada na pesquisa levando em consideração três dimensões: 1) a espacial, 2) a sensorial e 3) a experiencial. A encruzilhada espacial se refere à arquitetura do espaço do cinema que é feita de inúmeros cruzamentos e que é constantemente comparada pelos frequentadores a um labirinto. A encruzilhada sensorial explicita o modo como os sentidos sensórios são acionados nas interações no cinema. Cruzamento de olhares, de mãos, de corpos, de desejos, de odores, de sons constituem a dinâmica das interações, pondo em disputa desejos, corpos e produção de masculinidades. A encruzilhada experiencial diz respeito ao modo como foi se constituindo minhas inserções em um espaço desconhecido e capaz de produzir em mim sensações ambivalentes de nojo, tensão, medo e tesão ao mesmo tempo.

O termo etnografia sinestésica foi trabalhado por Oliveira (2013) quando etnografou espaços de

pegação na cidade de João Pessoa. A mobilização dos sentidos observada nas interações no cinema é simultânea ao movimento dos corpos no lugar. O cruzamento de diferentes capacidades sensoriais dos clientes é acionado a partir do movimento permanente dos corpos, fazendo com que as interações sejam negociadas em trânsito, no deslocamento dos corpos pelo espaço. Esse deslocamento é viabilizado pela própria estrutura física do local que ao mesmo tempo em que orienta para uma mobilidade, cria interdições que aparecem nos desvios de corpos, nos esbarrões calculados ou imprevistos, evidenciando que os corpos não circulam livremente no espaço, estando sujeitos a coerções criadas pela geografia do mesmo. Um exemplo de como essa etnografia dos sentidos se dá encontra-se na transcrição abaixo:

Presenciei uma cena de dois homens que estavam dentro de uma cabine do cinema. Eles estavam se masturbando ao som de outro homem que se encontrava na cabine ao lado. Observei os dois homens com o pênis à mostra se masturbando enquanto ouviam da cabine os sons: -Ahhhhhhhhhhhh, - Iiiiiiii-iiisso! Os sons iam aumentando e diminuindo a frequência. Os dois homens passaram a interagir também chupando por um buraco que liga as duas cabines o pênis do outro homem. Fiquei por um instante parado observando o que inicialmente havia mobilizado os dois homens a tirarem o pênis e percebi que antes mesmo deles interagirem fisicamente por meio da prática da felação com o homem que estava do lado eles já interagiam sonoramente, pois os sons que vinham da cabine, somados aos sons do filme que era exibido na sala, mobilizavam os homens a

abaixarem as suas roupas e a se masturbarem
(Trecho retirado do diário de campo).

Aqui, nesse relato retirado do diário de campo, os sons aparecem como mobilizadores das interações entre os homens no cinemão, demonstrando que eles não precisaram ver “com os olhos” quem estava do outro lado da cabine para serem afetados de alguma maneira e, conseqüentemente, interagirem entre si. Isso demonstra a agência dos sons como promotora de interações no lugar. Desse modo, o que me esforcei para nomear de etnografia sinestésica constitui um exercício analítico e metodológico presente em pesquisas que tomam como objeto o uso dos sentidos e das sensibilidades, quando se advoga uma antropologia que não limita a análise cultural ao sentido da visão e da audição e um tipo de experiência do transe que coloca os corpos em um estado de apreensão do mundo diferenciado, sensível à escuta das intensidades não significáveis. Uma proposta de etnografia sinestésica procura estar atenta aos diferentes usos dos sentidos em um tipo de interação.

A utilização dessa perspectiva sinestésica é ampla nos estudos das Ciências Sociais a partir, por exemplo, do trabalho de Goldman (2008) quando, no contexto etnográfico de sua pesquisa sobre as relações do movimento negro de Ilhéus e a vida política da cidade, é convidado por uma mãe de santo do terreiro de candomblé a ajudar na realização de um despacho dos assentamentos de uma filha de santo já falecida em uma região próxima ao município de Itabuna. O aceite do convite rende boas chaves analíticas na construção de seu percurso metodológico. No instante do despacho,

o pesquisador escuta ao longe o som de instrumentos de percussão, atribuindo a natureza dos sons aos atabaques ou a algum bloco afro. No momento em que as mães de santo lançam gritos aos seus orixás, o pesquisador “se dá conta de que elas estavam em transe todo o tempo.” (p. 447). Em um momento posterior em uma conversa com um dos ogãs, o pesquisador é esclarecido acerca do significado da escuta desse som. “O fato dos atabaques tocarem era um bom sinal, pois significava que os mortos tinham aceitado receber em paz o espírito ou a oferenda em jogo” (p.448), fato que leva Goldman a concluir que somente a partir de uma escuta e sensificação aos efeitos do contexto investigado torna-se possível viver aquela experiência no mesmo plano que os seus interlocutores, sem necessariamente ser idêntica à experiência deles.

Processo semelhante onde o corpo torna sensível uma escuta sensorial no exercício do fazer etnográfico é descrita no trabalho de Csordas (2008). Partindo do que ele chama da existência de um “paradigma da corporeidade”, o autor estuda rituais de cura entre católicos carismáticos norte-americanos e índios navajos através dos efeitos que esses rituais promovem na vida dos que a eles se submetem. Apostando em uma abordagem fenomenológica que toma a experiência do transe religioso não apenas a partir de sua dimensão simbólica, mas, sobretudo de sua dimensão experimental, Csordas (2008) parte da compreensão do corpo e de sua dimensão sensorial para entender o modo de organização dos rituais de cura, dos significados e procedimentos envolvidos no adoecer, no curar e nas relações com o sagrado. Tomando o corpo como a base existencial da cultura, ele desenvolve um

paradigma que engloba tanto o que é sentido por esse corpo (agência do corpo) como o que é refletido por ele (corpo como produto e produtor de cultura).

Ao tomar o corpo como vetor principal da experiência humana e sem o qual ela seria irrealizável, o antropólogo David Le Breton (2007) inicia sua obra *Antropologia dos Sentidos* a partir de uma frase emblemática: “sinto, logo existo”, deixando claro, logo de início, que suas argumentações vão de encontro a uma visão que interpreta a realidade social por meio de dicotomias, corpo/alma e natureza/cultura. Para ele, uma antropologia dos sentidos busca repensar o corpo em sua posição de superfície separada do mundo, marcada por limites precisos e rígidos. Partindo de uma leitura de Merleau-Ponty (1999) onde ele trata “a carne como via de abertura para mundo”, o autor toma o corpo como instância inseparável do mundo. Segundo ele, todo corpo se constitui em um corpo no mundo, logo, nosso modo de apreensão e a produção de representações que nos ajudam a nos localizar socialmente é produto do modo como operam nossas sensibilidades individuais em sua relação com a cultura da qual fazemos parte. Nesse sentido, cada um de nós, por meio das percepções sensoriais, vivencia o mundo de um modo diferente, isto é, sente-o de um modo específico. Nesse exercício de apreensão e vivência do mundo pelos sentidos, o

antropólogo deve se abrir às outras culturas sensoriais, estranhando seus sentidos e, nesse desprendimento perceptivo, ter acesso a outras maneiras de sentir o mundo. (LE BRETON, 2007, p. 16).

Quando a antropóloga Favret-Saada (2005) realizou uma etnografia sobre a feitiçaria, investindo na noção “ser afetado” como uma experiência encontrada no trabalho de campo, ela apontou os limites que escapam à experiência e escrita do texto etnográfico, dando passagem às intensidades específicas que a experiência de campo exige. Para a autora, ser afetado constitui na possibilidade de abertura para habitar um outro lugar, em geral, não significável. Para ela,

Não se trata de entrar em uma relação fusional com as pessoas com as quais estudamos, mas de efetivamente estar nesse lugar, de habitá-lo, ou de ser habitado por ele, não, novamente, por ter se tornado igual àqueles que o ocupam, e sim pelo fato de experimentar as intensidades que o constituem. (FAVRET-SAADA, 2005, p. 311).

Esse conjunto de pesquisas demonstrou a dificuldade que reside em transformar a afetação advinda da experiência de campo em um experimento conceitual, ou como diz Neto (2012, p. 237), “em extrair da rarefação do sentido, dessa força que excede a forma, um conceito e o mundo, ou os mundos implicados nele”.

A AGÊNCIA DO SOM

Fui ao cinema no início de uma tarde qualquer. Um rapaz que perambulava bastante pelos espaços, subindo e descendo as escadas, chamou-me bastante atenção. Ele se vestia como quem estivesse vindo do trabalho. Suas roupas me remetiam a alguém cuja ocupação exigia o uso de roupas mais formais. O conjunto de sua aparência expressava seriedade e discrição.

Depois de permanecer em outras ambiências do cinema e perder o homem de vista, escuto gemidos vindos de uma das salas de exibição e dirijo-me em direção a mesma, movido pelos sons. Aquele barulho gerou uma movimentação de homens que estavam próximos da sala em direção à porta da mesma. Alguns tentavam “brechar” o que acontecia por detrás da porta, curiosos em ver “com os olhos” o que estava por trás dos gemidos e cochichos que ultrapassavam o perímetro daquela sala.

Quem estava do lado de fora, como eu, não tinha acesso à paisagem da cena por meio da visão, mas o tinha por meio da audição a partir dos gemidos, cochichos e palavras que eram pronunciados por detrás da porta e que iam mobilizando outros homens no espaço de fora a se ajuntarem na entrada da porta. Esses sons produziam deslocamentos e despertavam nossa imaginação. Alguns homens riam; outros subiam em cadeiras de plástico; já outros ficavam na porta ouvindo, silenciosamente.

Depois de algum tempo, dois homens saem da sala e logo identifico um dos personagens como sendo o homem que descrevi mais acima quando cheguei ao cinema. O outro homem vestia uma camisa que deixava à mostra um peito peludo, adornado por um cordão de prata. Ele aparentava ter uns quarenta e poucos anos e estava portando uma aliança dourada em um dos dedos da mão direita. Seu estilo era desleixado. A barba e o bigode coroavam a representação de um *macho natural*. Ao saírem da sala, expressavam uma sensação de cansaço e alívio em suas fisionomias como se tivessem acabado de sair de uma luta corporal, vitoriosos.

A descrição sucinta dessa cena nos ajuda a pensar que o estar no cinemão envolve a produção de manipulações e estratégias sensoriais que são executadas por meio de determinadas técnicas corporais que conjugam uma profusão de sentidos e sensibilidades específicas, contextuais.

TRAJETOS E ESCRITOS SINESTÉSICOS

Minhas idas ao cinema eram, geralmente, às sextas-feiras ou aos domingos no fim da tarde. O entorno do cinema é constituído por instituições importantes na dinâmica de cidades metropolitanas como Fortaleza: a instituição hospitalar, o prédio da faculdade de direito, a igreja do Carmo, o Colégio Ari de Sá e atividades comerciais diversas.

Os percursos do meu trajeto até o cinema foram atravessados pelo medo e ansiedade produzidos sempre que estamos em contato com algo desconhecido, mas que desperta em nós curiosidade. Nesse caminhar pelas ruas do centro, fui constantemente invadido por tensões, angústias, curiosidade e desejo. Ir ao cinemão exigia de mim uma negociação permanente entre a realização das exigências da pesquisa - observar, conhecer, entrevistar - que exigia um tipo de postura específica e questões de cunho pessoal que desafiavam meu desejo e minha identidade social assumida fora daquele lugar.

Negociar esse turbilhão de afetos me desafiou a encarar uma espécie de “medo bom” produzido a cada ida a campo. Esse “medo bom” me movimentava e me paralisava ao mesmo tempo. Tomei emprestada essa expressão do conto “O ato gratuito”, retirado do livro

Aprendendo a Viver, da escritora Clarice Lispector (2004), porque ele traduz bem as sensações e intensidades que experimentei no processo de realização desse trabalho. O “medo bom” funcionou como uma estratégia analítica e metodológica de inserção no espaço do cinema. A presença do medo foi necessária a fim de que eu preservasse alguns sinais da identidade social assumida fora do cinema - que me transmitiam certa segurança - e não fosse absorvido por completo por aquela experiência. Por isso, me vali dessa expressão por acreditar que ela expressa bem a ambivalência produzida quando estamos em um campo desconhecido e de quando passamos a ser habitamos por esse campo.

Ao descrever o sociólogo, Berger (1972) descreve bem essa posição permanente de desassossego como condição sem a qual não é possível a realização da pesquisa sociológica:

O sociólogo é uma pessoa intensa, interminável, desavergonhadamente interessada nos atos dos homens. Seu lugar é todo lugar. O homem que sente a tentação de olhar através de buracos de fechadura. É a curiosidade de que é tomado qualquer sociólogo diante de uma porta fechada atrás da qual ouçam vozes humanas.

Partindo dessa breve reflexão, penso que as forças e intensidades produzidas por um determinado lugar e a nossa abertura às trocas com ele nos levam a desenvolver capacidades sensoriais específicas que nos auxiliam a ver sem luz, a ver os sons, a ver ao toque; a ouvir as cores, os cheiros; a sentir a partir do ver-tocando, do cheirar-vendo, do ouvir-comendo, que se dão a partir de um cruzamento sensorial.

Parto da premissa de que o corpo como um lugar de produção da interação social desenvolve quatro capacidades específicas que dão a tônica da maioria dessas interações homoeróticas analisadas. Uma delas é o esquecimento ativo. Esquecer, nesse tipo de experiência, não significa não lembrar, mas uma estratégia que tem por objetivo a preservação de uma fachada que preserva a distância, o anonimato e o não envolvimento dos participantes.

Outra capacidade produzida pelos corpos em interação é a do olho vibrátil (ROLNIK, 1989). Nesse tipo de interação, o corpo desenvolve uma capacidade de observação sofisticada que faz com que esses homens possam ver por meio de todo o corpo, através de um tipo de sensibilidade treinada, atenta aos mínimos sinais emitidos pelo corpo e sua consequente decodificação. A ginástica dos gestos e a disposição corporal são capacidades resultantes desse processo de treinamento do corpo. Esse processo se observa também não só na manipulação de signos geralmente não verbais no contexto das interações, mas também na relação que o corpo estabelece com o lugar, a partir dos movimentos e das posições ocupadas por ele, explicitando um modo de uso e apropriação do espaço que é conduzido pelo cálculo dos roteiros do corpo e do desejo.

ETNOGRAFIA SINESTÉSICA: PROPÓSITOS METODOLÓGICOS E ANALÍTICOS

“A ideia do que era o cinemão ainda era muito do imaginário. Eu tinha uma ideia do que seria o cinema a partir da sauna. E isso era um problema porque eu namoro (risos) e isso tem a ver com parte das minhas crises.

Se eu fosse para lá para ser só uma coisa de observação eu não sei como seria. Então eu fui e, em determinado momento, eu esqueci que eu tava numa pesquisa. No começo, tinha até uma coisa meio ingênua de conversar com as pessoas e, em determinado momento, eu dizia que tava fazendo uma pesquisa. Até chegar o momento que eu de fato queria ir pro cinema porque eu queria ir pro cinema” (Carlos, 21 anos).

Sinestesia é uma palavra que vem do grego e significa *synaesthesia*, onde *syn* significa “união” e *esthesia* significa “sensação”, onde a tradução literal é “sensação simultânea”. Uma etnografia sinestésica é possível quando na experiência configurada pelo trabalho de campo “relações subcorticais” são desenvolvidas, pois são elas quem nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações (ROLNIK, 1989, p. 12). Se não é possível apreender o outro a partir dele mesmo, apreendê-lo a partir do cruzamento de sensações e sensibilidades permite ao pesquisador falar de uma experiência a partir do estado de afetação no qual ele se submeteu, sem precisar representar por meio da imaginação “o estar lá”, pois efetivamente ele esteve lá.

O trabalho do etnógrafo é fundamentalmente produzir análises sociais com base em uma dada experiência empírica a qual propôs submeter-se. Aqui, as separações entre o sujeito que conhece e as ferramentas que possibilitam esse ato de conhecer são borradas, tendo em vista que em se tratando de etnografia, ambos estão localizados no corpo do etnógrafo (FERREIRA, 2008; OLIVEIRA, 2016; WAQCANT, 2002; CSORDAS, 2008; FAVRETT-SAADA, 2005).

A alteridade discursiva se apoia, está claro, em um pressuposto de semelhança. O antropólogo e o nativo são entidades de mesma espécie e condição: são ambos humanos, e estão ambos instalados em suas culturas respectivas, que podem eventualmente, ser a mesma. Mas é aqui que o jogo começa a ficar interessante, ou melhor, estranho. Ainda quando antropólogo e nativo compartilhem a mesma cultura, a relação de sentido entre os dois discursos diferencia tal comunidade: a relação do antropólogo com sua cultura e a do nativo com a dele não é exatamente a mesma. O que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea, e se possível, não reflexiva; ou melhor ainda se for inconsciente. O nativo exprime sua cultura em seu discurso; o antropólogo também, mas se, ele pretende ser outra coisa que um nativo, deve poder exprimir sua cultura culturalmente, isto é, reflexiva, condicional e conscientemente. Sua cultura se acha contida, nas duas acepções da palavra, na relação de sentido que seu discurso estabelece com o discurso nativo. Já o discurso do nativo, este está contido univocamente, encerrado em sua própria cultura. O antropólogo usa necessariamente sua cultura; o nativo é suficientemente usado pela sua. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114).

Isso me leva a problematizar, com base em outros tantos estudos que inserem tal dimensão da produção do saber etnográfico que, em última medida, toda experiência de/em campo é uma relação metonímica entre uma experiência individual ecoando implicações para uma coletividade. Minha posição em campo en-

quanto pesquisador com interesses específicos e tantas vezes divergentes da maior parte das pessoas que frequentam o cinemão X é tão relevante para a constituição dessa investigação quanto a minha constituição física e sua inserção dentro daquilo que Oliveira (2016) chama de “economia performática do gênero”, ou seja, os processos de avaliação, mensuração, leitura e codificação que na dinâmica das relações eróticas posicionam relacionalmente os sujeitos em determinados lugares nas cartografias do desejo. Por eu ser branco, jovem, adotar uma aparência e um estilo discretos e saber como operá-los dentro do cinema, ocupo uma posição privilegiada no interior do espaço.

O ser afetado pelo campo me garantiu uma posição dentro desse conjunto de práticas sociais, possibilitando-me falar dessas experiências pelo fato de eu ter me tornado sensível às forças e intensidades daquele lugar, por ter me permitido a um aprendizado. Talvez a maior evidência desse novo lugar que eu passei a assumir se expresse nos efeitos que o “ter sido pego pelo cinemão” produziram na minha vida, demonstrando o grau de extensão e intensidade para além do contexto espacial onde a pesquisa se dava.

Com base na experiência desenvolvida em campo gostaria de sugerir que, de modo geral, nas interações e no cinemão X, de modo mais intenso e visível, a produção de uma inteligibilidade e eventualmente a racionalização e o entendimento sobre as experiências vividas e sua posterior narração se constitui através de um encontro complexo de sensações e sensibilidades. As sensações que cada sujeito experimenta se engajam em um jogo intenso entre entrecruzamento e sucessão que dificultam o estabelecimento de uma ra-

cionalidade unicamente lógica, consciente e racional da qual a experiência deveria ser narrada.

