

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E FILOSOFIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

CENAS DE UM PÚBLICO IMPLÍCITO

**TERRITORIALIDADE MARGINAL, PORNOGRAFIA E PROSTITUIÇÃO TRAVESTI NO
CINE JANGADA**

**Dissertação apresentada por Alexandre Fleming
Câmara Vale, sob orientação da Prof^a Dr^a Irlys
Alencar Firmo Barreira, em vistas a obtenção do grau
de Mestre.**

FORTALEZA

Dissertação defendida e aprovada em 15 de dezembro de 1997, pela banca examinadora constituída pelas professoras:

Prof.^a Dr.^a Maria Lina Leão Teixeira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Júlia Miranda
Universidade Federal do Ceará

Prof.^a Dr.^a Irllys Alencar Firmo Barreira
Universidade Federal do Ceará
Orientadora

A Raquel e

Ao Prof. Ary Leite

AGRADECIMENTOS

Este não é um trabalho solitário. Pessoas e instituições tornaram-no material, intelectual e emocionalmente possível. Ele não se realizaria se eu não tivesse contado com a colaboração de todos aqueles que entrevistei - e muitas vezes incomodei. A essa generosa colaboração somam-se aquelas de professores e colegas, tornando a obra coletiva, porém de minha inteira responsabilidade. Essas pessoas se multiplicam com os familiares, amigos e amigas que, com solidariedade e carinho, ajudam a tornar as coisas menos difíceis. A todos devo o meu mais sincero agradecimento e aos travestis, em especial, respeito e gratidão.

Gostaria de agradecer a orientação da Prof. Irllys Barreira, bem como as professoras Júlia Miranda e Maria Lina por terem aceitado participar da banca.

A Laéria Fontenele

Aos professores Expedito Passos, Ismael Pordeus, Ary Leite e Alice Gonzaga

A amiga Neila Cristina, pelo atencioso copidesque da dissertação e por tantos outros motivos

As professoras Peregrina Capelo, Terezinha Alencar, e Auxiliadora Lemenhe

Ao amigo Reginaldo, que pacientemente transcreveu muitas de minhas fitas.

Aos fotógrafos Celso Oliveira e Kid Júnior

A minha família como um todo, mas especialmente a Maria Olímpia, Antônio Luís (*in memoriam*), Evelyn, Luís Roberto, Lena Câmara, Andre, Efistáfios, e Lissa.

Ao Sr. Leonidas Adolpho Costa Souza, por suas mensagens de incentivo e axé.

A amigas e amigos como Custódio, Kadma, Teca, Haroldo, Maggy, Manuela, Pedro Henrique, Juliana, Marquinhos e Régis

A Leonor, ao Luís e a Margarida.

Ao Prof. José Teodoro Soares, Reitor da Universidade Estadual Vale do Acaraú, ao Sr. Mafrense, ao Prof. José Osmar Fonteles, ao Nilson, Isaurora e demais colegas dos cursos de Ciências Sociais e História desta universidade.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa desenvolvida numa sala de cinema especializada na exibição de filmes pornográficos, localizada no centro da cidade de Fortaleza. Nessa pesquisa buscamos explicitar as lógicas subjacentes à socialidade que tinha lugar nesse espaço sociocultural específico, enfatizando sua inserção no circuito exibidor local e o mercado da prostituição travesti no interior da mesma. Discorreremos aqui sobre os esquemas mentais e corporais que essa realidade concreta evoca, vistos enquanto matriz simbólica de atividades práticas, sentimentos, condutas, pensamento e julgamento por parte dos espectadores que compunham esse espaço.

O Cine Jangada teve suas portas fechadas em julho de 96 e foi ‘divisor de águas’ de um processo geral de reordenação da geografia social das salas de exibição. No centro da cidade, pornografia virou destino e as salas que surgiram depois do Jangada representam um fato inédito na forma de veiculação desse gênero cinematográfico, não somente devido a utilização do formato de vídeo para a exibição desses filmes, mas também devido às territorialidades que dão lugar.

Esta dissertação pretende ser uma contribuição crítica para pensar os espaços e territórios da cidade, as condições de existência de alguns que vivem da atividade prostitutiva e a constituição de lugares de convivência que, tendo a iconografia pornô como condição e pretexto, dão visibilidade ao exercício de uma determinada forma de sexualidade e acabam por produzir territorialidades novas e imprevistas em relação à arquitetura disciplinar e enquadradora de uma sala de exibição.

ABSTRACT

This work is the result of a research developed in a movie-theater located in downtown Fortaleza. In this research, we seek to unveil the underlying logics of the socializing that used to take place in this specific social and cultural space, emphasizing the transvestite prostitution market inside of it. We will show some of the mental and corporal schemas which this concrete reality evokes, seen as a symbolic matrix of practical activities, feelings, conducts, thoughts and judgement on the part of the spectators that used to make up this space.

The Jangada movie-theater was shut down in July, 1996, and played an intermediary role in the general process of reorganization of the “social geography” of the local movie houses’. In downtown Fortaleza pornography has become destiny, and after Jangada, the emerging movie houses represent a new configuration as to the exhibition of this cinematographic genre, not only because of the video format technology now used, but also because of the territorialities that they give place.

This dissertation is intended to be a critique contribution to the thinking of the town spaces and territories, the existing conditions of those who make a living out of the prostitution market and the coming into being of socializing places which, having porn iconography as condition and pretext, give visibility to the alternative modes of sexuality and end up producing new and unexpected territories in relation to the shaping and disciplinary architecture of a movie theater.

SUMÁRIO

Introdução	09
I - O Cine Jangada como Local de Investigação	14
1.1. A sala e a cidade: considerações preliminares	14
1.2. Territorialidades da cidade	19
1.3. As trilhas do campo: considerações metodológicas	24
II - Os Sentidos do escuro ou no escurinho dos sentidos: platéias, transgressão e gêneros	34
2.1. O escuro, o erotismo e a história	34
2.2. Antecedentes históricos constitutivos das platéias cinematográficas	37
2.3. Transgressão e gêneros nas platéias cinematográficas	43
III - O Cine Jangada no Circuito Exibidor: Um Divisor de Águas	53
3.1. Sob os auspícios de Empresa Cinematográfica do Ceará	53
3.2. O circuito exibidor e a localização urbana da pornografia	58
3.3. Pornografia em exibição: um bem feito para excitar, uma nova dinâmica para o cine Jangada	61
IV - No Escurinho Urbano do Jangada	70
4.1. A sala de exibição: espaço, território e movimento	70
4.2. O corpo contra a palavra... a socialidade no Jangada	78
4.3. O cotidiano dos travestis no cinema	91
Conclusão	119
Glossário	123
Bibliografia	126
Anexos	130
ANEXO 1 - Código Hays	131
ANEXO 2 - Lista dos filmes exibidos no Cine Jangada de 1980-1995	132

Toda nossa descrição da realidade passa pela linguagem. Nós codificamos o real, seja exprimindo-o pela escrita, seja representado-o pelas imagens. Em texto, uma série de imagens não são finalmente mais do que um tentativa de exprimir o que passamos, o que vivemos, o que desejamos. Nós distribuimos os signos para nos relatar, nos expor. Não agimos diferentemente em matéria de sexualidade. A pornografia é um sistema de signo tanto quanto a poesia. O que ela exprime é um estado, uma maneira de ser, um jeito de viver, um desejo, um vontade, uma alucinação. A pornografia tem a intenção manifestar de dizer alguma coisa. Ela alimenta a existência dos seres humanos.

Marc Chabot

INTRODUÇÃO

As preocupações que orientaram a elaboração deste trabalho tiveram origem no momento de meu ingresso no mestrado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. Até então, mesmo que temas aos quais a academia dispensa um olhar de menosprezo não me fossem estranhos, a perspectiva de compreensão da socialidade de uma sala de exibição que envolvesse temáticas como pornografia, travestismo, prostituição e “homoerotismo”¹, não havia se apresentado como possibilidade de pesquisa. E tampouco eu tinha em mente enveredar pelos labirintos do universo cinematográfico.

Antes de iniciar o mestrado, desenvolvia, junto a professora Peregrina Capelo, um trabalho sobre violência nas delegacias especializadas e distritais da cidade, pesquisa coordenada, a nível nacional, pela professora Heleieth Safioti e que tinha como objetivo traçar uma cartografia da violência contra a mulher no país. A questão era gênero. Desde a graduação, quando escrevi uma monografia sobre a apropriação sociocultural do corpo em um terreiro de Umbanda de Fortaleza, a temática das relações de gênero ali dentro já havia despertado interesse. Entretanto, o “passeio religioso”, a suscetibilidade e talvez a leitura excessiva de um certo historiador das religiões - aquele do mito do eterno retorno e das técnicas de saída do Tempo.. - , tornaram essa experiência, algo de problemático. Melhor seria tomar outra via.

Na literatura sobre gênero, as especialistas² ressaltavam sobremaneira a necessidade de escutar o “outro lado” da moeda, ou seja, gênero não existe senão pensado de forma inter-relacional, um não se estabelece sem o seu consorte, e os estudos sobre gênero, na verdade, até uma determinada geração de feministas - muito em função das “necessidades históricas” -, tinha enfatizado especialmente a “questão da mulher”, deixando de lado a tematização do que fosse a(s) masculinidade(s) ou a “identidade masculina”. Nessa época, o tema vinha despertando interesse no Curso de Ciências Sociais da UFC,

¹ Jurandir Freire Costa foi buscar em psicanalistas como Sandor Ferenczi e F. Karsch-Haack, a terminologia “homoerotismo” como alternativa ao termo “homossexualismo”. Conforme ressalta o autor, não se trata simplesmente de rebatizar moralmente a chamada homossexualidade, mas de se contrapor a noções como “perversão” ou “neurose” quando aplicadas ao fenômeno da atração erótica entre pessoas do mesmo sexo. Para Costa, independente da intenção de quem fala - “seria intolerante, injusto, violento e falso dizer que todas as pessoas que usam a palavra homossexual são preconceituosas” - o termo homossexual “desqualifica moralmente o homoerotismo como sendo uma anormalidade, uma doença, um vício” e o faz exatamente porque foi criado e inventado através de uma concepção médico-sexológica para ser usado com este sentido. Ora, diz o psicanalista, “nossos desejos eróticos nada têm de naturais. São apenas realidades lingüísticas, arranjos culturais, que determinam aquilo que será objeto da atração sexual. Cada cultura organiza estes desejos em códigos morais que dizem o que é aprovado e reprovado”(Cf., Costa, J.F. *A Ética e o Espelho da Cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, (2ª ed.), pp. 113-116.).

especialmente com a tradução do livro de Elizabeth Badinter - *XY Sobre a Identidade Masculina* - para o português.³

Enquanto isso, na delegacia, o cotidiano explodia em violência. A coleta dos boletins de ocorrência como material para a pesquisa referida, dava mostras da natureza assimétrica da estrutura da conjugalidade: agressões, estupros, espancamentos faziam parte da ordem do dia. As leituras sobre gênero continuavam e Heilborn, “*entre as metáforas do tecer*”, lamentava que não houvesse uma pesquisa que capturasse o ponto de vista masculino, ou seja, sobre a “compulsão” que leva os homens a bater e de que modo representam essa violência física, ou melhor, materializável.⁴ Estava dada a dica e eu ingressei no mestrado com o projeto: “*Identidade Masculina e Violência*”. Mas eu não esperava conhecer o Jangada e tampouco sabia da existência de travestis se prostituindo ali dentro....

Das delegacias para a pornografia: variações sobre o mesmo tema, ou seja, o masculino na “berlinda” dos gêneros. Também a pornografia poderia ser pensada a partir do efeito nocivo de propor modelos sexuais inacessíveis aos homens, exacerbando as relações de dominação e opressão de um gênero sobre o outro a partir da “banalização de práticas sexuais violentas”, “propagação de imagens degradantes das mulheres”, “coisificação e despersonalização dessas últimas, transformadas em mero objeto sexual”⁵. Entretanto, apesar da pornografia não se restringir apenas a essa dimensão e no cotidiano de uma sala de exibição ela ser pretexto e motivação para práticas diversas e dar inclusive “abrigo” contra a violência, a ponte estava feita.

Travestis não era um tema que estivesse longe de minhas preocupações acadêmicas. Em 93, quando terminei a graduação, Neila Mendes, que pesquisava travestis na França, “encomendou” um trabalho de campo remunerado. Sua intenção era realizar um análise comparativa da inserção dos travestis em cultura distintas. Parti então, pela primeira vez, em busca dos travestis. A partir de uma amostra randomizada, realizei entre 8 a 10 entrevistas com travestis em diferentes bairros da cidade, privilegiando, entretanto, aqueles que anunciavam em jornais suas atividades prostitutivas e recebiam seus “clientes” em casa.

Saber da existência desses atores no Jangada, quando visitei pela primeira vez aquela sala de exibição, trouxe a possibilidade de lançar mão da familiaridade com essas pessoas e, também, desse material já coletado, mesmo que entre o grupo de travestis que se prostituíam assiduamente no cinema, só reencontrei três dos que havia entrevistado nessa época e que só ocasionalmente freqüentavam o

² Costa, A. de Oliveira e Bruschini, C. (orgs.). *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1992.

³ Badinter, E. *XY sobre a Identidade Masculina*. Trad. bras. Maria Ignez Duque Estrada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

⁴ Heilborn, M. L., Fazendo Gênero? A Antropologia da Mulher no Brasil, in: Costa, A. de Oliveira e Bruschini, C. (orgs.), *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1992.

⁵ Poulin, R., *La Violence Pornographique: industrie du fantasme et réalités*, Montréal, Ed. Caberita, 1993.

cinema. Naquela sala de exibição, além da mobilidade de sua platéia e da recepção inquieta das imagens ali veiculadas, o que mais chamava a atenção eram as “performances” dos travestis, também elas cinematográficas, realizadas ao lado da tela, para uma audiência masculina.

Ora, se a questão era estudar o masculino e a representação da mulher e da feminilidade nesse imaginário, aquela sala de exibição, enquanto espaço sociocultural específico, composta por um contingente transitório quase exclusivo de pessoas do sexo masculino diante de um bem cultural “feito para excitar”, com espectadores-atores ou espectadores-clientes colocados face a face com seu “consorte” feminino, ou seja, os travestis, aquela sala poderia ser reveladora da pluralidade e da complexidade das relações de gênero. O travesti não é mulher e talvez não o queira ser, mas ele é uma construção do masculino e enquanto tal representa - a partir da inter-relação que existe entre o travesti, o cliente e a própria sociedade - uma paródia da feminilidade tal como os homens a imaginam e encenam.

Entretanto, ao tomar o Cine Jangada como lugar de investigação percebi que enveredara por um labirinto minado de paradoxos, ambigüidades, interseções, oposições e possibilidades infinitas. Os travestis e demais “espectadores” ali estavam circunscritos a um espaço sociocultural específico, voltados para a recepção de um tipo de filme específico e seu “estar juntos” constituía um agrupamento social, no sentido de que conjunções comuns identificavam quem quer que entrasse naquela sala. A interação social naquele “escurinho” era pré-figurada, remetia a certos esquemas mentais e corporais ínsitos à socialidade que constituía, demarcava uma territorialidade e sugeria uma interpelação à cidade. E como interpelar uma sala de exibição da cidade sem perguntar-se pelas imagens e pelo mercado que lhe condicionam?

A constituição de platéias para a recepção de filmes pornográficos no centro da cidade, não só no Jangada, mas nas demais “salas especiais”, ou melhor, especializadas, além de constituírem um extraordinário instrumento de informação, poderiam contribuir para desenhar um novo tipo de mapa, com o qual se pudesse descrever e compreender a metrópole, suas modalidades de diversão, seus funcionamentos marginais. A partir da especificidade urbana empírica dessas salas, ou seja, a partir do interior desses “múltiplos, confusos e sobrepostos complexos de tráfegos-miasmas-engarrafamentos que se desencadeiam e se alastram nos circuitos metropolitanos”⁶, poder-se-ia destacar algumas das tendências próprias da atual “cultura” dos cinemas pornôis.

O Cine Jangada fazia parte de uma leva de salas que lançaram mão da pornografia como possibilidade de maximizarem suas bilheterias, atendendo a uma demanda, obviamente, mas também como forma de contornar as crises no circuito exibidor. O Jangada fechou suas portas em julho de

⁶ Canevacci M. *A Cidade Polifônica*, São Paulo, Stúdio Nobel, 1996, p.20.

1996, mas, antes disso, pornografia já havia se autonomizado e dado lugar a salas que inauguravam especializadas nesse gênero cinematográfico específico. Assim surgiram os cinevídeos: salas pequenas, cubiculares, simulando uma platéia tradicional de cinema, porém sem a película e com novidades para o circuito desse gênero no centro. Gênero, mas qual gênero? Seria possível pensar o masculino para além da pornografia? Com um ano de pesquisa, num cálculo por alto, contabilizei entre 10 e 12 mil homens que mensalmente freqüentavam as salas para exibição de filmes pornográficos... e outras “casas” viriam.

O processo de fechamento do Jangada sinalizava para uma nova reordenação da geografia social das salas de exibição para filmes pornográficos em Fortaleza. A localização desses pontos de contato entre a cidade e o cinema permitem verificar como os negócios cinematográficos interferem na constituição do meio exibidor, o que remete a uma determinação de “primeira ordem” na socialidade gestada no falecido Jangada. O que a princípio seria um estudo de caso, extrapolou os limites do cine Jangada: a socialidade daquela sala de exibição levantava outras questões: remetia as pulsões e aos ritmos da cidade, a constituição e as condições de existência nos grandes centros urbanos, de algumas subjetividades, ao mesmo tempo em que permitia refletir sobre noções como território ou territorialidade, marginalização e estigmatização sociais.

Assim, no primeiro capítulo, o leitor(a) encontrará a tematização do Cine Jangada enquanto *lugar* de investigação. Um lugar que não é mera designação, mas remete a articulação entre o cinema e a cidade, pensada a partir do binômio espaço-território. Neste capítulo, buscou-se circunscrever as possibilidades e limites encontrados no percurso da elaboração desta dissertação, bem como alguns dos recursos metodológicos aqui utilizados. A perspectiva de situar historicamente esta sala de exibição no “universo cinematográfico” com o intuito de pensar a comunhão *interativa* da iconografia pornô ali dentro, encaminhou a pergunta sobre como se constitui o que socialmente é codificado de “escurinho do cinema”.

Dessa forma, em “Os sentidos do escuro ou no escurinho dos sentidos: platéias, transgressão e gêneros” - segundo capítulo deste trabalho - a situacionalidade de cinema, ganhou um tratamento histórico. A platéia transgressora do Jangada e sua freqüência majoritariamente composta por pessoas do sexo masculino possui antecedentes na história das salas de exibição. Através de uma pesquisa, utilizando como fontes jornais de época e entrevistas com conhecedores da história das salas de cinema da cidade, buscou-se aqui ressaltar alguns aspectos relativos a constituição dessa modalidade de diversão. Vale aqui destacar que a pesquisa desenvolvida contou com a imensurável colaboração do Prof. Ary Bezerra Leite que, além de me conceder sucessivas entrevistas, demonstrou uma generosidade sem par ao me permitir o acesso a seu arquivo particular. Muitas das informações aqui

utilizadas foram previamente selecionadas a partir de seu livro “*Fortaleza e a era do cinema*”⁷, e buscadas em seus arquivos, outras são inéditas e farão parte do segundo tomo do livro referido.

O terceiro capítulo desta dissertação aborda a história e a inserção do Cine Jangada no circuito exibidor. Como a sala que nasceu com pretensões de ser um cinema “*familiar*” e “*cult*” desembocou numa sala especializada exclusivamente na exibição de filmes pornô? Esta pergunta encaminhou a necessidade de explicitar as repercussões do mercado que sustenta o circuito cinematográfico para mostrar como os altos e baixos de suas bilheterias, associaram os momentos de crise à exibição de filmes pornográficos, bem como o fato de que este tipo de especialização no pornô desembocou numa configuração peculiar onde esse gênero (pornografia) não é mais “prato de resistência” do mercado exibidor, mas autonomiza novas salas (cinevídeos) com dinâmicas inteiramente novas, seja no que se refere a configuração espacial das salas, seja ainda no que se refere a prostituição travesti. O Jangada foi um divisor de águas...

Em que sentido a especialização das salas nesse “gênero feito para excitar” delimita um tipo diferenciado de “performance cinematográfica” constituiu outra preocupação deste terceiro capítulo. Para chegarmos a interação que tinha lugar entre os espectadores do Jangada e o *act out* dos travestis naquela sala de exibição, fez-se necessária a compreensão das representações da sexualidade que a iconografia pornô põe em jogo, a movimentação que essas películas implicam e como elas se situam em relação a aspectos como a disponibilidade e a passividade que usualmente caracterizam a disposição dos espectadores nas poltronas de uma sala de exibição.

No último capítulo, retomamos algumas das questões anunciadas na discussão sobre a pornografia para descrever e interpretar a socialidade que tinha lugar no Jangada. Aquele exercício coletivo suscitou um leque sem fim de possibilidades. Optamos assim por pensar a distribuição dos corpos naquela sala de exibição, os esquemas mentais e corporais que lhe davam sentido, bem como a urdidura de rituais, signos e códigos que efetivamente operava no interior daquela sala de exibição. Aqui enfocaremos os aspectos constitutivos dessa socialidade, a partir do depoimento dos personagens assíduos e intermitentes que compunham aquela platéia, as distintas motivações que os levavam aquela sala, bem como os encontros e conflitos que ali ocorriam, enfatizando a atuação dos travestis e o mercado da prostituição no Cine Jangada.

Antes de passarmos adiante, uma ressalva de ordem deontológica: troquei o nome dos travestis - espero ter correspondido as expectativas -, omiti o nome de outros entrevistados, como espectadores e proprietários de cinevídeos, bem como substituí o nome de seus estabelecimentos comerciais.

⁷ Leite, A.B. *Fortaleza e a era do cinema*. Fortaleza, Leitura da Cultura, 1995.

CAPÍTULO I

O Cine Jangada como lugar de investigação

Em determinado momento de sua história, as salas de exibição, enquanto espaço sociocultural específico, encontraram as “sexualidades periféricas”. Com a liberação do filme pornográfico pela censura, a “tolerância” elege o Cine Jangada como a “vítima sacrificial” para os males da cidade. Este cinema, enquanto objeto da análise socio-antropológica aqui pretendida, é preñado de alternativas para pensar como, no espaço da ordem, constituem-se “territorialidades marginais”, remetendo não só às reordenações da “geografia social” das salas de exibição, como também a questão do acesso da população a essa modalidade de diversão. Nesse capítulo, portanto, abordaremos alguns aspectos suscitados pela socialidade que tinha lugar no cine Jangada, como também explicitaremos as categorias analíticas - aqui utilizadas como recurso - necessárias ao percurso metodológico vivenciado no desenvolvimento dessa pesquisa.

1.1 A sala e a cidade: considerações preliminares

Quando essa pesquisa iniciou, em 1995, o Cine Jangada, já contava 46 anos de existência. Em sua atual platéia fervilhavam personagens “desviantes” e os jornais locais classificavam esse cinema como “antro pornô” do centro da cidade de Fortaleza. Quando fechou, em julho de 1996, lamentava-se não o fechamento da sala que exibia “*Damas de Paus*”, “*Carícias ardentes*” ou “*Delírios e Orgasmos*”, mas da sala que um dia exibiu os “*neo-realistas italianos*” e a “*nouvelle vague francesa*”, sob os auspícios da Empresa Cinematográfica do Ceará (Cinemar). Na opinião de um dos críticos solicitado a comentar sobre o fechamento da sala, o cinema “*não deixaria saudades*”. “*Nada contra o pornô*”, diziam outros críticos, porém (sempre um porém...) “*a sala poderia ser recuperada e se transformar em mais um espaço para quem gosta de cinema*”.⁸

⁸ Jornal “O Povo”, Fortaleza, 25.07.96.

A matéria do Jornal ressaltava sobremaneira o caráter “marginal” daquele espaço, associando o que denominava “*decadência*” não só ao fato de que o cinema especializara-se na exibição de filmes pornográficos, mas pelo cinema ter se transformado em “*reduto de homossexuais, travestis, prostitutas, garotos de programa e casais*”. Não resta dúvida que há muito o cinema deixara de ser “familiar” e que suas instalações pouco tinham em comum com as assépticas e confortáveis salas dos *shoppings*. Além da “*pecha de sujão, feio e perigoso que tomou conta do Jangada*” nos seus derradeiros dias, a matéria recuperava o fato do cinema ter sido “*alvo permanente de agentes do Juizado da Infância e do Adolescente*”, bem como o fato “*paradoxal*” desse cinema exibir religiosamente “*A Paixão de Cristo*”⁹ na sexta-feira santa, mesmo depois de ter se especializado no gênero pornografia.¹⁰

Salvo as classificações e a nostalgia de alguns críticos de cinema, pouco restou de positivo acerca de seus espectadores na referida matéria. Destituídos de gosto cinematográfico, estes últimos haviam transformado esse cinema em “*palco de fantasias sexuais e prostituição*”. Quase nada se falou entretanto do fato de que, depois do fechamento do Jangada, alguns de seus espectadores se viram “órfãos” de um espaço que, além de abrigar contra a violência da prostituição travesti de rua ou dos centros de convivência para soropositivos¹¹, cumpria outras funções, associadas ao *lazer*, ao *trabalho*, ao *desemprego*, à *solidão* e à *busca de solidariedade* diante do esvaziamento de sentido das relações na sociedade contemporânea. A falta de gosto cinematográfico, bem como as categorias utilizadas para definir os espectadores do cinema, encontravam-se assim *naturalizadas* e a chamada da matéria, “*A Última Sessão Pegação*” restringia a socialidade daquele “escurinho” às práticas sexuais que tinham lugar no interior da sala.¹²

Outro depoimento, também sintomático de atribuições naturalizantes para os espectadores - assíduos ou ocasionais - das platéias de cinemas que exibem filmes pornográficos, obtive participando de um evento dedicado ao cinema, que anualmente tem lugar em Fortaleza.¹³ Em um de seus

⁹ Segundo Ary Leite, “*A Paixão de Cristo*” permanece o filme mais exibido na capital fortalezense. Uma de suas primeiras versões data de 1897. “*La Vie et La Passion de Jésus-Christ*”, realizado por Georges Hatote. Exibido no tempo dos cinematógrafos itinerantes, esse filme foi sucesso de temporada e desde então passou a arrecadar boas bilheterias. (Cf. Leite, A. Bezerra. *Fortaleza e a Era do Cinema*. Fortaleza, Leitura da Cultura, 1995, p. 59). Entretanto, a insistência na exibição da “*Paixão..*” no Cine Jangada, mesmo depois da especialização desse cinema no gênero pornografia, extrapola os limites de um fato de mercado e explica-se pelo ímpeto moralizador que o cinema ciclicamente atualizava. Outras estratégias utilizadas pelo cinema, como a limpeza geral, com uso excessivo de detergentes, o aparecimento ocasional de lanterninhas ou a “expulsão” de alguns travestis, também podem ser pensadas a partir dessa tentativa de moralização do ambiente.

¹⁰ Jornal “O Povo”, Fortaleza, 25.07.96.

¹¹ Em entrevista que me concedeu, um travesti, soropositivo há mais de 5 anos, dizia não suportar o contato com os médicos no centro de convivência. “Aqueles médicos fazem é matar a gente”, dizia. “Toda vez que vou lá eu saio deprimido, só vou mesmo quando tem aquela distribuição de presentes, que o pessoal do centro consegue com as lojas. Eu prefiro o Jangada, todos meus amigos que freqüentavam o centro já morreram, e eu estou aqui, ainda viva, e com as condições precárias em que eu vivo”. Entrevista com Kelma, realizada em 12.11.95.

¹² Jornal “O Povo”, Fortaleza, 25.07.96.

¹³ Promovido pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, o “Cine-Ceará” ao qual fazemos aqui referência, realizou-se em maio de 1996.

seminários, onde roteiristas de cinema e televisão comunicavam para um auditório lotado, sugeriu que os palestrantes fizessem algumas considerações em torno da situação de recepção nas salas especializadas em filmes do gênero pornografia. Sob o impacto da pergunta, num seminário cujo tema era “*O Escritor e o Cinema como Lugar de Criação*”, um dos componentes da mesa, roteirista de cinema e televisão, foi categórico: “*são todos uns maníacos-patológicos, uns doentes*”. Na saída do auditório, um concludente do curso de Psicologia lançava mão da “hipótese repressiva” para se referir aos espectadores das salas “pornôs”. Nas entrelinhas de seu discurso, podia-se ler “*perversos*” e “*reprimidos*”.¹⁴

Não resta dúvida de que as expectativas em torno da recepção interativa daquelas imagens faziam parte do leque de anseios que alguns de seus espectadores esperavam encontrar ao entrar no cinema, entretanto, existem muito mais coisas a dizer sobre a socialidade que tinha lugar no Jangada, além do preconceito de que este último fosse o espaço onde pessoas do sexo masculino exercitavam uma “*homossexualidade reprimida*” (mesmo que esta dimensão estivesse presente), ou o diagnóstico de que seus espectadores fossem “*maníacos patológicos*”. *Locus* de uma maneira de distribuir o jogo dos poderes e prazeres, o Jangada consistia numa região que, pela alta saturação sexual que comportava, dava visibilidade às formas de uma sexualidade não conjugal, não heterossexual, lugar de uma “*sexualidade plástica*”, ou seja, independente da obrigatoriedade de reprodução.¹⁵

Uma sala de exibição não é uma realidade “ensimesmada”, desarticulada de processos globais e a constituição de sua platéia enquanto aglomerado de pessoas atreladas a este ou aquele grupo social

¹⁴ Em sua pesquisa numa sala de exibição carioca, Veriano já desmistificou a “pecha do psicopatológico” para os comportamentos desviantes em relação a uma sexualidade dita “normal”. Se a pornografia no geral lida com uma visão fragmentada do corpo, é sexista e racista, não necessariamente existe uma imediata solução de continuidade entre as imagens e seus espectadores numa sala de cinema pornô. Na luta pela imposição em torno de um saber legítimo sobre os usos do corpo e da sexualidade, os que manipulam essas categorias médico-psiquiátricas, também podem estar falando a partir de uma visão fragmentada, sexista e racista, especialmente quando se arrogam no direito de taxar aprioristicamente de “anormais”, comportamentos que fogem à sua experiência e a seus esquemas classificatórios. Aí reside, segundo Bataille, a identidade entre um julgamento “de fora” e a atribuição de um caráter patológico. Assim, quando se fala aqui em práticas sexuais, exercício da sexualidade, não se entende esta última de forma essencialista (naturalista), marcada por alguma coisa que determinasse em última instância, seja pelos genes, seja pela cultura, a normalidade ou não das condutas relativas ao sexual. (Cf. Terto Jr., V. de Souza. *No Escurinho do Cinema...: socialidade orgiástica nas tardes cariocas*. Rio de Janeiro, 1989, mimeo e Bataille, G. *O Erotismo*. [1957] Trad. bras. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987, 2^a ed., p. 122.)

¹⁵ Empregamos aqui o conceito de “sexualidade plástica” desenvolvido por Anthony Giddens em “A Transformação da Intimidade”. Segundo este autor, a sexualidade plástica representa um avanço e uma possibilidade diante da sexualidade centralizada nas necessidades da reprodução e na “limitação rigorosa da dimensão da família”. Trata-se assim de uma sexualidade descentralizada, que, auxiliada pela elaboração adicional de tecnologias reprodutivas, passou a fazer parte de uma “progressiva diferenciação entre o sexo e as exigências da reprodução”. Na medida em que hoje em dia a concepção pode ser produzida artificialmente, essa diferenciação, segundo Giddens, tornou-se completa, o que significa dizer que esta “sexualidade plenamente autônoma” representa uma “libertação final para a sexualidade, que daí por diante pode tornar-se totalmente uma qualidade dos indivíduos e de suas relações mútuas”. Giddens, A. *A transformação da*

está sujeita a uma inserção de primeira ordem - no mercado exibidor - e implica em *gostos e estilos de vida diferenciados*, assim como a associação concebida entre a ausência de luminosidade e um “erotismo difuso”, “anônimo”¹⁶ e transgressor é quase contemporânea do nascimento das primeiras salas fixas na cidade. O “estar juntos” no “escurinho do cinema” sempre esteve sujeito a prescrições disciplinares¹⁷ por parte de uma “moderna” e “remodelada”, hoje “revitalizável”, urbanidade que se pretendia salubre, culta e civilizada, mas que nunca conseguiu proporcionar o “espetáculo cinematográfico” para a maioria de sua população.

Ao tomar o Cine Jangada como objeto de investigação buscou-se salientar as condições de existência e constituição daquele espaço sociocultural específico no cenário local, enfatizando a interação cotidiana com os espectadores-atores daquele público ou daquela platéia que, heterogênea em grupos, práticas e motivações, se identificava por uma conjunção específica comum que se referia, num primeiro momento, a recepção de um produto “feito para excitar”, num espaço simultaneamente legítimo e liminar. Essa conjunção em parte, identificava esses espectadores que, no geral, estavam ali para tomar parte em um ritual específico, *no escuro, no anonimato, no silêncio, na efemeridade ou impessoalidade de um encontro episódico*.

A socialidade daquele espaço se fazia “jogo social”¹⁸, no sentido de que uma infinidade de atos - constitutivos de rituais - já estavam postos em estado de possibilidades e exigências objetivas. Qualquer um que entrasse naquele cinema saberia que às usuais exigências de compartilhar o escurinho de uma sala de exibição somar-se-iam outras. Essas exigências, as coações que lhes eram correlatas e os registros categoriais e classificatórios que tinham lugar ali dentro impunham-se àqueles que, por terem o “sentido do jogo” daquela platéia estavam preparados para recebê-las e realizá-las. O “jogo” -

Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. [1992]. Trad. bras. Magda Lopes, São Paulo, UNESP, 1993, p. 37.

¹⁶ Utilizamos a expressão “erotismo difuso e anônimo”, tal qual ela é pensada por Roland Barthes em seu artigo “Saindo do Cinema”. Em momento oportuno retomaremos a expressão, desenvolvendo de forma mais aprofundada seus significados. Barthes, R. Saindo do Cinema, in Bellou, R., Kuntzel, T. e Metz, C. (orgs.) *Psicanálise e Cinema* [1975]. Trad. bras. Pierre A. Ruprecht, São Paulo, Global, 1980, p.122.

¹⁷ Disciplina aqui é tomada em termos foucauldianos (escreve-se *d* e não *t*) e remete a um tipo de organização do espaço articulada a um controle do tempo e a vigilância enquanto instrumento de controle. A disciplina, diz Foucault, “é antes de tudo a análise do espaço. É a individuação pelo espaço, a inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório”. (Cf., Foucault, M. *Microfísica do Poder* [1979]. Trad. bras. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1979, p.105-107). A concepção de poder subjacente a essa categoria será posteriormente explicitada.

¹⁸ A noção de “jogo social” é pensada aqui a partir da sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu. O jogo ou o “sentido do jogo”, nesse autor supõe uma teoria da ação social segundo a qual os agentes não são transformados em simples epifenômenos da estrutura. A ação, diz Bourdieu, “não é a simples execução de uma regra, a obediência a uma regra. Os agentes sociais, tanto nas sociedades arcaicas como nas nossas, não são autômatos regulados como relógios, segundo leis mecânicas que lhes escapam. Nos jogos mais complexos - as trocas matrimoniais, por exemplo, ou as práticas rituais -, eles investem os princípios incorporados de um *habitus* gerador: esse sistema de disposições adquiridas pela experiência, logo variáveis segundo o lugar e o momento. Esse ‘sentido do jogo’, é o que permite gerar uma infinidade de ‘lances’ adaptados à infinidade de situações possíveis, que nenhuma regra, por mais complexa que seja, pode prever.” (Ver aqui, Bourdieu, P. *Coisas Ditas* [1987]. Trad. bras. Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim, São Paulo, Brasiliense, 1990, p.21.).

metáfora que se utiliza para dizer que o mundo social é composto de lutas macro e micropolíticas - no cinema guardava suas particularidades: a entrada no Jangada envolvia um tipo de cálculo e planejamento, uma noção, culturalmente situada de riscos e perdas; aquela platéia se identificava por uma conjunção comum, mas ao mesmo tempo não queria que isso fosse explicitamente partilhado, pois estaria sujeito à luz do dia, depois do *escurinho urbano* do Jangada.