Pôr na boca e ver, sentir o cheiro e reconstruir visualmente memórias visuais e sonoras, tocar e incorporar sensibilidades, reações, desejos, constitui um fluxo de intensidades através das quais a experiência deve ser apreendida. A experiência, constituída a partir de uma profusão sinestésica de sensações, embaralha e complexifica qualquer tentativa de separação e distinção cartesiana entre os sentidos do tato, olfato, visão, audição e paladar – para não mencionar outros tantos possíveis sentidos que eventualmente emergem nos relatos dos interlocutores.

ETNOGRAFIA NA CIDADE:

EXTENSÕES DO CINEMÃO

Fortaleza é a cidade mais rica da região Nordeste. Sua área é de 313,140 km², com 2.609.716 habitantes, o que torna sua densidade demográfica a maior entre as capitais brasileiras, possuindo 8.334,0 hab./km². A cidade que foi originada às margens do riacho Pajeú, possui 34 km de praias, funcionando como polo atrativo de turistas do Brasil e do mundo durante o ano todo. Fortaleza é a maior cidade do estado do Ceará e a quinta maior do Brasil.

Situar a cidade de Fortaleza no contexto de sua localização geográfica e econômica nos fornece dados para compreendermos sua posição no contexto das outras cidades brasileiras. Os dados acima funcionam como meio de iniciar uma discussão acerca da cidade como objeto de investigação socioantropológica que a partir do estado bruto em que são apresentados, nos fornecem uma ideia de cidade essencializada, que oculta, como meio de resolver, o modo como as relações sociais se dão a partir de números, dados e informações que, quando muito, dizem acerca de uma concepção de cidade construída por meio de

discursos e representações que colocam a cultura em uma posição de imobilidade e despersonalização. Os atores sociais que criam e transformam essa cultura são omitidos e seus discursos e saberes silenciados em detrimento de uma imagem de cidade estreita, personificada em equipamentos socioculturais e praças, presentes nos cartões-postais da cidade.

Em se tratando do Centro da Cidade, que é tanto um bairro como uma região da cidade em que esse bairro se insere, lugar onde se situa o espaço social investigado - o cinemão X -, é elucidativo lançar mão do modo como a partir de uma etnografia na/da cidade nos foi possível compreender outras lógicas que escapam ao discurso midiático e do senso comum acerca do modo como esse espaço vem sendo revitalizado pelo uso e prática de agentes sociais diversos. Partindo de uma perspectiva desenvolvida pelo antropólogo Michel Agier, que toma a cidade como categoria heurística da Antropologia a fim de produzir um discurso sobre a cidade a partir do modo como as pessoas vivem, sentem e fazem a cidade, uma etnografia na/da cidade foi possível. Uma etnografia na/da cidade analisa “as malhas tecidas pelos (as) cidadãos (as) em suas trajetórias cotidianas, ou rituais, e reflete sobre os usos sociais do espaço para além dos mapas oficiais.” (NASCIMENTO, 2016, p. 2).

Primeiramente, para tornar possível tal objetivo analítico, foi preciso, como diz Agier (2011), esquecer a cidade como uma substância fixa e total no qual, lançando uma observação munida de métodos e ferramentas próprias, ela vem a ser dita em sua totalidade. O processo de esquecimento de uma imagem de cidade que “está lá” pronta, esperando ser analisada,

leva-nos a adotar uma abordagem de cidade relacional, local e micrológica. Diferentemente de ver a cidade, o agente passa a senti-la como produtora de sons, cheiros, gostos, texturas e intensidades diversos que se dão pelo imbricamento com o corpo, de um corpo que se faz na cidade e de uma cidade que se faz no corpo, reciprocamente.

Esse modo de viver a cidade difere de uma tentativa de criar uma representação fixa, institucional e normativa da cidade, embora acabe criando algum tipo de representação sobre a cidade que, embora não seja fixa, por ser produzida a partir de um lugar social, possui implicações advindas desse lugar. Inclusive o que estou fazendo pode acabar redundando nisso. A cidade que apresento pode acabar assumindo esse propósito por ser analisada a partir de uma relação metonímica na compreensão de outros aspectos da vida social.

O espaço do cinemão X situa-se no conjunto de espaços classificados como “maus lugares”, analisados pela historiadora da cultura Sandra Pesavento (2001) no estudo que faz da cidade de Porto Alegre no século XIX, apontada pela literatura jornalística e policial da época.

Em seu estudo, a autora analisa uma outra cidade, diferente da que aparecia nos discursos produzidos pela literatura jornalística e policial da época. Tais discursos apresentavam os considerados maus lugares como sendo perigosos, marginais e turbulentos, habitados por um conjunto de atores sociais marcados pelo estigma da diferença e da exclusão, como marinheiros, prostitutas, soldados e desocupados. Tais espaços eram constituídos pelos becos, considerados

como lugares de enclave para o crescimento e desenvolvimento da “verdadeira cidade”. Acrescentam-se a eles os cortiços, os casebres, os porões, apresentados pelo discurso oficial como lugares sinônimos do desregramento e da desordem social. Seus moradores, suas vidas, eram invisibilizados.

Decorrido pouco mais de um século, os discursos e representações sociais criados em torno de alguns lugares que escapam a norma parecem ser os mesmos, o que expressa nossos preconceitos com relação ao modo como as práticas erótico-sexuais podem ser reveladoras da dinâmica mais ampla da vida social. Os homens que constituem a paisagem dessa pesquisa movimentam uma rede de pegação transfronteiriça que engloba espaços públicos, privados, domésticos, comerciais, virtuais e que informa acerca de possibilidades de uso e de invenção da cidade.

Para Oliveira (2016, p. 300), que discorre acerca da montagem desse circuito na cidade de João Pessoa, “um olhar desatento para a cidade ignora suas possibilidades de uso”, atestando a existência de uma multiplicidade de cidades consoante aos modos como os sujeitos praticam-nas, levando-nos a imaginar que há uma cidade dos surdos que possui um sentido e uma lógica particular; assim como há também uma cidade feita pelas prostitutas a partir de usos e apropriações do espaço urbano como um modo de visibilizar uma profissão estigmatizada e invisibilizada; bem como uma cidade feita pelas pessoas que andam em cadeiras de roda que veem e fazem o mundo social a partir de outro ângulo; e porque não dizer sobre uma cidade inventada pelos praticantes da pegação que subvertem usos convencionais dos lugares como uma forma

de espacialização dos seus desejos, explicitando como um sexo ainda é visto na cultura como um mau lugar.

Compreendendo a cidade como uma produção em processo, Oliveira (2016) analisa modos de produção da cidade partindo da montagem de uma rede de socialidades específicas que movimentam lugares de gênero. Suas notas sobre pontos de pegação entre homens em João Pessoa valem-se da problematização de que o ponto pode desfazer-se e desmontar-se, privilegiando o caráter transitório de um conjunto de práticas que não fixam identidades e não criam sociabilidades.

Esses movimentos de deriva dirigida (NASCI-MENTO, 2016) traçados por homens sinalizam usos e apropriações do espaço público que tencionam as reflexões formuladas pelo sociólogo norte-americano Richard Sennet (1999). Partindo de um paralelo entre a crise da sociedade romana e a vida nos dias atuais no que diz respeito ao equilíbrio entre a vida pública e a vida privada, o autor investiga a noção de um espaço público morto, advindo do retorno das pessoas para suas dimensões particulares. Expressões como “privatização da existência” e “narcisismo exacerbado” demonstram como as pessoas vêm tratando em termos de sentimentos pessoais os assuntos públicos e os efeitos negativos que isso vem gerando na organização de nossas relações interpessoais. O autor traz um exemplo interessante quando apresenta o modo como a rua tem se transformado em um espaço reduzido à movimentação, perdendo seu sentido próprio independentemente de experimentação. Para ele, “a tecnologia da movimentação moderna substitui o fato de estar na rua por um desejo de eliminar as coerções da geografia.” (SENNET, 1999, p. 28).

Embora o pensamento de Sennet (1999) seja importante para analisar as implicações do processo de transição da vida moderna, o autor ainda se ampara em uma postura de dualidade entre esses dois domínios que, para ele, possuem lógicas específicas. O autor demonstra com certo saudosismo o esvaziamento da vida pública a partir da noção de espaço público morto. Contrapondo cultura e natureza, vida pública e vida privada, noções moralizantes da família como um tipo ideal, tomadas como parâmetro para medir a legitimidade da ordem pública, ele conclui sua análise dizendo que uma de nossas conexões com o passado é o silêncio em público, que tornou a participação na vida pública sinônimo de observação de participação passiva, de voyeurismo, de “gastronomia dos olhos”.

Os homens que essa pesquisa se propôs investigar são peritos em “devolver vida”, no exercício de suas práticas sociais de pegação, a esse “espaço público morto”. O espaço perde sua função de meio para se tornar um fim em si mesmo a partir da experimentação. As fronteiras entre o público e o privado se diluem, evidenciando que essas demarcações são efeitos de um controle social exercido sobre os corpos dos sujeitos visando o disciplinamento. Basta observarmos as arquiteturas dos banheiros e a função que elas exercem tecnologias de gênero, operadas em um espaço onde suas estruturas - espelhos, mictórios, cabines fechadas - são projetadas com o intuito de exercerem uma vigilância sobre a reprodução “correta” das normas de gênero.

PERCURSOS, CINEMÕES E CÓDIGOS CORPORAIS

Era começo da tarde quando cheguei ao Centro da Cidade. Desço do ônibus na Avenida Domingos Olímpio e ando pela Rua Meton de Alencar até o hospital IJF. O centro está pouco movimentado e o clima está ameno.

Faço minha primeira parada na Rua Major Faundo, uma das ruas que cortam a Rua Meton de Alencar. Ando em direção à Avenida Domingos Olímpio para ver se encontro algum cinemão. Nas vezes em que me dispus a ficar parado do lado de fora de algum cinema para observar a movimentação do centro, concentrei minha observação em direção às diversas estratégias mobilizadas pelos potenciais frequentadores dos cinemões em suas negociações com o espaço da rua.

Os percursos desses praticantes da pegação por e pelas ruas do centro da cidade cruzavam ruas e esquinas, eventualmente parando em algumas delas para “calcular” alguma possibilidade de interação. O trajeto podia também incluir a entrada em cinemões, motéis e uma sauna localizada naquela região do centro.

Park (1973) concebe lugares como cinemões, saunas, motéis, como compondo uma espécie de “região moral” nas grandes cidades, uma espécie de “esgoto libidinal das megalópoles”. A emergência e consolidação de alguns desses espaços no centro da cidade de Fortaleza nos aponta para a singularidade dessa região na configuração urbana da cidade. Esse processo é muito bem discutido na pesquisa de Vale (2000) quando ele apresenta o percurso histórico que culminou com a chegada dos shoppings centers em

Fortaleza, produzindo uma mudança e um deslocamento no tipo de lazer e de sociabilidade antes propiciados pelos cinemas do centro. Os shoppings centers inauguram novas salas de exibição e outro tipo de sociabilidade, desabilitando o centro da cidade como um lugar de lazer da elite alencarina.

Castells (1979) adverte a persistência de certa especialização da região central relativamente a espetáculos de tipo único e, notoriamente, no que se refere à chamada “vida noturna”, caracterizando o centro como um lugar que abre espaço para a possibilidade do imprevisto, para a opção consumista e para a variedade da vida social. Considerações dessa natureza sobre o centro são também desenvolvidas na análise que o antropólogo argentino Néstor Perlongher (2008) faz quando analisa a paisagem em que se dá a prostituição viril na cidade de São Paulo, na década de 1980. O autor dialoga com as ideias trazidas acima por Castells (1979), bem como outros autores como Lefebvre (1991) quando este último problematiza a região do centro como um ponto de saturação semiológica, como um lugar de emissão de fluxos, associado a qualquer forma “ilegalismo” não exclusivamente homossexual.

Seguindo meu percurso pelo centro, deparo-me com um espaço de um cinema que estava ainda em reforma, mas que já possuía uma placa de identificação. O Cine Roma possuía portões de ferro pintados de branco, paredes na cor creme e encontrava-se rodeado de espaços residenciais. Havia por perto também alguns estabelecimentos comerciais. O espaço parecia ser novo, embora já tivesse uma página no Facebook.

Ainda na Rua Major Facundo, cortando a Meton de Alencar, avistei o Cine Blitz. A fachada do cinema

- nada discreta - chamou minha atenção pelas cores e dizeres. A fachada era de um azul escuro bem forte, com informes chamativos apresentando os serviços do cinema e o telefone para contato: “*Filmes, Músicas, Happy Hour (Telefone: 996014301)*”. Uma frase pintada com letras grandes e chamativas também chamou minha atenção: “*Entrada 4 reais (grátis 1 refri)*”. Enquanto achava interessante a promoção oferecida pelo cinema, um homem branco, de barba fechada, óculos escuros acenou para mim coçando o saco. Ele aparentava ter aproximadamente quarenta e poucos anos e se vestia com uma calça jeans, camisa social e sapato. Ele entrou em um carro e ficou parado por um instante. Desloquei-me em direção à Rua Floriano Peixoto e vi o mesmo carro parado na esquina em frente a um estacionamento. Ele baixou o vidro e me observou.

Parado em uma calçada em frente a um cinema, fiquei observando as pessoas e os lugares em minha volta. Às vezes permanecia parado por um tempo, outras vezes, circulava pelo quarteirão onde se encontram a maior parte dos cinemas do centro.

Baudelaire (2001) em sua definição sobre o *flâneur* aponta esse misto de observador, filósofo, artista, poeta e romancista como o “detentor de todas as significações urbanas”, como aquele que vê a cidade “sem disfarces”, como se sua experiência se configurasse mais em uma vivência mais “crua” da cidade. Contudo, procuro pensar que essa *flanêrie* não se dá livremente, configurando-se em um modo de organização do acaso. Para Perlongher, a perambulação não é exatamente caótica, sendo o “ritual de preparação” organizado racionalmente.

Retorno à calçada que fica em frente ao cine e permanece lá por algum tempo. O muro do cine é de cor cinza com revestimento na parede. Há uma escada com poucos degraus e uma porta de vidro preta mais ao fundo. Encostado na parede da calçada do outro lado da rua, conseguia ver uma roleta e informes com relação ao preço da entrada - 6 reais - e à proibição de menores de 18 anos no local. A bilheteria era improvisada com um compensado de madeira de cor preta, onde os avisos estavam afixados. Esse foi um dos cinemas onde percebi mais movimento naquela tarde: um entra e sai intenso de homens no lugar que chegavam de moto, de carro ou a pé e entravam no cinema sem cerimônia. Alguns, inclusive, ficavam um tempo na calçada conversando, demonstrando despreocupação para com a vizinhança ou para com aqueles que passavam na rua.

Um homem chamou minha atenção. Ele foi em direção ao seu carro, abriu-o, falou com alguém que passava na rua, fechou-o e se deslocou em direção a entrada do cinema. Percebi a estratégia desse homem para adentrar ao cinema quando ele foi ao carro como um pretexto para observar se estava sendo observado por alguém. Nesse tempo em que fiquei parado em frente ao cine, vi mais de seis homens entrando e saindo do cinema. Eram homens, em sua maioria, brancos, que tinham uns quarenta e poucos anos ou mais. Não vi nenhum homem negro adentrando em nenhum dos cinemas.

O Cine Mariachi, também na Rua Floriano Peixoto, tem uma fachada discreta e um hotel do mesmo nome ao lado. Vi dois homens adentrando ao espaço: um idoso e aparentemente másculo e outro jovem e

feminino. Observei um homem idoso saindo do cine com a braguilha da calça ainda aberta. Ele olhou para mim rapidamente e continuou caminhando. Na Rua Assunção, em uma movimentada parada de ônibus, há quatro cinemas dispostos um ao lado do outro. Esses cinemas são chamados em uma matéria jornalística de Multissex, fazendo referência à rede de cinemas Multiplex. Juliana Justa (2016, p. 6) diz que esses cinemas pornôns mais antigos sofreram uma diminuição na frequência de clientes desde quando a prefeitura transferiu a parada de ônibus que vão para alguns municípios do estado da Praça do Carmo para a Rua Assunção.

No cine Erótico um idoso de boné, bermuda, camisa gola polo e chinelo saiu normalmente do lugar sem aparentemente se preocupar com as pessoas que estavam na calçada. Um homem idoso, negro, realiza um jogo do bicho para outro senhor com características similares quase na porta do cinema enquanto ao lado pessoas aguardam à espera do transporte público. Depois de fazer o jogo, entrou rapidamente no cinema, saindo depois de permanecer por pouco tempo lá. A maioria parecia ser de classe baixa. O Cine Eclipse, também na Rua Assunção, tem uma entrada modesta, assemelhando-se a uma casa antiga. Havia, na entrada do cinema, um curioso aviso informando sobre a venda de produtos alimentícios como pato, peru, ovos e outros.

No período da pesquisa, de 2015 a 2017, alguns cinemas surgiram e outros fecharam suas portas. O Autorama, localizado na Rua Major Facundo, se apresenta como o primeiro Cruising bar de Fortaleza. O espaço é quase vizinho ao cinemão X. A fachada é discreta toda na cor preta. Observei, logo na entrada, um

homem de boné, calça jeans e blusa comprida xadrez saindo de lá de cabeça baixa. Outro homem usando short e chinelo sai do cinemão X e entra no Autorama. Dois homens se cruzam. Um entrou no cinemão X e o outro seguiu caminhando. Vi um homem jovem, branco, magro e másculo no celular. Ele entrou e saiu rapidamente do cinemão X. Enquanto caminhava coçava o saco e olhava rapidamente para mim que estava sentado em um batente em frente ao cinema. Enquanto circulava esse perímetro, percebi que a principal forma de comunicação entre os homens era o olhar. Muitos homens se olhavam. Percebi com isso que uma cidade se faz com muitas cenas acontecendo ao mesmo tempo. Cenas por vezes aparentemente divergentes, mas nem por isso menos relevantes de serem observadas.

Entrei no Autorama às 17h00. O lugar era muito escuro a ponto de eu ter que andar me segurando nas paredes. O espaço era bem higienizado, todo climatizado e com uma decoração feita de correntes de material de plástico, compartimentos com ferros suspensos e cadeiras eróticas. O espaço tem dois andares e é cercado de lixeiras, produtos de limpeza por onde se anda e preservativos disponíveis para o uso dos clientes. O espaço era labiríntico e se assemelhava a estrutura física de uma sauna. Havia um quarto escuro no andar superior. As poltronas eram confortáveis e tinham uma estética diferenciada. Observei algumas cenas no lugar: um homem batendo punheta em uma sala pequena com a porta aberta; um homem de bigode, meio gordo e de aliança no dedo batendo punheta enquanto assistia a um filme... Fico sentado por um instante no espaço que parece ser o bar. Há dois homens bebendo e conversando no bar e um sen-

tado em uma poltrona quase em frente a mim. No bar, o clima parece ser mais descontraído que nos outros espaços do cinema. Algumas pessoas estão andando assim como eu. Outras estão sentadas assistindo aos filmes exibidos nos televisores. No andar superior, sons do quarto escuro, sugerem-me que está acontecendo ali uma pegação com alguns homens. Não consegui vê-los, mas ouvi sussurros e gemidos de alguém que parecia estar sendo penetrado. Fiquei parado bem na entrada. Chamou-me atenção gotas de sêmen que pareciam ter sido jorradadas na parede há pouco tempo. Um celular tocou e a luz permitiu-me com que eu contabilizasse a presença de uns seis homens no lugar. Entrei no quarto escuro. Movimentei-me guiando-me pelo tato. Fiquei parado por um instante. Os sons do quarto despertavam minha imaginação para o tipo de cena que poderia estar acontecendo no lugar. Saí do Autorama pouco tempo depois.

Percebo naquela tarde que fazer uma etnografia do entorno na rua se faz colocando-se sensível aos diferentes modos pelos quais as pessoas faziam a cidade, sem perder de vista que os espaços sociais comportam uma multivariabilidade de práticas sociais que acontecem simultaneamente.

Essa experiência do flunar pela cidade pode se aproximar de alguns estudos no campo da Sociologia e Antropologia urbana, em que a cidade é tomada como objeto de investigação socioantropológica. Autores como Simmel (2005) em *As Grandes Cidades* e a *Vida do Espírito* nos fornecem algumas chaves analíticas importantes para compreendermos alguns dilemas da vida moderna, como a autonomia e a individualidade. A principal questão formulada pelo sociólogo alemão é referente ao modo como a perso-

nalidade se acomoda nos ajustamentos às forças externas. Como resposta à sua questão, o autor diz que a intensificação dos estímulos nervosos, advinda da peculiaridade da vida na cidade, possibilitou o desenvolvimento de uma sofisticada vida psíquica que funcionaria como uma espécie de reserva para preservar sua vida subjetiva frente às demandas que a vida na cidade exige.

O sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennet (1999) quando discorre acerca de uma dimensão morta do espaço público, nos ajuda também a pensar nesse processo, expresso no modo como a vida na cidade produziu um conjunto de transformações na nossa relação com o espaço, com as pessoas e com o tempo. Tomando esses estudos como apoio para reflexão acerca das implicações produzidas na vida na cidade, questionamo-nos: para que serve a rua nessa nova ambiência produzida pela cidade? Usamos a rua apenas para fins de deslocamento ou os espaços públicos também constituem espaços de experimentação e de fruição na nossa experiência moderna? Um exemplo que o autor nos oferece são os *parkets*, espaços de convivência e interação criados em calçadas que possibilitam outra vivência da cidade, já existentes em algumas cidades como forma de criar sociabilidades no espaço público e deslocar o sentido de meio que o espaço público vem assumindo. A experiência do caminhar observando modos de fabricação de uma cidade, a partir das observações, das anotações, da compreensão dos sentidos que orientam seus agentes, coloca sob suspeita uma ideia de cidade abstrata, evidenciando que os espaços sociais são produtos de muitas camadas sobrepostas.

ETIQUETA DOS CÓDIGOS

Perlongher (2008) chama as técnicas corporais e gestuais e suas relações com os espaços sociais de códigos. Para ele,

[...] as redes do código 'capturariam' os sujeitos que se deslocam, classificando-os segundo uma retórica, cuja sintaxe corresponderia à axiomatização dos fluxos. No entanto, o dispositivo territorial agiria canalizando os fluxos, mas ao mesmo tempo veiculando-os. (PERLONGHER, 2008, p. 163).

Desse modo, um olhar, um movimento da mão em direção ao pênis, uma pegada no peito pode funcionar como um código que estabelece um tipo de comunicação. Já uma rápida mexida no cabelo, uma gesticulação muito explícita pode significar um mau uso do código, explicitando as falhas na incorporação e montagem da representação.

Era fim de tarde. O centro estava pouco movimentado. As lojas estavam fechando. Passei em frente à sauna Rommeo e vi um rapaz moreno, magro, aparentemente ter vinte e poucos anos me encarar. Olhamo-nos. O rapaz estava vindo em minha direção. Ele chegou e me perguntou: *do que você tá a fim?*. Respondo dizendo que estou fazendo uma pesquisa da faculdade sobre as interações dos homens em alguns espaços do centro. Perguntei sua idade e ele me respondeu dizendo ter vinte e três anos. Disse-me também que trabalhava como garoto de programa e que se considerava bissexual. Milton - nome fictício - estava bem aparentado, embora seus dentes sinalizassem os efeitos do uso de drogas. Milton trabalha como ga-

roto de programa nos turnos da noite, das 19h30min às 04h30min da manhã, na Rua Major Facundo. Ele trabalha como garoto de programa há cinco anos e me disse estar há pouco tempo morando em Fortaleza. Atende homens, mulheres e casal. Cobra 50 reais pelo encontro individual e 70 para casal. Atende em torno de cinco clientes por dia e disse fazer programa por dinheiro e por prazer. Ao falar de seus clientes, diz serem praticamente todos homens casados que pedem para serem passivos na relação, a idade variando entre trinta e cinco e cinquenta anos de idade. Milton explicou para mim o modo de organização nas ruas do centro pelos garotos de programa que se dividem entre as ruas Clarindo de Queiroz e Meton de Alencar. Ele diz serem em torno de quinze rapazes e que quando algum garoto novo chega é necessário passar pela aprovação dos demais. Para os garotos veteranos, a mais importante recomendação para um novato é de que ele não roube para não sujar a imagem dos outros. Quando perguntei se havia algum outro critério de avaliação desses novatos pelos veteranos, ele respondeu dizendo que a rua era de todo mundo e que a evidência disso é que há espaço para todos. Milton me disse já ter visto um carro do SAMU que ficou parado mais de meia hora conversando com um garoto, demonstrando que a região é frequentada por todo tipo de gente. Revelou-me que naquela semana havia feito um programa para um casal de universitários e que ainda não havia conseguido esquecer a mulher. Descreve-a como sendo uma menina linda que tinha em torno de uns vinte e três anos. Milton revelou-me que usa preservativo em todas as suas relações e que considera vulgares pessoas que fazem sexo grupal.

Sua opinião acerca dos frequentadores dos cinemões se divide em duas categorias: pessoas vulgares que vão a esses espaços transar com quatro, cinco homens em uma cabine e aquelas que vão buscar o que não têm em casa. Enquanto conversávamos, ele interrompe apontando para um carro preto que se encontra estacionado a poucos metros de nós. Ele diz ser de um promotor de justiça e diz ainda mais: “Passa a semana julgando os outros e no fim de semana vem fazer safadeza”. Pergunto a Milton como identificar os códigos que comunicam o interesse entre homens que circulam naquela região. Ele me ensina compartilhando as seguintes dicas: “o cara passa e dar uma primeira olhada. Depois volta e olha novamente. O cara para na rua e fica piscando o freio ou o cara simplesmente chama”. Mas, para ele, tudo se concentra no olhar. O olhar, o balançar da cabeça, o tirar a camisa (por parte do garoto de programa) são códigos que comunicam interesse.

Goffman (1985), discorrendo sobre o processo interacional e o controle dos códigos, atribui à face uma semântica mais complexa que o rosto, na medida em que é nela onde se sustenta aquilo que ele chama de fachada do indivíduo. A fachada é composta pelo equipamento expressivo dos indivíduos, constituída pelo cenário e pela fachada pessoal. O que ele chama de “artesanato da fachada” é uma atividade produzida por duas regiões: uma que ele nomeia de região dos fundos, onde é preparada a representação de uma prática, e outra a região de fachada, espaço onde ela é representada, operacionalizada. A “artesanaria da fachada”, assim, não é acionada apenas por uma escolha deliberada do agente, tendo em vista que essa elaboração se dá na medida em que o agente se coloca diante

de outro, que atuará como uma espécie de intermediador desse processo, conforme Milton descreve no exemplo acima citado.

Independentemente do grau de interação desse outro no processo, nos encontros face a face, ele atuará como uma espécie de “mediador expressivo”, emitindo sinais para o (s) ator (s) de que a encenação está ocorrendo de acordo com as intenções do (s) ator (s). Essa noção fica clara quando ele percebe que algum sinal de interesse por parte de um potencial cliente quando ele olha para trás, volta ou para o carro, ou fica parado com o carro na rua piscando o sinal do freio.

ENTRANDO NO CINEMÃO

São 17 horas e entro no Cinemão X. Observo o recepcionista. Pago sete reais enquanto peço para ele guardar minha mochila. Recebo uma chave com uma identificação, passo a roleta e entro...

Direciono-me para a área externa dos fumantes, sento-me em uma mesa e acendo um cigarro. Na mesa onde estou sentado há um homem à minha frente. Ele está de chinelo, bermuda xadrez e camisa cinza. O homem é branco e calvo e entre um gole e outro de cerveja Skol, dá uma conferida no celular. A música que toca na televisão, que está afixada em uma das paredes, é um clipe da banda Uó. Esse som se mistura com o que vem de um espaço ao lado. O som é do programa do Luciano Huck, que atrai pessoas quando da entrada em cena da cantora Anitta. Esse espaço externo difere da maioria dos outros lugares do cinema. Nele é possível ouvir pessoas conversando entre si e interagir com a programação que é exibida na televisão.

O movimento no cinema está fraco nesse dia. Enquanto dou uma volta pelo espaço a fim de reconhecer o lugar, observo muitas pessoas no celular. Elas estão encostadas junto às paredes e dividem o espaço com outros homens que ficam andando de um lado para o outro. Em uma das salas de exibição do andar de baixo, observo uma cena: homens de pé assistindo a um filme hétero onde uma mulher está sendo penetrada por dois homens. Cada homem penetra a mulher de cada vez e, depois, dois dos três homens fazem uma dupla penetração nela. A câmera do vídeo foca na região anal da mulher, passando pela extensão dos pênis dos homens e, logo em seguida, no movimento da penetração. Enquanto ela está sendo penetrada, faz sexo oral em um deles. Os três homens que estavam na sala cochicham entre si enquanto dividem sua atenção ao filme.

Outra cena recorrente nas salas de exibição são homens sentados nas cadeiras, dividindo sua atenção entre a tela e quem entra no local. Alguns homens sentados sugerem estar assistindo aos filmes. Outros não se contentam em serem apenas *voyeurs*, batem punheta enquanto assistem ao filme. Alguns assistem ao filme, punhetam enquanto observam e/ou se enunciam a quem chega ou passa por perto das salas.

Em uma sala de exibição de filmes homo, no andar superior do cinema, vejo dois homens sentados sugerindo que estão assistindo ao filme. A porta da sala está aberta e me aproximo da entrada para ver o conteúdo do filme. Observo os homens e, durante alguns segundos em que permaneço na porta, não percebo nenhum sinal por parte deles. Eles permanecem sentados, olhando fixamente para a tela como se eu

não estivesse ali. Essa cena tem me levado a supor que toda observação em campo precisa de duração e continuidade para que possamos compreender os sentidos implicados das ações sociais em contextos específicos. Embora haja uma espécie de etiqueta, mobilizada por esses homens no cinemão, tais etiquetas nunca são fixas, pois circunstanciadas ao momento de duração das cenas e às predisposições das pessoas envolvidas.

No *dark-room* percebo que, devido à hora, o espaço ainda está parcialmente iluminado, tornando possível enxergar no lugar. Observo que não há ninguém lá. Retorno depois de algum tempo e presencio uma cena de sexo oral. Um homem encontra-se de cócoras, encostado a uma parede enquanto faz sexo oral em outro que está de pé e sem blusa. Ouço sons e vejo performances de dominação por parte do que é chupado, porém não consigo decodificar o que é dito. Aproximo-me dos dois para observar melhor a cena e tentar ouvir alguma coisa, mas não ouço bem. Enquanto a cena se desenrola vão chegando dois homens que observam também a prática. Um deles se aproxima e toca no corpo do que está de pé. O homem direciona sua mão para o pênis do que está sendo chupado, que permite o toque. A cena continua mesmo depois de minha saída. No *dark*, as interações se dão, em sua maioria, pelas mãos que se dirigem primeiramente ao pênis e, depois, para outras regiões do corpo, como bunda e rosto.

Em outro momento, presencio outra cena no *dark*. Passo pelo local e encontro um senhor de idade, alto e branco, encostado em uma parede, sugerindo estar batendo punheta. Ele acena para mim, convi-

dando-me enquanto transito pelo local. Passo outras duas vezes por lá e encontro este homem sozinho na mesma posição e isto me intriga: penso então que para mapear a eficácia dos códigos que caracterizam as interações no cinema, partindo de como o corpo atua como um vetor expressivo no regime do escuro, é preciso estar atento ao fato de como as pessoas informam a si mesmas no escuro e que tipos de performances elas se utilizam na montagem das cenas... As performances são a chave para compreender sentidos e desejos dos que fazem este espaço. Fico muito atento a elas.

A presença de um homem branco, alto, forte e bonito, quase sem expressão no rosto, provoca um movimento de olhares no cinema. O homem permanece parado por alguns minutos, encostado a uma parede de um dos corredores, sem parecer estar olhando para alguém. Ele está sendo visto por algumas pessoas, inclusive por mim, e mantém uma expressão séria e um olhar fixo para algum ponto inexistente. Parece não querer olhar para ninguém. Sigo seus movimentos e depois o perco de vista. Encontro-o sentado em uma cadeira ao lado de mais dois homens que não consigo ver direito, em uma sala de exibição de filmes no andar superior. Aproximo-me e observo o filme. Vejo uma cena de dois homens inter-raciais com corpos malhados, fazendo sexo oral. Eles se beijam e se tocam com força. Encontro-me encostado na parede que dá para a entrada da sala. Ao meu lado está um homem que também observa os três homens sentado na sala. Depois de algum tempo sem acontecer aparentemente nada dentro da sala, um dos homens levanta e, bruscamente, fecha a porta. A porta per-

manece fechada em torno de uns dez minutos. Tento ouvir alguma coisa, mas os sons do filme se misturam aos sons discretos dos três homens que estão por trás da porta. Fico curioso em saber o que está acontecendo do outro lado da fechadura. Decorridos alguns minutos, abrem a porta e o homem branco, alto, forte e bonito sai da sala.

De fato, no Cinemão as cenas se fazem e se desfazem rapidamente, acompanhando a dinamização que a arquitetura do espaço permite, viabilizando os trânsitos constantes de um vai e vem de corpos indo de um lugar para o outro. É um entra e sai nas cabines, nas salas, um sobe e desce na escada, um fixar-se junto às paredes do espaço seja para observar os arranjos e rearranjos das cenas, seja para estabelecer algum tipo de comunicação, de contato. Percebo que ficar encostado próximo a uma parede, permanecer por mais tempo em determinados espaços, optar em se “internar” no *dark-room*, criar uma espécie de enfileiramento de corpos, dispostos na frente das cabines, ou simplesmente ficar sentado nas ambiências externas pode figurar em uma das muitas formas de vivenciar o cinemão.

Na maioria dessas transações, a apropriação desse cardápio de posturas não se dá de forma arbitrária, denotando a ocorrência de um cálculo racional e de uma perícia extremamente técnica dos frequentadores do espaço. São performances a gerar efeitos de verdade na configuração dessas coreografias corporais. Incorporar um jeito de andar que não dê lugar aos trejeitos, compor uma aparência utilizando roupas de modelagens mais funcionais a evidenciar, de algum modo, a conformação física do corpo como

regatas, camisetas, bermudas ou, então, roupas reveladoras de papéis sociais, constituem-se em técnicas corporais (MAUSS, 2009) que reforçam idealizações de perfis de masculinidade.

No cinemão, percebo pouca frequência de homens aparentando ter mais de setenta anos. Penso que essa ausência de um público mais velho no local informa também das formas de regulação do espaço. Tais formas regulatórias são empreendidas tanto pelos proprietários que fixam em posters, em imagens nas redes sociais, a representação de uma masculinidade ideal ou aceitável no lugar, como pelos próprios frequentadores que passam a ir ao cinema, buscando por aquilo que é divulgado em grupos no Facebook, no blog do cinema, entre conhecidos, ou a partir de sua própria experiência *in loco*.

Essas representações acabam produzindo expectativas e criando uma promessa que antecede à experiência concreta dos sujeitos. Os agentes frequentadores são responsáveis pela viabilização desta promessa que assume conotações pessoais. E, assim, convertem lugares em pontos de referência para determinadas práticas sociais ou, simplesmente, ressignificam estes lugares, conferindo-lhes significados que rompem com visões estereotipadas de lugares de promiscuidade. Este padrão de masculinidade ideal está intimamente associado à juventude, a uma estética masculina informal, discreta, a reproduzir um modelo viril e másculo para além de marcações de classe e de raça, embora a predominância seja de homens brancos. De fato, a linguagem do cinemão é corporal, é performática, dispensando o discurso da palavra.

Esta produção permanente de sentidos e significados atribuídos ao local pelos seus frequentadores pode ser visualizada nos próprios percursos da constituição do espaço ao longo dos anos em Fortaleza. O cinema, criado em 2011, emerge com um propósito claro, oficial, difundido pelos seus proprietários:

a proposta do cinema é de possibilitar uma forma de lazer e diversão para os homens que curtem homens em Fortaleza com mais higiene e segurança.

Nos anos posteriores abriram outros espaços de lazer e diversão para um público masculino segmentado com essa mesma proposta. Alguns cinemas que eram divulgados como sendo sem estrutura, iluminação, higiene e segurança fecharam as portas, mas um segmento deles continua a existir, legitimados pela frequência. Assim, avalio que espaços que continuam existindo e sendo frequentados por um público fiel não têm inviabilizado outros.

A questão-chave é o público, na medida em que determinados espaços atendem a necessidades, gostos, preferências e poder aquisitivo de um determinado segmento. A lógica do mercado, saber jogar com esta diversidade, oferecendo alternativas para todos os gostos e possibilidades. Prova dessa suposição é que o proprietário do cinemão continua a manter outro cinema sem alterações na arquitetura e higiene do lugar, mantendo um aspecto *trash* não só na forma, como também no conteúdo do local. Ausência de iluminação, pouca higienização, estrutura antiga e malconservada são possíveis de serem desfrutadas por um valor de cinco reais, demonstrando a pluralidade do desejo

e a capacidade do mercado de capturar sentidos, materializando-os em lugares, necessidades, produtos e, conseqüentemente, lucrando com tudo isso.

Isso pode ser uma evidência de que o mercado do prazer e do sexo é tão diverso quanto qualquer outro mercado e ainda mais repleto de possibilidades, por se tratar de uma dimensão silenciada em muitos espaços da vida social que, por ser envolta em “mistérios e perigos”, deve ser separada das outras esferas da vida, em um local físico específico, sob a proteção dos olhares e curiosidades alheios.