Esse “sentido do jogo” se lançava então a partir da percepção de que se tratava de um *espaço paradoxal*, uma mistura de *implícito* e *explícito*, na ambigüidade do jogo entre o *permitido* e o *proibido*. O “jogo duplo” entre o *claro* e o *escuro* no interior de uma platéia que, além de comungar interativamente imagens, comungava o caráter *liminar* desse estar juntos. Esse jogo tem sua gênese histórica no momento em que surge, no cenário da cidade, esse novo espaço sociocultural específico denominado *sala de exibição*. Quando surgiram os filmes tidos como “imorais”, ainda na segunda década deste século, fascinação e medo pairavam no ar: naquele espaço anônimo, povoado, numeroso e aglomerado, aquelas imagens poderiam corromper a mais perfeita “*índole familiar*” e desembocar na constituição de “*verdadeiras escolas de perversão social*”, como dizia um jornal da época.¹⁹

O Cine Jangada, a exemplo das tantas salas que tiveram lugar na cidade, estabelecia com esta uma relação de pertença, ao mesmo tempo em que revelava (ou revela) as pulsões e mudanças de ritmo desta última. Quando se busca aqui descrever a socialidade que tinha lugar naquela sala de exibição, os agentes sociais e as relações que a compunham, o paradeiro de um grupo especial de seus “espectadores”, ou seja, os travestis, investe-se na possibilidade de pensar, tanto a nível do método quanto do objeto, a partir de uma perspectiva “polifônica” de compreensão do real,²⁰ para trazer à tona “mapas urbanos invisíveis” e territorialidades da cidade que remetem à questões como a marginalização e estigmatização sociais.

Nesse sentido, a exposição que se segue enfatiza o eixo espaço-territorialidade, caracterizando assim uma antropologia *da* cidade, acentuando não o binômio comunidade-identidade, - o que levaria

¹⁹ Em 1916, quando efetivamente tem início a polêmica em torno de filmes considerados “*indecentes*” ou “*imorais*”, os jornais locais davam vozes as críticas da Igreja e das “*distintas famílias fortalezenses*”, contra esses “*abusos do cinema*”. Em uma matéria publicada pelo jornal “Correio do Ceará”, editada em 30 de maio de 1916, esse jornal chamava a atenção do Grupo Severiano Ribeiro para as programações de suas salas, reforçando as críticas que no dia anterior haviam sido feitas por um outro jornal, também local, acerca das “*exibições indignas*” e das “*fitas altamente Immorales*”, assim se posicionando: “*Secundamos o brado dos nossos colegas do ‘Diário do Estado’ que ainda hontem manifestaram o desagrado da família de Fortaleza, ante o procedimento daquela casa [Cine Polytheama], que se está transformando numa verdadeira escola de perversão social.*” Jornal Correio do Ceará, Fortaleza, 30.05.1916.

²⁰ Polifonia, tanto a nível do método como do objeto, sugere que “a cidade em geral e a comunicação urbana em particular compara-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam”, ao mesmo tempo em que designa uma determinada escolha metodológica: aquela de “dar voz a muitas vozes” acentuando as diferenças e a diversidades com as quais se possa

(se fosse possível) a tematizar uma “identidade” do frequentador de salas para a exibição do pornô ou de uma “identidade travesti” induzida a partir da frequência aquela sala de exibição - , mas uma ordem de subjetivação individual e coletiva para determinados territórios da cidade.

1.2 Territorialidades da cidade

O Jangada enquanto lugar e objeto de investigação propõe uma infinidade de “trilhas” teórico-metodológicas que afinam com as temáticas que suscita: *sexualidade, pornografia, identidade masculina, travestismo, homossexualidade, recepção cinematográfica...* No decorrer da pesquisa, esse caótico conceitual, que a princípio encaminhava definições *a priori*, foi cedendo lugar aos “achados” do campo, encaminhando um processo seletivo em torno das categorias analíticas possíveis para avaliar a polifonia de possibilidades que esse estudo de caso punha em jogo.

Por exemplo, dizer o que a pornografia *é*, escrevendo um tratado sobre as distinções entre o erótico e o pornográfico a partir da literatura especializada, talvez ajudasse menos do que tentar compreender *como ela operava* no interior da sala ou às estratégias que dava lugar. Muitos outros conceitos foram tratados de forma análoga, já que a ênfase desse trabalho recai sobre a maneira como esses conteúdos se configuravam para os atores engajados naquele espaço-território sociocultural específico.

Assim, se no início do trabalho existia um leque sem fim de possibilidades para pensar a temática adotada, o desenvolvimento do trabalho de campo, bem como as pesquisas históricas em torno das salas de exibição foram circunscrevendo algumas das categorias de análise para o esforço etnográfico aqui pretendido. Depois de lançar mão da história para mostrar que uma sala de exibição constitui um espaço sociocultural específico, buscou-se enfatizar o *aqui* e o *agora* da socialidade que tinha lugar no jangada, documentando sua passagem pela cidade. Trilhar esse percurso histórico “trouxe” a sala para o contexto urbano, localizou esse conhecimento e abriu brechas para algumas generalizações. Se, como disse um assíduo espectador daquele cinema, “*outro como o Jangada nunca vai existir*”²¹, as vozes e silêncios que animavam aquele espaço citadino, mudando-lhes os signos e o valor no tempo e no espaço, ficam aqui registradas.

“descrever e compreender a metrópole”. Canevacci, M. *A Cidade Polifônica, Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana* [1993]. Trad. bras. Cecília Prada, São Paulo, Stúdio Nobel, 1993, p. 17.

²¹ Entrevista realizada com T. em 02.08.95

Dizer, como o fizemos anteriormente, que uma sala de exibição não é uma realidade “ensimesmada” e articular os processos históricos e mercadológicos que determinam a sua existência social não são, entretanto, suficientes para inferir sobre as ações e problemáticas específicas que ali tinham lugar. O esforço etnográfico e a explicitação das categorias de análise utilizadas na descrição daquela socialidade dão terra firme ao leitor, evitando a sensação movediça da gratuidade. Nesse sentido, as linhas do diário de campo talvez fossem mais esclarecedoras de como os fatos suscitaram determinadas categorias analíticas, mas não seriam suficientes para clarificar o que já foi aqui ressaltado, ou seja, o fato do Cine Jangada ter sido *locus* de uma maneira de distribuir o “jogo de poderes e prazeres” na cidade, lugar de uma sexualidade simultaneamente “plástica”, “periférica” e “tolerada” que, pela “proxemia” específica da “socialidade” que gestava, constituía uma certa “territorialidade marginal” no interior de uma ordem legítima.

Se a proxêmica de Hall, entendida como aquela concepção elaborada para se referir “as observações e teorias inter-relacionadas, relativas ao uso que o homem faz do espaço como elaboração especializada da cultura”²², foi o passo inicial dessa pesquisa, direcionando o olhar do observador para a investigação dos comportamentos manifestos, e ressaltando a necessidade de apreender e compreender “as comunicações silenciosas justamente como aprendemos as palavras ditas ou impressas”²³, essa perspectiva esbarrou na necessidade de tomar aquele espaço-território também como lugar onde a produção do saber social opera no campo micropolítico concreto dos encontros sexuais entre homens.

Articulada tanto às atividades prostitutivas de travestis e “*michês*”²⁴ quanto aos binômios implícito-explicito, permitido-proibido, público-privado que envolviam os enlacs homoeróticos que tinham lugar no espaço daquela sala de exibição, a socialidade do Jangada, bem como a sexualização e feminilização que lhe eram correlatas, remetia a uma apropriação diferenciada daquele espaço e conseqüentemente à constituição de uma platéia, também ela diferenciada em relação as expectativas sociais que usualmente se tem quando um contingente transitório de pessoas se reúne para assistir uma determinada projeção de imagens em movimento.

²² Hall, E., *A Dimensão Oculca*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 10.

²³ Ibidem.

²⁴ Os “michês” são pessoas do sexo masculino que se prostituem em relações homoeróticas. No cinema, mesmo que sua freqüência não fosse tão assídua quanto a dos travestis, os “michês” podiam ser identificados pela aparência viril e pelos signos de disponibilidade que transmitiam aos que consideravam como possíveis clientes. Nestor Perlongher, ao analisar a atribuição de uma “identidade sócio-sexual” aos michês, cunhou a expressão “prostituição viril” para “diferenciar a venda de favores corporais feita pelo michê (geralmente jovem e hiper másculo) a um cliente tido por homossexual (efeminado e passivo), de outras variantes de comércio homossexual, como o travesti, que cobraria ao macho pela sua artificiosa representação da feminilidade”. (Cf., Perlongher, N., *O Michê é Homossexual? Ou: a Política da Identidade*, in: Tronca, Ítalo (org.), *Foucault Vivo*, Campinas, Pontes, 1987, p. 68).

As imagens que ali se movimentavam, movimentavam também a platéia, dando visibilidade a uma determinada forma de sexualidade. Um percurso histórico da veiculação do que socialmente foi codificado como pornográfico serviria para demonstrar como esse gênero cinematográfico, depois de liberado pela censura, afina eletivamente com as sexualidades “periféricas” ou “ilegítimas” e inscrevem ambas no registro do lucro e da “tolerância”. Ora, na sociedade moderna, diz Foucault,

“tudo o que não é regulado para a geração [reprodução] ou por ela transfigurado, não possui eira, nem beira, nem lei. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio... Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos do lucro”.²⁵

O sexo como tema de uma prática discursiva, em Foucault, é uma idéia que não é nem natureza, nem tampouco uma ilusão. Sexualidade, como diz o autor, é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico. Não se trata de uma realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas sim, “da grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.”²⁶

A sexualidade seria então o campo por excelência para a heterogeneidade intrínseca dos dispositivos de poder/saber que a vigiam, controlam e disciplinam. Todo discurso, instituição, medida administrativa, afirmação científica, iniciativa filantrópica... é, em Foucault, um dispositivo de poder, e a sexualidade, por ter se tornado o tema principal de uma onda generalizada de verdade a respeito do indivíduo, revelou-se enquanto lugar ilimitado para as estratégias de poder social. Não de um poder enquanto dominação global e centralizada - a idéia de que o Estado seria o órgão central e único de poder - que se pluraliza e repercute até em baixo, mas o poder tomado em sua dimensão mais “infinitesimal”, enquanto mecanismos e técnicas que estão intimamente relacionadas com a produção de determinados saberes: a sexualidade, a loucura, o criminoso, o viciado...

²⁵ Foucault, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. [1985] Trad. bras. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 1985, p.10.

²⁶ (cf., Foucault, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. [1985] Trad. bras. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 1985, p. 100).

Ou seja, poder em Foucault, não é algo que emana de um único lugar, dotado de alguma propriedade que não historicamente constituída, mas que se dilui por todo o social. Um poder ou poderes que, como explica Machado, “intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos - o seu corpo - e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado micro poder ou sub-poder.”²⁷ E se tudo em Foucault é poder, onde fica a subjetividade?

Guattari, ao pensar a criação de territórios na cidade, e conseqüentemente uma micropolítica do cotidiano, vem salvar essa concepção de poder que termina por sufocar a produção de subjetividade, sem perder de vista, entretanto, o caráter de afrontamento, relações de força, situações estratégicas que têm lugar nas lutas cotidianas pela imposição da sexualidade legítima de uso legítimo dessas sexualidades. Para Guattari, a produção de subjetividade não consiste unicamente numa produção de poder para controlar as relações sociais e as relações de produção - como sendo apenas um caso de superestrutura - mas de um tipo de produção que constitui matéria prima de toda e qualquer produção.²⁸

Assim, se com Foucault tenderíamos a pensar o Jangada enquanto mecanismo espacial de “controle-estimulação”²⁹, lugar de confinamento que na realidade traduziria estratégias espaciais de domesticação dos indivíduos, vinculado a uma “concentração analítica do prazer” e a uma “majoração do poder” que controla e vigia a sexualidade³⁰, essa perspectiva poderia ser *complementada*, como sugere Guattari, “por uma outra abordagem que colocasse mais ênfase naquilo que poder-se-ia chamar

²⁷ Machado, Roberto, Por Uma Genealogia do Poder, (introdução) in: Foucault, M. *Microfísica do Poder* [s/d]. Trad. bras. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1979, p. 12.

²⁸ Para Guattari, não se trata entretanto de contrapor as relações de produção econômica às relações de produção subjetiva, e tampouco pensar somente em termos de uma produção de subjetividade individuada - subjetividade de indivíduos - mas sim uma produção de subjetividade social, uma produção de subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis de produção e consumo, como também uma produção da subjetividade inconsciente. (Cf. Guattari, F., Rolnik, S. *Micropolítica, cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986, ps. 16-27).

²⁹ Para Foucault, o poder “penetrou” no corpo, encontra-se “exposto” no próprio corpo. Este último teria se tornado “aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!’” Foucault, M. *Microfísica do Poder*. [1979]. Trad. bras. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1979, p. 147.

³⁰ Cito novamente Foucault, “é através do isolamento, da intensificação e da consolidação de sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática. Proliferação das sexualidades por extensão do poder; majoração do poder ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão sobretudo a partir do século XIX, é garantida e realçada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vinculando-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que o controla”. Foucault, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. [s/d] Trad. bras. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 1985, p. 48.

de produção de subjetividade”.³¹ E nesse sentido, todo aquele “funcionamento marginal” de travestis, michês e homossexuais no interior do Jangada, mesmo que “cooptado” pela rede de bens e serviços da pornografia, revelaria algo mais que a simples “proliferação das sexualidades por extensão do poder”.³²

Ora, se a pornografia não pode mais ser pensada enquanto escritura sobre prostitutas - seu sentido etimológico primeiro - ou como narrativa de histórias que, na idade do ouro da libertinagem, articulavam a arte de amar e a arte de gozar - tanto ao corpo quanto ao espírito, à pornografia como à filosofia -, mas deve ser pensada fundamentalmente enquanto fenômeno de massa e portanto em função de uma mercantilização da sexualidade voltada para a maximização do lucro, por outro lado, quando pensada especificamente em relação as salas de exibição nas quais é veiculada, a pornografia é um dos elementos constituidores de territorialidade, onde a possibilidade de gerar um “devir minoritário” está dada na socialidade que encaminha.

Nesse sentido, o estudo da apropriação sociocultural do *espaço* de uma sala de exibição e da socialidade que lhe é correlata pode e deve ser pensada a partir da possibilidade de produção de subjetividades e de modos dissidentes de subjetivação, enfatizadas pela noção de territorialidade. Dessa forma, ressalta Guattari, “o binômio conceitual território-espaço não funcionaria só como oposição fenomenológica ou conceitos fenomenológicos em oposição, mas poderia funcionar como binômio regulador, como conceito de interpelação micropolítica, que diz respeito a cidade”.³³ Território e espaço, não seriam então conceitos opostos ou excludentes entre si. O primeiro estaria ligado a “uma ordem de subjetivação individual e coletiva”, enquanto o segundo estaria mais ligado “às relações funcionais de toda ordem”. O espaço funcionaria como “uma referência extrínseca em relação aos objetos que ele contém”, ao passo que “o território funcionaria em uma relação intrínseca com a subjetividade que o delimita”.³⁴

Pensando nessa perspectiva a distribuição dos corpos nos espaços urbanos, Perlongher cunhou a noção de “territorialidades marginais” para se referir a sociabilidade de michês e clientes nas Bocas

³¹ Em um debate promovido pelo Núcleo de Estudos Regionais (NERU), realizado em São Paulo, Guattari reafirma a importância política de Foucault, contra todos aqueles que “pretendem esquecê-lo”, mas ressalta que a concepção de *panóptico*, de olhar social, de corpo e de domesticação dos corpos em Foucault, mesmo que represente uma leitura importante, “isso poderia se complementar com uma outra abordagem que colocasse mais ênfase naquilo que poder-se-ia chamar de produção de subjetividade. Acho que isso estaria faltando em Foucault. Então digamos que Foucault nos ajuda, nos permite abrir o capítulo da anatomia das formações do poder, mas há também problemas fisiológicos que se colocam, uma fisiologia da subjetividade”. Guattari, F., Espaço e Poder: a criação de territórios na cidade, in: *Espaço e Debates*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, ano V, nº 16, São Paulo, 1985, p. 119.

³² Foucault, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. [1985] Trad. bras. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 1985, p. 48.

³³ Guattari, F., Espaço e Poder: a criação de territórios na cidade, in: *Espaço e Debates*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, ano V, nº 16, São Paulo, 1985, p. 110.).

³⁴ Ibidem.

paulistanas. Essa noção, que utilizamos aqui para compreender a socialidade que tinha lugar no Jangada, pressupõe uma concepção de sujeito, segundo a qual este último não é pensado enquanto sujeito unitário, “mas enquanto segmentado, fendido por segmentações binárias e por fluxos moleculares..., um mesmo sujeito “individual” que, superficial e empiricamente participa, ao mesmo tempo, de redes de sociabilidade diferenciadas”.³⁵

A “tolerância” ou a “concessão” abriria assim espaço para territórios subjetivos que escapam relativamente do paradigma do Homem com H, majoritário por qualidade de dominação, como o “Homem branco-ocidental-macho-adulto-razoável-heterossexual-habitante das cidades”.³⁶ Ao produzir suas margens, a “produção capitalística” de algum modo equipou novos territórios subjetivos, onde minorias podem lançar mão dessa exterioridade e, pela via da “transgressão organizada”, marcar o desencadeamento de uma nova codificação. Não obstante, essa possibilidade não está dada a priori e a transgressão pode girar em torno da lei e de si própria, reforçando as relações de poder e dominação que transgride.

Assim ao tomar o cinema enquanto lugar de investigação, buscou-se levar em consideração ambas as possibilidades: a socialidade do cinema enquanto “controle-estimulação” através de uma exploração econômica da erotização (que alguns chamariam de erotomania), mas também, enquanto lugar de uma “sexualidade plástica” que, mesmo marcadamente episódica e efêmera, pode se oferecer como um meio de promover e elaborar, singularidades e configurações novas e imprevistas.

1.3 As trilhas do campo: considerações metodológicas

A internidade e o distanciamento, pensados nas trilhas antropológicas do “estranho tornado familiar e do familiar tornado estranho”, portanto acentuando as diferenças, constituíram as bases metodológicas da “observação observadora”³⁷ naquele território *urbano, legítimo e marginal*.

³⁵ Perlongher, N. Territórios Marginais, in: Magalhães, Maria Cristina Rios (org.), *Na Sombra da Cidade*, São Paulo, Escuta, 1995, p. 94.).

³⁶ Perlongher, N. Territórios Marginais, in *Na Sombra da Cidade*. São Paulo, Editora Escuta, 1995, ps. 108.

³⁷ O conceito de “observação observadora” proposto por Massimo Canevacci, segundo o qual a observação não mais seria “participante” da ação, mas meta-observação, tem o mérito de acentuar a reflexividade do conhecimento sobre si mesmo, abrindo espaço para se pensar, por exemplo, uma antropologia da antropologia, ou as interdições que o pesquisador deve fazer para viabilizar uma pesquisa. Chamando a atenção para um tipo de observação que “observa a si próprio como sujeito que observa o contexto”, Canevacci sugere que “para estabelecer os próprios fundamentos do método, o pesquisador realiza em si próprio um doloroso esforço de estranhamento: olhar *obliquamente* o superconhecido [...] com a mesma ingenuidade com que se observa um panorama exótico, com a mesma vontade de imersão nessa sedutora diferença. Mas

Procurando articular uma perspectiva de análise segundo a qual “teoria” e “metodologia” não são processos estanques e excludentes entre si, buscou-se privilegiar as abordagens que dessem mais ênfase à *experiência*, ao *espaço*, ao *tempo* e à *situacionalidade histórica* das relações sociais constitutivas daquela sala de exibição no cenário da cidade, bem como dos atores sociais que a compunham.

No desenvolvimento do trabalho de campo, os “impasses aproximativos” e o fechamento da sala, ajudaram na delimitação do objeto específico dessa pesquisa. A situação de recepção frente à uma tela de cinema, em si, já induz ao silêncio. Naquela sala de exibição, esse silêncio muitas vezes se exacerbava em função da valorização que o anonimato e a aproximação assumiam ali dentro. Essa comunicação, com seus entraves e limites, colocava sérias dificuldades para a pesquisa: como propor falar, quando ali, tudo o que era pedido era ver e tocar?³⁸ No decorrer da coleta de dados, a estratégia de “interrogar” no lado a lado da recepção dos filmes, pelo patético, excitante e confessional daquela situação, foi cedendo lugar às situações dialógicas privilegiadas que se podia desfrutar no pátio do cinema, junto aos travestis e a outros freqüentadores que sentavam por ali, fugindo do calor ou gentilmente trazidos pelos primeiros para serem apresentados ao pesquisador.

No início da pesquisa, os impasses eram muitos. Não havia realmente como abordar determinados informantes na platéia. O espaço da “fala” era sufocado seja pelos limites do anonimato, seja pela “saturação sexual” que pairava na sala. O pátio era o lugar mais agradável, onde podia-se sentir terra firme, delimitar um grupo a ser pesquisado, manter um contato mais assíduo e direto. Nos dois primeiros meses da pesquisa, fiz-me conhecer por alguns assíduos espectadores do cinema, conversava com os funcionários dali, perguntava-lhes sobre os outros cinemas, sobre a freqüência, sobre a empresa a qual pertenciam.... Paralelamente, visitava alguns cinevídeos da cidade, fazendo um trabalho análogo. Uma das primeiras dificuldades que este trabalho apresentou foi a perspectiva de querer englobar *todos*³⁹ os atuais estabelecimentos para a exibição desse gênero no centro da cidade, projeto posteriormente relegado a segundo plano pela impossibilidade de circunscrever um grupo

também com a mesma seriedade com que se contempla uma obra de arte. Somente depois desta operação *dupla* - seja no sentido numérico como no de ambivalência (operação metodológica e também psicológico-comportamental) - será possível passar à fase mais criativa, a da interpretação, atravessando a opacidade da tela tornando-a transparente”. Canevacci, M. *A Cidade Polifônica*, Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana [1993]. Trad. bras. Cecília Prada, São Paulo, Stúdio Nobel, 1996, p. 31.

³⁸ Como se verá posteriormente, a impossibilidade de acesso aos espectadores daquela platéia aumentava conforme as fileiras de cadeiras se distanciavam da tela. Entre as dez primeiras fileiras de cadeiras era possível manter algum diálogo com os espectadores, podia-se conversar sobre as imagens, fazer comentários, indagar sobre o cinema e as motivações. A partir da décima fileira de cadeiras essas aproximações tornavam-se difusas e mais suscetíveis a outras interpretações.

³⁹ Tanto foi assim que o título do projeto defendido na qualificação foi “Cinemas e Cinevídeos de Exibição de filmes pornográficos no centro da cidade”. Até a data da defesa do projeto, agosto de 1996, eu havia realizado não só visitas sistemáticas aos cinevídeos, como tinha realizado três entrevistas com três de seus proprietários (na verdade quase todos, pois só um desses proprietários é sócio de quatro cinevídeos). De certa forma, a nível da análise desse circuito exibidor, essas entrevistas supriram a lacuna em relação a gerência do Grupo Severiano Ribeiro, à qual não consegui ter acesso.

específico de espectadores-atores nessas “platéias”. A opção pelo Cine Jangada se mostrou a mais viável.

Em relação aos cinevídeos, o Jangada tinha a vantagem de condensar um determinado percurso trilhado pela maioria das salas de exibição do centro da cidade. Havia sido um cinema “decente” e “familiar” e depois entrara em “decadência”. Ao contrário da nova maneira de organizar a forma de exibição dos filmes de pornografia no centro, o Jangada era uma sala “tradicional”, não só do ponto de vista do aparato técnico utilizado na emissão das imagens - máquinas para películas de 35mm, ao contrário do formato em vídeo - mas também por estar articulado a uma empresa quase centenária.

Reconhecido por quase meio século de exibição em Fortaleza, o Jangada abrigara em suas fileiras várias gerações de espectadores e sobre aquela sala alguém sempre tinha um fato ou uma experiência a narrar. O recurso à história, entretanto, não bastava por si mesmo, não dava conta da especificidade de um trabalho sócio-antropológico voltado para a ênfase no presente das situações vividas no cotidiano daquela sala de exibição. A possibilidade de circunscrever um grupo com o qual o contato pudesse ser diário e assíduo só se colocava no Jangada, já que aquela era a primeira e até o seu fechamento, a única, a receber travestis em sua platéia.

O acompanhamento das atividades dos travestis acontecia no pátio, onde tinha lugar as conversas entre os travestis sobre os encontros e negociações no cinema. Espaço de sociabilidade por excelência, o pátio condensava as condições necessárias para que a pesquisa tivesse um encaminhamento. Ali iniciei meus primeiros contatos com os travestis, fazendo-me conhecer por aqueles assíduos frequentadores. Os travestis que eu já conhecia, só vim a encontrar depois de meses de iniciada a pesquisa, em visitas ocasionais. A partir do momento em que me identifiquei como pesquisador, quando pude efetivamente lançar mão da *caderneta de anotações*, tive mais problemas do que nos meses iniciais, enquanto mantive anônima minha identidade de cientista social.

Se anteriormente as hostilidades por parte dos travestis vinham pela possibilidade de ser tomado como concorrente no interior do cinema, depois elas passaram a ser tematizadas em função dos riscos que minha presença ali dentro representava. Aquele espaço era precioso para os travestis, a direção do cinema os tolerava e mantinha com eles uma cumplicidade velada. Depois que consegui desenvolver determinados vínculos, controlar situações tensas e sobretudo, esclarecer que não se tratava de um jornalista, as dificuldades foram sendo quebradas e a familiaridade se encarregava de fortalecer os laços de cumplicidade com alguns informantes, mesmo que permanecessem resistências intransponíveis em relação a alguns.

Visitei o Jangada durante quase todo o ano de 95, três ou quatro vezes por semana e retomei o campo em meados de fevereiro de 96, porém de forma esporádica. Anotava rigorosamente as

experiências do dia e, em casa, as transcrevia em *diário de campo*. As vezes, eu acumulava dois ou três dias de anotações e as transcrevia conjuntamente, “cruzando” informações. Naquelas linhas, entre outras coisas, pornofonia, dialetos e narrativas picantes não faltavam. Quem desenvolve um trabalho de campo cuja tônica é a sexualidade ou a prostituição é constantemente interpelado pela saturação sexual. Tem que ser ou incorporar um Hermes, desenvolver muitas metodologias e num esforço hermenêutico, tentar tornar explícito o implícito do explícito, decodificando mensagens, signos e sinais sobre o que toma como tema. Afinal, como a tarefa hermenêutica advoga: “aquele que interroga descobre-se como sendo o que é interrogado pelo tema”.⁴⁰ (Gadamer)

Depois de seis meses de pesquisa iniciada, passei a vislumbrar a possibilidade de entrevista com os travestis mais assíduos ao cinema. A situação de entrevista é ponto máximo de tensão subjetiva, especialmente pela necessidade particular que exige para decifrar a tensão objetiva inerente a qualquer situação linguisticamente mediada. Espécie de urdidura de humores e sensibilidades, o *act out* da entrevista, requer um sobre esforço que inclui processos paradoxais como internidade e distanciamento, pertença e estranhamento e também a sensibilidade que leva em conta não só a “imponderabilia da vida real”⁴¹, mas também a violência simbólica posta em estado de possibilidade graças à “defasagem particularmente marcada entre o reconhecimento e o conhecimento” das diferenças econômicas, sociais e culturais por parte de agentes sociais e do “sentido de posicionamento” que os mesmos ocupam no interior de uma dada sociedade em um tempo dado.⁴²

⁴⁰ Citação-epígrafe, escrita em um dos dias do diário de campo.

⁴¹ Nos “*Argonautas...*”, Malinowski diz: “há uma série de fenômenos muito importantes que, provavelmente, não podem ser registrados através de questionários ou documentos estatísticos, mas têm que ser observados em sua plena realização. Vamos denominá-los de imponderabilia da vida real. Pertencem a essa categoria fatos como a rotina diária de trabalho dos homens, os detalhes de seus cuidados corporais, o modo de comer e de preparar alimentos, o tom das conversas e da vida social ao redor das fogueiras, a existência de fortes amizades ou de hostilidades, de simpatias e aversões momentâneas entre as pessoas; o modo sutil mas inegável pelo qual as vaidades e ambições pessoais se refletem no comportamento do indivíduo e nas reações emocionais que o cercam.... Estudar as instituições, costumes e códigos, ou estudar o comportamento e a mentalidade humanas sem as sensações e os desejos subjetivos pelos quais um povo vive, sem apreender a essência de sua felicidade significa, em minha opinião, perder a maior recompensa que podemos esperar obter do estudo do homem.” (Cf. Malinowski, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*, O assunto, o método e o objetivo dessa investigação (introdução), in: Durham, E.R., Malinowski, Trad. bras. Elizabeth Dória Bilac, Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, 1986, ps. 42-48).

⁴² Bourdieu falaria das diferentes “espécies de capital” em jogo no momento da entrevista e do “sentido de posicionamento” implícito no conhecimento e reconhecimento das “diferenças inscritas nos corpos”. Daí o caráter conflitual dessa troca e da necessidade do pesquisador conseguir “administrar” essas distâncias que envolvem aquele que interroga e a aquele que é interrogado. No mundo social representado, os polos econômico e cultural correspondem a diferentes “espécies de capital” em torno do qual se processa a mobilidade (ou imobilidade) social. Esses polos, que constituem “poderes sociais fundamentais” são “o capital econômico, sob suas diferentes formas, o capital cultural, e também o capital simbólico, forma da qual se revestem as diferentes espécies de capital quando são percebidas e reconhecidas como legítimas. Deste modo os agentes são distribuídos no espaço social global; na primeira dimensão, segundo o volume global do capital que possuem sob suas diferentes espécies, e, na segunda dimensão, segundo a estrutura de seu capital, isto é, segundo o peso relativo das diferentes espécies de capital - econômico e cultural - no volume total de seu capital.”(Cf. Bourdieu, P. *Coisas Ditas* [1987], Trad. bras. Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim, São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 155 e Bourdieu, P. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação* [1994], Trad. bras. Mariza Corrêa, Campinas, Papirus, 1996, ps. 35-52.)

Se com alguns travestis a aproximação foi impossível, especialmente aqueles ocasionais no cinema, com aqueles que entrevistei, as dificuldades se deram em função do tempo disponível pelos travestis e também em função do espaço onde essa troca pudesse ser realizada. Para os travestis, o cinema era sobretudo um local de trabalho e a perspectiva de realizar ali uma entrevista era arriscada do ponto de vista da atividade que desenvolviam e de sua relação com a gerência. A solução encontrada foi esperar o final do “expediente”, ou os momentos em que a frequência ao cinema era reduzida, quando saíamos dali para um bar em suas adjacências. Outra alternativa foi marcar entrevistas em suas moradias.

Todas as entrevistas foram semi-diretivas e com alguns travestis realizei mais de uma entrevista, as vezes esquecendo do roteiro mental das perguntas que havia traçado. Nos encaminhamentos da escuta - sem colocar palavras na boca de ninguém - quanto tinha que intervir, priorizei sempre a tematização da relação com o espaço da sala de exibição, as interações ali dentro, a atividade prostitutiva, a relação com os funcionários do cinema, os clientes e demais espectadores. Delimitei em onze o número de entrevistas, dividindo-as de acordo com as categorias de travestis que freqüentavam o cinema e a partir de critérios como: lugar da iniciação no travestismo, tempo de frequência ao cinema, assiduidade, lugar ou lugares onde se prostituíam.

Nem todos os travestis iam assiduamente ao Jangada. Mesmo que nos dias mais movimentados da sala, se pudesse contar entre 20 a 25 travestis circulando nos corredores ou conversando no pátio, muitos freqüentavam ocasionalmente o cinema. Um grupo de aproximadamente nove travestis era assíduo ali dentro, e só contavam com o Jangada como fonte de renda, ou seja, não lançavam mão de outro espaço que não a sala para a prostituição. Outros, apesar da frequência assídua, prostituíam-se simultaneamente no cinema, no Passeio Público ou em outros locais. Alguns eram intermitentes e não necessariamente se prostituíam. Para todos, entretanto, aquela sala era ponto de encontro, lugar de convivência.

Quando o Cine Jangada fechou, o “objeto” da pesquisa teve que ser redimensionado, tanto pela impossibilidade de acesso aos demais espectadores quanto pela dimensão simbólica que a “morte” daquela sala representava. A maior parte do material coletado, em entrevistas e diário de campo, tinha na fala dos travestis os interlocutores privilegiados. Contrastivamente, esta parcela de “espectadores” se exprimia em diferenças: sobrepunha rituais, “capitalizavam” no escuro urbano do Jangada e *falavam* no interior daquela sala. Foi com os travestis com quem mais me esforcei em acompanhar as trilhas e os percursos, decifrar seus atalhos, seus códigos, seu silêncio, seus sinais e a forma como concebiam sua inserção no circuito exibidor local.

Quanto aos outros, além do anonimato, a frequência incerta e esporádica ao cinema, colocava barreiras, não intransponíveis, mas difíceis. Entretanto, daqueles que eram reconhecidamente assíduos no Jangada, consegui entrevistar três, mantendo com eles contatos sistemáticos na sala de exibição, indagando-lhes sobre suas preferências, os tipos de estratégias que lançavam mão no cinema, como avaliavam e escolhiam seus parceiros, enfim, de que maneira concebiam a si mesmos e aos outros no interior daquela sala. Vale ressaltar, entretanto, que apesar de ter realizado somente três entrevistas, tive oportunidade de conversar com muitos desses espectadores que, a exemplo desses três, definiam a si mesmos como homossexuais.

A maior dificuldade entretanto, foi com os clientes de travetis. Essa parcela de espectadores permaneceu quase que inacessível ao pesquisador. Identificá-los nas práticas sexuais que tinham lugar no cinema era fácil, mas chegar a eles era muito difícil. Primeiro porque, depois de “*atendidos*” pelos travestis, eles pouco permaneciam no cinema. Nas vezes em que tentei uma aproximação, era confundido como alguém que estivesse em busca de algo mais. Depois de algumas tentativas frustradas, abandonei a vã empreita, buscando explorar, junto aos travestis, algumas indicações sobre seus clientes, aos quais eles se referiam como “*bofes*”, “*machos*”, “*homens de verdade*” ou “*mariconas*”.⁴³

Depois que instituíram o *mise-en-scène* da feminilidade travesti no cinema e tornaram-se um espetáculo curioso e provocativo aos olhos dos espectadores, os travestis transformaram-se na âncora de uma sala lutando contra a possibilidade de sua extinção, agora cada vez mais próxima devido à galopante concorrência dos cinevídeos que se instalavam em suas adjacências no centro da cidade. Numa de suas últimas sessões, próximo ao fechamento, os travestis faziam cálculos em torno do número de espectadores que o cinema vinha recebendo por dia, comentavam a respeito das precárias condições em que a sala subsistia, da má qualidade das películas, da bilheteria e do desastre que seria se o cinema fechasse. Até então, nos cinevídeos, atuais salas para a exibição do gênero, sua frequência era interdita.

A primeira sala de exibição da cidade a “receber” travestis em suas poltronas, ameaçava fechar suas portas. Na rua, quando não eram simbolicamente suicidados pelos *Pei! micro-fascistas*⁴⁴ de transeuntes que lhes davam “curras” coletivas quando os encontrava travestidos fora do cinema, eram mortos por seus clientes motorizados. Desta vez, *o sangue corria do corpo do travesti que estribuchava no chão*.⁴⁵ Se esse trabalho pretende fornecer um panorama (um cosmorama?) da socialidade que tinha

⁴³ Para alguns dos sentidos dessas classificações, sugiro ao leitor(a) que se remeta ao glossário, nas páginas que seguem a conclusão.

⁴⁴ O *Pei!* é um signo sonoro do disparo de uma arma. Quando os travestis andam pelas ruas, alguns apontam-lhes os dedos em forma de revólver e disparam-lhes gritos homófobos, simulando um assassinato.

⁴⁵ Se no Brasil, os delitos são relativizados em seu valor de infração e as leis perderam o poder normativo e os meios legais que deveriam ter, para os travestis, essa violência tornou-se um item obrigatório em seu cotidiano, criando em

lugar no Jangada, ele o faz enfatizando a “internidade” que foi possível alcançar com os travestis. Somente a partir deles é aqui possível a tentativa de “distanciamento” com o intuito de objetivar uma interpretação daquela socialidade que, desnecessário dizer, não se pretende a única ou a última.

A história daquela sala era uma espécie de cartografia da cidade e de um determinado tipo de lazer que lhe é correlato. O momento em que surgem salas especializadas em filmes pornográficos no cenário local, coincide com o “desmoronamento” do centro da cidade enquanto local de lazer para determinadas camadas sociais. Depois de meados da década de 80, ressalta Ary Leite, o lazer cinematográfico *do centro* da cidade passa a dar sinais de crise devido ao aumento da violência urbana e das possibilidades encontradas nas salas dos bairros de classe média e alta da cidade.⁴⁶ A transformação de algumas salas do centro em “salas especiais”, ou seja, para a exibição de películas pornográficas é corolária desse processo.

A adoção dos filmes pornôs nas telas dos cinemas do *centro* coincide com o momento em que este último perde sua importância simbólica, ficando associado à violência, ao sujo, ao feio, à pornografia e à prostituição. Essa “coincidência” vai levar os exibidores a “afinar” essas categorias com a possibilidade de maximizar a rentabilidade de suas salas. Desaparecem os lanterninhas e a vigilância no interior da salas comporta uma maior “tolerância”. Depois dessa especialização das salas nesse gênero cinematográfico específico, o cinema passa então a explicitar sua dimensão de “abrigo” ou “refúgio” para as “sexualidades periféricas”, agora inscritas nos circuitos do estigma feito mercado.

O fechamento da sala acenava para aspectos mais gerais do circuito exibidor local e dessa modalidade de lazer. Se desde seus primórdios, a pesquisa já era guiada por uma perspectiva de pensar o cinema e a cidade numa relação de pertença, quando a sala desapareceu do centro de Fortaleza, percorrer os labirintos do mercado cinematográfico tornou-se uma urgência. O centro perdia mais uma opção de lazer. Sete meses depois outra sala, também do Grupo Severiano Ribeiro, o Cine Diogo, fechava suas portas e surgiria, em torno da mais “majestosa” sala do grupo, o Cine São Luiz, propostas para transformá-la em sede da câmara dos vereadores.⁴⁷ Concomitantemente, os cinevídeos pornôs

seus algozes a convicção tácita de que a chacota, o desdém, o crime e a brutalidade são inevitáveis. A morte simbólica infligida pelos peis no meio da rua, nem sempre neutralizam a decisão de apertar um gatilho de fato. Depois que o cinema fechou, um travesti, que ocasionalmente freqüentava o Cine Jangada e se prostituía nas imediações do Passeio Público foi brutalmente assassinado com um tiro na cabeça, depois de uma discussão com um cliente motorizado.

⁴⁶ O processo de “migração” das salas do centro da cidade para os shoppings tem início entre os anos de 1974 e 1978, quando foram inaugurados dois cinemas na Aldeota, bairro de classe média alta da cidade. As repercussões desse processo e a lógica do circuito exibidor que o impulsiona serão tratados posteriormente.

⁴⁷ O Cine Jangada fechou em julho de 1996 e o Diogo em janeiro de 97. As propostas em torno da transformação do São Luiz aconteceram logo após o fechamento deste último, em fevereiro de 97. As notícias referentes a estes acontecimento estiveram presentes na imprensa escrita, nas datas acima referidas, no Jornal “O Povo” em 25.07.96, 30.01.97, 26.02.97.

ganhavam impulso no centro, abrindo novas casas. No decorrer da pesquisa, um processo amplo de reordenação da geografia social das salas de exibição da cidade definia seus contornos.

Nessa pesquisa sobre a constituição do mercado exibidor, vieram respostas para perguntas suscitadas no trabalho de campo: por que a maioria dos espectadores do Jangada eram pessoas que tinham pouco ou nenhum contato com outras salas de exibição, especialmente as dos shoppings? Por que, um antigo funcionário do grupo, que tinha livre acesso a todos os cinemas da empresa, dizia que só se sentia “*à vontade*” no Jangada, já que os filmes eram mais “*fáceis*” e que salas como o São Luiz ou as do Shopping não eram para ele? No âmbito das salas do grupo Severiano Ribeiro, aquela sala talvez fosse a única que efetivamente restava às camadas de baixa renda, que pouco ou nenhum acesso tiveram ao restante das salas do grupo, ao longo de décadas de hegemonia perante os demais exibidores.

Desde os primórdios do espetáculo cinematográfico, as opções de lazer eram extremamente restritas e restritivas, seja quando o cinema estava nos clubes e teatros, seja quando se individualizou enquanto espaço exclusivo para a exibição de películas. Situação que permanece até hoje, com a reordenação da geografia social do cinema que migra, agora, para os Shopping Centers: longo percurso desde o surgimento das primeiras salas fixas no centro da cidade, passando pelo “refinamento afrancesado” de um Majestic ou o “gigantismo yankee” de um São Luiz, até chegar as salas totalmente integradas aos shoppings... Longo percurso desde a pornografia “prato de resistência” da concorrência e dos altos e baixos do mercado exibidor até chegar ao florescimento dos independentes e especializados cinevídeos pornôis do centro da cidade... Na interseção desses percursos o Jangada foi um “divisor de águas”.

A tentativa de incluir a sala no âmbito do mercado exibidor local remete especificamente ao fato de que, se é possível falar em “territorialidade marginal” para pensar a socialidade que tinha lugar no Jangada, deveria-se levar em conta a contribuição que a concorrência entre os empresários-exibidores operou na constituição desse espaço. Daí se observará como ordem e desordem, aparentemente distintas e opostas, encontram-se tão intimamente relacionadas. O perfil econômico e cultural de Fortaleza, traduzido nos seus hábitos, é decisivo na caracterização das salas como unidades ou como conjuntos atrelados a grupos sociais e estilos de vida distintos.

As incursões pela história das salas de exibição de Fortaleza e a localização desses pontos de contato entre o lazer cinematográfico e a cidade forneceram os “*cenários*” e os “*trailers*” para pensar a inserção do Jangada nesse circuito, o momento de sua especialização no gênero pornografia e no gênero masculino, a sua ambígua constituição enquanto território simultaneamente legítimo e marginal, bem como seu fechamento. O “roteiro” ficou por conta da proximidade dos corpos no “escuro urbano” do

Jangada, da constituição de um público transgressor numa territorialidade específica e do itinerário cotidiano dos travestis naquela sala, descritas a partir da experiência de campo, diário e entrevistas.

Ao longo de quase 100 anos de história, esse espaço sociocultural específico, possibilitou a constituição de determinadas categorias sociais, articuladas a situação de recepção de imagens na proximidade do escuro de um espaço prenhe de alternativas. Uma sala de exibição e uma dinâmica de relações no interior de uma dada socialidade é tributária da inserção dessa última no interior de uma dada sociedade e de um tempo dado. Se hoje podemos falar de determinadas platéias, constituindo socialidades e territorialidades distintas é também porque o “escurinho do cinema” acumulou determinadas disposições relativas ao caráter peculiar desse “estar juntos”. Muitas das dinâmicas de uma platéia como a do Jangada já estavam postas desde seus primórdios, mas a especialização da sala na exibição de filmes pornográficos delimita uma nova dinâmica na distribuição dos poderes e prazeres.

Poder-se-ia pensar, por exemplo, que cinemas com freqüências especializadas por gêneros (masculino e feminino) sejam um fato recente na história das salas de exibição. Entretanto, a freqüência às salas em sessões distintas, por pessoas do sexo masculino e feminino, sempre foi uma constante na história dos cinemas da cidade. Porém, se antes essa especialização se dava de forma esporádica, de acordo com um ou outro filme que a imprensa e a Igreja classificavam como “indecente”, no caso do Jangada esta predominância de pessoas do sexo masculino na platéia vai estar associada à especialização da sala em outro gênero, a saber, a pornografia.

Esta associação entre masculinidade e pornografia na passividade e disponibilidade de uma situação de recepção, e a concomitante “exclusão” de pessoas do sexo feminino no interior do cinema, dá o que pensar, especialmente se levarmos em consideração que “entre homens” exacerbam-se os “fantasmas” que a representação da mulher ou da feminilidade assumem no “imaginário” masculino.⁴⁸ Nesse sentido, o escurinho urbano do jangada era prenhe de significados e a entrada dos travesti ali não foi gratuita.

Assim, ao analisar a inserção dos travestis no cine jangada, buscou-se uma perspectiva de análise que contemplasse não apenas aspectos relativos ao “ambiente” social que engloba o circuito exibidor, mas como o interior mesmo de uma sala de exibição acumulou determinadas disposições relacionadas à possibilidade de transgredir normas e valores socioculturais. A exposição que se segue tenta articular essas dimensões, resgatando aspectos constitutivos do “escurinho do cinema” para mostrar como, na histórias das salas de exibição de Fortaleza, foi-se construindo uma aura de suspense em torno do estar juntos nesse espaço sócio-cultural específico que, combinado as mudanças na forma

⁴⁸ Essa concepção da representação da feminilidade nos travestis enquanto “paródia da feminilidade tal como os homens a imaginam e encenam, também nos seus fantasmas” foi desenvolvida por Jean Baudrillard e será retomada posteriormente. Baudrillard, J. *Da Sedução* [1979]. Trad. bras. Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus, 1992, p.19.

de organizar essa modalidade de diversão, encaminhou a formação de platéias específicas para filmes pornográficos, das quais o Jangada parece uma coisa de um outro tempo, quando comparado a configuração das platéias que viriam depois.

CAPÍTULO II

Os sentidos do escuro ou no escurinho dos sentidos: platéias, transgressão e gêneros

Neste capítulo abordaremos os aspectos históricos constitutivos das platéias cinematográficas, no intuito de mostrar em que medida o estar juntos no transgressor “escurinho do cinema” foi assumindo visibilidade moral perante a sociedade, a imprensa e a Igreja. Busca-se aqui compreender como platéias específicas que usufruíram desse espaço de recepção de imagens em movimento, estiveram sujeitas a normas culturais e valores sociais e como a sala de exibição foi se colocando enquanto “ponto de fuga” para o processo de disciplinamento e higienização contemporâneo do ritual “*belle époque*” de frequentar o cinema. É sobre o itinerário do escurinho do cinema e de seu encontro com os namoros proibidos, os flertes, as interdições colocadas às mulheres, as sexualidades periféricas, a pornografia e a licenciosidade que discorreremos nesse capítulo.

2.1 O escuro, o erotismo e a história

Desde tempos imemoriais o escuro tem sido concebido como fonte de mistério, medo, suspense e sedução. Metáfora do mal, das trevas e da inteligibilidade, o escuro opõe-se à clareza, às luzes, à razão. Escuridade é a qualidade daquilo que é escuro e uma breve visita ao dicionário revelará que muitas são as palavras para definir essa condição. Segundo o Aurélio, a palavra nasce no latim e escreve-se *obscuru*, remetendo a vários significados: falta de luz, pouco claro, que se distingue mal, sombrio, tenebroso, escuso, ensurdecador, suspeito, pouco inteligível, difícil, intrincado, que não tem sonoridade, que remete a lugares sombrios, recônditos, negridão, cegueira, mágoa profunda, tristeza, solidão.⁴⁹

Essa lista de significados é suficiente para mostrar que quando se faz referência ao escuro, não ressalta apenas uma designação. O escuro é *locus*, é *valor*, é *ação*. Diz-se que algo feito às escuras deve permanecer no anônimo, escondido, às ocultas, dosselizado em véus, debaixo dos panos e “entre quatro

⁴⁹ Buarque de Holanda, A., *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

paredes”. No século das luzes, tudo o que se referia ao conhecimento carnal, ou seja, toda a literatura licenciosa daquela época, foi mantida a sete chaves num quarto escuro das bibliotecas, não ocasionalmente denominado de “Inferno”.⁵⁰ No escuro daquela sala estavam os frutos proibidos de uma literatura que, segundo Alexandrian, “pretendeu ser um estudo de costumes, revelando os segredos da sociedade, descrevendo o que se passava nas alcovas da alta roda e nas espeluncas, disposta a demonstrar que certos meios consagrados oficialmente aos bons costumes - os conventos, os internatos, os ministérios, etc. - eram na realidade centros de depravação.”⁵¹

Os livros eróticos trancafiados no escuro são metáfora e homologia para a relação que existe entre sexo, “frutos proibidos”, penumbra e espaços fechados. Uma sala de exibição, independente do fato de exhibir ou não filmes pornográficos, remete à atualização dessas disposições socialmente constituídas, urdidadas a meio caminho entre o interdito e a possibilidade de transgredir. “O escuro”, ressaltou Barthes, “não é apenas a própria substância do devaneio”, mas também “a cor de um erotismo difuso”⁵². Escuro “anônimo”, “povoado”, “numeroso”⁵³, onde o visível e o percebido são nuançados por esse “raio luminoso que se converte segundo a rotação de suas partículas, em figuras móveis”⁵⁴. Nesse cubo opaco, continua o poeta: uma luz, um casulo, um refúgio, “onde deve-se produzir este festival de afetos que chamamos filme”.⁵⁵

E com os filmes, os esquemas mentais e corporais afinados nas identificações que a situacionalidade de cinema provoca e interage com os espectadores. O estar juntos numa sala para a exibição de filmes remete a um complexo processo psicológico de identificação com as histórias contadas na tela, somatizando-se na vivência de emoções como alegria, dor, indignação, tristeza, contentamento, incentivo e excitação. A proximidade e a pertença, a recepção, a passividade, a disponibilidade e a suscetibilidade de sentir o transgredir como condutor energético de um encontro amoroso. Assim se constituiu o “escurinho do cinema”, cantado por Rita Lee na década de 70. E quanto tempo até que ele pudesse ser cantado!

⁵⁰ De acordo com Robert Darnton, muitos países da Europa possuíam em suas bibliotecas salas especiais, onde ficavam trancafiadas na penumbra as obras mais ilegais e eróticas do Antigo Regime. Segundo o autor, os bibliotecários criaram o “Inferno” em alguma ocasião entre 1836 e 1844 como meio de escapar a uma contradição. “De um lado”, diz o autor, “tinham que preservar o acervo mais completo possível da palavra impressa e de outro, queriam evitar que os leitores se corrompessem pelo contato com maus livros. A saída foi reunir todas as obras eróticas mais ofensivas de todas as coleções da biblioteca Nacional de Paris e lacrá-las num único lugar, declarando inacessível para leitores normais”. (Ver aqui, Darnton, R. *Sexo Dá o que Pensar*, in: Novais A. (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p.22.)

⁵¹ Alexandrian, *História da Literatura Erótica* [1989]. Trad. bras. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Melo, Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 161.

⁵² Barthes, R. *Saindo do Cinema*, in Bellou, R., Kuntzel, T. e Metz, C. (orgs.) *Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Global, 1980, p.122.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Se muito da sedução que tem lugar numa sala de exibição está relacionado a essa situação de pertença e proximidade dos corpos na “escuridade” de um espaço fechado, essa condição, se pensada enquanto “substância de devaneio” ou de um “erotismo difuso”, não é suficiente para refletir a constituição sociocultural desse espaço denominado sala de exibição. Substâncias não são boas para pensar e, quando absolutizadas empobrecem as possibilidades interpretativas das relações constitutivas do social. As causalidades são múltiplas e o fato do escuro comportar tantos atributos não se explica por uma essência *a priori* para essa condição, mas é tributária dos significados que, ao longo da história dos espaços fechados, se constituíram social, micropolítica e culturalmente. Desde que no Ocidente se instituiu o que Foucault denomina de *Scientia Sexualis*,⁵⁶ a associação entre o escuro e o erotismo vigora em contraposição à vigilância, às censuras e interdições pelas quais passaram os espaços fechados.

Todos esses aspectos assumem uma configuração peculiar quando localizados numa sala especializada para a exibição do gênero cinematográfico “feito para excitar”. Salvo a “tolerância”, o sentimento de estar submetido à censura, à decência, aos bons costumes e à aura de suspense em torno do estar juntos no “escurinho do cinema” alia-se aqui ao “efeito de realidade” característico da literatura e dos filmes pornográficos criando assim uma platéia tão interessada nas cenas que assiste quanto na mobilidade e nas possibilidades da “performance cinematográfica” que ali se desenvolve. Mas antes de chegar ao escuro urbano do Jangada, um desvio pela gênese histórica constitutiva desse espaço, se oferece enquanto recuso viável.

⁵⁶ Foucault identifica dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo. Enquanto o Oriente criou uma *ars erótica* sofisticada e impessoal, a moderna cultura ocidental elaborou uma *scientia sexualis* mais voltada para o controle personalizado que para o hábil prazer. Na arte erótica, diz Foucault, “a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma... Dessa forma constituiu-se um saber que deve permanecer secreto, não em função de uma suspeita de infâmia que marque seu objeto, porém pela necessidade de mantê-lo na maior discrição, pois segundo a tradição, perderia sua eficácia e sua virtude ao ser divulgado”. Nossa civilização, continua o autor, “para dizer a verdade do sexo, desenvolveu, no decorrer dos séculos, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão [e] que passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizada para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessada”. Foucault, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. [1985] Trad. bras. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 1985, ps. 57-59.

2.2 Antecedentes Históricos Constitutivos das Platéias Cinematográficas

Após um começo acanhado, hesitante e bastante limitado, o espetáculo cinematográfico foi recebendo uma acolhida cada vez mais entusiasmada por parte da elite local de Fortaleza. Quando surgiram, alguns anos antes da passagem do século XIX, os divertimentos óticos anunciavam uma novidade que depois se tornaria um dos principais eixos organizadores do lazer na cidade. O cenário local de então passava por profundas reformas urbanas, e a repercussão das “vistas animadas” dos primeiros kintetoscópios e cinematógrafos, afinavam eletivamente com esse ensejo de modernização econômica e cultural.

Quando o cinema penetra nos hábitos da cidade, o faz de permeio a outras modalidades de lazer e diversão. As apresentações fonográficas e as “vistas fixas” do cosmorama⁵⁷, por exemplo, faziam platéias no Hotel de France, no Café Caio Prado e no Passeio Público. Com a chegada das “fotografias animadas” do Kinetoscópio em 1897⁵⁸, as cenas em movimento da bailarina dividiam o espaço do “Theatrinho” com a apresentação da Imperial Companhia Japonesa de Teatro. No início as imagens cumpriam o “ritual do cinema ambulante”, suas platéias formavam-se ocasionalmente segundo o local escolhido e disponível pelos exibidores itinerantes⁵⁹.

A exemplo do que aconteceu na maior parte do mundo, a penetração lenta e sinuosa do cinema em Fortaleza, apoiou-se muito mais em espaços circunstanciais do que num circuito tradicionalmente instituído e voltado unicamente para a exibição de películas. Assim, enquanto se apresentou aos neófitos espectadores da *belle époque* seja no Passeio Público, em clubes (Iracema, Recreio, Caixerai), teatros (São Luiz, João Caetano, Theatrinho) ou praças (Praça do Ferreira e José de Alencar), o espetáculo cinematográfico arrancava vibrantes aplausos das platéias que os lotavam; suas sessões não ultrapassavam meia hora, com intervalos de filmete para filmete, para descansar a vista de tão

⁵⁷ Os cosmoramas, ressalta Alice Gonzaga, eram coleções de quadros fielmente pintadas a partir de fotografias originais, feitos em cola ou aquarela, que, refletidos por espelhos colocados diagonalmente em sua frente e iluminados por lâmpadas colocadas de forma a poder refletir sobre os espelhos, podiam ser vistos através de vidros de ótica. (Cf., Gonzaga, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 53).

⁵⁸ A chegada dos primeiros “Kinetoscopes de Edison” marcam o início dos divertimentos óticos na capital cearense. A iniciativa do empreendimento se deu através de Empresa Telefônica do Ceará, inaugurando, na referida data, os primeiros espetáculos de fotografia em movimento na capital cearense. Leite, A. *Fortaleza e a Era do Cinema, Fortaleza, Leitura da Cultura*, 1995, p. 40.

⁵⁹ O caráter itinerante de apresentações fonográficas e cinematográficas em Fortaleza, data de longas datas: desde 1891, quando o empresário americano Frederico Figner lançou mão do Hotel Silvestre para apresentar o fonógrafo de Edson. Leite ressalta que o cinema chega a Fortaleza graças a “algumas ações esparsas de empresários ambulantes, exploradores da novidade surpreendente que era a imagem em movimento”. O espetáculo cinematográfico trilhava ambulante, porque, continua o autor, “pouco se dispunha em equipamentos de filmagem e projeção, a indústria de película virgem era incipiente, e ainda pela despadroneização de perfuração das fitas, distinto para cada projetor patenteado”. 1908 foi o ano em que, definitivamente, se encerraram as apresentações ambulantes. *Ibidem*, p. 121.

“extenuada experiência”. O espetáculo, entretanto, ressalta Leite, era um impacto, “uma surpresa que atraía pelo fantástico da reprodução da imagem”.

Com o aparecimento do cinema fixo o espetáculo cinematográfico deixou de se apoiar em exibições circunstanciais, abandonou a aventura itinerante dos “cinematógrafos de temporada” para constituir, com a inauguração do Cinematógrafo *Art-Nouveau*,⁶⁰ um novo espaço sociocultural específico para o lazer local: *a sala de exibição fortalezense*. A Nova paisagem citadina incluía, além de praças e passeios aformoseados, cafés com nomes franceses e outros estabelecimentos comerciais, os primeiros cinematógrafos fixos. A elite recém republicana ganhava as ruas e intensificava suas possibilidades diversionais. O lazer cinematográfico, também ele, deveria obedecer aos ícones de “civilidade”, “assepsia” e “decência” da nova ordem. No escurinho do cinema, entretanto, a transgressão das ruas, os flertes e namoros (considerados indecentes se realizados na rua)⁶¹ tinham um lugar:

Ao incorporar o cinema a sua paisagem, Fortaleza inscrevia-se no contexto nacional como um dos principais centros urbanos nacionais, com um contingente populacional que a incluía entre as sete cidades mais populosas do país. Desde então a “capital alencarina” consolidara sua posição hegemônica perante os demais estados da região nordeste, graças à constituição de um pólo econômico-social voltado à exportação de algodão para o mercado externo. O advento da República e a entrada no

⁶⁰ O Cinematógrafo *Art-Nouveau* foi inaugurado em 1908, por iniciativa daquele que foi um dos pioneiros do cinema exibidor no Brasil, o italiano *Victor di Maio*, que aportou por aqui com o alto conceito de ter sido o verdadeiro lançador do cinema no Rio de Janeiro. Conforme ressalta Leite, “*Di Maio* escolheria para instalar o seu primeiro cinema fixo em Fortaleza, um dos mais famosos estabelecimentos comerciais da Praça do Ferreira, a *Maison Art-Nouveau*, localizada na então chamada rua do Fogo, na esquina das atuais Major Facundo e Guilherme Rocha”. Ainda segundo este autor, o cinematógrafo *Art-Nouveau*, também conhecido como “*Cinema Di Maio*” e posteriormente, em 1909, como “*Cinema Cearense*”, teria atraído “multidões” para suas fileiras. Em fins de 1914, *Victor Di Maio* fecha o cinema e deixa o Ceará. Seus projetores seriam utilizados, tempos depois, por outra firma local, e o primitivo prédio, então desocupado, seria utilizado por Luiz Severiano Ribeiro que despontava no cenário empresarial do circuito exibidor com a montagem do *Cinema Riche*. Durante sua existência, essa “*great attraction*” de Fortaleza exibiu em seu espaço películas que tiveram marcada repercussão na imprensa local, como é o caso de “*A Tosca*”, projetada simultaneamente com a apresentação de uma orquestra que executava partes da ópera de *Puccini*. Ibidem, 120-136

⁶¹ Contra a visibilidade dos namoros na rua, considerados “feios” e “indecentes”, Barbosa ressalta que, não eram poucas as críticas dos jornais locais pedindo providências inibidoras contra o que os “*guardiões da moralidade fortalezense*” consideravam um abuso. Mas se as ruas e praças eram lugares sujeitos a uma vigilância maior, “os cafés, os cinemas e teatros, os clubes e até os bondes” eram os espaços onde a “*coquete*”, especialmente os “*D. Juans*” podiam ensaiar suas investidas. Ali, “os rapazes fitam as moças desejadas e forjam uma aproximação para falar-lhes, embora nem sempre as senhoras e senhoritas sintam-se bem com tais atitudes”. (Cf., Barbosa Jacinto, F.C., *A Força do Hábito: Condutas Transgressoras na Fortaleza Remodelada (1900-1930)*, Fortaleza, 1997, mimeo, p.144.). Uma entrevista, realizada por Ary Leite com antigos cinéfilos fortalezenses vem corroborar os achados da pesquisa de Barbosa: “*O Moderno foi o salão que realmente modernizou o cinema no Ceará... No cinema mudo, uma das coisas muito importantes, eram os intervalos. O público não freqüentava o cinema pelo cinema; ia também pela questão social... Então ficava assistindo o filme, e quando havia a interrupção, acendia-se a luz, o pessoal se virava para ficar olhando um para o outro... flirtando... a finalidade era essa. Ninguém ficava olhando para a tela, todo mundo se virava, moças e rapazes... fechavam as cadeiras e, de pé, ficavam olhando os outros freqüentadores. O cinema moderno era do mesmo tipo que viria a ser o Jangada: era um cinema cara dura. Quando entravam os freqüentadores davam de cara com o público, pois a tela localizava-se por trás da sala de espera*”. (grifo meu) (Apud: Leite, A. Fortaleza e a era do cinema, Fortaleza, Leituras da Cultura, p. 374.).

século XX trouxeram consigo o projeto de inserir a cidade no bojo da nova ordem modernizante que se esboçava nas principais capitais brasileiras e metrópoles européias.

De acordo com Ponte, inserir a cidade nessa nova ordem implicava na instauração de uma urbanidade que redimisse a cidade do “atraso” e “provincianismo” que lhe teria sido imposto pelo regime monárquico ao longo de quase todo o século XIX. Para tanto, era necessário “remodelar” a cidade e disciplinar seus habitantes, o que pressupunha uma gama de estratégias capazes de produzir efeitos de poder normativos sobre o meio físico e social local. Essa intervenção remodeladora atuava conjuntamente com as campanhas de higienização social e com os mecanismos assistencialistas e policiais de controle com o intuito de instituir “novos modos de convívio urbano que correspondessem às imagens de civilidade e assepsia produzidas pela nova paisagem citadina”.⁶²

Embevecida então por essa aura de progresso, em pleno processo de remodelamento, higienização e disciplinamento, uma elite local que se pretendia “moderna”, “chic”, “up-to-date” e “rafinée”, ansiosa por galgar o status de sociedade “racional” e “cultura”, a exemplo das grandes metrópoles nacionais e européias, reunia-se no claro-escuro do cinema, quando talvez o filme importasse menos que os lucros distintivos implícitos no ritual de freqüentar salas como as dos Cinemas Di Maio, Júlio Pinto, Rio Branco, Polytheana, Majestic ou Moderno. As opções de lazer no setor cinematográfico eram extremamente restritas e restritivas, seja quando o cinema estava nos clubes e teatros, seja quando se individualizou enquanto espaço exclusivo para a exibição de películas. Assim nascia o cinema e suas platéias, em meio a muitas restrições: classes, trustes, censura, higiene, disciplina e muita “molecagem” para se contrapor a tudo isso.

O lazer cinematográfico obedecia as mesmas distinções que tinham lugar em outros espaços dedicados ao divertimento citadino. Quando as classes se encontravam nos espaços públicos, como praças e passeios ou mesmo nas festas públicas, as distinções se faziam a partir de uma posição previamente estabelecida no espaço físico.⁶³ A configuração do espaço, o vestuário e a disposição dos

⁶² A análise dos discursos e práticas voltados para a reordenação de Fortaleza e a constituição de uma urbanidade “salubre” e “disciplinada”, foi o objetivo da pesquisa histórica realizada por Sebastião Rogério Ponte. Tomando como suporte para sua exposição o conceito de “dispositivo disciplinar”, desenvolvido por Michel Foucault, o historiador ressalta que “a disciplinarização do espaço urbano da Capital Cearense a partir do final do século passado acha-se estreitamente relacionada com o leque de medidas técnicas voltadas para o reajustamento social das camadas populares, sobretudo por meio do controle da saúde, dos corpos, gestos e comportamentos. Tratava-se, *latu sensu*, de um processo disciplinador que pretendia instaurar uma nova ordem capitalista, republicana e racional que, daquele período até o fim da Primeira República, atravessou as principais cidades brasileiras. (Cf., Ponte, S.R., *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860 - 1930)*, Fortaleza, Multigraf Editora, 1993, p.29).

⁶³ O passeio público, por exemplo, um dos “coqueluches” do começo do século, era estratificado em três avenidas: uma para as elites cearenses e estrangeiras, outra para os estratos medianos e uma terceira para a “arraia-miúda”. Mesmo no carnaval, quando os clubes competiam pelo evento momino mais esfuziante, a transgressora festa já tinha suas distinções. Quando os associados dos clubes saíam para a rua não se misturavam ao populares, mas contavam com uma alameda especialmente ajardinada dentro da Praça do Ferreira. Assim, destacou Edgar Alencar, “enquanto a grã-finagem se

corpos no “escurinho do cinema” também explicitavam essas distinções. No patuá de suas recordações, o memorialista cearense Tomé Cabral, remetendo ao Cinema Paradiso, no Crato, oferece uma atenta descrição do interior de uma sala, ressaltando não apenas as distinções de classe, mas também a forma como se organizava essa modalidade de diversão:

“Havia duas classes distintas: a primeira, logo em seguida ao salão de entrada e a segunda ou geral, perto da tela. Provida apenas de compridos bancos sem encosto, nesta o ingresso custava apenas a metade da primeira. As classes ficavam separadas por uma grade de madeira. Antes do início do espetáculo, a orquestra encostava a bateria e vinha-se postar no fim da primeira classe, junto à grade. Tocava, durante o desenrolar do filme, de preferência valsas, choros e dobrados, conforme a natureza do enredo. Durante a exibição, havia três, quatro e até mais intervalos, para a mudança das partes, no projetor.”⁶⁴

As primeiras salas de exibição da cidade eram então, a exemplo do cinema Paradiso do Crato, lugar de pessoas “distintas”. Mesmo que na década de 30, a referência a popularização dessa modalidade de diversão tivesse visibilidade na imprensa, as distinções entre os espectadores a partir do vestiário era uma constante nas “grandes salas” de exibição da cidade e se arrastam até a década de 60. Assim, na inauguração do “cinema falado” no cine Moderno, a empresa Severiano Ribeiro, ao mesmo tempo em que combatia os “*boatos assoalhados*” de que o cinema fora instalado exclusivamente para uma “*classe mais abastada de pessoas*”, advertia que, a partir daquela data - 24 de julho de 1930 - ficaria “*franqueado ao público o corredor lateral à esquerda, (...) pelo qual o espectador mais modesto no trajar poderia galgar o recinto*”.⁶⁵ (grifo meu)

Entretanto, independentemente do fato dessa modalidade de lazer ser pouco acessível, ainda hoje, para a maioria da população, o fascínio das “vistas animadas” em seus primórdios, inevitavelmente deixaria de ser tomado como signo de distinção e civilidade. Sua aura de progresso conferia a *Belle Époque* fortalezense a possibilidade de preencher mais um dos requisitos do que fosse uma sociedade “racional” e “cultura”. Os anúncios de jornais relativos aos primeiros passos na constituição do mercado exibidor local, antes mesmo do aparecimento de Severiano Ribeiro, dá mostras não só das expectativas que se tinha em relação a esse espaço, como também ressalta a constituição de um “*ambiente familiar*”.

comprimia no aperto do jardim central, a ‘arraia-miúda’ brincava folgadoamente nas alas externas”. Alencar, E. *Fortaleza de Ontem e Ante-Ontem*. Fortaleza, Edições UFC, 1980, p.25.

⁶⁴ Cabral, T. Patuá de Recordações, Campinas, Tomé Cabral, 1978, p. 92.

⁶⁵ Jornal “Correio do Ceará”, Fortaleza, 24.07.1930.

Em sua história das salas de exibição de Fortaleza, Ary Leite destaca que no momento em que cresce o número de salas fixas na cidade, tem início uma corrida dos pioneiros empresários empenhados em anunciar as benesses dessa nova modalidade de lazer. Além de saudar o cinema como veículo legítimo na transmissão de conhecimento, oferecendo filmes “*instrutivos*”, “*recreativos*”, “*decentes*”, “*moralizados*” e “*familiares*”, e convocar autoridades e personalidades com convites especiais, insistia-se sobremaneira seja na propaganda de novos e aprimorados equipamentos de exibição, seja nas boas condições físicas e “*sociais*” das salas.⁶⁶

O Cinema Júlio Pinto, contemporâneo do *Art-Nouveau* foi inovador nessas estratégias: insistia em ressaltar as vantagens técnicas de seu sistema acoplado de fonógrafo, chamando a atenção para sua sala de espetáculos, “*esplendidamente ornamentada e iluminada a luz elétrica*”, ao mesmo tempo em que oferecia passagens de bonde grátis para todas as linhas, depois de suas segundas sessões. Outras salas fixas pioneiras, como o Cinema Rio Branco e o Polytheama, também faziam coro as “estratégias de marketing”, prometendo um “*ambiente familiar*” e “*arejado*”, com programações diversificadas.⁶⁷

O jornal “A República”, por exemplo, fazia alusão aos ventiladores elétricos do Rio Branco, ao mesmo tempo em que chamava a atenção para as proibições de fumar e usar chapéus no interior da sala. Este cinema inovava ainda com a criação de sessões especiais com nomes ingleses e franceses (“*Soirée Smart*”, “*Soirée das Rosas*”, “*Soirée Bleue*”), a criação de matinês infantis e populares no período da tarde, além da instituição de preços diferenciados para as cadeiras de 1ª e 2ª classes. O Polytheama, depois de 1913, também procurou renovar com suas “*soirés*” especiais, prometendo também a retomada das sessões infantis com “*fitas de acordo com a idade dos espectadores*” e que fossem também “*proveitosas para o desenvolvimento intelectual*” da “*petizada alencarina*”. Ao gosto da “*Belle Époque*” fortalezense, a “*soirée blanche*” intercalava filmes e sessões líricas em seus espetáculos.⁶⁸

Esses aspectos históricos constitutivos das platéias cinematográficas oferecem subsídios para pensar algumas disposições “*inerentes*” a situação frente a uma tela, que, para além do fato de se tratar de uma reunião coletiva de indivíduos em determinado local para assistir uma projeção luminosa em movimento, remetia a constituição de determinadas categorias sociais, associadas *a situação de proximidade e aglomeração no escuro anônimo de uma sala de exibição*. E se o escuro é a própria

⁶⁶ Leite, A. *Fortaleza e a Era do Cinema*, Fortaleza, Leitura da Cultura, 1995.

⁶⁷ De propriedade da empresa Rola e irmãos, o “memorável” Polytheama foi inaugurado em 1911 e localizava-se exatamente no local onde hoje se encontra o majestoso e tombado Cinema São Luiz. Inaugurado como espaço teatral, mas logo incorporando o espetáculo cinematográfico, o Polytheama, teve uma vida longa, e mesmo que tenha funcionado como cinema mudo, sobreviveu a era do cinema sonoro. Nos seis primeiros anos que existiu, foi o “principal cinema da cidade, oferecendo maiores e amplas instalações que seus concorrentes, programando filmes de qualidade”. (Cf., Leite, A. *Fortaleza e a Era do Cinema*, Fortaleza, Leitura da Cultura, 1995, Ps. 215-227.).

⁶⁸ Jornal “A República”, Fortaleza, 04.09.1909.

substância do devaneio e a cor de um erotismo difuso, as salas de exibição não deixariam de levantar suspeitas e exigir determinadas providências. Na medida em que a sociedade se remodelava e deveria ser reflexo da nova ordem e de um tipo de lazer contido e vigiado, também as salas de exibição deveriam obedecer os requisitos dessa moderna forma de lazer. Desde seus primórdios, constituiu-se em torno do cinema, um olhar atento, voltado para a manutenção de um espaço “*decente*” e “*familiar*”.

Ary Leite destaca que por volta da década de 30 surgiria, nos cinemas de Fortaleza, um personagem criado com o intuito não só de guiar os espectadores a suas poltronas, mas de “*controlar seu comportamento*”.⁶⁹ Os *lanterninhas*, como ficaram conhecidos, circulavam na sala de exibição com uma lanterna em punho, empenhados na manutenção da “ordem” no interior da sala de exibição.⁷⁰ Assim, no momento em que se regava por luzes, salubridade e decência, quando a transgressão das ruas era alvo do “dispositivo disciplinar” que investia na normalidade das práticas e condutas, a sala de exibição levantava suspeitas, seja pela socialidade transgressora que poderia vir a constituir, seja pelas películas que veiculava.

⁶⁹ Entrevista com Ary Leite, realizada em 07.06.95.

⁷⁰ Alice Gonzaga, nas “Notas para a história da exibição no Rio de Janeiro” localiza nos anos 20, o aparecimento do lanterninha. O contexto de seu aparecimento está associado ao crescente fôlego que o cinema vinha tomando no Rio de Janeiro com a construção das grandes salas de exibição, inspiradas nos “monumentais cinemas norte americanos”, tanto em relação a sua estrutura arquitetônica quanto ao ritual que cercava a exibição dos filmes. Esse Ritual incluía desde prólogos cinematográficos - peças teatrais que antecediam os filmes -, com o objetivo de “apresentar a atmosfera ou o enredo da obra a ser projetada”, até outros artifícios como a “diminuição gradativa da iluminação do salão, preparando o início da projeção, e o hábito de vestir os funcionários de acordo com o figurino do filme em cartaz”. Foi nessas grandes salas, esperanças contra as “salas anti-estéticas, anti-higiênicas e sem conforto algum”, que Francisco Serrador, um empresário-exibidor local, introduziria também os assim chamados “lanterninhas” ou “porteirinhas” com a função explícita de “indicar os lugares dos espectadores”. Entretanto, salienta a autora, haveriam outras tarefas para os lanterninhas. Os prólogos eram um considerável incentivo para o universo da revista musical licenciosa, em fulgurante sucesso. A “Cidade dos Cinemas”, logo conhecida como Cinelândia, com seus “prólogos envenenados”, dava maior visibilidade a associação entre licenciosidade, pornografia e cinema. (Ver aqui, Gonzaga, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, ps. 132-134.).