Os efeitos dessa indústria chegam a capitais como Fortaleza, em regiões como o centro da cidade de uma “Fortaleza que se diverte com sexo” (ROCHA, 2011) e que, com o passar dos anos, vem criando lugares de espacialização do desejo: cinemões que abrem e fecham na região do centro e alguns funcionando 24 horas por dia; hotéis e motéis; bares que abrem espaços para a vivência sociabilidades; saunas, direcionadas para o público gay; boates, barracas de praia, banheiros públicos, esquinas e praças que fazem falar desejos que não querem ser silenciados.

VIVENDO O CINEMÃO: A EXPERIÊNCIA DE UM FREQUENTADOR ATÍPICO

Frequentei o cinemão por quase um ano. E, embora esteja dentro do padrão do público frequentador deste espaço, a minha experiência foi muito peculiar: a de um pesquisador. De fato, vivenciar o cinemão nestas condições de quem exerce o “ofício da pesquisa” foi uma experiência desafiante, tensa e sedutora. Frequentar este espaço buscando compreendê-lo, apropriar-me de significados e emoções, exigiu-me uma vigilância permanente. Afinal, que lugar é este que parece constituir-se um fetiche para alguns, um lócus de promiscuidade para outros, ou, ainda, para muitos, um espaço de lazer e diversão, em que se pode deixar “embaixo do tapete” os rígidos papéis sociais?

Com uma fachada insuspeita, o cinemão passa quase despercebido pelo olhar de quem transita pelo centro da cidade. O trabalho etnográfico ajudou-me a perceber que as relações entre o cinema e alguns espaços circunvizinhos são menos tensas do que eu supunha no início da pesquisa, no ano de 2015. A maioria das pessoas tem conhecimento de que o lugar é um

cinema erótico voltado ao público masculino, mas parecem não saber o que realmente acontece lá dentro.

Pude perceber que o entra e sai de homens no espaço acontecia de forma semelhante ao entra e sai deles em outros espaços do centro. Não sei se por uma espécie de conhecimento silenciado da existência desse local por parte de quem frequenta, a presença de espaços desse gênero vem sendo tratada com certa naturalidade, como qualquer outro estabelecimento comercial. Contudo, é notória que essa naturalização não é inocente. Ela tem relação com o modo como a sexualidade masculina vem sendo tratada historicamente, regida por uma “dupla moral” que legitima para os homens experiências sexuais fora dos espaços convencionais. No entanto, não se pode esquecer o caráter transgressivo das relações sexuais entre homens, ainda vistas como “anormais” pela maioria conservadora da sociedade.

É inegável que esses espaços têm cada vez mais adotado uma “pegada comercial”, oferecendo seus serviços de lazer e diversão entre homens em plataformas digitais, como site, blog, Facebook, Instagram, Twitter, divulgando e integrando seus serviços através dos dispositivos tecnológicos disponíveis atualmente. Essa institucionalização do negócio tem sido expressa também por mecanismos característicos dos empreendimentos comerciais: a) a incorporação de cartões de crédito como opções de pagamento para os clientes; b) a contratação de profissionais para compor o quadro profissional, como seguranças, faxineiros, recepcionistas, dentre outros; c) a disponibilização de serviços como guarda-volumes e estacionamentos para os clientes, por exemplo. O cinemão X, junta-

mente com outros LCES, longe de ser um lugar de desordem, constitui um negócio lucrativo que gera renda e empregabilidade na cidade, movimentando a economia local.

Ultrapasso o espaço da rua e adentro no cinemão. Passo por uma pequena área destinada à recepção. Do lado esquerdo, deparo-me com informes afixados na parede da recepção que informam o horário de funcionamento do local e os preços, que variam a depender do horário de entrada do cliente, custando R\$7,00 para quem entra no intervalo das 09h: 00min às 22h: 00min e R\$10,00 para quem chega entre 22h: 00min e 06h: 00min.

Há uma placa também com o nome “AVISOS” que interdita a entrada de menores de 18 anos e de garotos de programa. Os avisos também advertem acerca da não admissão de qualquer comportamento considerado inadequado que possa vir a comprometer a paz e a tranquilidade dos clientes: como fumar nos espaços fechados e ouvir música de celular nas áreas internas.

Entre as catracas destinadas à entrada e a saída dos clientes, há uma parede de cor escura onde se encontram alguns cartazes de festas promovidas por uma sauna, também propriedade dos sócios do cinemão X. De fato, estes discursos funcionam como dispositivos regulatórios, delineando a etiqueta funcional do espaço.

Passo na catraca de entrada. Empurro uma porta que divide a recepção da parte interna do cinema e dou de cara com uma escada que dá acesso ao andar superior. A arquitetura do cinemão X é semelhante à de uma residência antiga que passou por algumas

adaptações para abrigar o empreendimento. No térreo, há uma área social onde emerge um tipo de sociabilidade mais relaxada quando comparada às performances assumidas nos outros espaços. Há, nessa área, uma televisão afixada na parede exibindo a programação local, um sofá preto de couro bastante desgastado próximo à televisão e duas mesas, com duas cadeiras cada, próximas às paredes. Há, ainda, uma cestinha contendo preservativos ao lado de um recipiente de álcool em gel e papéis, que são disponibilizados gratuitamente para os clientes. É comum ver o trânsito deles no local, seja para higienizar as mãos, abastecer-se de preservativos, “dar close” ou, simplesmente, observar o movimento.

Nesse compartimento, é possível ter acesso ao espaço da recepção através de uma “abertura” feita em uma das paredes que integra o recepcionista a três ambiências: a recepção e as duas áreas “sociais” do cinema, uma interna e outra externa. Essa última área também é destinada aos fumantes.

No que estou chamando de “área social”, a fala constitui em um elemento importante na sociabilidade dos homens no local, tornando as interações menos controladas e menos distantes. É comum ver interações entre os funcionários do cinema com clientes, bem como dos clientes entre si.

Ainda no térreo, há um corredor que dá acesso ao *dark-room*, uma sala escura que mobiliza bastante o imaginário dos frequentadores, enxergada como um lugar misterioso e, ao mesmo tempo, perigoso. Na extensão desse corredor que nos leva ao *dark-room*, há quatro cabines, uma do lado da outra, onde é possível ter uma interação mais privada. Chamou-me a atenção à aparência das paredes com marcas de dedos

e o cheiro forte de sêmen que elas exalavam. O cheiro de sêmen daquele espaço invadia meu corpo e mobilizava meu desejo. Elas são rastros, sinais, do clima de saturação sexual do lugar. Formatos de dedos e de mãos que espacializam no lugar o movimento de corpos desejanter.

Esse corredor possibilita um tipo de interação específica e estratégica. Os corpos ficam em frente às cabines, encostados à parede, formando uma fila, um do lado do outro. Essa estratégia funciona como uma vitrine dos corpos, permitindo a autoapresentação dos homens para quem transita no local, sinalizando disponibilidade ou indisponibilidade para as interações.

Subindo os degraus que conduzem ao andar superior, avisto uma porta de vidro onde há a única sala climatizada do lugar. A sala tem um formato de cinema convencional, com três filas de cadeiras alinhadas e dispostas de frente para uma televisão afixada na parede, onde são exibidos filmes gays. No fundo da sala, há duas cabines que são integradas por uma pequena abertura destinada à prática da felação¹⁵. Tanto no térreo, como no andar superior, há salas que exibem filmes tanto de conteúdo gay como héteros. Esses compartimentos são, em geral, quentes, possuem algumas cadeiras de plástico e uma televisão fixada na parede.

Em cada compartimento do cinemão X, operam-se sentidos específicos que suscitam disposições diferentes nos corpos dos clientes. O movimento constante dos corpos entrando e saindo de um espaço para o outro, o sobe e desce de escadas, o fixar-se estrategicamente em algum lugar e o internar-se no escuro do *dark-room* configuram estratégias diferentes

15 Ação de excitar o pênis com a boca.

que esses homens se valem para significar suas experiências no lugar. Tais espaços podem ser visualizados analiticamente a partir dos códigos que os indivíduos produzem no contexto interacional. A forma como os códigos são manipulados diferencia um praticante novato de um veterano, que por já conhecer a dinâmica do espaço já incorporou a etiqueta predominante do lugar, que atua na conservação de um status superior pautado na discrição. Contudo, não se pode pensar a discrição como única forma de classificação e manutenção de privilégio por parte dos homens no cinema, mas em relação a cor de pele, a classe, a idade, ao padrão corporal, por exemplo. As interações no cinemão X, como em outros espaços de pegação, são marcadas pela ausência de interação verbal que funciona como principal tensor libidinal no espaço. A economia das palavras nas interações entre esses homens cria um tipo de ritualidade tensa e autorregulada, que se deixa ver a partir da comunicação gestual.

Nas seções abaixo, analiso a dinâmica de quatro espaços do cinemão a partir dos modos como são vividos pelos frequentadores: a sala de projeção; a encruzilhada dos corredores; a sociabilidade do *Lounge* e o *dark-room*.

A SALA DE PROJEÇÃO: OLHARES EM CENA

“E se tu olhares, durante muito tempo, para um abismo, o abismo também olha para dentro de ti”.

Friedrich Nietzsche (2001)

Nesse tópico, discuto como o olhar atua como sentido privilegiado nas interações na sala de proje-

ção. Parto da premissa de que o olhar atua fazendo um cálculo das interações. Olhar, ser visto, emitir um código de interesse ou desinteresse, constitui em estratégias de interação mobilizadas pelos frequentadores do cinemão.

Na sala de projeção, o olhar assume posição privilegiada. Não é comum entrar nesses espaços e se deparar com as pessoas se beijando, se tocando ou fazendo sexo explícito. Embora essas interações possam vir a acontecer nas salas de projeção, geralmente, elas não constituem o início das interações.

Quando pensamos em uma sala de projeção, logo nos vem à mente a imagem de um espaço asséptico, climatizado, com uma grande tela e poltronas acolchoadas como, em geral, observamos em um cinema convencional. O ato de ir ao cinema constitui, no âmbito das práticas culturais de nosso tempo, uma atividade de lazer e entretenimento. A sala de exibição, no contexto de um cinema convencional, é um espaço onde o espetáculo filmico se realiza, onde o filme figura como ator de maior destaque. Já em um cinemão, uma sala de exibição pode assumir diversos usos, onde as interações dos frequentadores assumem um lugar central em relação ao filme exibido. Falar em uma sala de projeção, localizada em um cinema erótico, exige que substituamos essa imagem que habita nosso imaginário e, no lugar dela, coloquemos outra.

Entro em uma sala de exibição. Está sendo exibido um filme de conteúdo homoerótico em um espaço de estacionamento. A cena do filme se inicia com um dos homens ajoelhado chupando o pé do outro. O que se encontra ajoelhado chupando está com a calça um pouco abaixada, evidenciando suas nádegas. A

câmera foca a imagem dos tênis, o que deixa claro ser uma cena de dominação e podolatria¹⁶. Os dois homens vestem-se como esportistas, com roupas justas ao corpo, e adotam uma performance masculina discreta. O que ocupa o papel de dominador pisa com o pé na cabeça do que está sendo dominado. Logo em seguida, ele pega um par do tênis e bate em direção ao rosto do que está ajoelhado, que continua cheirando e chupando seus pés com mais intensidade. A cena termina com o dominador colocando o dedo na boca do dominado, beijando-a logo em seguida.

A cena é constituída pela temática do sexo em público, da dominação, do sadomasoquismo e da podolatria, o que nos permite inferir a partir do uso de elementos como as roupas utilizadas pelos atores, os tênis e o papel ocupado por eles no desenrolar da cena e as performances assumidas pelos atores. A posição que o dominado aparece - de joelhos - evidencia a hierarquização de papéis, que constitui com uma das premissas da prática de dominação. A cena também acontece em um lugar pouco usual: um estacionamento abandonado. O conjunto de elementos corporais e gestuais criam uma performance hipermasculinizada (BRAZ, 2014), expressa na plasticidade de um corpo musculoso e em uma performance truculenta.

Enquanto o filme é exibido, o tipo de interação que se gesta na sala é mediado pelo olhar. É possível observar uma ansiedade no olhar daqueles homens que dividem sua atenção entre a tela e aqueles que estão na sala. Há dois homens de pé e um sentado. O que está sentado toca de vez em quando seu pênis enquanto olha para um dos homens que está de pé. A

16 Excitação por pés.

cena persiste por alguns minutos e se desfaz depois que um dos homens sai da sala.

Entro na sala de projeção climatizada, no andar de cima. Encosto-me a uma das paredes e começo a assistir ao filme. Essa foi a primeira vez em que vejo sendo exibido no cinema um filme em que todos os atores são negros. O filme é brasileiro. A cena do filme: quatro homens negros fazendo sexo oral e anal em um sofá. A cena da sala: um homem, também negro, assiste ao filme sentado em uma das cadeiras enquanto é masturbado por outro homem. Seu pênis não está tão rijo e ele demonstra indiferença tanto com relação ao homem que lhe masturba quanto em relação às outras pessoas que chegam e se fixam na sala. Quem entra na sala, passa a interagir com esses dois homens pelo olhar. Não se ouvem vozes que não fossem as dos atores do filme. Apenas se veem uma troca de olhares tensos e desejanter. O filme mostra uma cena de masturbação e na sala se forma um público constituído por cinco pessoas assistindo a cena. Pelo olhar, aquela ritualidade se estrutura. Ninguém fala nada. Até a respiração é controlada. Apenas observam-se mutuamente.

Um homem entra na sala e se fixa próximo a porta de entrada. Ele se insinua para mim, que estou encostado em uma das paredes a observar as cenas tanto da tela como da sala. O homem aperta o pênis enquanto volta seu olhar para mim e para a cena de masturbação exibida na tela. Pouco tempo depois, entra outro homem na sala. Ele era baixo, moreno, meio forte, usava uma regata e óculos de grau estilo *Ray Ban*. Passa na minha frente, quase roçando em meu corpo, e entra

em uma das cabines da sala. Deixa a porta aberta enquanto se insinua com a mão sobre o pênis.

No filme, todos os atores desempenham uma performance masculina. Percebo que, conforme as cenas do filme vão “esquentando”, enchendo a tela de beijos, chupadas, tapas, criando um cenário de eferescência, mais os corpos ficam inquietos na sala, os olhares apressados e a tensão aumentada.

Era comum ver, nas cabines da sala, homens batendo punheta enquanto assistiam ao filme exibido na tela, ou praticando o *glory hole*¹⁷, ou, ainda, interagindo em duplas, trios ou grupos. Nenhuma dessas práticas é feita com os participantes totalmente despidos, o que fere as normas da etiqueta do lugar.

No período de realização da pesquisa, observei que as interações nas salas de exibição começavam na troca de olhares, podendo ficar restrita a ela, demonstrando que o espaço tinha sua regalia, como explicitou um dos frequentadores. Nesses dois anos de imersão, foi preciso entender qual era o sentido de cada lugar, incorporando um comportamento adequado em cada espaço do cinema. Na sala de exibição, o olhar é o sentido que organiza a experiência. A exibição do filme é importante para observar um cálculo do olhar das pessoas entre si e delas em direção ao filme. O filme não é um elemento passivo que compõe aquela ambientação, pelo contrário, ele constitui e aciona as cenas que se montam e se desmontam no seu entorno. A performance encenada na tela pelos atores orienta as performances encenadas na sala.

17 Um buraco na parede, ou outra divisória, geralmente entre cubículos públicos de lavatório ou cabines de vídeo-fliperama e Lounges para pessoas se envolverem em atividade sexual ou observar a pessoa no próximo cubículo enquanto uma ou ambas as partes se masturbam.

No que se refere ao olhar, ele opera na organização das interações em todos os espaços do cinema, exceto no *dark-room*. Através de um cálculo minucioso do espaço, que compreende a observação do entorno, das pessoas e das possibilidades de interação, a dinâmica do olhar funciona como um importante elemento sociológico de análise do cinemão X.

A ENCRUZILHADA DOS CORREDORES: FRICCIONANDO OS CORPOS

Elejo, nesse tópico, os corredores do cinemão X como espaços que nos ajudam a compreender a dinâmica das interações entre homens no lugar. Os corredores são espaços que circunscrevem todo o cinema. Eles têm um formato labiríntico que faz com que a experiência de praticar o cinemão se constitua a partir da mobilidade. Todo o espaço do cinema é perpassado por esses estreitos corredores que assumem funções diversas para além de um lugar de trânsito. Esforçar-me-ei para apresentar alguns.

Um rapaz que está com uma blusa um pouco levantada e que encena uma performance afeminada está na porta de uma das salas de exibição assistindo a uma cena de sexo anal entre dois homens. O passivo não possui trejeitos, sua aparência e performance constituem a personificação da imagem de um “macho natural”. Não só pela presença dos pelos e do tipo físico, mas sua performance desassocia as representações construídas pelo senso comum que comumente associam a passividade à feminilidade.

Durante o tempo em que fiquei a observar o movimento do rapaz da blusa levantada, não vi nin-

guém interagindo com ele. Ele permaneceu sozinho por algum tempo, transitando por entre os corredores e outros espaços do cinema acompanhado de outro rapaz. Ambos são jovens, aparentando em média vinte e poucos anos. Eles estão vestindo shorts bem colados ao corpo que deixam transparecer o tamanho de suas nádegas. Um deles usa uma blusa com um nó amarrado na cintura deixando a barriga à mostra. Em alguns momentos, ele e seu colega transitam pelos corredores sem blusa e com os shorts colados ao corpo. No cinemão X, ser afeminado, mas ter uma bunda grande, ser considerado bonito, ou “*dar o close certo*”, pode significar uma mudança temporária no status de um indivíduo considerado invisibilizados.

No cinemão X, os corredores são as vitrines, o lugar de apresentação de si. Algumas pessoas utilizam as paredes laterais de alguns corredores para encostarem-se, observando e sendo vistas pelos que transitam pelo lugar, quase que como vendendo seu “produto”. Ficar mexendo no celular; fixar-se em uma posição; insinuar-se por meio do olhar e do toque na genitália; esbarrar-se propositadamente com os corpos que transitam no local, configuram alguns códigos de interação. Os corredores funcionam como espaços de exibição dos corpos, mas também como espaços de fricção dos corpos, possibilitando aproximações e toques. É no trânsito constante dos corpos, deslocando-se de um lado para o outro, que as fricções tornam-se inevitáveis. Essas fricções tanto podem ser intencionais, sinalizando interesse, como não intencionais, provocando embaraços.

Em outro momento, ouço o rapaz de blusa levantada falando para seu colega que ele estava cansa-

do: “Bicha, eu tô cansada”. Pouco antes disso, o vejo em um dos corredores envolvido em uma cena onde ele estava de costas sendo cortejado por um homem mais velho que pegava em sua bunda sem cerimônia. A performance feminizada do rapaz parecia não incomodar o homem que parecia exibir o “produto” (a bunda grande do rapaz) como um troféu.

Um homem de óculos estilo *Ray Ban* encontra-se na extremidade de uma cabine do corredor que dá acesso ao *dark-room*. Ele começa a se insinuar para mim pegando no pênis em movimentos sutis e descontínuos. Depois de não conseguir nenhuma resposta de minha parte, sinaliza com a cabeça, convidando-me para entrar na cabine. Aceno com a cabeça dizendo que não tenho interesse e ele responde com um legal e um sorriso e vai embora. Esse corredor, localizado próximo ao *dark-room*, é certamente o corredor do cinema onde as interações são mais intensas por ser um lugar estratégico, seja porque ele se localiza próximo ao *dark*, seja porque nele se encontram quatro cabines fechadas.