2.3. Transgressão e gêneros nas platéias cinematográficas

As platéias de cinema de Fortaleza surgem historicamente no momento em que a forma de exibição deixava de ser individual para se tornar coletiva, na passagem do Kinetoscópio para o cinematógrafo, portanto, nos primórdios dos divertimentos óticos. No primeiro, a forma de exibição, quando se tratava do kinetoscópio de visor⁷¹, era individual: seus poucos e privilegiados freqüentadores tinham os olhos presos a essa máquina que exibia pequenas fotografias em movimento. Mesmo que uma sala pudesse constar de várias máquinas de exibição dispostas lado a lado, *o sentido de pertença dos indivíduos em relação ao espaço era reduzido*. A imprensa local, apesar de ressaltar com entusiasmo o “*imenso sucesso*” do kinetoscópio “*em todas as capitais civilizadas*”, lamenta a falta do “*écran*” e, por tabela, a ***forma coletiva de exibição***:

“Pela ocular do magnífico aparelho optico de Edson observamos nitidamente a scena animada de uma dansarina, dando-nos apesar das dimensões restrictas da imagem, succedendo-se com a mesma rapidez com que foram apreendidas, uma ilusão perfeita de todas as suas vivas e reaes evoluções cinematographicas.

*De fato, a photographia do movimento é uma grande conquista; mas para o público apreciá-la devidamente, sendo mesmo de melhor effeito, convém antes as projeções sobre um écran, com o augmento das dimensões das imagens. A illusão assim é mais perfeita.”*⁷²

A “*ilusão*” seria então “*mais perfeita*” se compartilhada por um público que pudesse comungar coletivamente, num olhar comum, o “*aumento da dimensão das imagens*” exibidas na tela, em “*tamanho natural*”. O cinematógrafo foi apresentado comercialmente pela primeira vez em Fortaleza no “Teatro de Variedades”, em novembro de 1897, um ano depois de seu lançamento no Rio de Janeiro, sob a denominação de Omniógrafo. Um Jornal da então capital federal, ressaltando essa mudança significativa para a incipiente formação desse tipo específico de platéia, chama a atenção, entretanto, para os “*perigos*” que este estar juntos poderia representar:

⁷¹ Havia tanto o kinetoscópio de visor como o kinetoscópio de projeção ou projetoscópio, que exibia sobre uma tela, figuras animadas de tamanho natural. De acordo com os dados documentais analisados por Leite, existem evidências de que ambos foram exibidos em Fortaleza, o primeiro no “Theatrinho”, de propriedade do Comendador Acton, localizado na rua Senador Pompeu, e com capacidade para 500 pessoas, e o segundo, o kinetoscópio de visor, em um estabelecimento montado para esse fim, na rua Formosa, de propriedade do Sr. Manoel Pereira dos Santos. (Entrevista com Ary Leite, realizada em 07.06.95.).

⁷² Jornal “A República”, de 20.09.1897.

*“O espetáculo é curioso e merece ser visto, mas aconselhamos aos visitantes a se acautelarem contra os gatunos. Na escuridão negra em que fica a sala durante a visão, é muito fácil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence. A polícia que tão bem os conhece poderia providenciar no sentido de impedir-lhes a entrada naquele recinto”.*⁷³

Naquele recinto, de negra escuridão, muita coisa podia acontecer. Além dos *gatunos*, Alice Gonzaga destaca um outro personagem que despontava no espaço para a exibição das “*vistas animadas*”, causando pavor na audiência feminina e demandando uma atenção especial para a manutenção daquele “*ambiente familiar*”: Os *bolinas*, como ficaram conhecidos, eram “*afoitos moçoilos e provectos senhores*” que ficavam tentados a “*constatar in loco a formosura do belo sexo*”.⁷⁴ O “*escurinho do cinema*” levantava suspeitas. O obscuro lado a lado da recepção no momento em que se rogavam por luzes e salubridade remetia também à licenciosidade, seja por se tratar de uma intensa situação de *proximidade* e *pertença*, seja pelo fato de remeter à recepção de um “*encantado*” bem simbólico.

Aqui em Fortaleza, no Teatro Iracema, espaço social adaptado no clube de mesmo nome para receber o espetáculo cinematográfico, antes mesmo do cinema fixo, um público embevecido pelo fascínio das vistas silenciosas ou falantes, recebia, em meio a chuvas e trovoadas⁷⁵, as primeiras *prescrições disciplinares* pelo “*jeitinho brasileiro*” de sua audiência “*moleque*”. Assim, o “*Jornal do Ceará*”, em junho de 1908, lamentava com “*desgosto*” o abuso de certas pessoas que tinham “*por hábito comprar cadeiras, pela pior colocação destas, apoderando-se de cadeiras alheias*”.⁷⁶

Outro periódico, da mesma época, também ressaltava indignado o apossamento das cadeiras, chamando a atenção ainda para um outro “*problema*” não menos considerável para a *nascente ordenação das platéias e o crescente processo de moralização em torno da freqüência e das exibições*:

⁷³ Apud : Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 09.07.1896, p. 3., in: Gonzaga, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p.53.

⁷⁴ Gonzaga, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 63.

⁷⁵ Dado que o Clube Iracema adaptava seu espaço social para exibição dos espetáculos cinematográficos, estava sempre sujeito, como diz Leite, a chuvas e trovoadas. Em tragicômica narrativa o jornal “Unitário” relatava os humores do tempo e os fluxos e refluxos da platéia: “A função de quinta-feira, foi, do princípio ao fim, interrompida pela chuva. O tempo estava ameaçador e por isto não houve a enchente do costume. As torneiras do céu pareciam estar a brincar com o povo. O Padre Eterno tinha talvez insônia e entregou-se àquele gracejo. Vinha a chuva e o povo corria das cadeiras para o alpendre e os salões do Clube; suspndia, tudo voltava. Como que lá de cima brincavam entrudo com seringa de flandree, que se esvaziava e era preciso encher de vez em quando.” Jornal “Unitário”, Fortaleza, 27.06.08.

o “Unitário” advertia para a necessidade de não “*consentir a aglomeração em frente ao aparelho, impedindo que alguns indivíduos mal educados*” estivessem a fazer “*propositadamente certos acenos, que a decência condena, diante da luz, para aparecerem no pano de boca*”.⁷⁷

Quando em 1909 o primeiro cinema fixo de Fortaleza recebia o apelo da imprensa⁷⁸ para que evitasse “o péssimo costume” de desviar “as águas servidas do motor para a coxia da rua Municipal”, um “abuso” que tinha como conseqüência, “enlamearem-se os vestidos das senhoras na ocasião da passagem para a sala de espetáculos”, e seu pioneiro proprietário Victor di Maio fazia um apelo ao público para que se evitasse fumar no interior do *Art Nouveau*, a questão da moralização das salas assumia maior visibilidade, agora em meio às intrigas do nascente mercado cinematográfico local que se formava em torno da exibição dos filmes e do incipiente processo de autonomização do espetáculo cinematográfico, que então começava a se desfazer das apresentações teatrais.

No momento em que esse espetáculo se fixava no cenário local, tem início a polêmica quanto à apresentação ou não de artistas no palco do cinema. Em torno dessa polêmica, panfletos anônimos que depreciavam as películas eram distribuídos pela cidade. Estes panfletos declaravam as apresentações musicais e os filmes como “*inimigos da moral pública e do sossego familiar que, em todos os centros civilizados, têm sido o meio mais barato e pernicioso de corrupção dos moços da sociedade pela exibição de cenas indecorosas*”.⁷⁹

Mesmo que se possa dizer que essas apreciações estivessem mais estritamente relacionadas à conjuntura inicial do mercado, e que os panfletos, nesse sentido, eram “tendenciosos”, o contexto mais amplo, onde a sala de exibição encontra a cidade, remete ao fato de que, com o aparecimento do cinema fixo em Fortaleza, tem início um *olhar especial* em direção a esse novo espaço sociocultural específico. Se a sala de exibição deveria ser o espelho da nova ordem, também ela estava sujeita aos efeitos normativos pelos quais passava a sociedade local, sob a intervenção das campanhas de higienização social e dos mecanismos assistencialistas e policiais empenhados na constituição de uma *urbanidade salubre e disciplinada*.

A situacionalidade de cinema em si já levantava suspeitas devido à proximidade dos corpos num espaço fechado e escuro. A associação dessa condição com o fato de que, desde seu início, as “condições climáticas” do escurinho do cinema, estiveram sob a mira do saber médico, em parte

⁷⁶ “Jornal do Ceará”, Fortaleza, 12.6.08.

⁷⁷ Jornal “Unitário”, Fortaleza, 16.6.08.

⁷⁸ Jornal “A República”, Fortaleza, 15.09.09.

⁷⁹ Sobre os panfletos distribuídos na cidade, depreciando o espetáculo cinematográfico, coletado em diversos jornais da época, ver, Leite, A. *Fortaleza e a Era do Cinema*, Fortaleza, Leituras da cultura, 1995, pp. 137-139.

explicam porque aquele aglomerado pudesse provocar tamanho sobressalto. Se já na esfera do olhar clínico voltada para a prevenção de doenças, esses espaços de recepção cinematográfica poderiam vir a levantar suspeitas pelo fato de irem contra as recomendações do saber médico-social relativas ao “arejamento”, “salubridade” e “não aglomeração” em espaços públicos e privados, era na esfera da disciplinarização dos modos de convívio através dos filmes e das condutas no interior da sala de exibição que se investiria com mais intensidade sobre o cinema.

Em sua conferência sobre o alcoolismo, o médico e barão Guilherme Rocha - aquele que, segundo Ponte, era considerado um verdadeiro ícone do filantropismo higiênico - lamentava que os “*efeitos nocivos do vício da bebida alcoólica*” não fossem apresentados em fitas cinematográficas, acrescentando que “*ao menos para isso serviria o cinema, a mais perigosa escola de imoralidade*”.⁸⁰ Não por ironia, os “filmes científicos” que na década de 50 prestavam “orientação sexual” seriam tomados como pretextos para recepção de cenas por assim dizer, “picantes”.

A maravilha tecnológica das “vistas animadas”, símbolo de “mundanismo civilizatório” tinha, já desde o final da primeira década do século, esse caráter ambíguo de ser saudado por muitos como veículo legítimo na transmissão de conhecimento e cocomitantemente receber uma atenção especial de dispositivos disciplinares que o consideravam como periculoso à moral cristã e burguesa de então. Restrições nunca lhe faltaram, colaborando para constituir o “escurinho” como lugar de possíveis transgressões. Em alguns cinemas criados pela Igreja na segunda década deste século, os homens eram obrigados a sentar-se de um lado da sala e as mulheres de outro. E na hora do beijo, a sala ficava um breu só, pois o padre colocava a mão no projetor, censurando aquelas imagens “corruptoras”....⁸¹

O aparelho policial que, segundo Ponte, empenhou-se de forma intensa no sentido de conferir a cidade um “modelo ‘panóptico’ de vigilância” contra “tudo o que ferisse as normas de segurança e as regras de civilidade”, advertia, nas palavras de Torres Câmara - então Chefe de Polícia da Capital - que o espetáculo cinematográfico tinha esse poder de “*corromper criancinhas e adolescentes*” cuja vontade ainda não estava “*suficientemente abroquelada para vencer as seduções iniciais*”, já que os filmes exibem “*uma licenciosidade sobremaneira prejudicial a uma sociedade civilizada*”. Cabia então à polícia “*combater as irregularidades de efeitos sobremaneira nocivos*” de filmes que poderiam vir a ser considerados como um “*perigo iminente*” para o “*meio*”.⁸²

⁸⁰ Apud: Studart, Barão de. “Alcoolismo. Conferência realizada no Circulo de Operários Católicos de São José”. In: *Norte Médico*. Órgão do Centro Médico Cearense. Fortaleza, Ano IV, nº3/4, março e abril de 1916, p.03. In: Ponte, S.R., *Fortaleza Belle Époque....*, Fortaleza, Multigraf Editora, 1993, p. 167.

⁸¹ Segundo Leite, nos cinemas criados pela Igreja, as restrições eram maiores. O esquadrinhamento das salas por gêneros ocorria com frequência. Quanto a mão do padre na hora do beijo, o historiador conta que, por esse motivo, um desses cinemas ficou apelidado de “Cine-mão”. Entrevista realizada com Ary Leite em 07.06.95.

⁸² Apud: Relatório do Chefe de Polícia da Capital, Bacharel José Eduardo Torres Câmara, 1918, p. 94. In: Ponte, S.R., *Fortaleza Belle Époque....*, Fortaleza, Multigraf Editora, 1993, p. 167.

Nessa época, quando efetivamente tem início o debate em torno da “*imoralidade*” no cinema, as palavras do chefe de polícia encontravam eco na imprensa católica local que, por toda a década, reverbera contra o realismo cinematográfico de filmes procedentes da Europa e algumas produções locais. Em 1917, o jornal “Correio do Ceará” insistia na condenação explícita de cenas de nu feminino na tela. Contra “*Le Film du diable*” e “*Luciola*”, exibidos neste ano, o jornal clamava por “*um pouco mais de medida para semelhante desvio*”.⁸³ Estava feito o “*reclame*” contra a *pornografia* no cinema, alguns anos depois que sua “*Belle Époque*” era brindada com a aparição desse espaço claro-escuro de lazer e da possibilidade de tomar parte numa socialidade que tinha como vetor comum a possibilidade de comungar, lado a lado, a representação “*encantada*” do real no espelho das imagens exibidas.

Este mesmo jornal fazia então coro de primeira página às condenações de Dom Manuel contra os “*prejudiciais excessos*” das representações cinematográficas, sugerindo que, a exemplo do que tinha sido feito na católica folha local “*Imparcial*”, se criassem cores classificatórias para os filmes em exibição: “*fitas vermelhas*” e “*fitas azuis*”. Quem quisesse “*reavivar o sistema nervoso*”, dizia o jornal, que fosse para o “*cinema vermelho*” e quem quisesse uma “*diversão agradável e moral*”, que fosse para o “*cinema azul*”. O que não era “*razoável*”, era que se “*representassem fitas multicores em todos os cinemas*” ao bel prazer dos “*despautérios*” e da “*insensatez*” dos “*entusiastas das fitas livres*”, complementa o jornal em outra matéria de primeira página, agora, legitimando-se na reprodução de um artigo escrito para um “*jornal laico*” da capital carioca.⁸⁴

⁸³ Jornal “Correio do Ceará”, Fortaleza, 25.05.1917.

⁸⁴ Assim foi escrito, na primeira página da edição do “Correio do Ceará”, em 25 de maio de 1917, a seguinte matéria:

“Extrahimos de um interessante artigo do jornal “A Notícia” [...] alguns tópicos sobre a inconveniência de nu na cinematografia.

O insupeito orgam da imprensa carioca louvavelmente accentúa os despautérios e a insensatez dos entusiastas das fitas livres.

Após commentarios justos assim, se expressa a folha alludida:

‘Primeiro foram as grandes e immortaes creações do espirito humano: a Divina Comédia e outros trabalhos do mesmo genero, depois, vieram, francamente, ao vivo, as mulheres núas. E sob a capa do nú artistico, foram exploradas na tela, as posições....,

É assim que duas das fitas aqui confeccionadas já lançaram mão do nú.

As fitas Luciola e Film du Diable apresentaram cada uma dellas a sua mulher nua. Era a reclame para os que cultivavam o genero. E as fitas fazem successo. Timidamente ousamos perguntar aqui si não poderá haver um pouco mais de medida para semelhante desvio? Porque é preciso deixar bem patente que não é o nú artistico, é o nú, attractivo, para despertar a luxuria.

E se não se permite o genero no theatro, como permitti-lo no cinema?’

Embora lançadas ‘timidamente’ ahi estão conclusões muito logicas sobre a tôrpe exhibição do nú vivo. Muito bem!

É um jornal laico, que não tem orientação religiosa; é um orgam da imprensa da nossa metropole, um grande jornal do Rio de Janeiro, que assim, desabusadamente se expressa e se diz que o faz timidamente.

Seja nos permittida a parodia:

Ô Arte! Quantas baixezas todos os dias se commettem em vosso nome... !”

Assim, muito antes do filme dito pornográfico existir, ainda no começo do século, a imprensa local ressaltava, aqui e ali, protestos contra o que considerava as “*vistas*” ou “*comportamentos indecentes*”, capazes de corromper a mais perfeita “*índole familiar*”. Até que as salas se especializassem a partir do gênero que exibiam, explicitando aglomerados atrelados a este ou aquele grupo social, um intenso e sistemático combate corria nos jornais locais que, como resalta Leite, ora pressionavam os exibidores, ora convocavam o protesto da população, ora chamavam a atenção da polícia para o “*abuso do cinema*”⁸⁵.

O abuso referia-se, num primeiro momento, a veiculação dessas películas “*indignas*” e “*altamente imorais*” que estariam transformando o cinema em uma “*escola de perversão social*”, que ameaçava as distintas famílias locais e que deveriam ser moralizadas. O filme “*Dívida de Sangue*”, outro controvertido filme exibido em Fortaleza, “*poderia até ser levado nas telas dos grandes centros*”, mas “*somente em cinemas freqüentados pela gente que não tem classificação moral*”, dizia o jornal Correio do Ceará.⁸⁶

Provavelmente porque essa nova modalidade de diversão ameaçasse tirar os fiéis das igrejas, os jornais insistissem tanto na condenação de filmes como “*A Queda de um Anjo*”, ou “*L’Affaire Clemenceau*”, este último com “*inconvenientes*” cenas de adultério. Na referência a “*Queda...*” chamava-se a atenção para o fato do filme ter sido exibido no dia de “*São José*”, outro “*abuso do cinema*”, já que a película constituía uma “*lição viva de perversão social*”. A “*Paixão de Cristo*” seria incontestável para os cristãos, mas a queda de um anjo em um dia santo era demais! As críticas para o “*Affaire...*” não foram menores, além de abordar o adultério, sua veiculação remetia a participação da platéia, tornando mais “*perversiva a função*”.⁸⁷

Desde então, esses espaços de recepção cinematográfica sinalizaram para um tipo de territorialidade sujeita a interdições morais, tanto no que se refere ao que a tela exhibe, quanto a esse “*estar juntos*” no “*escurinho do cinema*”. Entretanto, era sobre as mulheres que essa interdição se colocava de maneira mais incisiva. Quando algum filme suspeito era exibido, a imprensa local, depois de feitas as habituais recriminações, convocava as mulheres ao seu papel de esposas, mães e donas de casa, interditando-lhes a freqüência ao cinema.

⁸⁵ Leite, A. *Fortaleza e a Era do Cinema*, Fortaleza, Leituras da Cultura, 1995, p.315.

⁸⁶ Jornal “Correio do Ceará”, Fortaleza, 30.05.1916.

⁸⁷ Transcrevemos aqui o trecho do jornal, no qual a alusão à participação da platéia começa a ter visibilidade na imprensa. “*Hontem, pela 2ª vez, passou na tela do Majestic a immoralíssima fita ‘L’Affaire Clémenceau’. O salão como era de esperar, estava deserto de famílias. É assim, evidentemente, que se desconceitua uma casa de diversões que poderia impor-se a sympathia de nossa sociedade e que, entretanto, não sabemos por ignotas razões, prefere tornar-se suspeita à parte sã do nosso meio social. em outras capitães de Estados, a polícia tem intervindo, fazendo prohibir o delicto dessas representações que são, em verdade, caracterizados escandalos. Além da exhibição indecorosa, accresce que a platéia faz*

Theda Bara⁸⁸ não era um modelo a seguir e o cinema tinha que preservar suas características de ser um cinema “familiar”. Nesse sentido, a exibição do filme “*Castidade*” foi sintomática. Além de gerar violentos ataques por parte da imprensa e da igreja, a sala de exibição sofreu uma “*ação de patrulhamento diário, com o jornal registrando o número de mulheres que a cada dia assistia ao cinema*”.⁸⁹ Nuno César Abreu ressalta que, esses filmes considerados mais “ousados” receberam um olhar mais seletivo da censura, sendo exibidos com a tarja “*proibidos rigorosamente para menores e senhoritas*”⁹⁰

O rosário das queixas contra os “prejudiciais excessos” das representações do nu, não “artístico”, mas “atrativo”, constitui os primeiros passos na constituição de um gênero específico, posteriormente decodificado por pornografia, um novo gênero cinematográfico que demandaria a constituição de uma categoria classificatórias para as salas, denominadas de “*salas especiais*”. Até que o filme classificado de pornográfico fosse liberado pela censura, a lista dos filmes considerados “*indecentes*” se estende ao longo de décadas da história da exibição local.

Desde então, os filmes assim considerados estiveram na interseção de uma passagem que incluía uma mudança momentânea de estatuto para as salas: do *azul* para o *vermelho*, do *proibido* para o *permitido*, do *moral* para o *imoral*, do *lícito* para o *ilícito*, de uma *freqüência mista* para uma *freqüência eminentemente masculina*, remetendo à questões pertinentes para pensar a *divisão social entre os gêneros masculino e feminino no interior de uma sala de exibição* que, longe de serem “naturais”, constituíram-se historicamente ao longo das *interdições colocadas as mulheres* de acordo com os filmes exibidos. O fato de hoje em dia a freqüência nas “*salas especiais*” para a exibição de filmes pornográficos ser composta majoritariamente por pessoas do sexo masculino tem uma longa

acompanhar as passagens obscenas de pilherias insulsas e picantes, tornando-se ainda muito mais perversiva a função....”. (Jornal “Correio do Ceará”, Fortaleza, 11.04.18.)

⁸⁸ Theda Bara foi a personagem principal do filme “Escravo de uma Paixão”, da Fox Filmes, exibido em Fortaleza em 21 de abril de 1917, no Cine Polyteama. (Cf. Leite, A. *Fortaleza e a Era do Cinema*, Fortaleza, Leituras da Cultura, 1985, p. 225.). Este filme tornou-se um clássico na história da exibição mundial por exibir uma nova iconografia do feminino no cinema. Theda Bara, a exemplo de Salomé e Carmem, era a representação do mito da mulher fatal que, no imaginário masculino é fonte de perigo, fascínio e certeza de satisfação sexual.

⁸⁹ Como ressalta Ary Leite, o patrulhamento transcorreu durante os dias em que o filme foi exibido na cidade. Transcrevemos aqui trechos desses artigos coletados no arquivo do professor Ary Leite, onde salta aos olhos a interdição de mulheres na sala de exibição. Defendendo o que considerava ser o “*decoro público*” diz o artigo do primeiro dia depois da exibição de “*Castidade*”: “*Não admitimos que a representação, numa tela cinematographica, do vivo nu seja outra coisa que despudor e reproduza a falta de recato nas pessoas que freqüentem essa escola hedionda de lascívia e perversão. (...) É verdade que não estamos em uma terra de bugres e por isso mesmo, felizmente, hontem, compareceram ao ‘Cinema Riche’ apenas oito senhoras e confiamos que hoje lá não apareça uma só! Pelo que está vendo, foi uma fita exclusivamente para homens.*” (Correio do Ceará, 24.04.17) No segundo dia, o Jornal insiste na condenação do filme, confirmando, “*numericamente*”, a “*falta de decoro*” pela freqüência ao cinema: “*A confirmação ahí está. A fita hontem, novamente representada no ‘Cinema Riche’ foi assistida na primeira sessão por sete senhora; na segunda apenas por duas! Primeira sessão, 30 a 40 homens; segunda, 15 numericamente contados.*” (Correio do Ceará, 25.04.17).

⁹⁰ Abreu, Nuno César. *O Olhar Pornô: A Representação do Obsceno no Cinema e no Vídeo*, Campinas, Mercado de Letras, 1996.

história - homóloga ao “pacto civilizatório”⁹¹ que separou os universos masculino e feminino. História de restrição para as mulheres, história da constituição de um espaço masculino e do monopólio da pornografia por esse gênero.⁹²

As salas de exibição, guardadas as devidas proporções, sempre existiram com as transgressões que hoje existem. Se desde os primórdios da exibição local, as salas de exibição deram lugar aos namoros, aos flertes, à personagens licenciosos que assediavam mulheres no escurinho do cinema, para um outro contingente de indivíduos - os homossexuais - essa clandestinidade permaneceria ainda por muito tempo sujeita ao escuro anônimo de uma sala de exibição. Impossibilitados de dar visibilidade social a seus encontros, alguns homossexuais - que freqüentaram as gerais do moderno e do Majestic tiveram que circunscrever sua paquera a esses locais fechados e, de preferência com audiência exclusiva de outras pessoas do sexo masculino. Assim se pronunciou um experiente conhecedor do *bas fond* das salas de exibição:

“O cinema era um abrigo para nós homossexuais que não tinha para onde ir e precisava de um lugar para namorar. O cinema era um refúgio dos homossexuais. No Jangada depois foi que ficou ruim, porque entraram os travestis. O Jangada foi herdeiro do Moderno e do Majestic. A geral do Majestic era uma festa. Aqueles homens casados, enrustidos, que queriam fazer sacanagem iam ali para trás e ali mesmo acontecia tudo. Mesmo sem os filmes de pornografia, porque era mais homem que ia. O Jangada nem passava pornografia e era só homem”.⁹³

O percurso que leva desde as interdições colocadas às mulheres de acordo com filmes considerados “*indecentes*”, até a constituição de um espaço majoritariamente masculino com liberação do pornô e a concomitante especialização das salas de cinema no gênero pornografia é longo. A

⁹¹ Kehl, analisando o feminino e o masculino na cultura, conclui que “o pacto civilizatório que separou os universos masculino e feminino, que fez os homens violentos por medo da passividade ‘feminina’ e as mulheres sexualmente resignadas, tendo filhos como único consolo, talvez seja a forma mais arcaica e mais generalizada da doença mental socialmente produzida” Kehl, M.R. *A Mínima Diferença: masculino e feminino na cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 69.

⁹² Para uma visão mais aprofundada das afinidades entre sexualidade masculina e pornografia, ver. Vale, A.F.C. *Imaginário Masculino e Cinema Pornô: cenas de um público implícito*, in: Barreira, C., Lins, D., Costa, S. de Souza Gadelha, *Percursos*, Fortaleza, EUFC, 1996.

⁹³ Entrevista com B., realizada em 14.11.96. A partir do depoimento desse informante privilegiado podemos observar que a constituição de uma “territorialidade homossexual itinerante”, voltada para um encontro sexual anônimo e episódico tem amplos antecedentes na história das salas de exibição. Entre os travestis e espectadores mais antigos do Cine Jangada era recorrente essa idéia de que ele era “herdeiro” dessa socialidade transgressora que tinha lugar em cinema como o Moderno e Majestic. Em entrevista, Ary Leite ressalta que esses encontros eram conhecidos de boa parte dos espectadores fortalezenses. Em *Fortaleza e a era do cinema*, o historiador faz referência ao livro de um cronista local onde o Moderno aparece como “um insuportável pardieiro” e a “geral” do Majestic como “uma dor de cabeça para a direção da empresa e a polícia”. O cronista ao qual Leite faz referência é J.C. Alencar Araripe e o livro “Jornal da Estante” (Fortaleza, UFC, 1986).

liberação dos filmes pornográficos pela censura e a constituição definitiva de “*salas especiais*” para a veiculação desses filmes é fruto de uma demanda masculina que, em Fortaleza, teve início na década de 50, com os rituais clandestinos realizados na calada da noite, por espectadores interessados em desfrutar os mistérios da informação sexual e compartilhar, entre homens, a representação iconográfica de uma mulher fatal, visceral, submissa aos imperativos do prazer masculino.

Se filmes onde um ou outro nu aparecia já eram rechaçados na imprensa local, quando os curtas de sexo explícito surgiram na cidade, eles em hipótese alguma poderiam ser exibidos em circuito ordinário. Mas havia demanda para eles, e a Cinemar os exibiu em rituais clandestinos, em sessões noturnas, divulgadas boca-a-boca entre os espectadores. Essa empresa, como veremos no próximo capítulo, representou uma reviravolta no circuito exibidor local. Além de propor um outro diferencial de qualidade para as salas locais - o filme europeu ao invés do filme americano - ousou com a exibição desses filmes de sexo explícito, no auge da vigência do rigoroso e conhecido código de censura americano (Código Hays).

Depois dessas sessões que aconteciam no Cine Atapu⁹⁴, outras sessões para filmes pornográficos viriam, não mais clandestinas, mas liberadas pela censura, ocupando salas tidas como “*familiares*” e “*decentes*”, criando novas dinâmicas, novas possibilidades e um novo mercado. Nessas salas, também as pessoas do sexo feminino, mantiveram-se “*excluídas*”, mas seus espectadores encontrariam ali, a “*mulher ideal*”, a mulher criada pelo desejo masculino e representada com maestria nas “*performances cinematográficas*” dos travestis para negociar um enlace homoerótico usando como pretexto uma imagem idealizada de mulher.⁹⁵

O Cine Jangada, em seus 46 anos de existência, acumulou todas essas disposições do escurinho do cinema, todas essas camadas e camadas de significações encontram-se sobrepostas no escurinho

Entrevista com Ary Leite, realizada em 07.06.95 e Leite, A. B. Fortaleza e a era do cinema, Fortaleza, Leituras da Cultura, 1995, p. 228.

⁹⁴ Um achado, em meios aos arquivos do professor Ary Leite, nos permite situar historicamente esses rituais. Um boletim local chamado Vida Recreativa, de 23 do 08 de 53, continha a seguinte chamada: *FILMES CORRUPTORES*. Reproduzindo um comentário da sessão “Comentário do dia”, do jornal “O Povo” (19.853) o boletim dizia:

“No momento em que a Ação Católica, através de sua secção competente, vem desenvolvendo séria campanha de esclarecimento sobre o cinema e os filmes que se exibem nas telas de nossas casas de diversão; no momento em que se pretende levantar uma barreira contra a má película, que é um vírus de alta e fácil penetração na moral do povo, eis que, segundo fomos informados, estão sendo levados, em determinados locais e determinados horários, celuloides da mais crua e pernicioso imoralidade.

Uma denúncia que não conseguimos ainda apurar aponta o cine Atapu como um desses locais. Estariam sendo projetados ali filmes franceses só para homens. Filmes a que talvez se queira emprestar o título de científicos ou meramente realistas.

Ora, isso não dá certo. Filmes dessa espécie são perseguidos pela polícia até do Rio de Janeiro.

É o caso de combater-se vivamente tal prática ou tal abuso. Um filme só para homens é porcaria na certa. É corrupção”. (Boletim Vida Recreativa, Fortaleza, 23.08.53.).

⁹⁵ Essa perspectiva da relação entre travestis e clientes como sendo uma “acerto de contas” entre homens usando como pretexto uma imagem idealizada de mulher foi sublinhada por Neila Mendes e será retomada posteriormente. (Mendes-Lopes, N.C. Le Travesti, Miroir de la Femme Idéale, in: *Le Journal du Sida*, Paris, nº 79, 1995)

urbano daquela sala de exibição. Ao “descrever” a socialidade que tinha lugar ali dentro, levamos em consideração a gênese histórica desse espaço fechado, dessa fábrica de sonhos, onde o “devaneio” e a sombra de um “erotismo difuso e anônimo” compõem a tela social dos espectadores que compartilham o claro-escuro dos segredos sociais.

A história do Cine Jangada, sua inserção no mercado cinematográfico, sintetiza o percurso de muitas outras salas do circuito exibidor local, especialmente aquelas que nasceram no centro da cidade e depois se viram esvaziadas pela “migração” das salas para o *shopping centers*. Percorrer os labirintos do circuito cinematográfico, abre um espaço para analisar não só o fechamento do Jangada, mas registrar uma nova configuração espacial e proxêmica para a exibição dos filmes pornô, exibidos agora em formato de vídeo, nos assim chamados cinevídeos, e que remete também a uma nova socialidade urbana. O velho Jangada foi um divisor de águas....

CAPÍTULO III

O Cine Jangada no circuito exibidor: um divisor de águas

Nesse capítulo, abordaremos aspectos relativos a inserção e ao lugar que o Cine Jangada ocupou no circuito exibidor. Quando surgiu no cenário local, esse cinema se pretendia uma sala familiar voltada para a exibição de filmes de “vanguarda” ou “cults”. A dinâmica própria do mercado e as mudanças nos costumes e valores, transformaram seu público e seus espectadores, e esse cinema passou a ser conhecido como um cinema de frequência “popular” e os gêneros cinematográficos que exibia restringiram-se a apenas um, a pornografia. Nessa especialização, e mesmo antes, seus espectadores deixam de compor uma frequência mista, ou seja de pessoas de ambos os sexos, para compor uma platéia majoritariamente de pessoas do sexo masculino. É, portanto, sobre a história da inserção dessa sala no circuito exibidor, e o significado de sua especialização no gênero pornografia que nos debruçaremos nesse capítulo.

3.1. Sob os Auspícios da *Empresa Cinematográfica do Ceará*

No mês do carnaval de 1950 nascia, sob a bênção de Fei Ambrósio, capelão da base Aérea de Fortaleza, o cinema lançador da Cinemar. Com a inauguração do Cine Jangada, a Empresa Cinematográfica do Ceará S/A, sob a união de capitais de Amadeu Barros Leal, Álvaro Melo, Pedro Coelho de Araújo e Rui Firmeza, dava início as suas atividades como circuito exibidor independente, apoiado na reentrada do cinema europeu no Brasil, através de distribuidoras como França Filmes do Brasil e Art-Films. O “*sonho audacioso*” da Cinemar que, segundo Barros Leal, “*se materializou*” com a inauguração do Jangada, seguiria com a abertura de uma cadeia de cinemas espalhados pelo centro da cidade, todos com nomes de peças da conhecida embarcação filmada por Orson Wells na década de 50: Atapu, Samburá, Araçanga, Toaçu, Pinambaba e Bolcina.⁹⁶

⁹⁶ Jornal “O Povo”, Fortaleza, 23.02.1950.

Quando o Cine Jangada foi inaugurado, Amadeus de Barros Leal proferiu uma espécie de discurso-manifesto, onde anunciava os projetos e programas da Cinemar.⁹⁷ Fruto de um “*esforço heróico*”, a inauguração destes cinemas representava a “*oportunidade de entrar em contato com as películas européias*” que, segundo o empresário, seriam exibidas com regularidade em suas salas. Para os espectadores e cinéfilos fortalezenses, o fato de existirem novas agências distribuidoras representava a oportunidade de rever o cinema europeu e ter opções no setor cinematográfico, já que, desde a década de 20, este tornara-se cativo do grupo Severiano Ribeiro e da “*Melodia da Broadway*”.⁹⁸

Depois de muitos anos tornara-se possível sustentar um circuito com produções de outros países. Essa brecha na distribuição, aberta pela cinematografia européia, possibilitou a entrada de outros personagens na arena dos negócios cinematográficos em Fortaleza. Se no Rio de Janeiro esses filmes ganharam uma rede de cinemas para seus lançamentos, na capital cearense, eles foram recebidos pelo Jangada e demais cinemas da Cinemar.⁹⁹

Os anos 50 haviam sido a “*década perdida*” das salas de exibição fortalezenses. Por 10 anos quase nenhuma sala de exibição havia sido inaugurada. A maioria dos cinemas populares, religiosos e de bairro que surgiram entre as décadas de 20 e 30 já tinham fechado suas portas por volta de 1940, quase todos mudos e dependentes da distribuição de Severiano Ribeiro. Este último, desde que alavancou sua empresa, dotando suas salas com a nova tecnologia da sonorização, em 1929, solidificara sua posição hegemônica no mercado cinematográfico do norte, nordeste e sudeste.

Não participar da política de alianças comerciais implementadas pelo então poderoso grupo, indicava, não só uma posição independente, mas a consciência dobrada do alto risco financeiro que a atividade cinematográfica representava: um investimento caro diante de uma experiente concorrência

⁹⁷ O discurso inaugural do Cine Jangada, proferido por Amadeus de Barros Leal, foi publicado no Jornal “O Povo” no dia 23 de Fevereiro de 1950.

⁹⁸ “*Melodia da Broadway*” (*Broadway Melody*), produzido pela *Metro Goldwyn Mayer*, foi o filme que inaugurou, em 1930, o “cinema falado” em Fortaleza, no Cine Moderno. Leite, A. B., *Fortaleza e a era do cinema*, Fortaleza, Leitura da Cultura, 1995, pp. 360-364.

⁹⁹ Alice Gonzaga ressalta que “a emergência das cinematografias européias e latino-americanas no pós-guerra representou considerável influxo de produção... Filmes vindo principalmente da Itália, França, Inglaterra e México, com um reforço de obras locais, perfizeram um terço do material lançado no mercado brasileiro em 1950. Dois anos mais tarde, o mesmo conjunto abarcava 50% da praça. O fenômeno não significa apenas presença física. Expressivo resultados de bilheteria foram alcançados tanto pelos gêneros populares (melodramas, chanchadas) quanto pelo chamado ‘cinema de arte’ (Neo-Realismo Italiano, *Nouvelle Vague* e Cinemas Novos). Sintomaticamente, mais de 80% das inaugurações ou reinaugurações do período no Rio de Janeiro se dariam com produções européias... A sustentação da performance positiva dos negócios cinematográficos até certo momento e a renovação da parte do circuito exibidor devem muito aos que trabalharam com o filme não americano”. Gonzaga, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, pp. 212-213.

que mal conhecia crises no mercado exibidor.¹⁰⁰ A iniciativa da Cinemar era um empreendimento eminentemente local e, conforme ressalta Leite, “dava início a luta para constituir um circuito cinematográfico desvinculado de qualquer corporação nacional”.¹⁰¹

Assim nasceu o Cine Jangada, contrapondo-se à hegemonia conquistada pelo “*trustman*” Severiano Ribeiro desde 1916, consolidada no arrendamento do Majestic, na construção do Cine Moderno, em 1921, e reforçada com a inauguração do Diogo, em 1940, as três em pleno funcionamento quando a sala da Cinemar abriu suas portas. Ribeiro catalisara em si, não só a própria identidade do setor, como das salas, que desde a inauguração do “elizabetano” Majestic, passariam a exibir um ar de insuspeitada nobreza para quem as freqüentasse. A metáfora do Jangadeiro, no discurso proferido por Amadeus de Barros Leal na solenidade inaugural do “*modesto*” e “*pequeno*” Jangada, dá a dimensão do confronto que a Cinemar tinha pela frente. Fazendo referência ao fato dos cinemas terem nomes de peças de Jangada, Barros Leal justifica:

“...com isto quisemos render uma justa e espontânea homenagem aos bravos jangadeiros das plagas cearenses, verdadeira expressão de tenacidade, heroísmo e audácia, em cuja coragem nos abrigamos, para sentir a sua vibratibilidade e não recuar frente as tormentas próprias do negócio, como eles [os jangadeiros] não recuam frente as ondas revoltas do nosso mar bravio nas lutas cotidianas pelo seu sustento, da sua família e de nós outros... Que os ventos benfazejos que açoitam as velas da rústica embarcação, soprem sempre para nós, dando-nos coragem, dando-nos entusiasmo. E assim venceremos.”¹⁰²

Com a inauguração do Jangada e demais salas da Cinemar, os novos empresários-exibidores apostaram que os tempos haviam mudado, afinal, há sessenta anos essa modalidade de diversão aportara no cenário da cidade e já havia se constituído em torno do cinema, um público ávido de espetáculos. Pelo menos em tese, o cinema deveria atingir todas as faixas da população. Mesmo sem perder a majestade e mantendo as distinções entre primeira e segunda classe (inclusive no Jangada), o ato de ir ao cinema já tinha se generalizado e acreditava-se que o filme tornara-se mais importante do que o ritual “*belle époque*” que o cercava. Investindo simultaneamente na diversidade e especialização

¹⁰⁰ Na década de 30, além de ostentar a condição de maior exibidor do país, Severiano Ribeiro em breve assumira a presidência da Companhia Cinematográfica Brasileira. Em 1952, o empresário abarcava mais da metade dos 120 cinema regulares da cidade do Rio de Janeiro. Ver aqui, Gonzaga A., *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, pp. 140- 203.

¹⁰¹ Entrevista com o historiador Ary Leite, realizada em 07.06.95.

¹⁰² Jornal “O Povo”, Fortaleza, 23.02.1950.

do gosto cinematográfico, insistindo nos “filmes de arte” como “diferencial de qualidade”¹⁰³, o Jangada dispensava maiores artifícios para atrair o público.

O cinema “*obra de arte*” europeu, o “*bom cinema*”, seria a tônica das notícias publicadas nos jornais da época e o maior alibi do Jangada para se contrapor a grandiosidade física e a estética incomum das “grandes salas” de Ribeiro. Duas semanas antes da inauguração, o Jornal “O Povo” anunciava, com entusiasmo, a solenidade de inauguração do novo espaço cinematográfico, chamando a atenção não só para os aspectos ligados ao filme, como origem, tema e desempenho dos atores, mas também para a dimensão filantrópica de sua “*avant-première*”, cuja arrecadação seria revertida em prol do Preventório Eunice Weaver. Saudando a iniciativa da Cinemar e convocando a população a apoiá-la, o Jornal assim se pronuncia:

“Essa nova empresa, que recebeu a denominação de CINEMAR, deverá inaugurar o seu primeiro cinema, O ‘Jangada’, localizado à Rua Floriano Peixoto, 899, no próximo dia 23 deste [fevereiro], às 16 horas, em solenidade a que comparecerão as mais altas autoridades do Estado, jornalistas e pessoas especialmente convidadas. Nessa ocasião, será projetada para os presentes a fita de estréia do ‘Jangada’, a grande produção dos ‘studios’ franceses, ‘Monsieur Vincent’. Trata-se, na verdade, de uma verdadeira obra de arte dos compatriotas de André Gide, sobre a qual já tivemos oportunidade de divulgar ampla reportagem. Pierre Fresnay vive, num desempenho notável, com alma e sentimentos sublimes, num dos grandes momentos de sua carreira, a figura de São Vicente de Paulo.

“Nesse mesmo dia, as 20 horas e 30 minutos o ‘Jangada’ mais uma vez abrirá as suas portas para projetar em ‘avant-première’, ‘Monsieur Vincent’. Este espetáculo se realizará sob o patrocínio de exma. sra. D. Dogmar de Carvalho Gentil. O resultado financeiro dessa sessão especial reverterá em benefício do Preventório Eunice Weaver.

“As empresas locais que têm procurado fazer concorrência a Empresa Ribeiro em nossa capital têm falido... As condições da Fortaleza de nossos dias, porém, são outras. Mesmo assim, o povo desta bela cidade deve apoiar no que for possível a CINEMAR, contribuindo para a sua afirmação em nosso meio.(...) Não resta dúvida que é uma iniciativa que só elogios pode merecer de nossa parte.”¹⁰⁴ (grifos meus)

¹⁰³ Utilizamos aqui o terminologia “diferencial de qualidade”, desenvolvida por Alice Gonzaga para a analisar a dinâmica do mercado cinematográfico. Diferencial de qualidade refere-se a tudo o que uma sala de exibição pode oferecer como maneira de se distinguir das demais salas, com o intuito de aumentar sua frequência e arrecadação, incluindo, tipos de filmes, qualidade da imagem e do som, melhoria nas instalações ou a localização urbana. Em nenhum momento do texto a autora desenvolve essa terminologia de forma explícita, mas ela encontra-se implícita na exposição histórica dos 100 anos de salas de exibição no Rio de Janeiro, analisadas pela autora. (Cf. Gonzaga, A., *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996.).

¹⁰⁴ Ary Leite ressalta que as informações fornecidas pela matéria do Jornal “O Povo” publicada em 13.02.1950 estão corretas, com exceção do fato de que, “*Monsieur Vincent, o Capelão das Galeras*”, só foi exibido na sessão de 20:30 e no dia seguinte, quando inaugurou o cinema para o grande público. Na solenidade realizada as 16 horas, o filme exibido foi “O Véu Azul”, também de origem francesa, conforme podemos constatar em um trecho retirado da matéria veiculada pelo Jornal “Correio do Ceará”(24.02.1950) e que nos foi gentilmente concedido pelo historiador das salas de exibição de

Apesar de toda a “*audácia*”, “*tenacidade*”, “*coragem*” e “*entusiasmo*” dos novos empresários-exibidores responsáveis pela Cinemar, os ventos não lhes foram benfazejos e as “*ondas revoltas*” da concorrência acabaram por ancorar o Jangada na praia de Severiano Ribeiro. A fórmula de investir na grandiosidade física e na estética das salas em função da produção americana ainda não havia exaurido suas potencialidades e em 1958, Ribeiro reproduziria no São Luiz o *hall* de entrada da “*Radio City Music Hall*” de *New York*.¹⁰⁵ Além disso, a perspectiva da Cinemar de investir nos “*filmes de arte*” como “diferencial de qualidade” esbarrava no monopólio da distribuição pelo poderoso grupo.

De acordo com Ary Leite, em 1962, quando Severiano Ribeiro passa a alugar os filmes de sua programação para o grupo concorrente, está definitivamente encerrado o “*capítulo criativo*” do trabalho de Amadeus de Barros Leal. A Cinemar atingia seu ponto de dissolução. Os cines Toaçu, Pinambaba e Bolcina logo desapareceriam da paisagem local e as principais salas do grupo teriam outro destino. O Cine Jangada, que abriu com pretensões de ser uma sala “*familiar*” e “*cult*”, seria em breve transformado num “cinema de frequência popular”, a quem seriam dedicados os filmes “menos importantes” do circuito Severiano Ribeiro.¹⁰⁶

Procurando casar uma maior rentabilidade com um espectador “simples no trajar”, o cine Jangada enveredou pela senda dos filmes de Kung-fu e erótico-pornográficos, especializando-se nesses últimos a partir de 1985. Na veiculação desses filmes o cinema perde seu estatuto de “familiar”, passa a especializar uma platéia eminentemente de pessoas do sexo masculino e incorpora a prostituição travesti, fechando suas portas em 1996, classificado como “antro pornô” pela imprensa local.

Fortaleza: “Com a presença de autoridades civis e militares, representantes da imprensa e de grande número de pessoas especialmente convidadas, teve lugar ontem à tarde a inauguração do ‘Cine Jangada’, constituindo o ato um marcante acontecimento social e artístico. A nova casa de espetáculos, que pertence a Empresa Cinematográfica do Ceará deixou a melhor impressão aos presentes, tanto pela sua localização como pelas suas modernas instalações. A benção do ‘Cine Jangada’ foi oficiada por Frei Ambósio, capelão da Base Aérea de Fortaleza. Em seguida foi dado início à sessão cinematográfica inaugural, escolhendo os diretores daquele novo cinema um excelente programa de arte animada, que constou dos jornais “*Notícias Bandeirantes*” e “*Atualidades Francesas*”, e a película francesa intitulada “*Véu Azul*”, produzida pela França Filmes do Brasil, que agradou plenamente”. Entrevista realizada com Ary Leite em 18.11.95.

¹⁰⁵ Se no Rio de Janeiro, a fórmula de investir na grandiosidade física e na estética incomum das salas em função da produção americana, já havia exaurido suas potencialidades devido a crescente especialização das salas por aspectos ligados ao filme (origem, tema, repercussão na imprensa), e tornava-se anacrônica em relação as salas menores que viriam, em Fortaleza, a majestade do São Luiz e a pouquíssima concorrência, coroavam um curto período de tranquilidade para o grupo Severiano Ribeiro.

¹⁰⁶ Entrevista realizada com Ary Leite em 18.11.95.

3.2. O circuito exibidor e a localização urbana da pornografia

Depois que incorporou o Jangada e demais cinemas da Cinemar à sua empresa, Severiano reinava absoluto na cidade. Essa situação, entretanto, não se manteria sempre assim. Mesmo que a nível local, a iniciativa da Cinemar pouco tivesse abalado a hegemonia de Severiano Ribeiro, a nível nacional, o final da década de 60 seriam anos de crise para o grupo. Alice Gonzaga ressalta que, por essa época, os negócios cinematográficos foram perdendo sua base de sustentação social e econômica anterior. Os exibidores prometiam fechar dezenas de cinemas, caso o governo federal não abrandasse o controle de preços para as entradas. Além do mais, ressalta a autora, “a perda de competitividade do cinema americano, a transformação das cidades em metrópoles e o estabelecimento de novas relações de poder, apoiadas em outros meios de comunicação, foram configurando novas formas e espaços de vivência e convivência”.¹⁰⁷

O impacto deste contexto sobre a exibição local foi retardado com a inauguração do majestoso “São Luiz”, em 1958, quando fica quase totalmente eliminada a concorrência ao grupo Ribeiro em Fortaleza. A exceção de um dos cinemas da Cinemar, que havia sido vendido para a empresa Arte-Palácio e o Cine *Old Metrópole*, de um empresário local, o empresário detinha, especialmente a partir de 1962, o monopólio das salas de exibição da cidade. Nessa época, além do São Luiz, a empresa Ribeiro contava ainda com mais três salas, todas localizadas no centro da cidade: Majestic, Moderno e Diogo. As salas de Ribeiro eram sofisticadas, sua arquitetura, os ornamentos que a compunham, os requintes exigidos no vestuário, a aura de cultura e civilidade em torno do espetáculo cinematográfico faziam do ritual de freqüentar o cinema um desfile e “intimidavam” alguns espectadores.¹⁰⁸

A incorporação do Jangada e do Cine Araçanga (transformado em Cine Fortaleza) pela empresa Ribeiro veio atender essa necessidade de popularizar o espetáculo cinematográfico, tornando-o mais

¹⁰⁷ Gonzaga, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 203.

¹⁰⁸ Em uma das entrevistas que nos concedeu, comentando a aura de sofisticação que rodeava a entrada aos cinemas da cidade, Ary Leite salientou que: “o espetáculo cinematográfico realmente intimidava. Se você faz um cinema de luxo, as pessoas mais humildes se excluem. As pessoas ficavam intimidadas na sala de espera, com todos aqueles espelhos. Todo mundo ia de trajes luxuosos. As pessoas vestiam o melhor para ir ao cinema. Era o grande momento, fora as festas dos clubes. Cinema era um desfile. Isso aconteceu no Majestic, no Moderno, no Diogo e no São Luiz.. O cavaleiro para penetrar nas salas tinha de usar colete, bengala e chapéu *gelô*, além do elegante *pence-nez* de apenas um aro. Das senhoras e senhoritas era exigido o que de melhor existia na época em matéria de modas e requintes” Entrevista realizada em 07.06.95.

acessível para o todo da população. Não dava mais para abrir portas laterais para os mais modestos no trajar, apesar do fato que depois do São Luiz e do Diogo, cinemas como o Majestic e o Moderno já houvessem minimizado as restrições que impunham aos seus espectadores. O Jangada não tinha a aura de sofisticação dos demais cinemas de Ribeiro e em breve passaria a atender às camadas de baixa renda e mesmo antes de se especializar no gênero pornografia, já contaria com uma platéia majoritariamente composta por pessoas do sexo masculino.

A seleção dos filmes a serem exibidos ali colaborava para isso. O gosto por um determinado tipo de filme remete a estilos de vida diferenciados, bem como a um público diferenciado. Conforme ressaltou Alice Gonzaga, apesar da visão condescendente de alguns para um suposto bom-mocismo do setor, o “para-todos” do circuito cinematográfico foram os filmes de *Bang-Bang*, *Kung-fu*, *Chanchadas*, seguindo hoje com os *Pornográficos*. Se a especialização definitiva do Jangada nos pornôs só veio a acontecer mesmo em 1985, no início dessa década a programação do cinema intercalava esses “gêneros” entre si e já se constituía, segundo já foi ressaltado, enquanto “herdeiro” para as “*pegações*” que existiam no Majestic e no Moderno.

Essa especialização do Jangada no gênero cinematográfico pornografia não aconteceu gratuitamente e tampouco pode ser analisada sem a consideração ao processo de reordenação da “geografia social” das salas de exibição de Fortaleza, um processo que envolve tanto o “desmoronamento” do centro da cidade enquanto *locus* dessa modalidade de diversão, quanto o encaminhamento das salas para os *shopping centers*. Depois que as salas de exibição encontraram os bairros de classe média e alta da cidade e a pornografia foi oficialmente liberada pela censura, a configuração das salas do centro da cidade já era outra, bem diferente daquela encontrada por Ribeiro no início da década de 70, quando comprou os cinemas da Cinematográfica Cearense (Cinemar).

A pretensão do grupo Ribeiro em monopolizar o país inteiro, já havia ido por água abaixo com o pedido de concordata em 1966. O incêndio do Majestic e o fechamento do cinema Moderno, em 1968, seriam o prenúncio de que os ventos benfazejos que sempre sopraram a favor de Severiano Ribeiro não se manteriam eternamente assim. O contexto de “esvaziamento político (transferência da capital federal para Brasília), econômico (perda de receita, falta de investimentos e estagnação prolongada) e cultural (censura e falta de recursos)”¹⁰⁹ pelo qual atravessava a exibição a nível nacional tinham agora ressonâncias por aqui. Potenciais espectadores se perdiam na pauperização de enormes contingentes, pouco favorecidos pelo sistema, pelo Estado e pela forma elitista segundo a qual o lazer cinematográfico se organizara. O circuito local agora incluía novos empresários-exibidores e as

¹⁰⁹ Gonzaga, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 203.

mudanças relativas a forma de organização das salas de exibição em breve anunciariam o novo cenário para o espetáculo cinematográfico.

Na década de 80 há tanto uma expansão e uma diversificação no circuito exibidor, como um deslocamento das salas de cinema de Fortaleza. A inauguração dos Cines Gazeta e *Drive in*, respectivamente em 1974 e 1978, localizados em bairros de classe média e alta da cidade, anunciavam um outro “diferencial de qualidade” para as salas: a localização urbana. A exemplo do que acontecia nas principais capitais brasileiras, a fórmula de investir na grandiosidade dos cinemas e na estética incomum, começava a dar mostras de uma fórmula exaurida. Com a entrada em desuso do Código Hays, os filmes pornográficos iam se transformando numa excelente fonte de receita.¹¹⁰

Nessa década, especialmente em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, e mesmo a nível mundial, aventava-se inclusive que os espaços de recepção cinematográfica estavam acabando. As salas de exibição perdiam, dia após dia, seus espectadores para a televisão e o vídeo, e os locais onde se situavam, ou seja, os centros urbanos, iam cada vez mais associando a frequência ao cinema às situações de violência. Filmes como *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore e *Splendor*, Ettore Scola davam testemunhos do lamento assustado do cinema com seu próprio fim e no Brasil, muitas das grandes salas dos referidos centros urbanos transformavam-se em “salas especiais” ou em templos religiosos da Assembléia de Deus.

E em Fortaleza o majestoso São Luiz talvez só tenha escapado porque, além do Jangada havia outras salas das quais Severiano poderia ter lançado mão. Em Fortaleza, se desde a primeira década do século, os cinematógrafos faziam as delícias dos “*habitués*” do “aprazível” centro da capital fortalezense, hoje, com o aumento da desigualdade social - que remete e condiciona um vertiginoso aumento da violência urbana - o que se observa por parte das classes média e alta é uma constante negação do caráter público dessa modalidade de lazer. Nesse ritmo o centro da cidade recebeu os filmes de pornografia e as salas iam ser deles - dos filmes e dos homens que descobririam, no escurinho do cinema, redes de sociabilidade diferenciadas.

O golpe fatal para as salas do centro viria em 82: nesse ano, a Arte-Palácio, que entrara no mercado local com o arrendamento do antigo Araçanga da Cinemar, inauguraria os dois primeiros cinemas do Shopping Iguatemi. A partir daí, efetivamente as classes média e alta passam a evitar as salas do centro e a tendência geral do lazer cinematográfico passa a encaminhar o confinamento das

¹¹⁰ O código Hays foi a primeira regulamentação norte-americana sobre censura. Entrou em desuso na década de 70, mesmo que alguns estados americanos continuassem a exigir do Supremo Tribunal, a aplicação de medidas severas de censura. Sugerimos aqui que o leitor se remeta ao anexo I, onde apresentamos uma síntese das sessões desse código. A síntese é interessante no sentido de reforçar o que vínhamos dizendo anteriormente a respeito das prescrições disciplinares através das quais as salas de exibição constituíram seu “escurinho do cinema”. Afinal, o código não prescrevia o bom gosto

salas em shoppings ou centros comerciais que agreguem o máximo de possibilidades diversionais e onde o conflito explícito das ruas seja suspenso numa “aura mágica” de interação harmônica, asséptica e segura.

No centro, a “senda” dos filmes erótico-pornográficos, recém liberados pela censura, seria o destino e talvez a única possibilidade de aumentar a rentabilidade de suas salas. A pornografia era “*prato de resistência*” não só de “independentes” como o Art e o Old Metrópole, mas também das salas de Severiano Ribeiro, que, além do Jangada, exibia o gênero no Diogo. Criavam-se aqui as “salas especiais”. No que se refere ao circuito pornô, até o Jangada, as salas que receberam esses filmes em suas telas tinham como característica o fato de terem sido salas abertas para serem “familiares e distintas” e que haviam entrado em “decadência” com a exibição desse gênero cinematográfico.

A “época áurea” das grandes salas do centro de Fortaleza estava chegando ao fim. Em breve o “gigantismo yankee” do São Luiz se tornaria um embuste para a direção do grupo, anacrônico tanto em relação ao seu tamanho, quanto sua localização. O processo de elitização em torno da construção dessas salas voltara-se contra si próprias. O gosto dos excluídos afinava com a pornografia, os únicos filmes que não podiam acompanhar em casa, pela televisão. Do ritual pomposo de freqüentar as distinções do espetáculo cinematográfico pouco conheciam e na veiculação do “gênero feito para excitar”, os rituais são outros.

3.3 A pornografia em exibição: um bem feito para excitar, uma nova dinâmica para o Cine Jangada

Ao longo desse trabalho viemos delineando uma trajetória dos filmes considerados “imorais” ou “indecentes”. Filmes do realismo italiano, filmes científicos, os filmes corruptores dos rituais clandestinos do Atapu, e as pornochanchadas fizeram a transição para os *Hard Core*, ou seja, são os predecessores do atuais pornôs. Em que sentido? No sentido de que, sempre que apareceram na tela, suscitaram classificações sociais que remetiam ao sujo, ao feio, ao ilícito, ao imoral, ao obsceno... Assim é a pornografia, um *regime de representações sobre o sexo* - escritos, filmes, fotos, vídeos - que mostram corpos (em geral nus) com alusão sexual ou pessoas envolvidas no ato sexual, *de acordo com certas convenções* que significam que eles são *interpretados como pornográficos pela sociedade*.

na decoração dos “cenários de alcova”, proibindo as “formas ilícitas das relações livres”, os “assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis”?

Essa definição da pornografia enquanto algo sujeito a apreciação social, nos permite sair daquele impasse que é a distinção entre o que é erótico e o que é pornográfico, já que não há como traçar limites precisos entre eles. A pornografia seria a descrição pura e simples dos prazeres carnaís, enquanto o erotismo seria essa mesma descrição revalorizada em função do sentimento amoroso, logo, tudo o que é erótico é pornográfico e vice-versa. A fronteira é imprecisa exatamente porque, como destacou Abreu, “não depende só da natureza e do funcionamento das mensagens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo.”¹¹¹

Nesse sentido, se as imagens que o Jangada exibia eram tomadas como pornográficas, aquela representação era real em suas conseqüências, ou seja, os indivíduos que freqüentavam aquela sala, assídua ou ocasionalmente, entendiam a si mesmos como tomando parte de um ritual coletivo marcadamente caracterizado pela recepção de um produto que deve ser consumido como algo interdito. Assim, parafraseando, Robbe-Grillet¹¹², o “erotismo dos outros”, ali se chamava “pornografia”, ou seja, era socialmente codificado enquanto tal, condenado socialmente e por isso devendo ser mantido em segredo, algo que esteve sob a égide da censura e permanece socialmente reconhecido como censurável.

Em Fortaleza, a partir da década de 20, o poder da imagem já era percebido, discutido e policiado. Mesmo que o Código Hays só tenha sido instituído em 1934, desde aquela década os filmes já eram vistos previamente nas cabines dos censores. Com a queda do código os filmes de *sexo explícito* saíam da clandestinidade do Atapu. Na década de 80 os pornôs ganhariam visibilidade no centro da cidade: os *altos e baixos do circuito exibidor*, a *demanda pelo videoscape* e a *localização urbana* já determinava o que se passaria nas telas do centro e o pornô já dominava a praça cinematográfica.¹¹³ Enquanto isso, os cinemas da Art-Palácio já funcionavam a todo vapor no *Iguatemi*. Severiano, ainda sem nenhuma sala de *Shopping*, aderiu então a senda dos erótico-pornográficos e lançou, no Diogo (só depois ele concentraria tudo no Jangada), filmes como “*Império dos Sentidos*”,

¹¹¹ Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, p.16.

¹¹² A frase de Robbe-Grillet, citada por vários autores utilizados nessa pesquisa e que sintetizaria a interpenetração entre os dois conceitos diz, “pornografia é o erotismo dos outros”. Abreu explica: “Ambos são ‘figuras do intolerável’, um território balizado socialmente mas delimitado por cada um, suscitando em todos sentimentos contraditórios como hostilidade, curiosidade, desgosto, idolatria, entre outros.” (Cf., Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, p. 16., Para as tematizações em torno das possibilidades ou não de distinção entre o erótico e o pornográfico, ver: Alexandrian, *História da Literatura Erótica*, [1989], Trad. bras. Ana Maria Schere e José L. de Mello, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, ps. 7-10, Darnton, R. *Sexo dá o que Pensar*, in: Novaes A., *Libertinos Libertários*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, ps. 21-42 e Baudrillard, J. *Da Sedução* [1979] Trad. bras. Tânia Pellegrini, Campinas, Papyrus, 1992, p. 69-76.

¹¹³ Abreu destaca que, em 1984, dos 105 filmes nacionais produzidos nada menos de 69 eram de sexo explícito. (Para um percurso histórico do cinema pornô Soft e Hard, no Brasil, ver: Abreu, N.C., Luz, câmara, ação: o olho mágico, in: *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, ps. 43-92.)

“*Último Tango em Paris*”, “*Calígula*”, bem como o filme que deixaria marcas no pornô: “*Garganta Profunda*”.

A nível mundial, a arrecadação de *Garganta Profunda* (*Deep Throat*, de Gerard Damiano, 1972) fez brilharem os olhos da indústria pornográfica. Ele foi o deflagrador do processo de liberação dos pornôs. Trata-se, segundo Abreu, do filme pornô mais famoso até hoje realizado: “pela primeira vez um filme de longa-metragem colorido e sonoro (...) integrava uma variedade de números sexuais e era exibido legalmente”.¹¹⁴ *Linda Lovelace* é sua atriz principal e no filme “representa” uma mulher sexualmente insatisfeita que, depois de descobrir que seu clitóris se localiza na traquéia, busca sua felicidade procurando se “ajustar”. Foi a partir desse filme que o *money shot* ou o *come shot* - a ejaculação para a câmara e para o público - se tornariam a “*regra de ouro*” do pornô.

Garganta Profunda, ressalta o referido autor, marca o primeiro encontro do público com o *hard core* ‘fálico’. A partir daí “a evidência do prazer masculino pelo espasmo ‘involuntário e incontrolável’ do clímax do orgasmo se tornaria o componente essencial do gênero”.¹¹⁵ Juntamente com filmes como *O Diabo na Carne de Miss Jones* (*Devil in Miss Jones*, Gerald Damiano, 1972) e *Atrás da Porta Verde* (*Behind the Green Door*, Mitchell Bross, 1972), *Garganta Profunda* formou o que Abreu denominou de “*a santíssima trindade do Pornô*”, ou seja, películas que “abriram as portas para o ingresso dos filmes pornográficos no circuito de exibição comercial de qualquer parte do mundo, em salas (posteriormente) identificadas como ‘especiais’”.¹¹⁶

No Jangada, com exceção de *Por Trás da Porta Verde* (Jan. 95), os outros filmes da trindade já apareceram em seus desdobramentos: Começou com “*Garganta Macia*” e aí vieram: *O Diabo na Carne de Miss Jones - Parte 3* (jun.89), *Garganta Profunda - Parte 2* (set. 89), *O Diabo na Carne de Miss Jones - Parte 4* (dez. 89), e outras variações: *Taradas da Garganta Profunda* (mar. 90), *Garganta Profunda Negra* (mar. 90), *Taradas da Garganta Profunda II...* Mas uma outra trindade - mais “santíssima” que a de Abreu - e depois um dueto é que iriam caracterizar iconografia do Cine Jangada.

Até que se especializasse definitivamente, em 85, o Jangada seguiu com os filmes de artes marciais e pornográficos, intercalados pela *Paixão de Cristo*. Assim, analisando-se a lista dos filmes exibidos nesta sala de exibição, de 1980 a 1985, encontram-se “trindades” bastante peculiares: Em abril de 80, por exemplo, a programação do cinema intercalava “*Duelo Mortal entre Dois Tigres*”, “*A Paixão de Cristo*” e “*Black Emanuelle*”. Em breve a empresa abriria mão dos filmes de artes marciais, mas manteria o dueto pornô e temática religiosa: na programação de fevereiro a maio de 84, “*A Paixão*

¹¹⁴ Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, ps. 63-64.

¹¹⁵ Ibidem., 65.

¹¹⁶ Ibidem., 67.

de Cristo” podia ser encontrada dividindo a tela com “*O Banquete das Taras*” e “*Sexo Profundo*”. Depois a sala encontraria a zoofilia e outras paródias em películas como: “*Aberrações sexuais de um Cachorro*”, “*Loucas por Cavalos*”, “*Toda Nudez é Perdoada*”, “*O Beijo da Mulher Piranha*”....

Entretanto, melhor que ficar aqui debulhando o rosário dos títulos pornô,¹¹⁷ seria pensar em que sentido, essas películas sugerem uma percepção diferenciada do espaço de uma sala de exibição. Ou seja, para chegarmos a socialidade que tinha lugar entre os espectadores do Jangada e o *act out* dos travestis ali dentro, é necessário que se compreenda o sentido unilateral desses filmes, outras representações da sexualidade que põe em jogo, a mobilidade que acarretam e como essas imagens se situam em relação a “disponibilidade” e a “recepção” que usualmente caracterizam a disposição dos espectadores nas poltronas de uma sala de exibição.

Em “Saindo do Cinema” Roland Barthes chamou a atenção para o fato de que, na “situação de cinema”, as coisas se passam como uma espécie de hipnose. Alí todas as condições desse estado estariam presentes: vazio, ociosidade, desemprego. Pelo escuro da sala, por sua ausência de mundanismo, pela prostração das posturas, a sala de cinema seria um local de disponibilidade.¹¹⁸ Quando vamos a uma sala de exibição, o fazemos a partir de um ócio, de uma disponibilidade, de uma desocupação. Entretanto, quando se trata de uma sala para a exibição de filmes pornográficos, como era o Jangada, essas condições aludidas por Barthes, assumem uma outra configuração. Não só essa disponibilidade pode ser pré-figurada a partir de determinados códigos - a sala como ponto de encontro - como esse ócio pode dar lugar a atividade prostitutiva de travestis e michês. A platéia se movimenta.

Um tipo de filme supõe um determinado comportamento no interior da sala. Esse comportamento, Guattari denomina de “*film viewing-acts*”, ou seja, uma maneira de se posicionar, uma comunicação corporal diante da recepção de um filme, que o autor chama de “performance cinematográfica”. Essa noção remeteria a uma suspensão dos modos habituais de comunicação. Numa sala de cinema pornô, essa performance assume um caráter peculiar. Discutindo a pornografia e acompanhando, no próximo capítulo, a etnografia escrita a partir da experiência de campo no Jangada, localizaremos alguns pontos de contato entre o que é oferecido na tela e o que o público vive.

Ao contrário dos demais gêneros cinematográficos que possuem múltiplos sentidos para o receptor, a pornografia possui um único sentido, ela supõe uma certa capacidade de excitar os apetites sexuais de seus consumidores, algo que fale à libido, desencadeando no espectador uma mobilidade

¹¹⁷ Para outros títulos, ver anexo II.

¹¹⁸ Cf., Barthes, R. Saindo do Cinema, in Bellou, R., Kuntzel, T. e Metz, C. (orgs.) *Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Global, 1980, p.122.

corporal a partir da exposição daquilo que normalmente não se apresenta na vida cotidiana, daquilo que se esconde. A força mobilizadora da pornografia, quando se fala de representação iconográfica, é a revelação, ou seja, conceder a máxima visibilidade a tudo que puder encontrar. Nesse sentido, ela é transgressiva e obscena por definição, já que põe em cena todos os segredos em sua máxima visibilidade. É como se o pornô quisesse cegar o espectador de tanto ver, de tanto realismo. Sexo é da ordem da natureza, os personagens e os papéis estão apenas em função dos números, ou seja, só têm importância na medida em que a ação do filme existe em função do ato sexual explícito.

A exibição em *close* das genitálias em ação e a ejaculação masculina fora do orifício vaginal feita “para a câmera” - o *money shot* ou o *come shot* acima referido - é o que confere ao filme pornográfico, a evidência material da verdade, o “realismo” do esperma e dos ruídos e gemidos de prazer, daquilo que, apesar de estar no terreno do ficcional, da fantasia das imagens, está acontecendo “de verdade”. Numa sala de exibição pornô, essas imagens podem encontrar o realismo da plateia. Diríamos, pensando com Goulemot, que os produtos pornográficos possuem um “efeito de realidade”, condicionam e mesmo constituem suas condições de recepção, tomando o imaginário pelo verdadeiro, com todas as conseqüências físicas produzidas por uma tal confusão,¹¹⁹ transformando todos em *voyeurs*.

Canevacci tem uma visão incomum do comportamento numa sala de exibição. Os espectadores ali estariam submetidos à hierarquia do olhar e, como receptores são identificados à posição de “passividade”. Ou seja, o modelo cultural do espectador reproduz uma estrutura caracterial marcada pela passividade e toda a organização de qualquer sala de exibição é funcional ao que o referido autor denomina de “socialização da rendição”¹²⁰. Numa sala de exibição os espectadores seriam, além de infantilizados, feminilizados. Partindo de premissas psicanalítico-frankfurtianas, o antropólogo se defende do equívoco de identificar passividade e feminilidade, ou melhor, do mal-entendido em torno das teorias de Freud sobre a sexualidade feminina. O que está em jogo para Canevatti, é pensar como a ambigüidade psicológica do indivíduo - “um pouco masculino e um pouco feminino” - é explorada por pressões igualmente psicológicas internas à sala de projeção. Assim se expressa o autor:

¹¹⁹ Transpomos aqui a reflexão que Goulemot desenvolve para pensar as leituras e os leitores de livros pornográficos. Cito, no original, a passagem onde o autor se refere ao efeito de realidade: “on postule que le livre pornographique conditione et même constitue ses conditions de lecture au point, on l’a dit, de lui faire prendre l’imaginaire pour le vrai, avec toutes les conséquences physiques produites par une telle confusion. (Goulemot, J.M. Ces Livres qu’on ne Lit que d’une Main: lecture e lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe Siècle, Paris, Alinea, 1991, p.10).

¹²⁰ Diz Canevatti: “Os espectadores, infantilizados pela organização das projeções, estão preparados para ser invadidos pelo super-ego fílmico - uma vez superadas e neutralizadas as barreiras do eu -, que penetra até o interior do Id, para fazer apelo às pulsões mais inconfessadas. Toda a organização da sala é funcional a essa socialização da rendição”. Canevacci, M. *Antropologia do Cinema: Do Mito à Indústria Cultural* [1988]. Trad. bras., Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Brasiliense, 1990, (2ª.ed.), p. 131.

“Partindo da tese de que houve uma precisa era histórica, caracterizada pela articulação entre visões de mundo cristãs-patriarcais e produção de mercadorias que legitimaria os comportamentos ‘femininos’ de passividade como se fossem próprios apenas da mulher (e, enquanto tais, julgados negativamente), o cinema atua seja com base bissexual, seja com base na ideologia patriarcal dos espectadores. O resultado é que esses últimos - não importa a que sexo pertençam - são feminilizados na acepção cristã-burguesa do termo, o que significa que são artificialmente solicitadas as latências homossexuais tanto do homem como da mulher, fazendo-lhes sofrer com angústia e terror a perda da própria identidade sexual”.¹²¹

Mas como pensar essas proposições quando a performance cinematográfica, o “*film viewing-acts*” dos espectadores numa sala de exibição para filmes pornográficos supõe a entrada em cena do exercício da sexualidade, aquilo que, como disse Sontag, mesmo domesticado, “permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem”?¹²² A pornografia enquanto produto de massa veiculador do obsceno opera, segundo Abreu, “uma sexualização da realidade, erotizando, com o fantasiar exacerbado, qualquer representação do mundo”¹²³. Materializada na ficção - o que implica que ela é também simulação, fingimento - a fantasia pornográfica, continua o autor, “pode representar, de modo extremado a interminável e desesperada busca do desejo e a possibilidade de sua realização através do imaginário”.¹²⁴ Isso alguns espectadores esperavam do Jangada.

A veiculação dos filmes pornográficos evoca uma outra performance. Remete a realização das fantasias sexuais dos indivíduos. Quando o Cine Jangada fechou, reencontrei pelo centro um “*habitué*” daquela sala. Com a autoridade de quem a frequentou por mais de 20 anos, ele lamentou a fechamento do cinema, daquele que, segundo ele era um “cinema de fantasias”:

¹²¹ Canevacci, M. *Antropologia do Cinema*, Trad. bras., Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Brasiliense, 1984, p.131-132.

¹²² “A sexualidade humana é, à parte as expressões cristãs, um fenômeno altamente controverso e pertence, ao menos em potencial, mais às experiências humanas extremas que às comuns. Por domesticada que possa parecer, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem - impelindo-nos, de quando em quando, para perto de proibições e desejos perigosos, que abrangem do impulso de cometer uma súbita violência arbitrária contra outra pessoa, à ânsia da própria morte”. (Sontag, S. *A Vontade Radical* [1966] Trad. bras. João R. M. Filho, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 61.).