Quando estou saindo do cinema, enquanto lavo minhas mãos com álcool em gel, observo que os dois rapazes descritos no início da seção estão conversando com o recepcionista e um deles interage com o outro, fazendo referência a mim da seguinte maneira: “Até que ele é bonitinho, só é muito sério”. Quando cruzo a roleta, já de saída, olho para trás e eles estão se olhando em um espelho que fica entre a roleta de entrada e a de saída. Dão *tchau* para mim e eu os cumprimento. Aproveito a ocasião para dizer que estou fazendo uma pesquisa acerca dos cinemões e pergunto a eles se eles topariam me conceder uma entrevista.

Pergunto a eles o que eles fazem e o que já viram no cinema e eles me respondem que vão ao cinema para satisfazem seus desejos sexuais, mas que também o cinema tem sido um lugar onde eles fazem amigos e os encontram. Compartilham comigo algumas das experiências que já tiveram no cinemão X. Um deles diz que já fez sexo com mais de doze homens em um dia e que quando está lá não sente o tempo passar. Falam também que um conhecido deles adquiriu HIV no cinemão e narram um pouco o processo. Dizem que o cinemão vicia e que as relações só duram enquanto estão no lugar. Um deles diz que já namorou pessoas que conheceu na sauna e que o cinemão não é lugar para encontrar relações mais duradouras.

A SOCIABILIDADE DO LOUNGE

O espaço do *Lounge* do cinemão X foi eleito por se acreditar que nele se gesta um tipo específico de interação. Lá, as pessoas reúnem-se por motivos diversos, mas o que congrega esses interesses é a vontade de estar junto ou de interagir de uma forma mais relaxada, mais livre. A televisão, o sofá, a poltrona e as cadeiras criam uma ambiência de relaxamento nos corpos, deixando as pessoas mais à vontade para “serem elas mesmas”. Diferentemente dos demais, este é um lugar barulhento. As conversas giram em torno de temas diversos, desde o conteúdo exibido na televisão a temáticas que colocam em pauta questões amorosas, familiares, pessoais, ou assuntos que emergem como pautas de conversa no cinemão.

Estou sentado em uma das cadeiras de madeira que fazem parte da ambientação do espaço. Apoio minha mão esquerda em uma mesa onde utilizo um blo-

co de folhas para fazer algumas anotações. Chama-me atenção um homem que está sentado na poltrona. Ele possui cavanhaque, usa bermuda, uma blusa regata, chinelo e um relógio de cor prata, e me observa insistentemente. Nesse momento, senta-se, quase que ao meu lado, mas em outra mesa, um homem negro, de aproximadamente quarenta e poucos anos, portando um celular na mão no qual ele não parava de mexer. Ele estava de boné, calça quadriculada, chinelo e uma camisa de cor branca. Ele observava o entorno, olhava também em direção a mim e para o outro homem de cavanhaque, porém não permanecendo por muito tempo sentado, levantou-se e saiu do espaço. Em outro momento, quando passou na minha frente me olhou com os olhos bem abertos. Enquanto estava sentando ainda na mesma posição, vi um homem gordo, de olhos claros e bem abertos, que havia visto no banheiro do Duda's Burguer mais cedo praticando a pegação no mictório do banheiro, andando inquietamente para lá e para cá. Ele parecia meio perdido, apressado, com tesão (não consegui fazer uma leitura precisa por meio de sua expressão). Ele não parava de olhar para todos os lados como se estivesse procurando por algo, como se tivesse pressa. Tocou em um homem que estava passando ao seu lado sem a menor cerimônia e foi obstado.

O homem de cavanhaque, que já não mais estava no espaço, tornou a sentar na poltrona onde outra estava e começou uma nova sessão de insinuações para mim. Eu permanecia observando a criatividade em suas investidas e enquanto observava suas estratégias erótico-interativas continuava escrevendo. Ele dirigia seu olhar para mim fazendo movimentos com as

mãos no seu pênis. Primeiro, ele colocou a mão sobre o seu pênis e começou a apertá-lo enquanto colocava o dedo indicador de sua outra mão dentro da boca, fazendo gestos com ela. Suas investidas se concentravam em duas partes do corpo: no pênis e na boca, pondo a mão no pênis, e o dedo na boca, ora fazendo as duas ações ao mesmo tempo. Investidas sonoras também consistiam em uma de suas estratégias de insinuação e de sedução. Ele emitia sons como que demonstrando que estava com tesão, ao mesmo tempo em que tocava no pênis. Eu interagía olhando para ele com uma expressão que não dava para ele saber qual era a minha, enquanto aproveitava para tentar escrever alguma coisa daquela experiência.

Nesse tempo em que estou sentado, observo pessoas transitando de um lado para o outro enquanto parecem observar o ambiente. Avisto um homem que se encontra encostado na parede de um corredor, onde permanece por algum tempo se insinuando para algumas pessoas que passam. De vez em quando eu observo seus movimentos. Ele olha para frente, para o lado e para o outro. Pega no pênis se insinuando a partir de movimentos com as mãos sobre ele. Está bastante inquieto. Acena com a cabeça para mim, convidando-me para ir em direção a ele. Respondo à sua tentativa de aproximação com um sorriso, sinalizando que eu não iria. Nesse meio tempo, outro homem chega ao *Lounge*, lava as mãos com álcool e inicia uma conversa com o recepcionista do local. Ele parece ter em torno de cinquenta e poucos anos. Sua performance é masculina, embora sua voz seja fina. Na conversa ele diz não gostar da cantora Maria Rita, fazendo alusão a um quadro comemorativo de um programa que está sendo exibido na televisão

do *Lounge*, relacionado ao aniversário da cantora Elis Regina. Enquanto ele falava isso ao recepcionista, a cantora Elis Regina aparece na TV cantando a música “Como nossos pais”. O recepcionista aumenta o som, enquanto o homem canta a letra da música baixinho, aparentemente sem se preocupar com sua performance. Embora ele não tenha se soltado muito, pude perceber certo relaxamento na performance que sua aparência procurava sustentar. Em pouco tempo, ele sai do *Lounge* assim que a cantora termina de cantar, e volta a encenar a performance anterior. Ele passa na minha frente e dirige um olhar fixo em minha direção.

No espaço do *Lounge*, o público tem a possibilidade de encenar posturas diferentes das que às vezes precisam manter nos outros espaços do cinema. Não que a fachada desapareça por completo, mas as dinâmicas operadas nesse espaço produzem certo tipo de relaxamento nos corpos, dando passagem a comportamentos interditados em outros espaços. A presença da televisão, exibindo programas e novelas, a disponibilidade do recepcionista para a interação com os clientes, o clima aparentemente descontraído percebido entre os próprios funcionários, as mesas onde eventualmente encontramos alguém bebendo uma cerveja, e o sofá, criam um ambiente menos vigiado. Este é um dos poucos espaços do cinemão onde é possível observar interações mediadas pela conversa, pelo riso, pelo coleguismo expressas nas brincadeiras, nas piadas, nos comentários sobre os frequentadores do espaço que passam e que chamam a atenção, proporcionando às relações certa fluidez.

No que tange a essa aparente fluidez das performances masculinas, que são possibilitadas pela própria ambiência do lugar, ela se expressa em um maior

relaxamento da performance, explicitando a relação estreita existente entre performance de gênero e condições estruturais de um espaço. Segundo Oliveira (2016), em sua pesquisa em espaços de pegação em João Pessoa, tais performances são construídas de maneira relacional, tanto em virtude dos parceiros desejados quanto das condições estruturais do espaço. A praia, no contexto de sua pesquisa, emerge como sendo esse espaço que possui uma “atmosfera aparentemente mais aberta às possibilidades”, onde é possível agenciar uma “expressão mais moderada” expressa em conversas, piadas e atitudes mais descontraídas.

DARK-ROOM: UMA EXPERIÊNCIA DE SENTIDOS E SENSações

Quando entro no *dark-room*, começo a observar um homem moreno sem camisa encostado na parede. Ele está com o peitoral à mostra, a camisa sobre um dos ombros, um cordão dourado no pescoço e uma calça colada ao corpo com o botão aberto. Ele pega em seu pênis enquanto se insinua. Outro homem que se encontra do meu outro lado está também se insinuando com o pênis. Eu me encontro bem no meio dos dois, mas a uma distância que os impede de me tocarem. Permaneço algum tempo no quarto escuro esperando acontecer alguma coisa para além daquela cena que eu estou visualizando.

O *dark-room* é um compartimento escuro, localizado no térreo do cinema. À noite, o espaço fica quase todo no escuro. Só conseguimos ver parcialmente as silhuetas das pessoas e ouvir o barulho dos ventiladores. Estrategicamente, escolho ficar em uma região de penumbra a fim de que eu possa visualizar melhor o local.

Tenho caminhado entre a escuridão e a penumbra, tenho ficado quieta. Tenho aguentado o calor e guardado silêncio, tenho bebido guaraná e cerveja, tenho jogado o copo no chão, tenho tentado participar. No entanto, não tenho me masturbado, nem tenho masturbado ninguém, não tenho feito sexo oral em nenhum dos rapazes nem tenho sido penetrada, não tenho efetuado todos os gestos que estruturam o ritual, nem pronunciado as pouquíssimas palavras que o complementam. (DÍAZ-BENÍTEZ, 2007, p. 94).

Transitar pelo *dark-room* se configura também quase em um sinônimo de ser tocado de alguma maneira. O escuro e os sentidos que ele cria embaçam temporariamente a fachada mantida nos outros espaços. Esse embaçamento das identidades abre espaço também para interações entre pessoas que eventualmente não aconteceriam em outros espaços. Assim, pessoas consideradas muito feias, muito velhas, muito afeminadas ou que congregam todos esses marcadores podem aproveitar-se do escurinho para interagir com outras pessoas que em outros espaços do cinema, seria impossível. As interações no *dark-room* começam pelo tato, por meio de uma avaliação do tamanho do pênis, das nádegas e do peitoral.

Já é noite quando me fixo em uma das entradas do *dark* e fico observando alguns corpos que estavam encostados às paredes, um ao lado do outro. No início, eu só conseguia permanecer no espaço depois de tomar pelo menos uma lata de cerveja. Depois de um tempo de permanência no local, a visão se acomodava, as pernas ficavam menos trêmulas e era possível andar pelo espaço mais à vontade, observando o movimento das pessoas e as interações no espaço.

Enquanto alguns homens se “internavam” na parte mais escura do *dark*, impossibilitando-me ver com nitidez o que eles faziam, outros se fixavam em uma região mais clara da sala que ficava próxima às paredes. Chamei essa primeira região de breu e a segunda de penumbra. Localizar-se na penumbra, próximo às paredes, abre espaço para interações mediadas pela visão, possibilitando uma leitura e reconhecimento de alguns corpos. Ficar nesse espaço também possibilita manter certo controle do corpo, consentindo ou impedindo tentativas de aproximação por parte de outras pessoas.

Muito embora alguns dos meus interlocutores apresentem o *dark-room* como um lugar perigoso, associado a ocorrências de assaltos e ao completo desregramento das práticas sexuais, não era isso que percebia em minhas breves imersões. Em minha experiência no *dark*, sobretudo quando ia no período noturno ao cinema, eu era invadido por uma misto de sensações: calor, falta de ar, tensão, medo, tesão... A cada nova ida ao lugar, meus sentidos iam se acostumando com o cheiro forte¹⁸, com o barulho ensurdecedor e com a pouca visão.

18 O cheiro no *dark-room* era uma mistura de sêmen, com suor, cerveja e mais ao final da pesquisa com produtos de limpeza. Os sons produzidos no local eram o som de um ventilador grande de parede onde o barulho do movimento de suas hélices ocupava todo o espaço produzindo efeitos inclusive no corpo. Os sons advindos das práticas de sexo oral, sexo anal e de algumas interações realizadas por duplas, trios ou grupos eram também ouvidos no lugar, porém difíceis de serem ditos. O silêncio das interações abria espaço para os ruídos presentes em uma comunicação verbal precária, para o barulho do entra e sai de pessoas, para sons codificados como sendo de tapas na bunda, de punhetas, de penetrações anais, de chupadas... A possibilidade de ver pouco criava certa ansiedade de interação imediata por meio do tato. Se nos outros espaços do cinema onde a luz viabiliza a leitura dos marcadores sociais da diferença as interações são constituídas a partir da fabricação de uma fachada e da gestão dela, no *dark-room* essa fachada, se não se dissolve por completo, encontra-se embaçada pela impossibilidade de ver tudo.

Sobre os diferentes modos de apropriação do lugar pelos frequentadores do cinema, o *dark-room* também pode assumir vários usos: a) espaço de interação entre homens que já se cruzaram em outros espaços e que não estabeleceram interação direta neles; b) local preferido do cinemão para alguns frequentadores; c) lugar de passagem.

As interações no lugar, geralmente, constituem-se em práticas de sexo oral e anal, onde é possível imaginarmos a cena a partir do que ouvimos sonoramente dos agentes envolvidos na transa, mobilizando ou desmobilizando os sentidos e a atenção para a cena. É comum ver pessoas batendo punheta enquanto escutam ou se aproximam de uma cena de transa. Vejo também homens que, cheios de tesão, acabam permitindo serem chupados por pessoas que eles não conseguem ver sequer o rosto. E, assim, uma cena pode vir a mobilizar muitas outras.

Quem se fixa na região de penumbra só consegue ver a silhueta de alguns corpos e escutar alguns sons: “Deixa eu chupar teu pau, deixa!” – “Ei, me come, vem!” - “Porra, que cacete gostoso!” - que produzem um clima de saturação sexual. Tatear os corpos constitui-se na estratégia mais eficiente de interação no lugar. Quem cruza o espaço passa por uma espécie de leitura e reconhecimento tátil. É uma espécie de reconhecimento dos corpos já que não se pode ver. A pressa, o pega-pega das mãos inquietas e apressadas em direção ao pênis de quem transita no local cria um clima de tensão e tesão.

A proximidade e a efervescência produzida pelo lugar produzem nos corpos sensações ambivalentes, aproximando desejo e medo sob constante tensão. O

olfato também agencia interações entre os homens no *dark*. O cheiro funciona como uma espécie de faro nas interações, orientando os agentes em seus deslocamentos. Cheiros de sêmen, de suor e de sexo agiam mobilizando os corpos.

O *dark-room* é um dos poucos lugares do cinema onde a mistura dos corpos e a possibilidade de experimentação podem entrar em cena, embaçando a arquitetura da fachada dos frequentadores do cinema. “Sair de minha própria pele” ou me permitir habitar, mesmo que temporariamente, em zonas inseguras, dentro do espaço, talvez tenha constituído em um dos meus maiores medos. Tive que, muitas vezes, entorpecer meu corpo com álcool e cigarro para ter coragem de entrar lá.

Rastrear as intensidades produzidas pelo lugar não se configura em um trabalho de interpretação, mas de uma abertura do pesquisador em relação aquilo que o espaço suscita nele. Os incômodos, os medos e o desejo desconhecido produzido pelo lugar só me convenciam de que eu estava sendo perpassado por uma profusão de sensações. O *dark-room*, como um lugar que personifica o estranho, o outro que nos habita, incita um contato/contágio mais próximo de corpos diferenciados, embaçando os marcadores das diferenças como raça, performance de gênero e classe em uma ambiência marcada pela efervescência do sexo e pela rarefação da luz. O *dark-room* convoca dos curiosos que espreitam o lugar, mas não se expõem aos seus efeitos, que deem língua a outros afetos que pedem passagem, como um cartógrafo “atento às linguagens que encontra e devorando as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.” (ROLNIK, 1989, p. 15-16).

Nas linhas que seguem, apresento a narrativa produzida como fruto dos meus encontros com dois dos funcionários do cinema, Carlos e Nilmar, e com três frequentadores do local, Edglê, Júlio e Eduardo, e as possíveis implicações desses encontros.

CARLOS

Sexta-feira, 15 de abril de 2016. Entro no cinema e dou de cara com o recepcionista com o qual já havia conversado acerca da pesquisa, havendo ele ficado de me conceder uma entrevista para falar algumas de suas experiências naquele lugar. Pergunto a ele se é possível conversar comigo essa tarde e ele me responde que sim, pois o movimento da casa está tranquilo. Tento tornar nossa conversa o menos formal possível, por acreditar que o uso do gravador já imporia certa postura, o que poderia intimidar Carlos na construção de suas respostas.

Carlos tem aproximadamente 28 anos, é moreno claro, um pouco musculoso e tem uma barba preta fechada. Sua aparência é discreta, embora sua voz seja fina. Desde a primeira vez que conversamos sobre a pesquisa no cinema, ele foi simpático e solícito, demonstrando interesse em contribuir com o trabalho. A entrevista foi realizada na recepção do cinema, em uma das áreas sociais do espaço; a recepção do cinema também tem a função de bar.

Início nossa conversa perguntando para Carlos quanto tempo faz que ele trabalha no cinema. Ele calcula em voz alta os meses e diz: “sete, oito meses que trabalho aqui”. Carlos me diz que já frequentava o cinema há três, quatro anos atrás e também afirma

que o cinemão X é um dos mais famosos e frequentados em Fortaleza. Enquanto conversamos, ele dirige a palavra a Nilson, responsável pelos serviços gerais do local, perguntando acerca do tempo de existência do espaço. “Sete anos”, Nilson responde. Carlos responde surpreso: “Eita! Sete anos!”

Carlos fala que foi a primeira vez ao cinema por curiosidade, “para saber como era o espaço”. Antes mesmo de concluir seu raciocínio, é interrompido com a chegada de um cliente. Carlos se vira, recebe o dinheiro, passa o troco e retorna. Ouço o giro da catraca. Carlos continua sua fala dizendo que um amigo havia falado do lugar para ele, que curioso, pesquisou na internet, achou o espaço bem diferente e acabou indo para saber como era.

“Primeira vez foi curiosidade pra saber como é que era porque um amigo me falava daqui aí eu pesquisei na internet, aí eu via pelo site o local que era bem diferente aí eu vim por curiosidade pra saber como é que era. E aí quando eu vim, a gente acabou gostando porque é sexo fácil, você acha a pessoa com muita facilidade. É muito rápido as coisas que acontecem, né? Aí pronto, partiu daí. Aí a segunda vez foi com um amigo meu e aí é divertido porque você fica no escuro sem ver quase ninguém, labirinto, aí você sobe e desce, é diferente”¹⁹.

Carlos diz que quando frequentava o cinema, enfatizando com um *“há muito tempo atrás”*, ia em média uma vez por mês, tentando deixar claro que não era um frequentador assíduo do lugar. Justifica isso dizendo que não achava o lugar um espaço baca-

¹⁹ Trecho retirado do diário de campo.

na de se frequentar, por ser uma pessoa que trabalha e que estuda, mas, ao mesmo tempo, diz ser complicado julgar quem frequenta o cinema pelo fato de não existir um perfil específico do público frequentador.