¹²³ A partir do desenvolvimento da indústria cultural, a pornografia se traduz produtos, passa a ser produzida em massa e a representação transgressiva da sexualidade que veicula ganha formatos e padrões. Essa ordenação do Obsceno, ressalta Abreu, “implica uma delimitação do que seja a pornografia, que pode ter todas as variáveis, mas, seja o que for, precisa sempre ser consumido como algo interdito, pois através, da transgressão se estabelece uma relação simbólica com o consumidor. Oferecendo a sexualidade como mercadoria embalada sob forma discursiva, este produto possibilita a liberação catártica (em sentido amplo) das fantasias (reprimidas ou não) de seus consumidores - mentes, e corpos libertinos, liberais, libertários ou moralistas -, transformando seus fetiches em desejos ou seus desejos em fetiches” (Cf. Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, p. 24-39)

*“[Quando o cinema fechou] era como se as portas do sec. XX tivessem acabado naquele dia (sic), por que eu vou te contar, igual ao Jangada nunca mais vai existir. Lá era hiper-liberal, era justamente as fantasias do ser humano que eram realizadas lá, tanto que quando você tava com vontade de fazer, você ia lá e realizava, quem era voyuer se realizava, quem gostava de transar com 4 ou 5 homens se realizava, quem gostava de Policial Militar se realizava, lá era, como se diz, um cinema de fantasias”.*¹²⁵

As considerações de Canevatti acima referidas, quando “cruzadas” com os dados coletados na pesquisa sobre a socialidade do Jangada, especialmente quando levamos em conta a mobilidade que caracterizava aquela sala, levantam um leque sem fim de problematizações, que transcenderiam os limites desse trabalho. Entretanto, a incorporação dos travestis a sua platéia poderia ser pensada a partir dessa “feminilização” de uma sala de exibição, mas em sentido inverso, por atividade, por mobilidade, em busca de seus clientes “passivos” e “ativos”. É que naquela sala, a pornografia, por pressupor uma expectativa tanto de sua tela, quanto de sua platéia acabava por gestar para esta última determinadas regularidades, assiduidades, códigos, e aprendizagens, enfim um jogo social e sexual constitutivo da socialidade que engendrava.

No “cinema de fantasias”, a veiculação da pornografia acaba por produzir territorialidades novas e imprevistas. A passividade e a imobilidade que fundamentariam as premissas de Canevatti, não deixariam de existir, mas seriam relativizadas em função da mobilidade e dos apetites, dos “vícios” e dos caprichos. Sexualidade domesticada sim, mas virando o mundo de ponta-cabeça. Tampouco - se fôssemos pensar a partir da crítica da razão pornô que só enxerga nesses filmes “anti-humanidade”¹²⁶ - poder-se-ia falar numa solução de continuidade entre as imagens e os espectadores. Estes últimos não seriam simples “tábula rasa” manipuláveis na recepção desses produtos. Quando perguntei a um assíduo espectador como ele faria um filme pornô, ele disse:

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Entrevista com T. realizada em 04.07.95.

¹²⁶ Abreu faz referência a crítica da razão pornô para se referir aquelas concepções que excluem a produção pornográfica da produção *mainstream*, ou seja, da possibilidade de pensar a pornografia como arte. Ora, diz Abreu, “ainda que se possa atribuir maior ou menor valor artístico aos filmes, todos são produtos dessa indústria. A questão do pornô, neste sentido, não passa pela discussão de ser ou não ser arte, mas pelo lugar que ocupa no interior das relações de produção e consumo na sociedade de massa. Interessa compreender o que o aproxima e que o afasta da produção cinematográfica em geral, tendo em vista a sua natureza como gênero e o modo pelo qual se institui como tal”. (Cf., Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, p. 123.).

“Eu faria o seguinte: um homem conquistando uma mulher, bem discreto, as imagens mais discretas. As imagens totais corrompem a mente e tiram o tesão da gente. Nesses filmes daqui, quando você entra pela primeira vez, você tem tesão, depois não tem mais, tira o tesão. É aquela coisa depravada... Ninguém quer um papel daqueles para sua irmã, para sua mãe. Me faz ter pena delas, de como elas estão sendo exploradas, de como estão fazendo pouco delas, mas ela está ali, sendo explorada sexualmente pela necessidade que ela tem de ganhar dinheiro. Ela não pode ter prazer de copular com uma pessoa que nem conhece, um monstro.”¹²⁷

Além da transgressão - como algo constitutivo do gênero - colocar em cena o que se apresenta fora dela -, a ligação entre erotismo e morte está nas imagens como pode estar nos funcionamentos marginais que tem lugar numa sala de exibição. O paradoxo, como ressalta Abreu, pode ser assim sublinhado: “um assassinato é um crime, mas sua representação visual não o é, ao passo que um ato sexual não é um crime, mas a sua exposição pode se tornar um”¹²⁸. A obscenidade de um crime na imagem pode ser a mesma que a de uma fita pornográfica. Trata-se, explica o referido autor, de uma “pornografia ontológica” onde a morte, na verdade, representaria o “equivalente negativo do gozo sexual, que não é por menos qualificado de pequena morte”¹²⁹. Não se fala em “morrer de amor” e “morrer de tesão”? E o “diague das letrinhas” nesse mundo virulento de “gongadas” e “carimbadas”?

No Jangada, os sentidos se exacerbavam em função daqueles filmes oferecidos aos espectadores como uma guloseima, bem como em função daquela vivência de proximidade, efemeridade e pertença. Os olhares se dividiam entre a tela e a paquera, encaminhando signos táteis, gestos, rituais de aproximação, estratégias de sedução. “O olho que observa o coito, é ele mesmo metáfora e às vezes objeto de penetração”, ressaltou Nagib ao analisar a relação Eros-Thanatos-Olhar em Bataille.¹³⁰ Naquela sala de exibição, esse estado ativo do olhar - principal característica da “escopofilia”¹³¹ - partilhado entre homens que comungavam interativamente imagens feitas para

¹²⁷ Entrevista realizada com R.B. em 09.06.95.

¹²⁸ (Cf., Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, pp. 126-127.).

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Cf., Nagib, L., *O Império do Indivíduo: uma análise de O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, in: in: Novais A. (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 303-316.

¹³¹ Andréa Mota Bezerra de Melo, discutindo “A Presença Feminina no Cinema de Almodóvar”, resalta que nesse mecanismo associado ao prazer visual, “estabeleceu-se que ao homem caberia a posição de agente do olhar e à mulher a de objeto erótico.” Essa assimetria, continua a autora, repousa sobre um desequilíbrio de base, ou seja, “a separação entre ativo-masculino e passivo-feminino”. Apoiando-se em Laura Mulvey, Mota chama a atenção ainda para um outro aspecto importante da estrutura de prazer no olhar, a saber, “o narcisismo e a constituição do ego”. E complementa: “Associado à escopofilia-voyerista, o sujeito dominante e masculino do cinema identifica-se com o herói. Através deste, experimenta

excitar, guardava uma “força animalesca”, de “exuberância luxuriosa”, beirando a morte e a “*petite mort*” que segundo Bataille, habitam no erotismo e na transgressão.¹³²

Deve-se admitir, diz Abreu, que consciências sexualmente excitadas (ou carentes) podem se expressar realizando produtos audiovisuais pornográficos ou se gratificarem consumindo-os¹³³. Se no pornô, tudo deve convergir para o imperativo sexual, esse apelo a visibilidade máxima oriunda de um produto de baixa intensidade sentimental, “antes de se constituir em um indício de desumanidade, deve ser a base do estímulo a uma resposta do espectador”¹³⁴. O exercício coletivo que tinha lugar no Jangada, suas performances cinematográficas territorializadas revelam - são cenário, instrumento e resultado - a contínua luta de dominação e insubmissão, na medida em que às arquiteturas disciplinares e enquadradoras sobrepõem-se formas particulares de apropriação e vivência cotidianas específicas.¹³⁵

ilusoriamente a satisfação de controlar, possuir e condenar a mulher na narrativa. Esse mecanismo é desencadeado pela fascinação do espectador passivo pela imagem do seu semelhante, ativo na tela.” (Cf., Melo, A.M.B. A Presença Feminina no Cinema de Almodóvar, in: Cañizal, E.P. (org.), *Urduidura de Sigilos*, São Paulo, Annablume, 1996, pp. 249-251.).

¹³² Referindo-se a associação entre o interdito ligado e a morte, Bataille diz: “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. Essa relação não deveria parecer um fato paradoxal: o excesso que dá origem à reprodução e o que é a morte só podem ser compreendidos um com a ajuda do outro. Mas parece, desde o princípio, que os dois interditos iniciais se referem, o primeiro, à morte, e o outro, à função sexual”. (Cf., Bataille, G., *O Interdito Ligado a Morte*, in: *O Erotismo*. [1957] Trad. bras. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987, pp. 37-45.).

¹³³ N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, p. 123.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 125.

¹³⁵ Guattari, F., Espaço e Poder: a criação de territórios na cidade, in: *Espaço e Debates*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, ano V, nº 16, São Paulo, 1985, p. 119.

CAPÍTULO IV

No Escurinho Urbano do Jangada

Nos capítulos anteriores já ressaltamos alguns aspectos constitutivos da socialidade que tinha lugar entre o contingente transitório de espectadores que compartilhava o claro-escuro daquela sala de exibição de filmes pornográficos. Contextualizamos o Jangada na história das salas do centro de Fortaleza e sua inserção no mercado exibidor, remetendo a aspectos relativos a sua dupla especialização de gênero (cinematográfico e masculino). Nesse Capítulo, enfocaremos as âncoras dessa socialidade, a partir do depoimento dos personagens assíduos ou intermitentes que constituíam aquela platéia, ressaltando o tipo de percepção e apropriação daquele espaço por seus freqüentadores, as distintas motivações que os levavam aquela sala, os encontros e conflitos que ali tinham lugar, bem como a urdidura de rituais, signos e códigos que efetivamente operavam no interior da comunicação silenciosa, corpo a corpo, que podia ser observada no Jangada, enfatizando, conforme anunciado, a atuação dos travestis e o tipo de prostituição no interior da territorialidade que tinha lugar naquela sala.

4.1. A sala de exibição: espaço, território e movimento

O relógio da Praça do Ferreira, colocado no topo da coluna da hora, marca o ritmo do tempo no centro. Antes do anoitecer, o momento é de trabalho e o horário, “comercial”. Seres urbanos apressam o passo para cumprirem deveres, obrigações e compromissos. A cidade se movimenta: lojas, escritórios, bancos, *fast-foods*, restaurantes, livrarias.... Nos gestos e fisionomias pode-se acompanhar a irritação e o desconforto de alguns em freqüentar aquele espaço: violência urbana, esbarramento entre pedestres, trânsito engarrafado, filas, poluição sonora, instrumentalidade, burocracia, funcionalidade e todas as outras instâncias que atualmente caracterizam o centro da cidade como lugar de trabalho e não de lazer.

Há alguns metros daquela praça, localizava-se o Jangada. Sua faixada era pequena, modesta até, sem pompas ou grandes estilos, se comparada a outras salas do Grupo Severiano Ribeiro. O prédio data

dos anos 50, passou por modificações e sua configuração atual contava com um andar superior, onde por alguns anos, antes do cinema ser desativado, funcionou uma loja de produtos eróticos, com entrada lateral e independente da sala de exibição. Na frente desta última, uma pequena bilheteria dividia as portas de entrada e saída da sala. O acesso dos espectadores ao espaço interno do cinema, que quase sempre não obedecia ao horário das sessões, era rápido, monológico, preciso: na troca de dinheiro por um ingresso, a funcionária da bilheteria, escutando seu *walkman*, mal reparava suas fisionomias. Um porteiro, muitas vezes acompanhado do gerente, se ocupava em receber os ingressos, rasgando-os ao meio e encaminhando os espectadores ao interior da sala.

Estes últimos, em sua totalidade pessoas do sexo masculino, apesar de formarem uma platéia, não constituíam um grupo coeso, homogêneo, caracterizados por uma orientação, uma categoria, ou uma única prática, mesmo que a visibilidade dos encontros sexuais homoeróticos que tinham lugar nas poltronas, nos cantos ou no banheiro contribuisse para o fato do cinema ser socialmente codificado como “cinema de pegação”, “cinema de baitola”, “cinema de sacanagem”. Alguns espectadores definiam a si mesmos como “machos”, outros como “homossexuais”, outros ainda diziam “cortar dos dois lados”, fazendo alusão a sua “bissexualidade”. Entretanto, no cinema podia-se encontrar aqueles para quem essas categorias, forjadas pela medicina e pela psiquiatria eram, senão desconhecidas, pelo menos diluídas numa identificável confusão. O estado civil dos espectadores variava, podendo-se encontrar casados e separados, entretanto, entre os entrevistados, predominavam pessoas solteiras.

A maior parte dos espectadores que tive oportunidade de conversar no cinema ou ganhavam o salário mínimo ou estavam desempregados. Todas as idades, acima de 18 anos, estavam ali representadas, incluindo um contingente considerável de pessoas com idade acima de 60 anos, geralmente aposentados. As categorias profissionais que podiam ser encontradas no cinema variavam segundo um contínuo que ia desde o executivo que trabalhava pelo centro da cidade (não muito freqüente), àqueles cujo trabalho não era reconhecido no mercado formal, como no caso da prostituição travesti e “*michê*”. Muitos faziam parte do “*batalhão de desempregados*” da cidade. Estudantes, funcionários de bancos e do comércio, mecânicos, universitários, funcionários públicos, enfermeiros, professores, pedreiros, serventes, cabeleireiros, vigilantes foram algumas das categorias profissionais que encontrei nas linhas do diário que escrevi.

No geral, o vestuário dos espectadores era simples, roupas do cotidiano, como calças jeans, alguma ou outra farda de cursinho ou trabalho, short e camiseta, estes últimos, principalmente nos finais de semana. Ocasionalmente podia-se encontrar alguém vestido de calça e camisa sociais ou “roupa de grife”, mas não era freqüente. Duas categorias “profissionais” que freqüentavam o cinema, entretanto, eram facilmente identificáveis a partir da indumentária que portavam: os policiais ou

“alibans”, com suas fardas acinzentadas, e os travestis, com seus vestidos e outras roupas femininas, propositadamente repetidas em função da possibilidade de serem reconhecidos por seus clientes.

O nível de escolaridade dos espectadores entrevistados também variava. Entretanto, não eram poucos os espectadores do cinema cuja escolaridade não passava do primeiro grau. Geralmente, tratava-se de pessoas que tinham pouco ou nenhum contato com outras salas de exibição. Achavam os filmes atuais “*complicados*” ou “*difíceis de entender*”, remetendo a dificuldades tanto ao nível da compreensão quanto a impossibilidade de acompanhar as legendas. Deles, o pornô não exigia muito, sua narrativa e seus números¹³⁶, eram “*mais fáceis*” e, na maioria das vezes, dispensavam a leitura das “*letrinhas*”, além disso em algumas das películas, por já estarem gastas pelo tempo, as imagens não eram nítidas.¹³⁷

Também nas linhas do diário e das entrevistas que consegui realizar no lado a lado da recepção das imagens, ou ainda nos bancos da praça do Ferreira, com espectadores que encontrava no cinema e reencontrava por ali, foi possível localizar pessoas de diversas cidades e municípios do Estado. O encontro com migrantes era uma situação recorrente no cinema: Uruburetama, Redenção, Caucaia, Iguatu, Senador Pompeu, Viçosa, Crateús, Maranguape, Assaré, entre outras, foram algumas das localidades de origem que encontrei entre os espectadores. Ocasionalmente, mas não com tanta frequência, podia-se encontrar no cinema pessoas de outros estados, geralmente em viagens de turismo e curiosos em conhecer o cinema, pelo muito que haviam escutado de sua “*fama*” por aí afora.

As sessões no cinema iniciavam no início da tarde, logo depois do horário de almoço e se estendiam até as 20:30 horas. Entretanto, aproximadamente seis meses antes da sala fechar, quando a frequência vinha caindo bastante, a gerência do cinema reduziu o número de sessões, que passaram a encerrar as 19 horas. Nos dois últimos anos do cinema, especialmente nas segundas, sextas, finais de semana e feriados, a sala recebia, segundo informações de um funcionário, aproximadamente 280 pessoas por dia. Nos dias menos movimentados, ou seja, de terças a quintas, a frequência caía para 180 pessoas. Grande parte dos espectadores freqüentavam ocasionalmente o cinema, entretanto, de seu

¹³⁶ Os números, como se diz em linguagem cinematográfica, são os momentos espetaculares que ocupam a estrutura ou o fluxo narrativo de um filme. Assim, se em um musical, por exemplo, espera-se encontrar uma variedade de números de canto e dança, ou em um filme de lutas marciais, números de Karatê ou Kung Fu, um filme pornô, explica Nuno César Abreu, “também deve conter cenas específicas - números de ação sexual explícita - que atendam às exigências genéricas e às expectativas do seu público”. O grau de integração destas cenas na narrativa é variável entre os filmes, elas recebem um cuidado especial e são dotadas de uma lógica própria que se manifesta em sua elaboração. Seu momento espetacular no fluxo narrativo, como mostraremos adiante, implica em mobilidade para a platéia. (Cf., Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, p. 103.)

¹³⁷ No diário de campo, logo depois que narro uma conversa que tive nas primeiras filas com um senhor aposentado que me falava das dificuldades com os filmes e as legendas, refiro-me logo em seguida a qualidade das imagens no Jangada fazendo uma comparação com os cinevídeos: “Além do seu Pedro não conseguir, por outros motivos, acompanhar as legendas, a imagem no cinema não é de boa qualidade. Nos cinevídeos, dependendo do telão, a imagem pode vir embaçada,

contingente transitório de pessoas, podia-se identificar, além dos travestis, aqueles para quem a frequência era assídua. Para muitos, a entrada no cinema representava uma quebra da rotina do trabalho, ócio, “*vício*” e lazer, para outros, era meio de vida.

No Jangada, a despeito de outras salas de exibição, qualquer um que ultrapassasse a borboleta que contabilizava o número de espectadores, e a cortina vermelha que dividia o pequeno *hall* de entrada onde ficava a bilheteria, dava de cara não com a tela, mas com a platéia. Não que desse de cara assim tão imediatamente, pois logo na entrada, o escuro suprimia temporariamente a realidade física da própria sala de exibição e, em lapsos e oscilações de luz, não se distinguia nada. Na medida em que a entrada localizava-se logo abaixo e à direita da tela, quando a película era mais escura podia-se até esbarrar no bebedouro que ficava a dois ou três passos da entrada, a meio caminho entre a tela e a primeira fileira de cadeiras.

Depois que a vista se acostumava e a luminosidade das imagens clareava a ausência das cores no escuro, podia-se ver, logo ali na frente, o vermelho forte nas primeiras fileiras de cadeiras, contrastando com a escuridão que vinha logo atrás. O vermelho e preto eram cores “intensas” ali dentro. Tanto o piso da entrada que antecedia a roleta quanto o piso lá de dentro da sala, eram vermelhos. Sobre este último, mesmo que o cinema tivesse se transformado em “poeira” nas mãos de Ribeiro, não tinha poeira, apesar de seu vermelho ser opaco. Essa cor, simbólica do mal, da paixão, dos devaneios, da Pomba-Gira, e enfim, do sangue, também podia ser encontrada nas bocas e nos vestidos de alguns travestis e, juntamente com os “gritos”, “gemidos” e os “ruídos” de prazer que saíam em “*voz-over*” dos auto-falantes¹³⁸, conferiam àquele território uma aura de sensualidade, de saída do tempo de trabalho para um tempo “fílmico” de lazer e de sexo, remetendo ao aspecto propriamente iniciático daquela sala.¹³⁹

Quem entrasse naquela sala podia escutar os tantos sons de “ooohs”, “aaahs”, “Oh yer”, “Oh God” e seus congêneres em língua italiana e portuguesa. Esses sons vinham reforçar o “efeito realista das imagens” exibidas no Jangada e acrescentavam elementos para a percepção, aumentando a

mas ali é tudo diferente. É outra ‘velocidade’”. (diário de campo) A passagem da exibição dos filmes pornográfico em película para sua exibição no formato vídeo será retomada posteriormente.

¹³⁸ Nuno César Abreu explica que em filmes *hard core*, “é comum, especificamente durante os números sexuais, o acréscimo posterior (na mixagem) de falas não sincronizadas com os movimentos labiais. Esses sons (in)articulados de prazer são basicamente gritos e gemidos das mulheres (os gemidos e gritos dos homens também são ouvidos, mas nunca altos ou com marcado efeito dramático).” (Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996. P. 98)

¹³⁹ Canevacci sugere que o fato dos ingressos serem rasgados ao meio simboliza a diferença entre o dentro e o fora e a presença do porteiro, formaliza o “momento mágico da iniciação”. A entrada no cinema, “último substituto sintético dos mitos mágico-religiosos”, reduz “as feridas do tempo de trabalho e do tempo de família socialmente necessários, estancando temporariamente sua hemorragias, impedindo a irrupção do tempo de morte, produzindo cicatrizações bem visíveis na face dos espectadores” (Canevacci, M. *Antropologia do Cinema: Do mito a indústria cultural*[1988]. Trad. bras., Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Brasiliense, 1984, pag. 130)

possibilidade de gratificação para os espectadores. No Jangada, essa trilha sonora, seus diálogos monotemáticos e repetitivos, com fala distorcida e não sincronizada em descompasso com as imagens, acrescida das vozes sussurrantes dos travestis oferecendo seus serviços ao pé do ouvido de qualquer um que sentasse próximo aos corredores laterais. Essa pornofonia de sons e vozes sussurrantes, diminuía a distância entre as imagens e a platéia e remetiam à possibilidade de dar corpo a cena representada, contribuindo assim para os encontros episódicos que aconteciam no cinema.¹⁴⁰

No Jangada, os registros olfativos também variavam. Estar no cinema era também compartilhar cheiros e odores. A sala não tinha a assepsia de uma sala de *shopping* e tampouco ar-condicionado. O que quer que a sala exalasse podia variar segundo os lugares e o horário das sessões. A neutralidade olfativa das primeiras fileiras de cadeiras, contrastava com os demais territórios da sala. Lá atrás, por exemplo, na parte onde o chão era mais escorregadio e onde o corpo a corpo maior, numa última sessão, podia-se sentir o cheiro abafado de suor e esperma acumulado durante as sessões do dia. Outras vezes, especialmente ali atrás, as narinas de qualquer um eram invadidas por um cheiro químico agressivo, de um produto para limpezas pesadas, que ocasionalmente era utilizado no cinema. Nesses dias não se sentia muito o perfume cítrico utilizado por alguns travestis, pois a tal “*Creolina*”, sufocava a todos no calor da sala.

A sala era realmente quente e quem sentava nas poltronas próximas às paredes laterais contava com alguma brisa de ventiladores feitos para teto, mas que, pela altura do cinema, tiveram que ser colocados nas paredes, inclinados de tal forma que ventilassem o ambiente e não despencassem com suas palhetas na parede ou na cabeça dos tantos que circulavam seus corredores laterais. Dispostos lado a lado, mas distantes um do outro, os ventiladores ficavam mais ou menos na altura de uma sacada em forma de U, localizada no fundo do cinema. Ali, era o pequeno segundo piso do Jangada, que, interdito aos espectadores, ocupava aproximadamente um sexto da sala. Dali saíam as imagens de 35mm que eram projetadas na tela, percorrendo, num tênue feixe de luz, as 480 poltronas que se alinhavam ao longo da sala.

Estas últimas, como em qualquer sala de exibição, estavam dispostas lado a lado, convergindo para a tela, porém com a especificidade, já ressaltada, de convergir também para a entrada da sala. Essa disposição marcava de forma singular a mobilidade e a socialidade no interior do cinema. Aos olhos daqueles freqüentadores que circulavam assiduamente pelos corredores, o lugar que o espectador

¹⁴⁰ A inserção desses signos sonoros (música, ruídos, gritos e gemidos), como ressalta Nuno César Abreu, criam emoções e estabelecem “rítmos que complementam os movimentos dos corpos, tornando suaves os ‘vazios’ espaço-temporais criados pela edição.” Esses signos, inseridos “sobre sons já gravados diretamente (as falas durante o ato sexual, rangidos de cama, etc.), além de aumentar o efeito realista do registro visual (hierarquicamente mais importante), permite aproximar (como num *close up* sonoro) a platéia, ‘diminuindo’ a distância’ (o som espacializa) entre ela e a representação.

ocupava entre aquelas poltronas era subjetivamente codificado em termos de práticas e possibilidades e acompanhava a adoção de um código “interno” que distribuía registros categoriais que tinham nas aparências corporais e nas variações comportamentais (tiques e posturas) o locus privilegiado.

Assim, o espaço das primeiras filas, por ser mais “claro”, mais “ventilado” e mais “limpo”, era também o mais “diague” e seus espectadores podiam ser referidos como sendo mais “discretos”, “moderados”, “comportados” ou simplesmente “bofes” ou “ocó”. Quem circulasse pelos corredores estaria “caçando” ou “batalhando a vida”. Depois da décima fileira de cadeiras, quem estivesse sentado naquelas poltronas mais próximas aos corredores laterais, seria mais facilmente abordado para uma “pegação” ou para um “programa” com os travestis. Estar sentado ali era sinal de uma maior disponibilidade, porém não tanto quanto estar em pé no final da sala ou sentado nas últimas poltronas. Ali, naquele espaço tido como “mais sujo e fedorento”, mais “quente”, mais “escuro” e mais “escondido”, as práticas eram mais “escrachadas” e seus frequentadores poderiam ser referidos como “bichas”, “mariconas”, “monas”, “bichas-machudas” ou “bofes”. (Diário de Campo).

Também no final da sala, onde em outras épocas existiu uma enorme cortina de veludo vermelho, podia-se encontrar uma fenda deixada por duas portas corrediças. Para o número de pessoas que se aglomeravam por ali, o espaço era reduzido. Não se contavam três metros entre a última fileira de cadeiras e aquela fenda. Inevitavelmente se andava por ali sem que os corpos de alguma forma se tocassem. Primeiramente porque era aquele o intuito da aglomeração, depois porque, o espaço deixado por essas duas portas só permitia a passagem de uma pessoa por vez. E por fim, devido ao fato de que a escada que dava acesso ao piso de cima tinha sido construída paralela à parede dos fundos, formando com esta uma reentrância triangular. Quem atravessasse aquela fenda e descesse três batentes encontrava o pátio do Jangada e reencontrava o claro deixado na rua.

O pátio acompanhava o formato retangular da sala, mas depois da parede que os separava, formava um quadrado três vezes menor que aquela. A céu aberto, duas fileiras de telhas de amianto corriam paralelas cobrindo-o apenas parcialmente. Do enorme prédio do Banco do Nordeste, que dava para os fundos do cinema, podia-se acompanhar algo da movimentação dos frequentadores daquele espaço. Entrar no pátio era tanto um alívio para o calor do ar rarefeito e abafado das últimas fileiras de cadeiras, como o espaço onde se podia desfrutar de uma situação dialógica privilegiada. Mas era muito mais do que isso.

Para se chegar ao banheiro masculino, devia-se percorrer toda a extensão de um enorme banco de madeira que corria a lateral esquerda do pátio. Os muitos que sentavam nesse banco, tinham uma

Diferentemente da imagem, o som não possui enquadramento, ele envolve o espectador”. (Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, ps. 98-99)

visão panorâmica desse espaço, podiam apreciar os transeuntes, o *mise-en-scène* travesti, engajar olhares, encaminhar contatos, “*ferrar*” um cigarro, fumá-lo ali ou no interior da sala. Ao contrário desta última, onde reinava o silêncio, no pátio esse silêncio existia somente para alguns e quem mais falava eram aqueles mais estigmatizados lá fora, ou seja, os travestis e as “*bichas espalhafatosas*” ou “*bichas pintosas*”. Para alguns desses espectadores, especialmente os primeiros, o pátio do cinema era o lugar do riso, da festa, era “*quintal*”, “*alpendre*”, casa e rua, lugar de aprendizagem de neófitos do travestismo...

Quem lançasse o olhar para um dos cantos do pátio, podia enxergar aquele que em outras épocas, havia sido o banheiro das mulheres. Há muito tempo, desde que pessoas do sexo feminino tornaram-se uma exceção dentro do cinema, a direção do cinema resolvera torná-lo de uso privado dos funcionários que, de vez em quando, vinham com a chave em punho para utilizá-lo. Estes últimos eram sempre bem recebidos pelos travestis, que lhes lançavam uma piada ou acentuavam os trejeitos de *sua* feminilidade, tornando-se engraçados aos seus olhos. Deles os travestis arrancavam sorrisos e a solidariedade de ocasionalmente e em situações extremas freqüentarem as sentinas do banheiro feminino, que com certeza deviam ser mais asseadas que as do banheiro masculino.

Este último, cujas portas há muito haviam sido arrancadas pela direção do grupo, era o único banheiro acessível aos espectadores¹⁴¹. Por entre suas duas “cabines” e um mictório coletivo, circulavam todos os “tipos” do cinema. Análogo a outros banheiros onde reina uma (homo)territorialidade “itinerante” voltada para um encontro impessoal, episódico e genitalizado que, no “meio gay” ficou popularmente conhecido como “*pegação*”, o banheiro masculino do Jangada era um intenso vai e vem de pessoas, que tinham que suportar o desconforto e o mal cheiro de suas dependências. Em determinados momentos o banheiro podia ser palco de cenas de sexo explícito, onde tinham lugar algumas das práticas sexuais encomendadas para o deleite de algum voyer impotente.

Fazendo canto com esses dois banheiros, quase encostada as paredes, havia um grande poço d’água, cujos anéis saltavam dois metros do chão. Por trás desse poço de anéis sobrepostos, protegidos dos olhos de quem cruzava o pátio, os travestis podiam “*truncar*” seus genitais e se “*montar*” de mulher. Na “*truncagem*” usavam emplasto *Sabiá* para manter o membro preso entre as pernas e, na “*montagem*”, seu “guarda-roupa” e acessórios femininos, que carregavam nas mochilas que transportavam. Em outros momentos do pátio, esse espaço poderia servir para as negociações com os

¹⁴¹ Em entrevista que concedeu a Ary Leite, um veterano funcionário do grupo Severiano Ribeiro, numa de suas visitas aos cinema dessa empresa, flagrou dois espectadores mantendo relações no sanitário do cinema. Dois dias depois, “os sanitários tiveram suas portas suprimidas e as outras instalações nos fundos do prédio foram fechadas”. Entrevista com Ary Leite, realizada em 07.06.95.

clientes, ou mesmo de banheiro para algum transeunte desavisado que não soubesse que ali era o “camarim” dos travestis, o lugar da trans-formação.

No pátio podia-se encontrar ainda, próximo ao banheiro masculino, uma pia de quintal, daquelas que popularmente se usa por aqui para lavar roupa. Ela freqüentemente era utilizada pelos travestis, para a higiene facial e bocal, especialmente depois de “*atender*” algum cliente. Não muito distante dessa pia, um pequeno depósito, provavelmente para guardar produtos de manutenção do cinema, podia abrigar, em suas laterais, as mochilas dos travestis, mas também, ocasionalmente, giletes, navalhas ou pedaços de pau, que alguns destes últimos usavam seja para se proteger ou para ameaçar os clientes que não pagavam, seja para extorquir vantagens.

As estruturas arquitetônicas da sala e do pátio, guardavam discursos mudos, porém vívidos pela mobilidade das percepções que envolviam, numa performance cinematográfica inquieta os vários espectadores-atores com os diferentes papéis que desempenhavam, punham em jogo e sobredecodificavam. Espectadores que, por sua vez, ao observarem por meio de sua própria bagagem experimental-teórica e segundo a territorialidade que tinha lugar no cinema, agiam sobre essas estruturas, animando-as e mudando-lhes os signos e o valor no tempo e no espaço. No cinema, as paredes, os cantos, as reentrâncias, a caixa d’água, as cadeiras, aparentemente imóveis, eram redimensionadas. Andar pelo cinema era passear por “trilhas arquitetônicas” que comunicavam uma multiplicidade de “socialidades percorridas” em códigos dúbios e velados.

A exemplo de qualquer sala de exibição, o Cine Jangada guardava os rituais específicos do “escurinho do cinema”. Naquele cinema, entretanto, seu caráter móvel, a comunhão interativa das imagens “pornográficas”, as práticas sexuais fora de cena, os olhares hipersensíveis as menores variações corporais, as posturas, aos tiques, tudo transsubstancializado em signos de sexo davam testemunhos de apropriações incomuns do espaço: uma reentrância num canto podia ser um “*motel*” e as representações do pátio podiam sobrepor “camadas e camadas de significados”: aos olhos dos travestis, este último podia ser “*colégio*”, “*camarim*”, “*faculdade*”, “*salão de festa*”, “*terreiro de religião umbandista*”.... Assim também uma sala de cinema podia remeter a fendas, fraturas, pontos de fuga, cativoiro: verdadeiros interstícios do corpo social, verdadeiras anti-falas da cidade, marginais na ordem, desordem e “transgressão organizada”.

4.2. O corpo contra a palavra... a socialidade no cinema

O ato de ir ao cinema é um ato corriqueiro, uma quebra de rotina, um momento de lazer. Quem entra em qualquer sala de exibição o faz em função de um determinado “gosto” cinematográfico que envolve a apreciação deste ou daquele gênero veiculado nas películas, não remete a maiores expectativas, além daquela relacionada à qualidade do produto cultural exibido, subjetivamente partilhado na relação pessoal entre o espectador e o filme. Quem entrava no Jangada, entretanto, esperava tanto de sua tela quanto de sua platéia.

Naquela sala de exibição a comunhão das imagens, dado o “efeito de realidade” que proporcionava a seus espectadores, remetia a possibilidade de comungá-las interativamente, ou então acompanhar seus “efeitos” na platéia. No Jangada, o argumento de uma troca econômica “desinteressada”, instrumentalmente legítima, dissimulava o leque sem fim de possibilidades que os atores sociais esperavam encontrar ao entrar no cinema e o intervalo temporal entre a compra do ingresso e o recebimento do produto veiculado pela tela incluía outras expectativas, ancoradas na “ambigüidade” que a entrada naquele cinema suscitava: um cinema socialmente classificado de “*cinema de baitola*”, mas que só exibia filmes hetero-direcionados.

No claro-escuro do Jangada, a socialidade interdita nos corpos se vivenciava na possibilidade de por em prática “técnicas corporais” tidas como indesejáveis do ponto de vista moral. O claro da tela, institucionalmente assegurado pela rede de produção de bens e serviços do mercado sexual, iluminava a difusa, espetacular e subterrânea comunhão das imagens na platéia. Tudo se passava como se dois espetáculos acontecessem simultaneamente: cenas de um público implícito fervilhavam diante da explicitude das cenas na tela. No “estar juntos” dos espectadores em questão, o mistério a ser decifrado estava inscrito na carne; na carne que triunfa no carnaval, transposição da ambígua cultura sexual brasileira, onde “entre quatro paredes tudo é possível”. Na platéia, “homos”, “heteros”, “bis” e “travs” numa grande nebulosa de “gêneros”, onde tudo, ou quase tudo podia acontecer. Pornografia, gênero

masculino e a negociação da invisibilidade do gozo feminino sugerida na tela social da iconografia pornô.¹⁴²

O Cine Jangada, enquanto espaço do interditado-permitido, traduzia, em alguns casos específicos, a realidade do medo de ser “*pego em flagrante*” por parentes, amigos ou pessoas ligadas ao trabalho, remetendo a um tipo de socialidade que tinha no anonimato sua reivindicação principal. Essa reivindicação, por parte dos espectadores, era proporcional à possibilidade de transgredir normas culturais e valores sociais tidos como legítimos. Não por mero acaso que a entrada no cinema envolvia a adoção de um pseudônimo, um nome falso, como garantia de sigilo. Anonimato, proibição e transgressão constituíam os pilares da socialidade que tinha lugar naquela sala de exibição, guiados pela iconografia daquilo que usualmente não se apresenta na vida cotidiana.

Nos encontros no cinema, permanecer anônimo significava ratificar o pacto com o social, bem como com a socialidade gestada a partir da interação que acompanhava as imagens. Para a maioria dos espectadores, a sala de exibição implicava em riscos, perdas e “precauções”, já que remetia ao que na cultura é considerado como secreto, simultaneamente explícito e implícito, logo ali, na encruzilhada onde o lícito e o ilícito, a ordem e a desordem, proibição e a transgressão se encontram. “*Quem não tem medo de ser pego aqui no cinema?*”, perguntou-me um ocasional espectador. “*Aqui tudo está em jogo, tua carreira, tua vida, tudo. Mas parece que é isso, é esse limite que excita*”.¹⁴³ No cinema, o sentimento da transgressão que revelava o prazer estava intrinsecamente relacionado à proibição e à exposição do obsceno (aquilo que está fora de cena), tanto na tela como na platéia, operava como uma celebração do prazer que, preso nas carapuças da interdição, se libertava na forma da transgressão.

Esse limite, fascínio sadiano¹⁴⁴ pela aventura transgressiva e operador intensivo da excitação sexual, dado que tinha no anonimato uma de suas principais âncoras, dava lugar a uma comunicação silenciosa, corpo a corpo, onde as palavras desempenhavam um papel secundário. O “estar juntos” no cinema, remetia a uma cumplicidade, a manutenção de um segredo em torno da frequência daquela sala de exibição. Especialmente para aqueles que, em hipótese alguma poderiam ter seu “gosto” pelo pornô ou sua identidade social e sexual revelados, manter-se em silêncio no interior da sala era condição para

¹⁴² Retomaremos essa discussão posteriormente. Adiantamos entretanto que a regra de ouro do pornô, ou seja, “gozar fora”, investe no mito do orgasmo fálico que identifica ejaculação e prazer, tomando a primeira como sinônimo do orgasmo masculino. No imaginário masculino, a ejaculação está mais próxima da simbolização do poder e da dominação do que do prazer propriamente dito. Essa questão abre espaço para uma hipótese sobre a negociação entre travestis e clientes no cinema. (sobre a tematização identidade masculina e pornografia, ver: Fleming, A. Imaginário Masculino e Cinema Pornô: cenas de um público implícito in: Barreira, C. e Lins, D. (orgs.), *Percursos*, Fortaleza, 1996, ps. 47-61.)

¹⁴³ Anotação em campo registrada em diário em 15 de maio de 1995.

¹⁴⁴ Afinal não foi Sade quem falou pela voz de *Madame de Saint-Ange*, que dava conselhos a sua jovem neófito que, “o único modo de prolongar e multiplicar os nossos desejos é impondo-lhes limites” e que “o único limite ao prazer deve ser o limite da sua força, da sua resistência física, da sua vontade”? (Cf. De Sade, A. -F., *Filosofia na Alcova* [1795], Trad. bras. Anônimo (revisada por Eliane Moraes), Bahia, ágama, 1995, p. 69.).

que o segredo em torno da frequência ao cinema fosse compartilhado lá fora. Esse segredo poderia ser dito as vezes em conversas veladas, em fofocas, mas quase sempre mantendo a cumplicidade na pertença a uma “territorialidade marginal”, já que ali, “*todo mundo tinha o rabo preso*” e, se falasse, “*confessava que estava no cinema*”, como ressaltou um dos espectadores entrevistados.¹⁴⁵

Em torno dessa reivindicação pelo anonimato que, como veremos adiante, não se colocava para a totalidade dos espectadores, é que se pode dizer que a interação social gestada naquela sala era, em primeiro lugar corporal¹⁴⁶, e regulada por uma série de rituais que, tendo no corpo um suporte, formava a trama do “estar juntos” no escurinho urbano do Jangada. A esse respeito, a paráfrase de outro assíduo espectador é cristalina: “*Aqui no Jangada*” dizia ele, “*para bom entendedor, um gesto basta*”. Às palavras, os gestos: “*no cinema*”, continua, “*todo mundo está fazendo um sinal, gesticulando, você passa perto, você roça, você acena, se der certo deu, se não der, fica só no gesto*”.¹⁴⁷

Associada aos gestos, aliava-se a atenção especial em relação a posição e a movimentação dos espectadores na sala de exibição. Na medida em que o fluxo narrativo do pornô intensificava seus “números”, aumentava a mobilidade no interior da sala. A percepção do espaço se voltava então para a busca do encontro, para a efetivação das demandas suscitadas a partir das imagens e do “estar juntos” no cinema. Nesse sentido, estar sentado nas primeiras filas, circulando nas laterais das cadeiras, ficar em pé no final da sala, estar no pátio ou no banheiro significava, era subjetivamente decodificado em termos de práticas e possibilidades. O depoimento de um informante bastante privilegiado, que há anos freqüentava o cinema, traçou uma cartografia das codificações e das possibilidades que se operavam a partir do posicionamento dos indivíduos no interior da sala:

*“O pessoal que senta nas dez primeiras filas são mais comportados. Quando está em pé no corredor ou lá atrás, você já sabe que é tranqüilo. Às vezes, quando tem papo e a pessoa está lá na frente, você tem que fazer todo um trabalho para convencer a pessoa a ir para as últimas fileiras, aí a coisa fica mais fácil. No banheiro é mais explícito ainda”*¹⁴⁸

¹⁴⁵ Entrevista realizada com C. em 14.10.96, já depois do fechamento do cinema, com um assíduo espectador do Jangada que reencontrei em um dos cinevídeos da cidade.

¹⁴⁶ O Estudo da apropriação sociocultural do corpo se apresenta enquanto recurso privilegiado para as análises aqui desenvolvidas. O corpo, visto enquanto intercessão de uma trajetória individual de uma trajetória coletiva, se apresenta como uma das preciosas vias de acesso à estrutura de uma dada configuração social. O resultado do que somos enquanto corpos é determinado por ações humanas dotadas de sentido. Os processos de socialização pelos quais passam os indivíduos, seus desdobramentos e variações, ou seja, seu processo de “hominização” passa pelo filtro da sociedade. O que o corpo fala é o social que está falando através do corpo e, face a inexistência de algo que se pudesse chamar de “natureza do corpo”, o que existe são visões de mundo mediadas corporalmente, ou seja, “condições corporais tributárias da inserção do sujeito no interior de uma sociedade e de um tempo dado” (Cf. Le Breton, D. *Corps et Sociétés: essai de sociologie et d’anthropologie du corps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 18.).

¹⁴⁷ Entrevista realizada com M. em 12.03.96

¹⁴⁸ Entrevista realizada com P. em 12.10.95

No cinema, a forma de apresentação da corporeidade encontrava-se carregada de esquemas informacionais, que delimitavam as possibilidades ou os limites para as condutas que ali tinham lugar. A aparência corporal (sua disposição, seu controle), constituía um “jogo” fundamental na medida em que, por seu valor de significação nas interações, dava visibilidade às coesões, associações e diferenças entre os agentes sociais, fornecendo um quadro de referência para as possíveis relações e comportamentos entre os espectadores, indicando a natureza das trocas que estes últimos poderiam vir a estabelecer entre si.¹⁴⁹ A tematização do corpo como “capital-aparência” encontra eco na elaboração do jogo enquanto fundamento de sociabilidade, em Bourdieu.¹⁵⁰

Mesmo que falar de regras do jogo para a socialidade do Jangada apresente o perigo de pressupor que um monoteta as implantou, inventou o jogo, essa imagem é, certamente, a menos ruim para evocar o regrado-desregrado (transgressão organizada) do jogo social e sexual que tinha lugar naquela sala. Regrado-desregrado porque? Primeiro porque um pressupõe o outro, e segundo porque algumas das regularidades do conjunto de pessoas que participava da socialidade do cinema obedeciam a visibilização de trocas sexuais fora de cena, colocando para aquele contingente efêmero e transitório a pertença a uma territorialidade marginal no interior de um espaço legítimo.

Essas trocas variavam: para uns o que estava em jogo era o consumo solitário e “*reservado*” da iconografia pornô, para outros, o cinema era o lugar dos encontros e das práticas sexuais. Com ou sem a mediação do dinheiro (prostituição travesti e michê), essas últimas envolviam felação, masturbação ou coito “ao vivo” na platéia. Para outros ainda o cinema sobrepunha esses significados, remetendo, entretanto, a outras possibilidades da sala de exibição, como a interação no pátio e a renovação do ciclo de amizades. O Jangada, como disse um informante parafraseando a chamada comercial do Grupo

¹⁴⁹ Michèle Pagès-Delon, em seu livro “*Le Corps et ses Apparences*”, nos fala que a natureza da disposição da aparência corporal visa a constituição e manutenção de um “capital-aparência”, entendido como “a aquisição e perpetuação de um recurso, de um adorno, de um poder, ou de um modo de ação por parte dos atores sociais, que eles fazem ‘frutificar’ de maneira diferenciada segundo seu modo de enraizamento sociocultural.” De acordo com a autora, o “capital-aparência” é composto de diferentes dimensões (dimensão saúde, dimensão beleza-sedução e dimensão identitária) cujo valor pode ser ao mesmo tempo material e/ou simbólico (Delon, P. *Les Corps e ses Appances: l’envers du look*, Paris, L’Harmattan, 1989, p. 159.). (tradução minha).

¹⁵⁰ “A imagem do jogo é certamente a menos ruim para evocar as coisas sociais. Entretanto ela comporta alguns perigos. De fato, falar de jogo é sugerir que no início há um inventor do jogo, um nomoteta, que implantou as regras, instaurou o contrato social. Mais grave é sugerir que existem regras do jogo, isto é normas explícitas, no mais das vezes escritas, quando na verdade é muito mais complicado. Pode-se falar de jogo para dizer que um conjunto de pessoas participa de uma atividade regrada, uma atividade que sem ser necessariamente produto de obediência à regra, obedece certas regularidades. O jogo é o lugar de uma necessidade imanente, que é ao mesmo tempo uma lógica imanente. Nele não se faz qualquer coisa impunemente. E o sentido do jogo, que contribui para essa necessidade e essa lógica, é uma forma de conhecimento dessa necessidade e dessa lógica. Quem quiser ganhar nesse jogo, apropriar-se do que está em jogo... deve ter o sentido do jogo. É preciso falar de regras? Sim e não. Pode-se fazê-lo desde que se distinga claramente regra de

Severiano Ribeiro (“cinema é a maior diversão”), podia ser “*a maior pegação*”, mas nem todo mundo estava ali com esse intuito, nem tampouco a mediação do dinheiro (prostituição) acontecia em todos os casos onde existia contato físico entre os espectadores.

O cinema tinha ainda a função de prover uma espécie de iniciação à masculinidade, um modo de dissipar as ansiedades dos homens e detinha, portanto, uma função pedagógica, na medida em que remetia a possibilidade de compartilhar os mistérios da informação sexual através de rituais coletivos de iniciação masculina, tomando as imagens do corpo feminino como mediação da realização, individual ou em grupo, dessa masculinidade, identificando-se, pelo menos parcialmente com o protagonista masculino, numa espécie de auto-identificação com o gênero. De um antigo e ocasional espectador, agora não mais tão jovem, colhi o seguinte depoimento:

*“a gente ia de grupo. Nesse dia eram cinco. Três, que tinham mais de 18, entraram, dois ficaram de fora. A gente sentou nas primeiras filas. Era isso: o medo de ser pego por alguém da família, o medo de ser barrado, e lá dentro aquela tela grande, a gente sentado ali..., era tão real quanto uma transa”*¹⁵¹

Ali também outros neófitos tinham sua iniciação. O cinema era “palco” e “camarim” dos travestis. A mudança de nome, usual entre os espectadores, agora não estava articulada apenas ao sigilo e ao anonimato, mas a uma mudança radical na aparência e no próprio corpo. Nesses espectadores-atores, o cinema encontrava um espetáculo à parte. Representando a feminilidade ou inventando um “outro” feminino, os travestis “*faziam vida*” (prostituição) e reclamavam quando tinha muita “*bicha*” na platéia. Na “hiper-realidade” de suas performances, diziam-se mais que as mulheres, melhores que as atrizes. Numa invocação simultaneamente exaltada, icônica e irônica, apaixonados por seduzir os próprios signos que ritualizavam, transcodificavam os jogos do sexo num jogo total, gestual, sensual, segundo o qual tudo era maquiagem, teatro e sedução.¹⁵²

Para quase todos entretanto, o cinema era o lugar de técnicas corporais de sedução: um triscar de toques, um aceno de cabeça, um olhar demorado ou “*descarado*”, enfim, estratégias de aproximação

regularidade. O jogo social é regrado, ele é lugar de regularidade. (Cf. Bourdieu, Pierre. *Coisas Ditas* [1987], Trad. bras. Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim, São Paulo, Brasiliense, 1990, p.83.).

¹⁵¹ Entrevista realizada com R.B. em 09.06.95. O entusiasmo com que alguns dos assíduos espectadores definem sua iniciação sexual no cinema ressalta com veemência o caráter paradisíaco da sala, remetendo ao mito do Paraíso na Terra, da perfeição dos começos: “*Eu conheci o Jangada quando eu tinha 16 anos, antes dele ser pornô. No domingo eu não tinha para onde ir e fui ao cinema com meu irmão. Ele não gostou, saiu e me deixou lá sozinho. Nisso sentou um cara do meu lado abriu a barguilha e botou minha mão dentro da calça dele. Eu achei aquilo tão maravilhoso, parecia que eu estava no paraíso. Nesse dia eu peguei mais uns três ou quatro. Aí eu passei a ir todo domingo.*”. entrevista realizada com T. em 26.02.96.

e distanciamento que, associadas ao lugar que o espectador ocupava entre as dependências do cinema, remetiam à avaliações e apreciações quanto aos lucros econômicos, simbólicos, e libidinais implícitos nas possibilidades de “assédio” que ali tinham lugar. Essas técnicas sinalizavam para um ousar, “*avançar o sinal*”, jogar com a possibilidade de ser rejeitado, se decepcionar. Esse “*limite que excita*”, como disse o espectador, remetia a riscos tanto sociais quanto psicológicos, sujeitos a desembocar no registro da culpa e do pecado, como podia-se constatar pelos depoimentos daqueles que tematizavam a si mesmos como “*viciados em sexo*”, muitas vezes tomando sua prática ou seu estar no cinema como fonte de angústia e desesperança.

Freqüentemente podia-se escutar queixas de informantes onde era ressaltado o medo de se tornarem “*viciados no cinema*” ou “*viciados em sexo*”, remetendo aos sucessivos encontros episódicos que estabeleciam no cinema. Um assíduo freqüentador, que entrevistei no pátio do Jangada, falou-me de uma época em que achava que estava freqüentando demais o cinema, o que, para ele, não só excedia o “*normal*”, como estava se tornando uma “*obsessiva*” fonte de “*inquietação*”: “*eu passava o dia pensando no cinema. Ficava deprimido, tinha medo de ficar viciado. Sofri para reprimir. Quando eu não vinha, não conseguia dormir, tinha insônia. Eu não vinha porque não podia, eu não podia ficar viciado*”.

Esse sentimento ambíguo, dividido entre a necessidade de um encontro episódico socialmente classificável como “*promíscuo*”, “*vazio*” ou “*fútil*” e uma auto-proibição imperativa balizada em termos de expectativas sociais referentes ao fato de “*ser normal*” ou “*não ser viciado*”, encontrava eco na solidão e no desencanto amoroso: “*a pior dor que tem é a solidão, todo mundo que está aqui [no cinema] é carente, estão em busca de um companheiro, são solitários... mas parece que é mais difícil encontrar alguém entre os homens do que entre as mulheres...*”¹⁵³

Um outro espectador, para quem o território do cinema é seu próprio mapa mental se dizia completamente “*viciado em sexo*”, “*dependente do pornô*”. Atualmente com 40 anos esse personagem conheceu o Cine Jangada quando tinha 16. Desde então não parou de freqüentar a sala, até seu fechamento em 1996. Quando adentrava o escuro da sala, atuava com a familiaridade de quem sai do trabalho e entra em casa. Do alto de seus 1,88 de altura, fazia o reconhecimento dos espectadores do dia, enquanto passeava pelas fileiras de cadeiras. Depois se dirigia ao pátio, onde trocava suas cambraias e popelines por uma roupa surrada, conversando com os travestis e outros assíduos freqüentadores que se encontravam por ali. O diálogo, excessivamente monotemático, girava em torno da métrica peniana, de sua perícia sexual, das expectativas do dia. Em seguida, enfiava o papel

¹⁵² Baudrillard, J. Da Sedução [1979], Trad. bras. Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus, 1992, p. 17)

¹⁵³ Comecei a entrevista com esse senhor aposentado no cinema, perto do final da última sessão. Já havia poucas pessoas por ali. Convidei-o para tomar um cerveja e, no bar, gravei a entrevista, em 12. 03.96.

higiênico na sacola que carregava consigo e atravessava a fenda deixada pelas duas portas que ligavam o pátio à sala de cinema.

Ao contrário da maioria dos espectadores, esse protagonista de uma vida libertina, há muito não se preocupava com anonimato ou reputação, mas sim em manter atualizado o registro das conquistas que efetuava no espaço do cinema. Disso não abria mão: anotava religiosamente e em detalhes, todos os efêmeros e episódicos contatos que mantinha no cinema: tamanho, espessura, cor, cheiro, sabor... *“A vida sem sexo”,* dispara, *“perderia completamente o sentido. Eu sou igual aqueles viciados em maconha, como eles precisam sempre de um ‘tapinha’ eu preciso de sexo todos os dias, é uma coisa química”*.¹⁵⁴

O cinema era concebido, por alguns de seus assíduos freqüentadores, como um espaço pernicioso, corruptor, suscetível de acarretar um vício que precisava, senão ser detido, pelo menos dosado nos limites do anonimato, já que a entrada no cinema, para alguns, punha em jogo a possibilidade de uma *“relação estável”*: *“quem vai querer uma pessoa que freqüenta o pornô? Toda vez que eu entro aqui é como se eu estivesse queimando meu filme”*.¹⁵⁵ Entretanto, se a entrada no cinema, nesse *“limite que excita”*, podia ser fonte de angústia e desesperança para alguns espectadores que tematizam a si mesmos como dependentes, para outros, como o proprietário de um pequeno cinevídeo da cidade, ela era fonte de lucro garantido: *“quanto mais gente viciada melhor. Para mim seria ótimo se eu tivesse uns trinta viciados todo dia por aqui”*.¹⁵⁶

Ora, pornografia tem para todos os gostos e apetites. Consome quem quer ou quem puder e os encontros episódicos, quando não desembocam nessa compulsão ou substituição das atitudes reais na vida cotidiana pelo consumo da pornografia ou, como vimos, para essa tematização de si mesmo no registro da culpa e do pecado - espécie de *“delinqüência por sentimento de culpa”*¹⁵⁷ - são, como

¹⁵⁴ Entrevista com T., realizada em 04.07.95. Além dessa entrevista, mais duas entrevistas foram realizadas com esse assíduo espectador do Jangada. A segunda em 26.02.96 e, depois que o cinema fechou em 18.10.96. Nessa última entrevista, comentando sobre suas idas aos cinevídeos e sobre a monotonia de suas experiências, T. falou: *“Eu não gosto dos cinevídeos, vou, porque como eu lhe disse, eu sou uma pessoa viciada, mas se eu pudesse me controlar, eu não iria mais. Eu já estou tão enjoado de sexo explícito que quando eu entro, eu não tenho saco para ficar sentado assistindo. Eu fico impacientezinho. É aquela ansiedade... esperando, uma coisa que pode pintar, pode acontecer ou não pode acontecer... e assim vai a vida. Eu queria ser assim, um pouco mais controlado, não estar nem aí para sexo. Eu acho que o que impulsiona o ser humano é sexo. Para mim, tirou o sexo, a vida não tem mais sentido”*.

¹⁵⁵ Entrevista realizada com M. em 12.03.96.

¹⁵⁶ Entrevista com o proprietário de um pequeno cinevídeo, realizada em 06.08.96

¹⁵⁷ Maria Rita Kehl lança mão dessa expressão - desenvolvida por Freud em *“O Mal-Estar na Cultura”* - para discutir a concepção ética que fundamenta as premissas freudianas. Na interpretação da psicanalista, o superego (ou a civilização) surge para colocar limites ao Princípio do Prazer que, se deixado por si só, ou seja, sem restrições, encaminharia à morte e não à felicidade, já que esse princípio não reconhece limites. Para que se construa então a civilização, os sujeitos devem subjugar e restringir os poderes individuais da força bruta, pelo poder coletivo, simbolizado na forma da lei. O superego é quem se encarregaria de estabelecer o suporte imaginário da relação dos sujeitos com a lei: a angústia de castração, o medo da perda do amor das figuras paternas idealizadas, representadas também pelo código de cada cultura. Ora, diz a psicanalista, *“esse suporte imaginário é essencial mas não garante, por um lado, que a relação dos sujeitos com a lei não seja de mera submissão, ou, por outro, que não se transforme na compulsão a pequenas e grandes transgressões*

afirmou Giddens, “explorações das possibilidades oferecidas pela sexualidade plástica”, ou sejam, podem ser “uma forma positiva da experiência do cotidiano”, na medida em que, a sexualidade episódica revela o que “implicitamente” a sexualidade plástica é: “o sexo libertado de sua antiga subserviência ao poder diferencial”.¹⁵⁸ Mas será que esse poder diferencial não se transsubstancializaria em novas subserviências?

Assim, para “viciados”, não-viciados ou “viçosos”¹⁵⁹, a proxemia no espaço profano e profanado do Jangada, implicava em um fluxo de “reterritorialização” que se traduzia na adoção de um código “interno” que distribuía registros categoriais e delimitações espaciais que tinham no corpo um locus privilegiado, implicando num atento, consciente e inconsciente, aprendizado das possibilidades de sedução e aproximação implícitos nas variações corporais, nas transformação dos tiques e das posturas, nas maneiras de se chegar, no momento do “assédio”, na avaliação de “assédios” possíveis e interditados, nos contratos com os travestis, nos “agenciamentos” de “michês ocasionais”¹⁶⁰ e “alibans”, enfim numa leitura do outro da tela ou da platéia enquanto possível objeto de um encontro sexual e amoroso.

Essa reunião coletiva de indivíduos distintos, em torno da recepção de um bem cultural feito para excitar, no interior de um espaço simultaneamente legítimo e liminar, formava, a exemplo da pesquisa realizada por Veriano, um agrupamento social, não no sentido de criar um grupo formal ou permanente, “baseado num discurso ou num consenso”¹⁶¹, mas no sentido de que uma conjunção de fatores identificava, pelo menos de forma efêmera, os participantes daquele coletivo. Em última instância, todos estavam diante da possibilidade de carnavalizar, da suspensão da individualidade e da

gratuitas, típicas dos ‘delinquentes por sentimento de culpa’, que passam a vida cometendo delitos em busca de algum castigo que expie sua culpa inconsciente, anterior aos crimes. Alguma coisa precisa ser simbolizada na relação do sujeito com a lei para que ele ganhe mobilidade e algumas possibilidades de escolha de vida”. (Cf., Kehl, M.R., *A Mínima Diferença: masculino e feminino na cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, ps. 30-43.).

¹⁵⁸ De acordo com Giddens, na sexualidade episódica, o único determinante é o gosto sexual, já que, por sua natureza, ela só permite o poder sob a forma da própria prática sexual. E se essa forma de sexualidade pode ser habitualmente um modo de evitar a intimidade, pode oferecer também um meio de promovê-la ou elaborá-la, na medida em que “a exclusividade sexual é apenas uma maneira pela qual o compromisso com o outro é protegido e a integridade alcançada. Embora seja crucial ao domínio do falo, não está totalmente claro que a sexualidade episódica seja inerentemente incompatível com as normas emergentes do relacionamento puro, ou seja, do amor”. (Cf., Giddens A. *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo na sociedade moderna* [1992], Trad. bras. Magda Lopes, São Paulo, UNESP, 1993, ps. 160-163.).

¹⁵⁹ Essa categoria parte dos travestis e está relacionada com a prostituição travesti no cinema. Os “viçosos” seriam aqueles espectadores que contraíam relações com os travestis mas se recusavam a pagar. Em determinados momentos os travestis poderiam referir-se a si mesmos como “viçosos”, quando não cobravam nas práticas sexuais que estabeleciam no cinema. Para os travestis, o “vício” ou “viço”, tinha outra conotação. Em momento oportuno, voltaremos a esse assunto.

¹⁶⁰ Utilizo aqui a categoria “michê ocasional” para designar o sem número de espectadores que poderiam tomar parte numa relação episódica sob a condição de ser remunerado. Como ver-se-á no próximo item, no cinema existia um arranjo denominado “agenciamento”, nos quais os travestis faziam a mediação para um encontro amoroso entre dois homens.

¹⁶¹ Terto Jr. V de Souza, *No Escurinho do Cinema...: socialidade orgiástica nas tardes cariocas*. Rio de Janeiro, 1989, p. 77. (mimeo).

subjetividade em detrimento da efervescência sexual e da inversão da lei e das convenções, coletivamente compartilhadas.

Entretanto, dizer que a compreensão no cinema tinha nas aparências corporais o lugar privilegiado da comunicação não implica no fato de que regras e classificações sociais relativas à sexualidade estivessem ausentes da socialidade daquela sala, nem tampouco inviabiliza a possibilidade de localizar naquele exercício coletivo um determinado modelo, ou um determinado sistema de classificações sexuais, situado entre as aparências e as práticas, entre o sexo biológico e as representações de gênero, outra dentre as tantas moedas de troca nos encontros, barganhas, negociações e conflitos que tinham lugar no escurinho urbano do Jangada.

Se naquela sala desenvolvia-se uma habilidade particular para decifrar o conjunto de signos incisivos sobre os panoramas corporais de seus espectadores, esses signos remetiam a um par que operava uma codificação que tinha na oposição masculinidade-feminilidade, a matriz simbólica a partir de onde outras categorias significavam: “*bicha-bofe*”¹⁶², “*ativo-passivo*”, “*forte-fraco*”, “*pequeno-grande*”, “*limpo-sujo*”, no interior de um espaço tomado em termos de *ordem-desordem*, *implícito-explicito*, *escuro-claro*, *dentro-fora*, *autorizado-desautorizado*. Esse “modelo”, perpassado de ambigüidades e assimetrias, implicava não só num código para as relações que tinham lugar no cinema, mas determinavam, como analisaremos posteriormente, a demanda por filmes hetero-direcionados.

Também em função desse modelo, a mediação da fala nas relações poderia ser arriscada, na medida em que colocava em jogo uma certa tipificação ideal decodificada em termos de um entramado classificatório, com nuances sutis, que iam desde a “*bicha-mulher*”, a “*bicha-machuda*”, a “*bicha-gilete*”, a “*bicha-diague*”, a “*mona*”, o “*entendido*”, a “*maricona*”, as “*travas*”, até o “*bofe*”, o “*bofão*”, o “*michê*”, o “*homem de verdade*”, enunciando, uma espécie de plano de uma “cartografia do ‘código-território’ existencial”¹⁶³ que pairava sobre a cabeça dos espectadores-atores. Verbalizado por alguns, silenciado por outros, esse modelo era posto nos atos, nas condutas, nas práticas e, principalmente, nas aparências corporais.

¹⁶² Já é bastante conhecida a clivagem ativo-passivo na construção da homossexualidade. A distinção entre um parceiro efeminado (que seria o homossexual verdadeiro) e um outro masculino e ativo (que não seria considerado homossexual) faz parte de um modelo de relacionamento sexual “mediterrâneo”, vastamente difundido, cuja vigência entre as camadas populares brasileiras foi bem mostrada por Fry. (Fry, P., Da Hierarquia à Igualdade: a Construção Histórica da Homossexualidade no Brasil”, in: *Para Inglês Ver*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.)

¹⁶³ A expressão “código-território”, diz Perlongher, “refere-se à relação entre o código e o território definido por seu funcionamento, onde se distinguem dois elementos: uma ‘sobrecodificação’ (sucordage, código de códigos) e uma ‘axiomática’ que regula as relações, passagens e transduções entre e através das redes de códigos; estes ‘capturariam’ os corpos que se deslocam, classificando-os segundo uma retórica, cuja sintaxe corresponderia à axiomatização dos fluxos”. Ainda na perspectiva desse autor, essas “tramas classificatórias, codificadas, inscrevem-se [...] nos corpos [e] a força da representação é, na verdade, um dispositivo energético. As representações talham-se em durezas e molices, em entumescimentos ou relaxos das superfícies e volumes corporais, [desmbocando em] redes de códigos e nomenclaturas que,

Para determinados espectadores, mediar linguisticamente uma “*pegação*” seria, em determinados casos, inviabilizar alguns dos contatos anônimos e efêmeros que tinham lugar no interior da sala. O silêncio poderia ser tanto condição de possibilidade para não ter que aderir ao código, quanto garantia de excitação sexual. Assim, referindo-se a um de seus (des)encontros no cinema, um assíduo “espectador” comentou: “*O bofe estava encostado atrás de mim, estava ótimo. Aí ele pediu para eu descer um pouco a calça, mas quando ele falou a voz dele era fina, a bicha era mais mona do que eu. Aí não deu mesmo*”¹⁶⁴, acrescentando em seguida:

“Eu sou contra essa história de conversar. Num relacionamento entre duas pessoas tem que ter atos, ação e não conversa. Eu acho assim, quando você começa a conversar com uma pessoa, já perde aquele clima. Se você estiver batalhando [prostituição] a coisa é diferente, porque você tem que marcar quanto é, mas se você é simplesmente uma pessoa eu está ali só para ter o bel-prazer, então eu acho que não deve ter conversa, eu sou contra esse negócio de conversar”.¹⁶⁵

Essa comunicação corpo a corpo, vivenciada na efemeridade silenciosa de um encontro episódico atendia a diversas demandas e exigências, dependendo da maneira como o espectador concebia o seu “estar” no cinema. Ela atendia tanto a exigência em relação ao anonimato - muitas vezes como condição para manter “inalterada” uma identidade sexual reivindicada como “heterossexual”, “normal”, por parte daqueles que se tinham no papel de “ativos” -, como atendia, conforme ressaltamos, as tipificações de uma determinada forma de conceber o jogo sexual entre pessoas do mesmo sexo, um jogo segundo o qual seus protagonistas se agrupavam em categorias dicotômicas e assimétricas e onde o lugar do ativo e do passivo era, pelo menos ao nível das aparências, circunscrito a um código ou a uma “sobrecodificação”, cujos registros iam desde a aparência corporal até, o “diagnóstico” do feminino na voz, expresso especialmente nas provocações, nas picuinhas, na molecagem, ou nas trocas de insultos que tinham lugar no pátio do cinema.

Nas situações onde o conflito envolvia o não pagamento de serviços prestados por algum travestis ao cliente, ou nas desavenças entre esses e os michês, a flexibilidade e precariedade do modelo vinha a tona, não tanto para ser criticado, mas para recolocar os protagonistas nos moldes da relação assimétrica e estigmatizante. Nesses momentos, a aparência viril do cliente ou do michê era questionada pelos travestis e, sob os efeitos do “*escândalo*”, submetida à “verdade” das práticas

em sua hiperprodução, veiculam mobilizações moleculares no próprio plano das sensações corporais” (Cf. Perlongher, N., Territórios Marginais, in: *Na Sombra da Cidade*. São Paulo, Editora Escuta, 1995, ps. 96-103.).

¹⁶⁴ Entrevista realizada em 12.03.96.

tecnicamente homossexuais e tidas como feminilizantes,¹⁶⁶ realizadas por aqueles que se tinham no papel de ativo (cliente ou michê). Se antes, esse cliente ou michê poderia ser referido como “bofe”, “homem de verdade”, “macho”, no momento em que o contrato era quebrado, eles eram desmistificados como “iguais”. Assim, o “michê” virava “mona” e o cliente, que “catava o babado”, transformava-se em “maricona”, “encubada” ou “bicha-machuda”. O preço a pagar era ter revelado o segredo da homossexualidade denegada.¹⁶⁷

As classificações desse modelo comportam um tipo de violência simbólica, naturalizada nos guetos e predominante na socialidade do cinema e que, mesmo pela via do homoerotismo, tinha muito a explicitar em termos de dominação masculina. Ali, essa violência simbólica estava associada a possibilidade de uma decodificação do masculino e do feminino na forma de uma sexualidade genitalizada em função da maneira como esses gêneros são simbolizados pela iconografia pornô, reeditando o “poder diferencial” em novas subserviências, onde, muitas vezes, “a energia libidinal se encontrava sufocada no cubo-espácio-sala-cena da representação, instrumentalizada numa espécie de ‘paixão pelo código’, como se o desejo não tivesse ‘vocação para se realizar na liberdade, mas na regra. Não na transparência de um conteúdo de valor, mas na opacidade de um código de valor’”.¹⁶⁸

Assim, a imagem do macho hiper-viril sempre pronto para copular, capaz de sucessivos intercursos sexuais encontrava eco entre alguns dos espectadores, dado que a apologia desse estereótipo era moeda-corrente nas práticas que tinham lugar no cinema e podia ser detectada nos depoimentos que, exaltando a quantidade, faziam referências ao número de performances sexuais realizadas durante um determinado período de tempo (quantas vezes se masturbou, quantos encontros episódicos contraiu, quantas vezes transou...), ou ainda no menosprezo que alguns homossexuais dedicavam aos “efeminados”, eufemismo para palavras como “mona”, “bicha”, “maricona”, “racha”, quando, desqualificando a si mesmos, reforçavam a dominação expressa em palavras como “macho”, “bofe”,

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ As definições do modelo operam uma distinção entre técnicas que, se realizadas por aqueles que se tinham no papel ativo, seriam feminilizantes. Assim acariciar, beijar, masturbar o outro, fazer felação ou ser penetrado, eram atributos daqueles que se tinham no papel de passivos.

¹⁶⁷ Em sua pesquisa, Veriano também destacou a relevância do “escândalo” travesti, na medida em que sua reação, lança um “desafio ao discurso e a posição pretensamente dominante da heterossexualidade”. Essa reação, entretanto, continua o autor, “não quer mudar a organização do espaço, impondo uma ordem travesti dominante, mas buscando sim, manter sua singularidade viva. É uma dissidência da norma dominante que não quer ocupar o centro, mas esvaziá-lo, desativar o poder soberano”. (Terto Jr., V. de Souza. *No Escurinho do Cinema...: socialidade orgiástica nas tardes cariocas*. Rio de Janeiro, 1989, p. 69. (mimeo).

¹⁶⁸ A expressão “paixão pelo código”, Perlongher vai buscar em Baudrillard. (Cf. Perlongher, N., Territórios Marginais, in *Na Sombra da Cidade*. São Paulo, Editora Escuta, 1995, ps. 101-103.)

“bofão”, “homem de verdade”, enfatizando padrões de comportamento que muitas vezes resvalavam para uma homofobia ou uma misoginia implícita.¹⁶⁹

Se a iconografia pornô exibida no Jangada sinalizava para a ubiqüidade dos discursos a partir dos binômios “conquista-submissão”, “atividade-passividade”, “masculinidade-feminilidade”, elegendo o intercuro heterossexual como ápice da dominação masculina e da submissão feminina, as práticas homoeróticas que tinham lugar no cinema, de certa forma tiravam dessas imagens dicotomizadas sua inspiração. Não de uma tela de cinema, mas da tela social responsável pela urdidura das relações de poder e dominação implícitas na relação social entre os sexos-gêneros. Enfim, o fato de mudar a orientação sexual não garante o desencadeamento de uma nova codificação, podendo simplesmente girar em torno da dominação, reforçando as relações de poder e dominação que transgridem, muitas vezes decodificadas em “relações de exploração doce”, auto-condescendência”, denegações, suturas violentas ou, porque não, fascitizações.

Entretanto, o ato de transgressão no cinema, seu salto à exterioridade, marcava sim o desencadeamento de uma outra codificação no sentido em que remetia a afirmação de uma sexualidade “plástica”, ou seja, independente da reprodução, desinteressada em relação ao casamento, às alianças estáveis, à perpetuação da espécie, introduzindo assim um “fomento de desordem” na sexualidade sedentária e na família, mola propulsora de uma sociedade asséptica, produtiva e utilitarista. Assim no exercício dessa sexualidade, os indivíduos vivenciavam a possibilidade de reterritorializarem seus corpos, agora desterritorializados dos códigos familiares, “normais”, onde o corpo age e reage segundo processos de socialização impostos de acordo com a moral disciplinadora que diagnostica o corpo legítimo e o uso legítimo do corpo e da sexualidade.

O cinema se colocava também enquanto afirmação da pluralidade, especialmente em contraponto ao atual “modelo disciplinador de identidade homossexual” advindo do setor gay da classe média urbana, que, em tempos de união civil, se erige em “representante” das homossexualidades na sua ‘representação’ perante os aparatos institucionais e estatais, em uma demanda de reconhecimento e legitimação”. Nessa perspectiva, do estigma feito mercado, passar-se-ia de uma contestação da ordem

¹⁶⁹ Nessas relações de violência simbólica que, conforme ressaltou Bourdieu, só podem se instaurar a partir da cumplicidade daqueles que a elas se submetem, colaborando com sua própria exploração através de sua afeição ou admiração (relações de exploração doce), era comum escutar que “*bicha com bicha dá lagartixa*” e que “*quebrar louça*”, era uma “*grande heresia*”, como também ouvir alguém dizer que era preciso “*servir aos bofes*”, associados a qualidades superiores, especialmente se “*bem dotados*”. Nas assimetrias dos encontros que tinham lugar no cinema, era regra inclusive que o “*bofe*” realmente “*bofe*”, realmente “*ativo*” não precisaria tocar a “*bicha*” que o desqualificaria imediatamente. Afinal, disse um espectador, “*bofe que é bofe não beija, não pega, não chupa...*”. (Diário de Campo, 18.11. 95). Bourdieu, P. *Raison Pratiques: sur la théorie de l’action*. Paris, Seuil, 1994, p.200. (tradução minha).

social, para uma demanda legitimadora de reconhecimento pelo poder e de integração na sociedade estabelecida.¹⁷⁰

E com a nova moralidade que cresce com a “*aids*ização” da sexualidade¹⁷¹, ou seja, com a revalorização do amor “monogâmico” em detrimento do “amor livre”, esse discurso convencido da “necessidade” de apresentar um “bloco homogeneizado na representação” da homossexualidade perante o poder”, ressalta Perlongher, “vai ser consideravelmente reforçado, seja com a colaboração da ciência médica, seja com as campanhas dos ativistas gays, tanto nos apelos para “acabar com a promiscuidade (redução do número de parceiros), quanto “as invocações à importância do afeto ‘humano’ em oposição ao sexo anônimo e ‘animal’”¹⁷².