Para ele, no início, quando começou a trabalhar no cinema, estar lá se configurava em uma experiência assustadora, por se tratar de um ex-frequentador do local, mas diz que, com o tempo, acostumou-se ao que essa nova posição exigia dele. Antes de eu terminar de desenvolver outra pergunta, chega mais uma pessoa. Ele atende o cliente e me responde ao mesmo tempo, dizendo que ia ao cinema porque encontrava sexo com muita facilidade e que em casa, na *web cam*, havia a incerteza de se conseguir algo e a ausência do contato físico, o que tornava a caça mais complicada.

“Você encontra pessoas pra praticar sexo com muita facilidade, muito mais rápido porque você fica em casa, na internet, na web cam e acaba não dando em nada. Aí você acaba sentindo um desejo de ter aquele contato com aquela pessoa pra você fazer o que você quiser. E o que me despertava era isso: vim pra cá saber qual a próxima pessoa q eu irei pegar no escurinho”²⁰.

Com o desenrolar de nossa conversa, vou percebendo que a postura de Carlos em relação ao lugar é bastante ambígua, seja pelas inúmeras associações negativas que ele imprime ao lugar, como sendo um espaço que “não é bacana para ser frequentado por pessoas que trabalham e estudam”, seja por associar o cinema a um lugar movido pela busca de sexo rápido. Embora ele também fosse um frequentador e caracterizasse a

20 Trecho retirado do diário de campo.

experiência de ir ao cinemão como divertida, procura falar do lugar a partir de sua posição atual, como recepcionista, e não como um antigo frequentador, embora vez por outra essa posição também apareça em sua narrativa. É só quando ele fala de sua posição como cliente do cinemão que conseguimos enxergar uma experiência menos moralizada do lugar, entendendo o espaço por meio das possibilidades múltiplas que ele suscita. Isso é notório quando pergunto acerca de possíveis regras que ele considerava próprias do espaço quando de sua época como frequentador. Carlos é rápido e categórico:

Primeiro lugar não deve rolar sexo sem camisinha. Segundo, beijo na boca, por não saber a procedência da pessoa e, terceiro, sexo oral, a não ser que a pessoa pareça de confiança.

Carlos trabalha de 9 da manhã às 22 horas como recepcionista do cinemão X. Tanto nesse dia como em outras vezes em que estive no lugar, o vi conversando com alguns clientes e funcionários, geralmente nas áreas consideradas mais sociais, por se tratar de espaços onde há uma ambiência para interações dessa natureza. Carlos é estudante de comunicação social em uma instituição particular, treina em uma conhecida academia da cidade e se veste com roupas consideradas simples, apostando em blusas de malha, bermudas e jeans, e em cores neutras, como preto e cinza. As peças não apresentam tantas estampas, enfatizando mais o corpo, delineando uma performance masculina que só “falha” quando ele fala.

Enquanto conversamos, ele me pede licença, mais uma vez, para atender os clientes que estão che-

gando. Uma pessoa entra. Ouço o giro da roleta que, para mim, passou a ser uma marca sensorial do lugar e que ficou habitando minha mente mesmo depois de concluída a pesquisa. Entra outro cliente e depois mais outro. Segundo Carlos, em dias de semana, o cinema recebe em torno de 100 pessoas, o que muda no fim de semana, chegando a receber, em média, 200 a 300 pessoas, movimento que é ainda maior aos domingos a partir das 17 horas. Carlos diz que o domingo é o dia em que “chove gente”, “é o dia que eu não sento pra nada”.

Quando questiono acerca da presença de mulheres no local, ele me responde dizendo que é comum a presença de mulheres no cinema e que elas vêm geralmente acompanhadas de seus companheiros que vão para fazer um sexo a três ou grupal. A mulher é apresentada, em alguns relatos, como sendo um objeto de prazer masculino, ocupando uma posição acessória na relação sexual: dar prazer aos seus maridos enquanto fazem sexo com outros homens. Porém, é notório que esse discurso também tem suas falhas por desprezar a agência feminina nesses lugares, o que não foi possível contemplar nessa pesquisa devido à dificuldade de acesso que tive a esse público. A evidência disso é inferida a partir da fala de algumas amigas mulheres que, além de terem curiosidade de conhecer espaços como cinemões, possuem uma relação menos rígida com relação à sua sexualidade. Cabe também frisar que, por muito tempo, historicamente falando, a mulher foi privada do usufruto de sua sexualidade, tendo que desenvolver estratégias silenciosas para experienciá-la.

Quando inquirido acerca do que ele observa no comportamento dos clientes que frequentam o cinema, Carlos diz:

“Tem gente que é iniciante que chega todo inseguro, entra de uma vez, não cumprimenta, entendeu? Vai, faz lá e sai, faz de conta que a gente nem existe e tem outros que já são frequentadores que acham normal frequentar um cinema, que já cumprimenta a gente, que já abraça, que conversa, que sabe cumprimentar, que olha no olho da gente. Tem uns que olha o cinemão como um lazer porque eles não vêm só pra sexo, às vezes eles vêm pra relaxar aqui, assistir um clipe, pra bater papo, pra conhecer, marcar encontro, pra beber, pra comer... Tem um que vem até pra assistir novela. Então varia muito. Tem gente de todo tipo. E tem uns que vem só pra assistir o filme mesmo, pra bater uma, gozar e pronto”²¹.

Carlos distingue os clientes em duas categorias: os iniciantes e os que acham normal ou comum frequentar um cinemão. Esses últimos se subdividem em dois subgrupos: aqueles que desenvolvem interações mais afetivas com as pessoas e “aqueles que vão só pra bater uma e gozar”. Para a primeira categoria – os iniciantes –, ele atribui alguns comportamentos: “chega todo inseguro” / “não cumprimenta” / “vai, faz lá e sai” / “faz de conta que a gente nem existe”. Para a segunda ele diz: “cumprimenta a gente” / “abraça” / “conversa” / “olha no olho”. Para esses, a prática do cinemão encontra-se geralmente associada ao lazer, ao relaxamento e à descontração.

21 Trecho retirado do diário de campo.

Acho interessante problematizar um pouco acerca dessa última categoria referente àqueles que só vão ao cinema “gozar e pronto”. É notório que, na maioria das falas, esse modo de viver o lugar que se configura em um uso possível que as pessoas fazem dele é tomado quase sempre como um uso negativo (embora esse seja um uso do espaço predominante). Esse tipo de postura, embora apresentado a partir somente de seu viés negativo, é fortemente aplicado em situações de desinteresse com relação ao perfil do público. A pressa, como modo de vivenciar algumas interações entre homens, quando ressignificada para o contexto em questão, nos faz rever esse modo de vivenciar o espaço. Correr, aqui, ter pressa, pode configurar em um tipo de experiência específica. Gozar logo pra gozar de novo, porque não dá tempo ou até mesmo porque não quer cortejar o outro. Foucault (2009), quando fala de como foi se constituindo um modo de vida gay na modernidade apresenta que, por nos terem sido negadas as condições e os espaços de vivência de nossa sexualidade, tivemos nós mesmos de criar essas condições: criar espaços e interações para vivenciá-las. Historicamente falando, não existiram espaços de sociabilidade para a corte entre homens em um contexto que a homossexualidade foi banida da vida social pela cultura cristã ocidental. Por não ter havido tempo e lugar para a corte, as interações já começavam com o ato em si.

Quando pergunto sobre perfil do público que frequenta o cinemão X, Carlos responde que, embora frequentado por um público variado, o perfil “discreto” constitui a maioria dos clientes. Ele ainda desenvolve em sua fala uma personalidade que, segundo ele, caracteriza esse grupo de homens.

“Aqui dá gente de todo o tipo, principalmente os discretos, principalmente os bis que dizem ser héteros. Dá muita gente mesmo desse tipo. Afeminado não dá tanto como dá os discretos. Eu acho que vem muita gente séria aqui. São pessoas que não conseguem ter relacionamento fora daqui, nem encontros, porque são muito discretos, tem um status diferente. Aí quando chegam aqui dentro desaparece tudo. Eles aqui dentro são outras pessoas. São pessoas reais que lá fora são personagens, entendeu? Eu acredito que é assim que eles vivem. Porque eu conheço amigos e pessoas que vivem um personagem lá fora, que são héteros, que têm namoradas”²².

Na fala de Carlos, ele classifica o público do cinema como sendo “discreto” e afeminado. Os “bis que dizem ser héteros” constituem em uma subdivisão do primeiro grupo. A discrição aparece como um status alcançado na fala de Carlos, onde ele estabelece uma fronteira de como essa discrição opera dentro e fora do cinema. Os discretos correspondem ao que ele chama de “gente séria” e complementa: “são pessoas que não conseguem ter um relacionamento fora daqui, nem encontros, porque são muito discretos”. Esse tipo de comportamento dos discretos corresponderia ao comportamento que rege as relações deles fora do cinema, por se tratarem de homens casados ou que namoram mulheres. Ele continua sua fala dizendo que “lá dentro deixam aparecer quem realmente são ou quem desejariam ser” – sua “real” personalidade. Já fora do cinema, eles viveriam uma fachada, alimentariam um personagem. Ainda sobre o perfil do público, ele diz:

²² Trecho retirado do diário de campo.

“Aqui não tem feia, nem bonita, tem os médios. Gente que até que você nem imagina que existia e aí aparece por aqui. Turistas. Aí eu digo sempre assim: tem o Jurassic Park, o Dragon Ball Z, mas de vez em quando aparece os Vingadores e o Quarteto fantástico ou X-men que são os heróis de elite, que são pessoas bonitas, mas é muito Jurassic Park, Dragon Ball Z, é muito dragão. Os outros cinemões, dizem que dão gente legal, mas aqui eu acho que não se compara com os outros não. Aqui eu acho que é melhor. Aqui é onde vem gente de todo tipo, de todo jeito. De fora já sabe o que é o X. É igual a Divine. Tem lugares do Brasil todo e até do exterior que sabem que a boate Divine é aqui, ou o que era. Ai o X tá quase isso e o Rommeo tá quase começando a ficar no nível”²³.

Classificando os frequentadores a partir de marcadores como a beleza e a idade, ele demarca o perfil deles a partir de outras três categorias: os muito velhos (que conformam à categoria Jurassic Park), os muito feios (categoria Dragon Ball Z) e os mais raros, os muito bonitos que ele chama de Vingadores e Quarteto fantástico, fazendo alusão aos “*heróis de elite*”. Mas, mesmo elencando essas categorias, ele insiste em afirmar que não há um perfil fixo que caracterize o público do lugar. Colocar todos esses homens dentro de uma caixa seria incorrer em um grande risco de empobrecer a pluralidade que constitui os diferentes movimentos e estratégias identitárias criadas e mobilizadas por esses agentes. É mais fecundo pensar esse universo de pessoas a partir das relações que eles tecem do que a partir de uma identidade construída em torno de um eu coerente.

23 Trecho retirado do diário de campo.

Sobre a dinâmica das interações entre os homens no cinemão X, Carlos nos traz uma fala interessante que dá importância significativa para o olhar como um código fecundo para estabelecer comunicações no lugar, para dizer coisas. Para ele, tudo começa no olhar. Ele também apresenta o toque e a localização corporal no espaço do cinema como códigos importantes nessas interações, mas remete importância ao olhar.

“O olhar acontece tudo, o contato, o toque. Eu olho pra ti aí faço um gesto no olho, aí eu olho pra ti e tudo acontece. Tem outra que é pelo toque, que o cara pode pegar no teu braço, na tua barriga, na tua parte íntima. Aí onde tu for ele vai atrás, parecendo um cachorrinho. A pessoa vai andando e o cachorrinho vai atrás, aí entra no buraco aí o cachorrinho entra junto, aí tranca a porta aí acontece o que acontece. E tem outros casos, que são poucas, que você na toca (porta aberta) aguardando vim à isca. Tipo assim, você fica praticamente com a porta aberta e você fica lá esperando alguém entrar e a pessoa entra aí acontece tudo. Sem conhecer, sem perguntar o nome. A pessoa não tem diálogo. É totalmente mudo. Porque quando tem diálogo acaba totalmente com o clima, acaba totalmente o ambiente de mistério. Por exemplo: Tu conhece a pessoa pelo Instagram ou pelo Face, começa a conversar, cria aquele clima de interesse, marca um encontro e acontece tudo. Ou, outras vezes quando você vai conhecer a pessoa sem intenção de ter algo, sexo, a pessoa conhece ali pra nunca mais. Porque quando a gente conversa, tem diálogo, corta totalmente o clima, o tesão, porque às vezes a pessoa acaba não tendo aquela expectativa que esperava. Exemplo, a minha voz pode ser fina, eu não posso ser

grande, ou eu não posso ser musculoso. Aí na foto engana. Aqui é diferente. A gente não conversa, não tem diálogo, não tem nada, a pessoa vai direto no assunto, acontece, rola sexo, rola tudo, aí quando acaba a pessoa faz de conta que nem conhece mais, passou. Tem situações e casos que a pessoa gostou tanto do sexo, gostou tanto do beijo, que a pessoa quer mais, aí mantém o contato, aí marca outro encontro. Tem casos raros que aí rola namoro, tem pessoas que acabam até dando certo em um relacionamento e acabam conhecendo aqui. Tem casos que eu já ouvi de um cara que era casado há cinco anos com outra pessoa, veio pro cinemão, conheceu um carinha e o sexo foi tão bom, foi tão bom que o cara terminou o relacionamento de cinco anos e começou a namorar com esse que fez o sexo gostoso. Então, cada caso é um caso. Eu, particularmente, não acredito que dê certo. Porque uma pessoa que frequenta um lugar desse e quer ter um relacionamento sério com outra pessoa, eu não ponho minha mão no fogo não”²⁴.

A fala de Carlos nos ajuda a entender que há maneiras diferentes de interagir no cinema. No cinemão X, os clientes mobilizam várias formas de comunicar seus desejos, onde o olhar ocupa uma posição de destaque nesse tipo de comunicação. A discrição também é apontada como uma categoria interpretativa importante para compreender o status social dos participantes bem como as relações de poder que atravessam essa configuração social específica e os modos como elas se atualizam em outros espaços da vida social.

24 Trecho retirado do diário de campo.

EDGLÊ, JÚLIO E EDUARDO

Meu encontro com Edglê, Júlio e Eduardo é viabilizado por Carlos, no mesmo dia de nossa conversa.

Nossa conversa se dá na área social do cinema. Primeiro converso com Edglê. Ele é um homem branco, aparenta ter aproximadamente vinte e poucos anos e apresenta uma performance afeminada. No começo da entrevista, percebo que ele sustenta uma postura mais formal, expressa em sua maneira de falar. Era perceptível a formalidade dele no modo como ele aparentemente se preocupava em manter um controle de sua fala, pausada e explicativa. Edglê, durante a entrevista, passa-me a impressão de ser um rapaz educado, simpático e cortejador. Inicio a entrevista perguntando a ele como ele descobriu o cinemão X. Ele me responde dizendo que o primeiro contato com o espaço se deu através de um colega. Depois de saber da existência do local, resolveu visitar e acabou gostando, tornando-se, assim, um frequentador assíduo. Edglê frequenta o cinema há aproximadamente seis anos. Nesse tempo, ele me diz que o cinema mudou, passando por algumas reformas no espaço físico e que o público vem diminuindo com o passar dos anos. Quando pergunto o que o motiva a frequentar o cinema, ele desenvolve uma fala que informa acerca dos usos diferenciados que o espaço pode assumir.

Na fala de Edglê, o cinemão X configura-se em um lugar onde é possível tanto fazer sexo, como desenvolver vínculos, amizades e novas experiências.

“Olha, muita gente na verdade pensa que a gente vem ao cinema afim de sexo, prazer, gozar, e tal, não. A gente aqui, fora o sexo,

a gente aqui acaba criando um vínculo de amizade. Todo dia é um novo conhecimento, novas experiências. O que traz a gente aqui é isso. Não só o sexo, não só o prazer, e sim, novos conhecimentos, amizades, pessoas que a gente conhece de outros lugares e tal, de outros estados, pessoas de outros países. E até mesmo bom porque é um ambiente gay. Então a gente se sente mais à vontade, pra se encontrar, pra bater um papo, pra tomar uma cerveja do que na rua devido o preconceito. É isso”.²⁵

“[...] Gente, é porque assim, o ambiente aqui é um ambiente que a gente vem pra conhecer, vem pra fazer amizade, vem pra tomar uma cerveja, vem pra gozar, vem pra fazer sexo e não amor. Aqui a gente vê de tudo: vê pessoas que entram para conhecer outras pessoas, que transam, se beijam, saem daqui a outro lugar e de repente criam um vínculo de relacionamento, que na verdade muita gente não sabe o que é relacionamento. Relação é algo que se começa na base da conversa, do conhecimento e depois a gente parte pra prática. Inicia com a teoria e depois a gente parte pra prática. E aí depois não dá certo em três dias, porque um relacionamento é bem duradouro e as pessoas fazem de três dias um relacionamento, um namoro, uma fase de amor, que não é. E daí, três dias aquela coisa acaba e acabam que voltando pra cá de novo com intuito de conhecer outra pessoa que faça feliz e tal e não é assim”²⁶.

25 Trecho retirado do diário de campo.

26 _____.

A partir da fala de Edglê, é possível fazermos algumas considerações. Primeiro, porque ela dessencializa, de certo modo, o cinemão X como um espaço apenas de sexo. Ele associa o lugar a um espaço onde é possível “desenvolver novos conhecimentos”, “novas experiências”, bem como a um lugar de refúgio e proteção do preconceito da rua. Antes de nossa entrevista, já o tinha visto dialogando com o recepcionista e seu jeito aparentava certa familiaridade com o local. Um dos fragmentos de sua fala que evidencia o grau de familiaridade que ele tem com o lugar se expressa quando ele descreve o sofá, presente na área social, como sendo seu lugar preferido no cinema.

“O meu lugar é a recepção do X. O sofá é meu! Ninguém toma meu sofá. Eu chego, eu sento. Os colegas que vão chegando já sabem que se quiserem me encontrar é no sofá, assistindo o que estiver passando, novela, televisão, jogo, que eu não gosto, mas assisto obrigado, porque eu tenho que estar no meu sofá. É isso”²⁷.

Edglê desenvolve sua fala situando os vários usos que o cinemão X pode assumir. Segundo ele, há pessoas que vão ao cinemão a fim de conhecer pessoas novas e, casualmente, fazer amizade. Outras pessoas vão pra tomar uma cerveja, pra relaxar depois de um dia de trabalho. Outras vão pra gozar e pra fazer sexo. Para ele, é possível ver de tudo no cinemão: pessoas que entram para conhecer outras pessoas casualmente, as que vão só em busca de uma transa, e as que desenvolvem vínculos de amizade ou de namoro.

27 Trecho retirado do diário de campo.

Contudo, percebo que Eduardo, seu amigo, mobiliza em sua fala uma hierarquia social dos usos do lugar, ou seja, ele me diz que há usos do lugar que são considerados socialmente mais valorizados do que outros. Percebo, em seu discurso, um tom moralizador com relação às pessoas que vão ao cinema em busca de sexo casual e que estigmatiza os homens considerados afeminados que frequentam o cinema. Eduardo procura afastar sua experiência desse tipo de prática relacionada ao sexo casual por enxergá-la como negativa, informando que vai ao cinema apenas para encontrar amigos e se divertir. Seu esforço em dizer que é “macho” e que não gosta de “bichinha” dá a impressão de que está querendo negar algo, por saber das consequências que isso traria para o seu status social no lugar. Considero esse tipo de análise por perceber que a performance de Eduardo não era tão discreta assim como ele supunha, podendo ser considerado afeminado pela sua voz e pelo jeito de falar.

Depois de certa familiaridade que vamos desenvolvendo no decorrer da conversa, Edglê, me interrompe, dizendo:

“Eu posso falar igual a Dercy Gonçalves? Abrir o popular? Quando eu venho pra cá eu não venho pensando se vou ficar com alguém, se vou transar com alguém, será que vou pegar um pênis diferente? Mais fino, mais grosso? Pow, será que o cara vai gozar legal? Venho pra cá com o intuito de rever as pessoas que conheço. O prazer não vou dizer que está em último lugar, nem na metade do meu pensamento, mas o prazer eu também penso nele. Em quem eu vou conhecer pra sair, em quem vou botar na cabine, em

quem eu vou botar um preservativo pra fazer um sexo oral, ou pra fazer um anal e tal, é isso, em quem eu vou confiar pra me abraçar por trás, pra sentir a quentura envolvente, que eu possa confiar, que vai me acariciar sem descer a mão pro meu bolso e levar um celular ou minha carteira, que não vai me cobrar pelo prazer que eu vou sentir, que eu vou passar pra ele, é isso”²⁸.

Edglê narra sua experiência no cinema como sendo muito mais marcada pela composição de laços afetivos do que circunscrita ao sexo casual, embora ele não negue a utilização do espaço para esse fim. Em sua fala, o cinemão X é descrito como um circo, onde personagens sociais diversos performatizam seus espetáculos.

“O público daqui é variado, é do roqueiro ao emo, do emo ao forrozeiro, do forrozeiro ao pagodeiro, do pagodeiro ao hippie, é isso. O povoamento aqui é bem invertido. Aqui você encontra de tudo um pouco. Do palhaço ao mais sério, ao mais ou menos, ao quieto ao tímido, ao desenrolado. É bom, é muito bom”.

Como qualquer frequentador veterano do espaço, ele aprendeu a manipular os códigos sociais que possibilitam interações no lugar. Embora ele diga que seus percursos no cinema se limitam às áreas comuns do cinema, tempos depois de feita a entrevista, me deparo com ele e um de seus colegas, Júlio, em uma das salas de exibição, localizada no andar superior do cinema. Quero dizer com isso que muito embora a fala da maioria dos frequentadores deslegitime alguns espaços e práticas do cinemão X como sendo sujas ou perigosas, sua prática demonstra o contrário.

28 Trecho retirado do diário de campo.

Se Edglê informa que “cada ambiente do cinema tem sua regalia”, quando é questionado acerca do comportamento que se deve adotar em cada espaço, isso me leva a pensar que nossa conversa também produz uma ambiência que se expressa discursivamente, por meio do controle e do relaxamento da linguagem. Quando pergunto: Você vem pra cá pra gozar? Ele responde: Segredo. Geralmente, quando eu quero gozar eu uso as cabines.

Outros dois frequentadores e colegas de Edglê, Júlio e Eduardo, assumem também que vão ao cinema para rever os amigos que fizeram no espaço, para rirem, para se distraírem e para se refugiarem de algum problema. Júlio compara o cinemão X a um shopping, a um divã, mas adverte que pode se transformar em um vício. “É uma coisa que vicia”, diz Júlio, referindo-se à prática do cinemão. E, Eduardo, acrescenta: “E que vício, viu? Pelo amor de Deus!”. Quando pergunto se se enxergam como viciados, Júlio diz: “Eu me considero”.

Júlio tem vinte e oito anos, é moreno, alto, atraente e classifica-se como discreto. Ele era funcionário em uma empresa de *call center*, mas encontrava-se desempregado. É cliente do cinemão X há três anos, aonde vai de uma a duas vezes por semana. Atualmente, mora com a família, que diz ser conservadora, mas saber de sua orientação sexual. Para Júlio, ser discreto é fundamental para preservação de sua imagem. Ele associa a discrição a valores como respeito, educação e ao capital intelectual e financeiro da pessoa. A discrição é apresentada em sua fala como postura oposta à depravação. “Um gay que é formado, concursado, tem uma postura mais diferenciada daquelas pessoas”, diz Júlio. Para ele, manter uma postura de discrição

consiste em uma autogestão do comportamento, expressa na preocupação com a aparência, com a maneira como se fala e como se anda, por exemplo.

Quando pergunto se ele se considera preconceituoso, ele diz que tem uma visão de mundo semelhante a do seu colega, Eduardo. Sua fala deixa bastante clara que a performance de gênero de um homem gay deve estar sujeita a uma vigilância permanente do sujeito a fim de que ele se integre à sociedade sem maiores prejuízos. Júlio justifica sua resposta com a seguinte frase: “A sociedade, desde o começo, o homem foi feito pra mulher e a mulher para o homem”, evidenciando sua visão binária e conversadora no que diz respeito às performances de gênero.

Eduardo parece ter quarenta e poucos anos. É branco, meio fortinho e frequenta o cinema há três anos. Quando pergunto o que o motiva a ir ao cinema ele diz também ir ao lugar para encontrar e conversar com seus amigos. Segundo ele, todos os frequentadores querem uma mesma coisa no cinema: “dar”. Logo, ele diz preferir o que ele chama de “coisas héteros”. Eduardo descreve o perfil da maioria do público do local como sendo composto de homens héteros e casados.

“Aqui é uma pegação geral, mas aqui tem muitos héteros que vem pra cá, conhecem e saem pra fora. Homens casados. Aqui vem muitos homens casados. Eu conheci um homem casado que ele disse: olha, eu sou casado, eu tenho três filhos, mas eu gosto de homens. Mas homens assim como você que tem jeito de homem. Porque tem bichas que é acanalhadozim. Você tem jeito de homem. Eu gosto de bicha assim, disse o homem casado. Aí começamos a namorar, namorar. Ele disse: Queria ir pra um motel. Eu res-

pondi: Eu conheci você e vou pra um motel, por quê? Vamos deixar pra outro dia. Outro dia nós conversa. Eu notei que ele era uma pessoa boa, porque ele aceitou”²⁹.

Pelas falas de Eduardo e de seus amigos, podemos inferir que suas interações no cinemão X se circunscrevem aos vínculos de amizade construídos e partilhados no lugar. Eduardo afirma que nunca fez sexo no local e, embora limite suas experiências aos vínculos afetivos construídos com seus amigos, ele apresenta o lugar como sendo um espaço de “pegação geral”, o que supõe um distanciamento do “nós” (ele e seus amigos) dos “outros” (o restante dos frequentadores do cinema) mobilizado a partir de um capital moral. Em vários momentos da fala de Eduardo ele critica veementemente o comportamento de algumas “bichas” que frequentam o lugar. Embora ele afirme não ser homofóbico, diz que “morre de preconceito”, “que não gosta desses gays que chamam atenção”, “que tem nojo”, “que tem vontade de matar”, “que tem vontade de dar um murro assim” (fazendo o sinal com as mãos).

Embora Eduardo diga que sua experiência se restringe a determinados espaços do cinema, quando peço para ele descrever os outros espaços do cinema, ele descreve apresentando detalhes dos espaços e do público que os frequenta. O *dark-room* é apresentado, segundo ele, como sendo um lugar que não se deve confiar de primeira, aconselhando não entrar no espaço com nada à vista, carteira, celular, pois “*lá o roubo é grande*”. Ele descreve da seguinte forma alguns espaços do cine.

“Você entra, aí paga. Você vai pra salinha de vídeo, aqui na salinha de televisão, que é uma

29 Trecho retirado do diário de campo.

coisa social, pra se sentar, com ventilador, pra conversar. Aí quando quiser vem pra cá pra esse espaço (área social) que é um ambiente legal, é frio à noite, porque à tarde é quente demais. Depois você sobe a escadinha, tem uma sala geladinha pra você namorar, pra você trepar (risos). Tem outra sala de vídeo pra trepar também, volta, tem outra sala de vídeo. Só o que tem é pra esse tipo de coisa, sabe. Ai você desce, tem o dark-room, que é roubo na certa. Se você for, vá sem nada porque lá você corre o risco de ser assaltado”³⁰.

Embora Edglê, Júlio e Eduardo assumam dentro do cinema performances específicas, onde Edglê estaria classificado como mais próximo do cliente considerado afeminado e Júlio e Eduardo do cliente considerado discreto, eles conseguem estabelecer um vínculo afetivo a ponto de se chamarem de colegas e de transitarem juntos em alguns lugares do cinema.

NILMAR

Conheci Nilmar na mesma época em que conheci Carlos. Nilmar é um homem branco, aparenta ter cinquenta e poucos anos, possui uma estatura baixa, tem os cabelos loiros e possui uma performance afeminada. Ele trabalha como zelador do cinemão X há cinco anos. Em sua fala, Nilmar apresenta o cinemão como sendo sua segunda casa, por ser um espaço onde ele passa a maior parte do seu tempo. Nilmar diz ser uma pessoa caseira, que vive da casa para o trabalho. Diz também que não gosta de boates nem de “festas mundanas” e que, quando tem tempo livre, vai à missa, pois afirma ser uma pessoa muito católica.

30 Trecho retirado do diário de campo.

Em nossa conversa, que também aconteceu na área social do cinema, Nilmar narra algumas das dores e delícias vividas desde quando se tornou funcionário do cinema. Ele compartilha comigo uma história de desilusão amorosa vivida com um dos frequentadores do cinema. A história é triste e fala de nossas fragilidades humanas que emergem quando nos relacionamos afetivamente com alguém. Nilmar me diz que insistiu nessa relação durante algum tempo, chegando a se passar por outra pessoa em uma ligação telefônica para esse “crush” amoroso, onde perguntava se ele teria coragem de se relacionar com o zelador do cinema. Ele recebe um “não” como resposta, o que o deprime muito, por acreditar que seria possível desenvolver uma relação com aquele homem fora do cinema.

“Aí eu vi que a beleza dele aqui era só pra ficar com um e com outro mesmo. Trocar a minha pessoa, que queria algo sério, pra ficar sendo vadio aqui dentro, sabe, com um e outro, quase que todo dia, toda semana, batendo porta. Triste, né? Pra mim foi triste, foi deprimente”.

A fala de Nilmar demonstra o modo como ele enxerga as relações vivenciadas dentro do cinema. Embora ele diga que o espaço está longe de ser um “cabaré”, afirma que o lugar é “*pecaminoso*”, “*não agradável aos olhos de Deus*”. Isso explica até certo ponto a resposta dele com relação ao cinema e as pessoas quando em face da não correspondência amorosa. Depois da resposta dada pelo seu “crush” amoroso, ele não quis manter mais nem a amizade de outrora, fazendo uma distinção das “*pessoas que buscam algo*”

sério” para “aquelas que optam por viverem na vadiagem”. O modelo do relacionamento monogâmico ainda é fortemente valorizado nos discursos dos meus interlocutores como sendo o ideal de relacionamento. Nilmar, como outros, revela com tristeza e pesar o que eles consideram como sendo “*um fora*”.

Segue alguns trechos do meu diário de campo que narram algumas das vivências de Nilmar.

Nilmar: “Já precisei de muitos ombros aqui dentro. Passei por uns períodos depressivos, de amores platônicos, paixões não correspondidas. Até hoje passo, né? Mais hoje eu tô mais conformado, né? Muitos clientes que já andaram aqui, inclusive que eu não vejo mais, o destino separou a gente, já me ajudaram muito psicologicamente com palavras. Chorei, chorei muito. Trabalhei muitos anos aqui chorando, muitos dias, muitos meses. Hoje é que eu tô calmo, tô curado, libertado, graças a Deus, mas eu trabalhava chorando”.

Pesquisador: Por quê?

Nilmar: “Depressão, eu não queria mais aceitar viver, não queria mais viver. Decepcionado com o amor, com as pessoas que eu gostei. Cheguei a não acreditar mais que existia alguém que realmente quisesse alguém que não fosse só pra fazer hora. E eu bati na tábua, eu tenho na mente que eu tenho razão. Hoje em dia não tem mais ninguém que queira mais ninguém sério não, pra dizer assim: eu vou ficar com o Nil para sempre! Vamos viver nossas vidas. No dia que não der mais a gente conversa, mas não existe isso. Existe a falsidade, a traição. Na frente da gente eu te amo, eu te quero. Por trás, vem pro cinemão, vai pro forró. O primeiro cara que vê vai pra cama.

Aí se faz de santinho depois na frente da gente. Que é isso! Muita ruindade isso. Coisa que eu não tenho coragem de fazer”³¹.

A partir das experiências narradas por Nilmar, torna-se possível inferir que, devido às frustrações amorosas vivenciadas durante a trajetória de sua vida, ele passou a desacreditar no amor, fechando-se em si mesmo a ponto de não se sentir afetado por nada que vê no cinemão. “Para mim, é como se tivesse vendo nada, eu vejo um cara nu, às vezes, até se masturbando, é como se ele tivesse de roupa assistindo”. Nilmar sente-se invisível no cinemão, reduzido a sua função de zelador, o que, somando-se aos seus fracassos amorosos, intensifica os efeitos de invisibilidade. Essa situação de desamparo afetivo é compensada com o tipo de vínculo que Nilmar aprendeu a desenvolver com o tempo no lugar, que deixou de ser simplesmente seu local de trabalho, passando a ser uma extensão da sua casa, ou melhor, sua segunda casa. Sua experiência com o espaço dilui as fronteiras do espaço doméstico, do trabalho e do lazer que se confundem, se interpenetram.

Quando questiono acerca do perfil do público frequentador do local, ele diz ser composto por clientes casados, discretos e homossexuais que não saíram do guarda-roupa.

“Entram no cinema homens casados, incubados, policiais, advogados... Pessoas de grande porte que durante o dia não tem tempo, não tem como vim porque trabalham e até porque na luz do dia eles não querem mostrar sua cara, né? Aí vem satisfazerem seus desejos sexuais de madrugada. Eu já vi até repórter, ator de novela”³².

31 Trecho retirado do diário de campo.

32 _____.

A fala de Nilmar reduz o público do cinema a um perfil que certamente é majoritário, mas não o único. O modo como tais estratégias identitárias são produzidas pelos sujeitos no lugar nos faz acreditar que as identidades portam certa substância essencial, constituindo o núcleo que dá consistência a um eu. Na maioria dos discursos, as performances que se distanciam dessa referência dominante aparecem como expressão de um comportamento inadequado para se ter sucesso no cinemão. A posição do homem discreto lhe garante privilégios dentro do espaço social do cinema.

No exercício de sua função como zelador do cinemão, Nilmar diz que já presenciou muita coisa no lugar, sobretudo na madrugada. As atribuições de sua função não configuram um peso, pois como ele mesmo afirma, “*todos os locais são maravilhosos de limpar*”, embora sua função como zelador o invisibilize. Para ele, a madrugada é um horário muito liberal no cinema.

“Vi muitos aqui namorando, até mulher mesmo se prostituindo aqui. Assim, as prostitutas vinham de fora, né? E homem por cima de homem e homem por cima delas. Nunca foi liberado totalmente esse tipo de coisa ao vivo aqui. Acontece uma vez na vida, longe. Delas entrarem e ter um sexo pornô ao vivo, mas isso não é permitido e aquilo me deixava esquisito, né? Valha, como é que pode! Podendo se trancar numa cabine, num quarto desses. Fazer na frente dos outros”³³.

Quando pergunto se existe um modo específico das pessoas interagirem no cinema, sua fala não diverge muito da de outros interlocutores. Ele disse que

33 Trecho retirado do diário de campo.

o encontro acontece com os olhares. Sua fala, diferentemente da fala de Carlos, aponta o olhar como sendo o sentido primordial para o início de uma interação. Para ele o tato, o toque, vem depois.

“A pegação acontece quando há um pega. A pegação só acontece quando eles entram dentro da cabine ou do quarto. O encontro acontece com os olhares. Não existe aquele negócio de pegas. Eu percebo que é por olhares porque quando tem dois perto um do outro eles batem, que eu saio perto um do outro, quando eu saio perto deles, eles batem a porta da cabine ou do quarto. Então ali não houve um pega, não houve uma pegação para depois eles entrarem. Houve um olhar, tá entendendo?”³⁴.

Sobre o que podemos considerar como uma ausência da comunicação verbal nas interações entre os homens no cinema, Nilmar associa o silêncio da voz à discrição. Falar, segundo Nilmar, é pôr em risco a preservação do que ele chama de “*macho mesmo*” a partir de uma autovigilância permanente. Estabelecer uma comunicação verbal está associado à intimidade que se pretende evitar nesses tipos de interações. O silêncio, nesse tipo, constitui uma estratégia de manutenção da ordem da interação. Nilmar prossegue, discorrendo sobre o cinemão:

“É um lugar muito discreto, é um lugar de silêncio, não é um lugar de algazarra, de escândalos. Existem muitas pessoas tímidas que entram aqui, pessoas assombradas com esse mundo, que não querem aceitar. Lá fora é homem mesmo, macho. Tem medo de sol-

34 Trecho retirado do diário de campo.

tar pra fora o que é. Aí quando chegam aqui, aquela timidez deles vai se soltando um pouco. Eles chegam calados, assombrados. Aí com o tempo eles vão se soltando. E é assim eles são silenciosos mesmo”³⁵.

No que tange ao cálculo mobilizado por esses homens a fim de iniciar um contato com alguém, Nilmar chama de “*pechincha*”, uma escolha que seleciona os considerados mais bonitinhos, mais sarados e mais bem dotados, por exemplo. Esse cálculo orienta o tipo de performance encenada pelo sujeito.

“Eles escolhem, eles pechicham, né? Escolhem o melhor que eles puder pegar, pra eles é melhor, né? Se tem vinte pessoas aqui dentro eles não vão ficar com o primeiro que aparece. Eles vão observar, por isso que eles ficam como uma barata tonta pra cima e pra baixo. Eles vão estudar qual o melhor tal. Aí quando eles bilam naquele que é mais bonitinho, mais sarado, mais bem dotado, né, aí eles vão fazer a linha pra pegar. Aqui tem todo tipo de gente, né, todo tipo de homem. O gordo, o magro, o baixo, o alto e tem pessoas que tem escolha. Não gosto de gente branca, vou escolher um moreno. Não gosto de gente gorda. Eu sou um. Eu não me imagino deitado na cama com um homem gordão, da barrigona. Isso é triste! Eu gosto dum homem saradinho, magrinho. Se tiver um gordo e um magro, eu vou escolher um magrinho né? Aí quer dizer que se eu frequentasse eu ficaria andando, procurando, né? (risos)”³⁶.

Depois de feito um reconhecimento do lugar e das pessoas começa-se a pôr em prática alguns códigos

35 Trecho retirado do diário de campo.

36 _____.

gos de etiqueta da pegação. Esses códigos demandam tempo e disposição do iniciado para compreender. Só depois de incorporado esses códigos que se torna possível “fazer a linha”.

Acerca do que já presenciou no cinemão X, Nilmar compartilha sua experiência, centrando-se dois espaços do cinema: o *dark-room* e a sala de exibição.

“No Dark-room: [...] Eu via eles fazendo sexo oral, anal, com pessoas que não sabem nem quem é, né, porque numa escuridão daquela ninguém vê cara de ninguém... Às vezes até um aidético, né? Muitas vezes eu flagrava assim: não jogando a lanterna em cima da cara deles. Por longe eu fazia bem rápido e por baixo mesmo eu já via, mas não pra ficar olhando. Eu via rapidamente e saía. Só pra juntar o lixo.

Na Sala de exibição: [...] Ali, naquela sala do ar condicionado, geralmente acontece deles fazerem sexo ali mesmo ao vivo. Eu vi bem uns dez, eram bem uns dez ao redor e a bicha no redor chupava um, chupava outro. Sexo explícito horroroso. Mas isso é muito raro acontecer. Cheguei a flagrar na hora que fui tirar o lixão. Todos nus. Pareciam que estavam era na sauna”³⁷.

Na primeira fala de Nilson é notório que o sexo anônimo aparece como um problema que apresenta riscos e perigos em ambientes de ausência de luz como o *dark-room*. Esse perigo do qual ele fala é personificado no exemplo do “aidético”. Em sua segunda fala ele apresenta de modo implícito a privacidade como sendo uma regra que deve orientar as práticas sexuais no cinemão. Além da falta de privacidade, o

37 Trecho retirado do diário de campo.

sexo não monogâmico e a nudez explícita aparecem também como práticas que ferem certa etiqueta compartilhada no lugar.

Tanto na fala de Carlos como na fala de Nilmar é possível perceber a relação que eles fazem entre o espaço do cinemão com o espaço da sauna. Ambos apresentam a sauna como um espaço de sociabilidade. *“Na sauna tem o bar, as festas, é possível conversar, é um espaço mais higiênico, tem um clima de diferente”*. O cinemão é apresentado na maioria dos relatos a partir de uma mística, como *“espaço portador de uma energia diferente”*, como um *“lugar pecaminoso”*, *“assustador”*, *“estranho”*, embora também apareça nesses mesmos discursos como sendo um espaço de estabelecimento de vínculos afetivos, como uma *“segunda casa”*, como um *“refúgio”*, como um *“divã”*. Essa suposta aura presente no cinemão encontra-se melhor sintetizada na fala de Carlos.

“A sauna é diferente. A sauna é um lugar pra sexo, mas ao mesmo tempo é um lugar de encontro de amigos, de você relaxar, de você conversar. Porque a sauna não é somente uma sauna gay, é um barzinho que tem show, que tem evento. Mas é claro que tem pessoas boas que vem pra cá pra poder ficar com alguém, pra poder transar, assistir TV, beber. Mas tem outras que vêm realmente só para transar e pronto. Muita gente sai do trabalho estressado aí quer desestressar e vem pra cá. Não acho aconselhável. Eu preferia colocar a pessoa pra ir pra uma sauna, porque tem a sauna seca, a sauna a vapor. Você se envolve com os próprios clientes que também tão no mesmo barco, bebe, fica no bar, ouve uma música bacana, relaxa. Aqui já é diferente.

Aqui é o pecado. Aqui é onde tem todas as energias que você imaginar. Eu não sinto, né? Mas pra quem é espírita, sensitivo, sente muita presença ruim aqui dentro”³⁸.

As falas de Carlos, Edglê, Eduardo, Júlio e Nilmar apresentam perspectivas diferentes de viver o cinemão, circunstanciadas às posições que esses sujeitos assumem nesse espaço social, recepcionista e ex-frequentedor, zelador e que se envolve afetivamente com um cliente, o amigo de todo mundo, o discreto não homofóbico que odeia bichas, o discreto viciado em cinemão... Elas demonstram, como toda produção discursiva, que há um hiato entre o que se diz e o que se faz, entre as palavras e as coisas. Essa impossibilidade pode vir a se manifestar a partir de silêncios, nervosismo, atos falhos, evidenciando que há uma tensão entre as palavras e as coisas, entre o que é dito e praticado no cinema.

38 Trecho retirado do diário de campo.

CONCLUSÃO

Escrever para se desintoxicar, sucatear ideias, muitas vezes entrar numa fria e malograr. Para aprender a tensionar o discurso e desmanchar-se em lágrimas, sem que o gesto pareça sentimental. Para recepcionar um corpo sofrido que pede socorro e espaço para viver. Para quase se afogar e se virar nadando cachorrinho. Para abandonar o hábito de ser. Para escorchar a pele e com ela confeccionar um manto de memórias editáveis. Para azucrinar o ego e seu pegajos o cortejo de arrogâncias. Para desaprender a reprovar a vida, essa nossa insistente mania de desqualificá-la. Para se desvencilhar da idéia de que a vida nos reserva um propósito, e cabe a cada um de nós desvendá-la. Para aprender a rugir para o que é pesado e instituído. Para desatolar a subjetividade das formas acabadas.

Rosane Preciosa (2010)

Terminar de escrever é um ato não arbitrário. Todo término é produzido por escolhas que fazemos em detrimento de outras que podem produzir sofri-

mento e alívio ao mesmo tempo. Durante dois anos de pesquisa, este texto foi sendo carregado por mim, incorporando-se à minha textura sensível a cada aula, orientação, ida a campo. Foi configurando-se como uma expressão da minha própria vida, na medida em que corpo e pensamento atam-se de modo inexorável...

O esforço de uma etnografia sinestésica coadunou-se ao processo sempre inacabado de recorte e definição do objeto de pesquisa. Atribuir a minha questão investigativa uma falta de clareza, expressa em uma escrita cheia de idas e vindas e que escapa à linearidade do texto acadêmico convencional, pode ter funcionado para além de um recurso estilístico. Arrisco-me a ver tal escrita como uma tradução de processos aparentemente caóticos, não afeitos a esquemas e categorias estanques, a exigir de mim um desapego às certezas, uma ruptura com o padrão científico cartesiano. Assim, vi-me mergulhado em uma busca incessante de desvendamento de processos sociais e modos de vida urdidos para além de uma sociabilidade ordinária. Isto me exigiu deslocamentos analíticos às vezes desconfortáveis em uma área liminar, em um campo de fronteiras e encruzilhadas.

Este trabalho procurou analisar interações entre homens em um cinema erótico localizado no centro da cidade de Fortaleza, no nordeste do Brasil. Este cenário, em seus múltiplos deslocamentos, foi-me oferecendo possibilidades de compreensão de um circuito de pegação entre homens a espriar-se por e pelos outros espaços da cidade e no mundo virtual. A pesquisa, embora circunscrita ao cinemão X, focando interações entre homens de classes, idades, performances de gênero e sexualidade diversas, foi-me possibilitan-

do incursões e análises do universo da pegação entre homens nos mais diversos e inusitados espaços: em banheiros, em algumas ruas do centro, em saunas e em espaços virtuais, como blogs, bate-papos e aplicativos.

No contexto das sociabilidades contemporâneas, sobretudo em tempos sombrios de reacionarismo, são perceptíveis os dispositivos de silenciamento das práticas de pegação entre homens, não só por meio de uma política de controle dos corpos na cidade, mediante instâncias institucionais como também pela própria universidade que, nas suas hierarquias, não contempla modos de vida instituídos e que exigem esforços de compreensão da alteridade para além do arsenal analítico disponível. Esses tipos de silenciamento constituem-se por meio de sutilezas e refinamentos que não explicitam a negação e, inclusive, tendem a camuflá-la em discursos “politicamente corretos” a esconder preconceitos interiorizados. A desqualificação acadêmica, as dúvidas quanto à cientificidade do empreendimento investigativo ou mesmo curiosidade em face de um tema inusitado, foram atitudes e posturas com as quais defrontei-me no âmbito da própria academia no período da pesquisa, exigindo-me abrir passagens e vias teórico-metodológicas, capazes de legitimar as pretensões deste estudo que se soma a outras iniciativas a instituírem as sociabilidades homoeróticas como campo legítimo e fecundo de análise do mundo social contemporâneo.

Pesquisar sociabilidades insurgentes ao padrão instituído exige repensar a relação social entre pesquisador e sujeitos do campo, radicalizando a noção de empatia. Nestas situações que envolvem dimensões peculiares de expressão das subjetividades, ter empa-

tia é reiterar a diferença como algo estranho e distante de nós mesmos, a nos colocar em uma posição de imaginar o que é estar do outro lado, de refletir como é a vida do outro, de abrir-se radicalmente ao diferente. É uma postura de que o pesquisador está a viver uma experiência única nas suas singularidades, buscando afinar sua sensibilidade no exercício da observação sistemática para apropriar-se das experiências encarnadas no campo, sem incorrer em armadilha da sua própria subjetividade. Estes dois anos de idas e vindas ao campo do cinemão X, permitiram-me ver, qual uma janela ampla que se abre, peculiaridades e performances das práticas de pegação como fenômeno da sociabilidade gay.

A pegação existe efetivamente como uma prática social que se sofisticou em uma pluralidade de códigos, lugares e vivências. Ela desafia o instituído e desloca categorias de tempo, identidade, funcionalidade. Assim, adentrar no âmago dessas práticas, possibilita a compreensão de uma cidade invisível para algumas pessoas, mas concreta e lógica para outras. Se, a princípio, eu tive de desconfiar do meu olhar para conseguir ver outros personagens e processos que aconteciam na cidade e que faziam um tipo de cidade que eu desconhecia ou, apenas pressentia... Hoje, depois de “pego pela pegação”, como Favret Saada foi pega pela feitiçaria, eu consigo ver a pegação para além do cinemão e consigo, inegavelmente, me ver com mais nitidez neste cenário, na condição de pesquisador e gay.

Nos últimos tempos de imersão no campo, meu olhar também foi atraído para outros espaços de práticas de pegação, de modo especial, banheiros de shopping, de supermercados, de terminais de ônibus e de

faculdades. Assim, pude perceber que tais espaços, em determinados horários do dia, deixavam de cumprir a função pelo qual haviam sido feitos para se transformarem em lugares também de pegação. Um banheiro, em determinado supermercado, em um bairro de Fortaleza, que passei a frequentar à noite, era apropriado pelos usuários como um lugar de pegação. No horário em que frequentei esse espaço, entre 18 e 20 horas, não vi ninguém utilizando o banheiro para fins de excreção. Pessoas chegavam de carro ou a pé, observavam o entorno, utilizavam uma máquina de banco 24 horas, localizada próxima ao espaço, para despistar enquanto avaliavam o entorno para entrarem no banheiro. Nesse período, conheci, conversei com alguns personagens que vinham de lugares diversos da cidade, a adotar diferentes performances, dedicando, semanalmente, ou às vezes diariamente, uma significativa parte do seu tempo e do seu esforço na fabricação de uma fachada para estarem naquele lugar.

No cinemão, também percebi o mesmo movimento. Havia pessoas que se diziam viciadas em cinemão, que iam diariamente. A sensação de adrenalina que o escuro produz, a ausência de comunicação verbal, o cheiro forte, a impessoalidade, as fantasias que o lugar aciona, provocavam uma superexcitação nos corpos dos homens. A possibilidade de diminuição das distâncias entre homens e de relaxamento das tensões sociais mexia com a fantasia e com o desejo de maior parte dos frequentadores do cinemão. Imeros em uma cultura patriarcal e heteronormativa que historicamente vem produzindo um modelo de masculinidade rígida e distante dos afetos como estratégia de manutenção do poder, o cinemão pode configurar

um espaço de desaparecimento de si, de alívio do peso e das exigências atribuídas às masculinidades fora daquele espaço. No praticar o cinemão, algumas distâncias são diminuídas pelo desejo, pela conformação dos espaços que fazem com os corpos se esbarrem mesmo sem querer. Possibilidades de interação são criadas, estratégias de aproximação são calculadas, exigindo tempo, paciência e habilidade de códigos específicos. Quero dizer com isso que as interações são marcadas por uma negociação tensa que é produzida por meio do cruzamento de papéis sociais assumidos fora do cinema com aqueles agenciados dentro do espaço. Cruzar a roleta configura uma passagem de uma posição a outra. A partir daí, o indivíduo passa a incorporar os códigos necessários para vivenciar aquele tipo de experiência. Embora os papéis sociais dos indivíduos possam ser atualizados nas interações que estabelecem entre si no cinema, adentrar no espaço faz parte de um ritual, o que pressupõe a incorporação e a habilidade de manipular regras e códigos específicos.

Com o pesquisador não foi diferente. Minha posição foi atravessada por tensões e negociações permanentes. Eu também senti desejo e fui afetado pelas intensidades do lugar e isso me desestabilizou profundamente. Conheci o cinemão fazendo pesquisa. Fui ao espaço como pesquisador e marinheiro de primeira viagem. Não fui preparado para vivenciar essa experiência. Apenas me lancei nela. Com as mãos trêmulas, as pernas bambas e o coração acelerado, eu saía de casa para fazer pesquisa. Os olhares das pessoas para mim me faziam lembrar que eu estava ali com meu corpo e que eu precisava manipular os códigos para me aproximar delas. Essa possibilidade de aproxima-

ção me causava medo e curiosidade ao mesmo tempo. Mas foi fundamental para viabilizar a pesquisa.

A pesquisa em ciências humanas é desafiadora justamente porque estamos lidando com pessoas com suas diversidades, contradições. Essa experiência nos modifica, não saímos ilesos dela. Toda pesquisa acadêmica, no campo das ciências sociais e humanas, é produto de muito trabalho, leitura e imersão na vida social. Vamos ao campo com nossos preconceitos, nossas visões de mundo e aprendemos na convivência com o outro a perceber que há modos de viver muito diferentes dos nossos, mas nem por isso, menos legítimos. Nosso trabalho não passa pelo terreno dos valores, de julgar se essas experiências são boas ou ruins, mas pelo esforço de aproximação delas, expresso nas nossas tentativas de interpretação. Talvez nesse esforço permanente resida a dimensão política do nosso trabalho: dar voz aqueles que confiam em compartilhar suas histórias de vida conosco, desafiando-nos a pensar a vida social em suas mudanças, permanências e contradições.

Em tempos de conservadorismo e retorno à moralização dos costumes, o papel do cientista social, do artista, daquele que trabalha com as dimensões múltiplas do humano tem sido visto como algo cada vez mais dispensável, tratado como não relevante. Estamos cientes de que o poder sempre esteve interessado em controlar o conhecimento por meio do controle do nosso passado histórico. Estamos revivendo esses momentos de retorno das vigilâncias em que a política volta a ser guiada por uma visão de mundo moralizante que visa deslegitimar o conhecimento e a diversidade das formas de exercício da humanidade.

Para nós, cientistas sociais, tem sido um grande desafio interpretar esse tempo, onde nossas produções intelectuais tornam-se um alvo fácil desse sistema por atentarem contra um desejo antigo do poder de eliminação da diferença e, em última instância, de homogeneização do humano. Continuamos a escrever, mobilizados por mudanças que não cessam de aparecer, a exigir de nós uma postura crítica diante da realidade social. Assumir o humano em nós tem se tornado um exercício cada vez desafiador, pois exige que nós aprendamos a lidar com a liberdade como uma ação prática da vida, abdicando das posições confortáveis de servilismo religioso, político e social. Eis o nosso desafio contemporâneo.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna: sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

BERGER, Peter. *Perspectivas sociológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAZ, Camilo Albuquerque. *À meia-luz... uma etnografia em clubes de sexo masculinos*. Goiânia: UFG, 2013.

CASTELLS, Manuel. *Problemas de investigação em sociologia urbana*. Lisboa: Editorial Presença; 1979.

COELHO, Juliana Frota da Justa. Cinemões, sexopolíticas e dissidências. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL VIOLÊNCIA E CONFLITOS SOCIAIS: CRIMINALIZAÇÃO, CONTROLE E PUNIÇÃO, 5., Fortaleza, 2016. **Anais...** Fortaleza: [s.n.], 2016.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CSORDAS, Thomas. *Corpo significado cura*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. Dark room aqui: um ritual de escuridão e silêncio. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 15, v. 1, 2007.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994. v. 1.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155-161, 2005.

FERREIRA, Paulo Rogers. *Os afectos mal-ditos: o indizível nas sociedades camponesas*. São Paulo: Hucitec, 2008.

FOUCAULT, Michel. Preface. Introduction to the non-fascist life. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti – Oedipus: capitalism and schizophrenia*. New York: Penguin Books, 2009.

FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez, 2000.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e antropologia*. Rio de Janeiro: Cosac-Naify, 2009. Não paginado.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores do antropólogo: antropologia pós-social e etnografia. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 3, 2008.

LE BRETON, David. *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

NASCIMENTO, Silvana. A cidade no corpo. *Ponto Urbe*, v. 19, p. 1-12, 2016.

NETO, Edgar Rodrigues Barbosa. O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em Les mots, la mort, les sorts. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.18, n. 37, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Thiago de Lima. *Engenharia erótica, arquitetura dos prazeres: cartografias da pegação em João Pessoa, Paraíba*. 2016. 179 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para investigação social no meio urbano. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1973.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Perseu Abramo, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2001.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

ROCHA, Pedro. Panteras & Marias. *Jornal O Povo*. Caderno Vida & Arte. Fortaleza, 16 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2011/07/16/noticiavidaeartejornal,2267864/panteras-marias.shtml>>. Acesso em: 16 jul. 2011.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo: Anna-Blume, 2000.

VASCONCELOS, Mário Fellipe Fernandes Vieira. *Meetidos: o monta/desmonta de corpos, performances e identidades gays na Boate Meet – Music & Lounge*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2005.

Como se instituem lugares urbanos caracterizados por abrigarem espacialidades erotizadas e sujeitas a fronteiras ambíguas de permissividades e controle? Esta poderia ser a formulação ampla que direcionou a pesquisa feita que deu origem ao presente livro. Questionando abordagens convencionais sobre as apropriações marginais do espaço urbano, a investigação de Mário Fellipe aborda o tema das interações homoeróticas, utilizando como lócus empírico o cine X, conhecido como cinemão, localizado no centro de Fortaleza. A pesquisa de Mário Fellipe aproxima os estudos de sexualidade, gênero e cidade como variáveis que se enlaçam, instituindo formas específicas de sociabilidade. Nesse sentido, o estudo se torna relevante para entender não só o objeto específico priorizado na investigação, mas também os processos comportamentais citadinos e as conformações espaciais correlatas. O cinemão fala da cidade em suas notas dissonantes.

Irlys Barreira

ISBN 978-65-88492-32-1



9 786588 492321