Segundo as opiniões coletadas em boates e bares gays da Aldeota (bairro de classe média e alta de Fortaleza), o cinema era marginalizado, tido como signo de “*vulgaridade*”, “*perigo*”, “*sujeira*”, “*ralê*” e a frequência àquela sala de exibição, vista enquanto inviabilizadora de uma relação estável. A hipocrisia florescia no depoimento de alguns que publicamente menosprezavam o cinema, mas não prescindiam de uma visita mensal ao escurinho urbano do Jangada. A marginalização do cinema, entretanto, recaía com mais força sobre os travestis. Aos olhos dos homossexuais de classe média, sua presença implicava numa “potencialidade corrosiva”, identificados a uma dimensão de impureza, indefinição e perigo, associados exclusivamente ao roubo, à prostituição e à violência.

Não ocasionalmente, a maioria dessas boites e bares lhes interditava a entrada, mantendo inalterada a nova imagem *clean* dos casais homossexuais, empenhados em “traduzir o multimorfismo dos relacionamentos homossexuais concretos, à medida da imagem pública do setor gay de classe média”¹⁷³, procedendo uma redistribuição dos enlaces homoeróticos, ao reagrupar seus cultores nas novas casinhas da identidade, “condenando os praticantes das velhas modalidades, ‘as homossexualidades populares’, a uma crescente marginalização que, como adverte Pasolini, pode conduzir a um recrudescimento da intolerância popular a respeito da nova homossexualidade ‘branqueada’, beneficiária da tolerância burguesa”¹⁷⁴

No cinema, os travestis encontraram um espaço, não só para a prostituição, mas também um espaço de sociabilidade onde, mesmo com a concorrência e conflitos inerentes à atividade que

¹⁷⁰ Perlongher, N., O Michê é Homossexual? Ou: A Política da Identidade, in: Tronca, I. A. (org.), *Foucault Vivo*, Campinas, Pontes, 1987, p. 76.

¹⁷¹ Como observa Goldberg, os efeitos, no imaginário social, desse retorno ao ideal romântico do amor que, com a advento da Aids, “vem exercendo uma verdadeira ação de recalçamento sobre vários questionamentos surgidos pós revolução sexual. A monogamia passou rapidamente de questionada à politicamente correta”. Goldberg, S.A., *Desejo aos Pedacos*, in: *Sobre o Desejo Masculino*, Salvador, Ágalma, 1995, p.42.).

¹⁷² Perlongher, N., O Michê é Homossexual? Ou: A Política da Identidade, in: Tronca, I. A. (org.), *Foucault Vivo*, Campinas, Pontes, 1987, p. 76.

¹⁷³ *Ibidem.*, p.71.

¹⁷⁴ *Ibidem.*

desenvolviam, podiam desfrutar, na legitimidade de uma transgressão organizada, laços de amizade e solidariedade. Contrastivamente, em relação a uma platéia silenciosa e submetida ao anonimato, os travestis se distinguiam ao lançar mão não só da fala, mas do riso, da brincadeira, da jocosidade. Se no cinema o sexo era o “mana”, e os signos do sexo, o capital simbólico em torno do qual giravam as codificações daquele espaço-território, os travesti, melhor do que ninguém sabiam lançar mão de seu corpo para “transsubstancializar” o sexo em signos, transformando o cinema em teatro, camarim, terreiro, casa, rua, alpendre.

Com os travestis, a sala realizava o paradoxo da socialidade e anonimato, fantasia e realidade. A sala virava assim alegoria do travesti, daquele que se faz passar por outro, que joga com a dubiedade de papéis, interstício, mutação. E como alegoria - que se caracteriza justamente por ser uma forma figurada de um pensamento, uma coisa representando de fato outra, uma metáfora ou, ainda, um certo elemento da narrativa que se remete simbolicamente, ao conjunto no qual está inserido - a noção de platéia modifica-se, porque o tela(espectador) ali é também protagonista e faz sua entrada em cena. A sala ritualiza assim, a metamorfose e união dos espaços fechados, onde se realiza a sexualidade. Ela é quarto, motel, prostíbulo; ao mesmo tempo é sala de espera, um encontro marcado.

4.3 O cotidiano dos travestis no cinema

A presença dos travestis no Cine Jangada representou um fato inusitado para as salas de exibição de Fortaleza. Desde que Fátima Miris, “a obscura transformista”, inaugurou, em grande estilo, o Cine-Theatro Majestic, em 1917, não se tinha notícias desse personagem dividindo com as imagens o lugar do espetáculo¹⁷⁵. O Majestic era também teatro e travestis em revistas foram comum desde o século passado. Entretanto, a especialização das salas por gêneros, tanto cinematográfico como masculino, ao dar visibilidade a associação concebida entre pornografia, licenciosidade e prostituição, possibilitou a estréia de um novo protagonista nas salas de exibição que, ao contrário de Fátima Miris, fazia da platéia o palco de sua representação.

Em 1986, o Cine jangada recebia em sua freqüência um contingente especial de pessoas que acarretaria uma mudança considerável na dinâmica das relações estabelecidas ali dentro. Nesse ano,

¹⁷⁵ Na época em que Fátima Miris - aclamada nos Jornais locais como “a alma que sente a dor, com o espírito que compreende o riso e o prazer” - inaugurou o Cine Majestic, casa a partir da qual Severiano Ribeiro consolidaria pela primeira vez sua posição hegemônica no circuito exibidor, aventava-se entre os espectadores que a cantora de ópera na verdade fosse um homem. Comentava-se inclusive sobre uma relação amorosa entre um empresário local e Fátima, da qual o empresário haveria de sair com uma grande decepção, uma espécie de versão *belle époque* do filme de David Cronenberg, *M. Butterfly*, que referiremos adiante. (Sobre a Fátima Miris, ver: Leite, A.B. *Fortaleza e a era do cinema*, Fortaleza, Leitura da Cultura, 1995, ps. 341-343.).

Paula de Pigalli, inaugurava o cinema enquanto “palco” dos travestis. Na paródia da feminilidade que punha em cena, Paula de Pigalli corporificava, em decotes, saias, brincos, batons e perucas, a possibilidade de ritualizar, naquele espaço eminentemente masculino, a representação da mulher e da feminilidade constituída na ambigüidade da dúvida suscitada pelo capital-aparência que colocava em jogo.

Desde que Paula de Pigalli acenou para a viabilidade de incorporar ao espaço do cinema o “*mise-en-scène*” travesti, muitos dos antigos e assíduos freqüentadores do Jangada passaram a investir nessa possibilidade, agora não só como fonte de prazer e sedução, mas de lucro. Se já no tempo do Majestic, as salas de exibição se apresentavam como “*refúgio de homossexuais*”, elas agora encontravam, no Jangada, o extremo do *continuum* das sexualidades periféricas: não somente antigos freqüentadores incorporavam o ritual de se travestir, mas também neófitos nessa “transcondição”¹⁷⁶ aderiam ao aprendizado que no cinema podiam desfrutar. Outra categoria de travestis, esses vindos da prostituição de rua, também encontrariam no cinema, um lugar seguro para “capitalizar” a feminilidade que punham em jogo.

A inserção dos travestis nesse coletivo transitório, a conquista de um espaço, e os interesses que motivavam sua freqüência ao cinema, implicavam em um sentido de pertença maior em relação a sala em questão. Ao contrário da maioria dos outros espectadores, sua freqüência ao cinema era assídua¹⁷⁷ e sua presença poderia ser circunscrita a um grupo específico de indivíduos que, no interior do cinema se distinguiam não só pelo “capital-aparência” que ostentavam, mas também pela familiaridade que estabeleciam em relação à sala, visível a partir dos vínculos amistosos que mantinham com os funcionários do cinema, nos territórios que demarcavam e na comunicação verbal e gestual que obrigatoriamente tinham que estabelecer com seus clientes .

Desde que tiveram seu acesso ao cinema “liberado”, um terço do dia de alguns travestis era dedicado ao Jangada. Alguns vinham de longe, moravam com a família em bairros da periferia da cidade. Outros, cedo expulsos de casa, alugavam quartos de pensão ou quitinetes disponíveis pelo centro, vivendo geralmente em condições precárias. Dentre eles, alguns eram cabeleireiros, outros,

¹⁷⁶ Hélio Silva, utiliza-se da noção de transcondição no sentido de que, na “condição travesti”, existiria “um princípio de mutação que, por incidir sobre aspectos, dimensões, características extremamente básicas e estruturantes, os tornaria virtualmente mutantes. Nesse sentido, a trans-condição não implica um exercício redundante de tudo ser, mas na afirmação básica (por, exemplo) de uma mutação radical, que tudo pode ser”. (Cf. Silva, H. *Travesti: a invenção do feminino*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, p. 127.).

¹⁷⁷ Lembramos aqui ao leitor(a) que aqueles cuja freqüência era assídua formaram o grupo alvo a partir de onde desenvolveu-se a pesquisa de campo, circunscrita a aproximadamente oito travestis, diariamente encontráveis no cinema. Entretanto, muitos freqüentavam ocasionalmente a platéia do Jangada. Desses entrevistei três. Alguns haviam sido assíduos freqüentadores do cinema em outras épocas, mas, por motivos diversos deixaram de freqüentar a sala. Outros apenas conheci, mantendo contatos efêmeros e diálogos rápidos. Assim, quando faço aqui referência aos travestis do cinema, estou remetendo àqueles indivíduos que nos dois últimos anos freqüentavam quase cotidianamente a sala. Nos dias mais movimentados, podia-se contar até vinte e cinco travestis circulando nos corredores do cinema.

faziam algum “bico”, vendendo circunstancialmente, por exemplo, camisinhas para os “agenciamentos”. Entretanto, em sua grande maioria, os travestis entrevistados não tinham outro tipo de atividade profissional além da prostituição e o cinema era sua única fonte de renda. Desempregados e discriminados por sua “evidente” homossexualidade, os travestis encontraram no convívio do cinema a possibilidade de trabalho¹⁷⁸, o que implica dizer que para alguns, tanto o travestismo como a prostituição veio depois de um certo tempo de frequência ao cinema. Nem todos chegavam para a primeira sessão, mas geralmente eram os últimos a deixar a sala de exibição.

A relação dos travestis com os funcionários e a gerência do cinema, era marcada por ambigüidades, cumplicidades veladas, advertências, suspensões e expulsões. Se para o espectador comum, o caráter desinteressado da troca de um ingresso por uma poltrona podia dissimular outras expectativas em relação ao cinema, no caso dos travestis, essa troca envolvia a comprometedor participação da administração do cinema numa atividade marginal como a prostituição. Mesmo que a frequência dos travestis se refletisse na arrecadação, essa “verdade objetiva” da troca de um ingresso pela maximização da bilheteria através de espectadores-clientes deveria não só ser silenciada como negada.

Assim, se por um lado, a gerente do Jangada dizia não saber da existência dos travestis no cinema¹⁷⁹, entre estes últimos seu nome era constantemente reivindicado nas palavras de ordem diante dos conflitos no cinema: “*a mulher vai acabar expulsando essa bicha..*”, “*desse jeito, ela vai proibir a entrada da gente aqui...*”, ou ainda, quando era eu a indagar: “*essa história de pesquisa aqui é perigoso, depois a mulher descobre e manda chamar a gente*”. Em determinados momentos, a referência à gerente extrapolava os limites de uma relação social, podendo assumir uma conotação quase mítica, que oscilava entre a reverência resignada e o horror.¹⁸⁰ Entretanto, o que estava em jogo

¹⁷⁸ As informações coletadas nas entrevistas acerca da discriminação no mercado de trabalho, condizem com os resultados obtidos por Oliveira em sua pesquisa com os travestis do Pelourinho, na Bahia: “o contingente de travestis é formado de homossexuais discriminados, vindos geralmente de camadas populares, [que terminam por] procurar uma atividade que não exija carteira assinada, tempo de experiência e prova aparente de virilidade... Neste caso a atividade prostitutiva, mesmo com toda a sua discriminação social é uma escolha entre as que se apresentam como passíveis de possibilitar maiores rendimentos para um homossexual pobre e já marginalizado socialmente por esta condição”. (Oliveira, N. M. de. *Damas de Paus: o jogo aberto dos travesti no espelho da mulher*, Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, ps. 124-125.).

¹⁷⁹ Quando o cinema fechou suas portas, liguei para a gerente do grupo. Já havia tentando alguns telefonemas, mas nunca tinha acesso a ela. Dessa vez consegui. Apresentei-me como pesquisador e ela insistia em me chamar de freqüentador. Perguntei então pelos travestis no cinema, para onde ela achava que eles iam agora. Depois de ter dito que não poderia conceder a entrevista porque não tinha nada a declarar, disse: “*E existiam travestis lá dentro? Eu não sabia disso não*”. Tratamento análogo, a gerência teve com os ativistas do GAPA (Grupo de Apoio a Aids), quando estes foram pedir autorização para desenvolver ali dentro uma campanha de prevenção contra a doença. A gerência tornou a dizer que nada daquilo que eles estavam falando, ou seja, das trocas sexuais, existiam ali dentro. O impasse gerou polêmica e teve visibilidade na imprensa em matéria publicada no Jornal “Tribuna do Ceará” de 19.05.95.

¹⁸⁰ A mística em relação a figura da gerente era rodeada de boatos, exageros e mentiras, como se a cada história, verdadeira ou inventada, o “malabarismo intelectual” dos travestis se deslocasse sobre sucessivas salas de espelhos que destorciam e desmentiam para, num momento posterior, transformar tudo em verdade. Assim alguns afirmavam terem sido

era o fato de que o cinema, diante da falência das salas do centro, tinha uma bilheteria e um nome a sustentar e os travestis um espaço a preservar.

Na bilheteria, muitas vezes os travestis tentavam negociar uma meia entrada, barganhando a partir de sua presença constante no cinema. Eventualmente, quando a bilheteria estava em baixa ou eram simpáticos aos olhos dos funcionários¹⁸¹, conseguiam, outras vezes pagavam inteira como qualquer espectador do cinema que não tivesse carteira de estudante.¹⁸² Para alguns, a entrada no cinema acompanhava alguns procedimentos rituais. Kelma, por exemplo, só entrava no cinema com o “*pé direito*”, mentalizando entidades do panteão afro-brasileiro para que “*abrissem os caminhos*” e “*trouxessem bastante dinheiro*”.¹⁸³ Outros, buscando os mesmo propósitos iam mais além: em casa acendiam velas para a Pomba-Gira ou ofereciam cigarros acesos nas proximidades do cinema.¹⁸⁴ Mas a “*batalha*” era grande e um ou outro travesti, antes de entrar no cinema, lançava mão de uma dose de cachaça, “*para poder enfrentar os homens do Jangada*”.¹⁸⁵

Esse processo ritual - para alguns travestis simbolizado a partir de uma representação arquetípica de uma feminilidade venal, associada à prostituição¹⁸⁶ -, tinha continuidade no interior da

convidados pessoalmente pela gerente para freqüentar o Jangada, enquanto passavam pela porta do Jangada, ao passo que outros garantiam que ela nunca aparecia no cinema, mas mandava chamar os travestis ao seu escritório para conversas particulares, onde fazia suas chamadas disciplinares. Verdade ou mentira, essa regulamentação existia enquanto verdade ou crença, e nesse sentido era “*real em suas conseqüências*”.

¹⁸¹ Ser simpático aos olhos dos funcionários dependia, muitas vezes, da conduta dos travestis em relação ao cinema. Quando não criavam problemas para a gerência e cumpriam determinados compromissos, gozavam de alguns privilégios, como por exemplo, ter o ingresso cedido na entrada e pago no final do “*expediente*”, depois que arrecadavam.

¹⁸² Com exceção de um dos travestis entrevistados, nenhum dos outros tinha carteira de estudante. Entretanto, um “*conflito*” entre dois travestis *ocasionais* do cinema, que desembocou em confusão na rua e terminou com um dos travestis mostrando sua carteira de estudante de direito de uma universidade local, para rebaixar o outro, é bastante elucidativo de como as distinções sociais atuam na vida concreta e como não deixam de existir, apesar da afinidade no estigma. Apesar dos “*assíduos*” no cinema partilharem a mesma condição social, o encontro com esses “*ocasionais*” em melhores condições (avaliadas a partir do capital-aparência que punham em jogo) podia desembocar em conflitos.

¹⁸³ Entrevista realizada com Kelma em 28.09.95

¹⁸⁴ Em entrevista, Cássia relata os procedimentos rituais que acompanhava sua ida ao centro: “*Eu ia lá na casa de uma amiga minha, quando a gente saía juntas, a gente deixava uma vela de sete dias, branca ou vermelha, acesa. Era para ela [Pomba-Gira] dar muito dinheiro a gente. A gente comprava uma cerveja, botava dentro de uma taça e, no dia seguinte a gente ia olhar se ela tinha bebido a cerveja. É para proteger conta o mal e dar muito dinheiro pra gente. As vezes, quando eu chego no centro, a primeira coisa que eu faço é acender um cigarro, enterrar ele em pé e oferecer pra ela. Mas eu não fumo não, eu dou o cigarro e digo: ‘aqui é pra Senhora, minha mãe, prá me ajudar, prá trazer muito programa prá mim. Todas as travestis botam cigarro. Em casa elas tem aquela casinha, aí botam aquela estátua na linha de cigana e coloca a vela, a cerveja na taça, o perfume, agoa ela todinha com perfume... Agora ela[a estátua] tem que ser cruzada, você tem que levar ela para a Umbanda para cruzar, para ela ficar mais forte nos trabalhos: se for para amarrar o homem da gente, para dominar ele, para que ele fique calmo para a gente, para ele não ficar agressivo, ela é a protetora das bichas em termos de prostituição*” (Entrevista realizada em 16.07.95).

¹⁸⁵ Entrevista realizada com Patty em 23.08.95

¹⁸⁶ As significações simbólicas que acompanham a imagem mítica da Pomba-Gira e os “*simbólos da libido*” que a construção social dessa entidade mobiliza, foram discutidos por Monique Augras, em *De Yjá Mi a Pomba-Gira: transformações e símbolos da libido*. Penso que um trabalho voltado para a apreensão das afinidades entre essas categorias sociais, a saber, travestis e Pomba-Gira, seriam de extrema valia para a pesquisa em torno dos mitos e símbolos que o travesti atualiza em nossa cultura, melhor talvez que ir buscar em Platão, no mito do andrógino, pistas para compreender o *act out* travesti. Afinal, como disse Augras, a transformação de Bombagira, equivalente Congo do Exu ioruba, deus fálico [itifálico?], mediador e trickster, em divindade feminina, está por merecer um estudo específico. Entretanto, um trabalho de

sala, depois que eles ultrapassavam a roleta que contabilizava o número de espectadores e cortina vermelha que dividia a sala e a rua. Lá dentro tomava corpo a transformação e a atividade que caracterizavam sua freqüência aquela sala de exibição. Isso porque, os travestis geralmente não chegavam “montados” ao cinema. Entravam ali carregando mochilas onde guardavam a “mascarada do feminino” que ritualizavam.

A metamorfose acontecia, como já ressaltamos, no pátio, por trás da caixa d’água. Talvez por esse motivo alguns travestis, logo que entravam no cinema, mal reparassem na platéia, empenhados que estavam em alcançar o pátio. Os motivos para não entrarem no cinema “montados” variavam. Alguns não tinham sua “identidade travesti” revelada em casa, e não prescindiam do anonimato. Outros consideravam o início da tarde excessivamente claro, e não estavam dispostos a enfrentar os “*peis*” que acompanhavam sua transformação. Somado a esses fatores, a ambigüidade da prostituição no interior da sala e a perspectiva de manutenção daquele espaço tinha, desde o tempo da “*desbravadora*” e “*pioneira*”, um peso considerável para que a “*montagem*” ocorresse nas dependências do cinema. Mas, nem todos levavam a sério a possibilidade de vir a perder o território, e alguns, menos assíduos ou ocasionais¹⁸⁷ no cinema, já entravam ali “*montados*”.

Os travestis alcançavam o pátio atravessando aquela fenda deixada por duas portas entreabertas que ficava no fundo da sala de exibição. Ali eles reencontravam o claro deixado na rua, mas agora protegidos pelo território “conquistado” no cinema. A entrada no pátio era cercada de uma aura de intimidade e segurança. “*Entrar no pátio*”, dizia Cássia, “*era como entrar em casa, era um alpendre, um quintal*”.¹⁸⁸ Fora do cinema, os travestis, mais do que qualquer outro grupo sofriam a radicalização das fronteiras do preconceito, que oscilava implícito ou explicitamente na violência que ia desde a condescendência, a chacota e o desdém até o tiro no meio da testa.¹⁸⁹ Não que o cinema ou o pátio fossem uma ilha de harmonia e simetria, longe disso. Entretanto, na liminaridade que gozavam *todos* os espectadores do pornô, atenuavam-se os preconceitos, ou melhor, diante de uma platéia que

tamanha envergadura, mereceria uma delimitação inicial nesse sentido. O fato de que as referências a essa entidade e a religião umbandista como um todo serem recorrentes nos dados coletados, não me autorizam a desenvolver esse trabalho, tampouco é essa nossa proposta. Fica aqui a sugestão, que poderá ser retomada em um trabalho subsequente. (Cf. Augras, M. De Yíá Mi a Pomba-Gira: Transformações e Símbolos da Libido, in: Moura, C.E. Marcondes (org.), *Meu Sinal Está no Teu Corpo: escritos sobre a religião dos Orixás*, São Paulo, EDICON/EDUSP, 1989, ps. 14-33)

¹⁸⁷ Vale ressaltar que nem todos os travestis que freqüentavam o cinema se prostituíam. Para esses o anonimato era mais importante, pois apenas ocasionalmente se travestiam. Somente ali encontravam um espaço para dar vazão ao desejo de ritualizar “*sua*” feminilidade e, por essa via, seduzir e conquistar parceiros.

¹⁸⁸ Entrevista com Cássia em 07.08.96, depois do fechamento da sala. Esta foi a terceira entrevista que fiz com este travesti, quando ele me falava, saudosos, do “*tempo do Jangada*”. Cássia entretanto não era o único travesti a se referir ao cinema como “*casa*” ou “*quintal*”.

¹⁸⁹ Na mesma entrevista em que se referia ao cinema como “*casa*”, “*alpendre*” e “*quintal*”, Cássia comentava a morte de um travesti, morto a tiros na rua. “*Quando um travesti morre, ninguém liga. Quando a mãe da Alita ia na polícia para saber das investigações, eles diziam que ela estava dando trabalho, que estava incomodando. É porque é assim:*

reivindicava o silêncio e o anonimato, os travestis detinham uma posição privilegiada, esse era um de seus alibis.

No pátio, os travestis encontravam seus pares e dividiam as trilhas percorridas por quem exhibe, na coragem, a dor e o prazer de “ser duplo”.¹⁹⁰ Na exaltação simultaneamente icônica e irônica de sua aparência e nos “jogos de cintura” de suas “cobriças”, ditos em falsetes, palavras semitonadas e dialetais, eles povoavam o silencioso universo do cinema, com suas histórias de guerra, prazeres, irreverência, humilhação e sofrimento. Ali dividiam segredos, mentiras e angústias, trocavam insultos, provocações, picuinhas, avaliavam a frequência e a bilheteria do cinema, debulhavam o rosário das queixas contra seus “maridos” e clientes que não pagavam, falavam dos “sonhos de ir para a Europa”, das estrelas globais, dos planos para o carnaval, dos problemas de moradia, da solidão, da “maldita” ou “sidinha” (AIDS) e da dificuldade em se prostituir num mundo onde a banalização da violência e a falta de condições de vida faz parte da ordem das coisas.

No Cine Jangada, uma polifonia de experiências do social podia habitar o mesmo espaço. Se os travestis faziam referência ao pátio como “casa”, “alpendre”, “quintal”, a apropriação sociocultural desse espaço dava também a impressão de ser a rua em carnaval, povoado dos signos do sexo e da inversão que marcam esta festa. E festa, com balões coloridos, bolo e refrigerante também não faltava ali. Tatiana, com mais de duas décadas de frequência ao cinema, todos os anos comemorava, no pátio, o seu aniversário. Os preparativos da festa incluíam a arrecadação de uma quota entre os frequentadores mais assíduos e outros travestis. O mais curioso, nas festas de Tatiana, e motivo de chacota entre os mais familiarizados com suas estratégias, é que ela comemorava seu aniversário duas ou três vezes no mesmo ano.

Na verdade, como veremos adiante, o dinheiro arrecadado no Jangada era muito pouco. Tatiana lançava mão dessas estratégias de “jeitinho brasileiro” para complementar seu orçamento, pagar o aluguel ou a conta na mercearia. Com o dinheiro arrecadado, comprava um pão doce, umas coca-colas, enfeitava o pátio com alguns balões, e ficava com o restante. Transcrevo aqui a passagem do diário de campo onde fiz referência a esse personagem tão singular no Jangada:

quando eles matam um viado é o mesmo que está matando um cachorro, um bicho bruto. As vezes a própria família acha é bom, porque viado tem é que morrer mesmo”. Entrevista realizada em 07.08.96.

¹⁹⁰ Essa perspectiva de ser biologicamente homem e ritualizar uma determinada representação “idealizada” e “estereotipada” de mulher, levou alguns pesquisadores a identificar no travesti a versão moderna do mito do andrógino que, pela via da inversão, reintegraria no mesmo corpo, os dois sexos ou gêneros. Assim, diz, Oliveira: “Os travestis... imitam mulheres cuja imagem ideal elaborada culturalmente é a personificação onírica da ‘mulher que não existe’, só alcançada pelo mito e pela divindade. Nesse sentido, assumem características divinas, pois só aos deuses foi reservado ter dois sexos. Atualizam o mito do reencontro entre os diferentes sexos construindo a versão moderna da androginia. O elo perdido que unificava o ser macho e ser fêmea. A matriz desta versão moderna do andrógino, é a clonagem, a cópia e o decalque das divas do cinema, das estrelas do mundo musical, das mulheres belas e glamourosas, só encontrado na universo da fama e do sucesso”. (Oliveira, N. M. de. *Damas de Paus: o jogo aberto dos travesti no espelho da mulher*, Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, p. 38).

“Tatiana é cheia de artimanhas. Ela seria a própria confirmação do Hélio Silva segundo a qual ‘o travesti, socialmente, é uma transformação do malandro’ (Silva, 1993: 31). Tatiana passa o tempo a arrecadar dinheiro para sua festinha de aniversário no sábado, sem esquecer de enfatizar a ‘lembrancinha’. Foi Marília, uma figura poderosa no Jangada, quem ‘rasgou’, com chacota e ironia, o ‘babado’ dela: ‘todo mês essa bicha fica mais velha, porque todo mês ela faz aniversário’. Jorge, um desses assíduos freqüentadores do cinema, que nesse momento estava do lado da gente riu, concordando com Marília. Em novembro do ano passado (1995), Jorge contou-me que já havia contribuído com 10 reais para o bolo e agora, em janeiro de 1996, estava contribuindo novamente com outros 10 para a festa de sábado agora. Tatiana já está tão queimada com essa história lá dentro que dessa vez ela inventou que a comemoração era dela e da Zilma, a funcionária da bilheteria e que elas iriam comemorar juntas. Só que sábado a Zilma vai estar de folga e, conhecendo a Tatiana, riu, quando eu perguntei pelo seu aniversário enquanto comprava o ingresso para entrar no cinema.”¹⁹¹ (Diário de Campo, 24.01.96).

Do “pátio-avenida no carnaval” e do “pátio-salão-de-festa”, para o “pátio-terreiro de-religião-afro-brasileira”, era um pulo. Se para alguns, conforme já foi ressaltado, a entrada no cinema acompanhava alguns procedimentos rituais da cosmogonia afro-brasileira, lá atrás, a referência a religião umbandista podia ser agora constatada no apelo moleque, na evocação e teatralização da Pomba-Gira, que alguns travestis consideravam, “*a protetora das bichas em termos de prostituição*”. Nesse momento, no espaço profano do pátio, alguns travestis cantavam pontos para essa entidade e teatralizavam “*técnicas corporais*” que usualmente se teria no espaço sagrado de um terreiro de umbanda, profanizando assim o sagrado e sacralizando o profano.

Não foram poucos os depoimentos em que o envolvimento com a religião umbandista, com freqüência assídua ou circunstancial a terreiros por parte dos travestis se colocou como referência para o sentimento religioso desses atores. Kelma, por exemplo, justificava sua má renda por conta de uma

¹⁹¹ No dia da festa da Tatiana, num dia de sábado a tarde, fui entusiasmadíssimo para o cinema. Seria um momento privilegiado para a pesquisa. Cheguei e já estava tudo preparado: a mesa, os balões, os refrigerantes, tudo. Não se sabia porque, a festa não começava. Depois veio a bomba: o gerente disse que não ia ter festa no cinema, que ali não era salão de festa. Egocentrismo a parte, fiquei me perguntando se minha presença ali dentro não teria contribuído para a não efetivação de uma festa que sempre existiu. Afinal, desde 95, todos sabiam de minha identidade de pesquisador, aquele sujeito estranho, anotando tudo que os travestis, espectadores ou funcionários diziam. Enfim, a festa não se realizou e aqueles mais solidários com a “falsa” aniversariante ficaram revoltados. Mas Tatiana não deixou por menos. Convocou todos para a festa, na rua. E só não realizaram a festa ali na frente do cinema, porque dependiam daquele espaço. Ainda estava claro, quando acompanhei os travestis enquanto eles caminhavam em cortejo para a esquina do quarteirão do cinema, carregando os comes e bebes da festa. Ali mesmo “arriaram” o pão doce e as coca-colas, protegidos do chão por uma folha de jornal, e distribuíram entre os convidados. Enquanto riam do pão-doce da Tatiana, comiam, bebiam e brincavam, um grupo de

transgressão: cortou seus cabelos antes do dia de Yemanjá, quando só poderia ter cortado depois. E Taline um dia chegou ao terreiro com duas argolas douradas que, segundo ela, eram para oferecer à “Cigana”. Mesmo que não se possa dizer que esse sentimento religioso estivesse presente em todos os travestis, a “simpatia” geral por esse *ethos* religioso existia. Assim, em resposta às investidas de “regeneração” das senhoras Testemunhas de Jeová, em nome da “salvação” e de uma suposta ameaça de que os travestis iriam “*pretinhos para o inferno*”, Cássia narra¹⁹² sua contra-argumentação com as referidas senhoras:

*“Não senhora, as outras leis dizem que nós que somos assim, temos salvação, sim. A senhora quer me fazer um homem mas meu ego é esse, meu ego é travesti, eu quero ser é viado. Se eu fosse para a Testemunha de Jeová, meu desejo era ir assim, toda pintada de batom, de vestido cumprido e salto alto. Aí ela foi e disse que eu era mais para a macumba do que para a Testemunha de Jeová.”*¹⁹³

Mas se o pátio sobrepunha tantas camadas de significação remetendo ao fato de que o próprio corpo e suas técnicas representam um “fato social total”¹⁹⁴, aquele espaço era sobretudo, o grande camarim e para os travestis era ali onde tudo começava. Enquanto conversavam, os travestis, iam

religiosos que vinha em nossa direção, daqueles que andam com uma bíblia na mão, desviava seu caminho, atravessando a calçada, possivelmente achando aquilo tudo muito estranho.

¹⁹² Entrevista realizada com Cássia em 16.07.95.

¹⁹³ É possível pensar que essa “adesão” à Umbanda se refere, num primeiro momento, à flexibilidade, reconhecimento e legitimidade que os adeptos dessa religião encontram no que se refere aos processos de inversão entre os gêneros no momento do transe, levando, como mostrou Teixeira, a uma reinterpretação ou reprodução do discurso hegemônico sobre a questão da sexualidade e de seu exercício. Na Umbanda, conforme pude observar na pesquisa que realizei com terreiros locais, um “cavalo” (corpo do adepto) do sexo masculino pode, por exemplo, receber uma entidade feminina como a Pomba-Gira e ritualizar uma determinada representação arquetípica de mulher, sem sofrer discriminações quanto a isso. Esse *ethos* religioso afina eletivamente com a visão de mundo dos travestis, prostituídos ou não, que cotidianamente vivem a inversão e a discriminação. Além do mais, a ética do aqui e do agora que vigora no afro-brasileiro condiz mais com as demandas dos travestis: trabalhar (no sentido mágico-religioso) por clientes, trabalhar para uma amarração, trabalhar para manter o companheiro calmo, trabalhar contra a inveja.... ao contrário de uma ética que se prenda a o registro da culpa e do pecado, voltado para a conquista do reino dos céus a partir de um comportamento exemplar na terra. Outro aspecto que merece ser ressaltado, nessa afinidade eletiva dos travestis à Umbanda, refere-se à violência. Sabe-se, com Pordeus, que um terreiro de umbanda, através da incorporação enquanto forma elementar de poder simbólico, possibilita aos adeptos dessa religião, o repasse da violência sofrida no cotidiano, através de uma catarse coletiva, onde a possibilidade de jogar com várias “*personas*”, dançando ao som dos atabaques tem uma função terapêutica face a uma sociedade doente. Como podemos observar, não gratuitamente os travestis ritualizavam uma incorporação da Pomba-Gira no pátio do cinema. (Sobre esses aspectos das religiões afro-Brasileira ver: Teixeira, M.L.L., Lorigun: Identidades sexuais e poder no Candoblé. In: Moura, C.E. Marcondes (org.) *Candoblé: Desvendando Identidades*, São Paulo, 1987, EMW Editores, ps. 33-51, Pordeus, I. Jr. Trabalho e Malandragem: Sincretismo de um Heroi Civilizador, in: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v.20-21, n° ½, 1989/90, ps. 189-198., e Vale, A. F. C. *Corpo, Umbanda e Modernidade*, Fortaleza, 1993, mimeo, ps. 53-61).

¹⁹⁴ O corpo representa o exemplo mais marcante daquilo que Mauss anunciou através da noção de “fato social total”, na medida em que nele se expressam os diversos códigos que ligam os diferentes níveis da totalidade social, onde se condensaria de maneira simultânea os diversos planos (religioso, econômico, jurídico, moral, estético e morfológico) de uma dada sociedade. Essa perspectiva do corpo tomado em si mesmo enquanto “fato social total” foi desenvolvida por Le Breton, em seu ensaio sócio-antropológico sobre o corpo e retomada por mim no referido trabalho sobre a apropriação sociocultural do corpo em um terreiro local. (Cf., Le Breton, D. *Corps et Sociétés: essai de sociologie et d’anthropologie du corps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991., e Vale, A. F. C. *Corpo, Umbanda e Modernidade*, Fortaleza, 1993, mimeo).

tirando os apetrechos que transportavam na mochila. Dali teciam sua outra pele e começavam a “corrigir sua natureza”. De casa já traziam as pernas depiladas, as sobrancelhas feitas e as axilas raspadas. Alguns, especialmente os que se prostituíam simultaneamente na rua e no cinema, ou os que freqüentavam apenas ocasionalmente a sala e detinham uma condição econômica um pouco mais favorável, exibiam os efeitos do hormônio e silicone nos seios, no rosto e na bunda arredondada.¹⁹⁵ O silicone provocava inveja em alguns, especialmente aqueles cuja atividade na prostituição se restringia apenas ao cinema. Estes eram uma espécie de pária da categoria e eram maioria no cinema.

Entretanto, mesmo que o *glamour* dos desfiles e bailes gays ou das apresentações na televisão estivessem distantes das “produções” dos travestis do Jangada, eles seguiam, com poucos recursos otimizados, sua transformação, dando a impressão de um prazeroso ritual, especialmente se realizado sob os olhos de algum espectador que estivesse sentado por ali ou atravessando o pátio em direção ao banheiro. Quanto mais espectadores e mais curiosidade em torno do espetáculo que tinha lugar no pátio, maior o *frisson*, maior a algazarra, mais incentivo para a sedução. Nessa urdidura de olhares, o dele sobre si próprio compartilhado coletivamente e o da sociedade, construía-se a alteridade¹⁹⁶ travesti no cinema.

Na paródia da feminilidade que ritualizavam, os travestis valorizavam cada etapa, cada utensílio, cada gesto, cada olhar, as vezes apressadamente, em função dos possíveis clientes que começavam a aparecer. Primeiro a roupa, depois o “truque” ou a “truncagem” e por fim os retoques. Iam para trás da caixa d’água e lá colocavam seja um vestido, seja uma mini-saia com meia blusa, ou um *short* de lycra com uma camisa colorida amarrada na altura do umbigo. Geralmente os travestis repetiam suas roupas, pois se no escuro da sala todos os gatos eram pardos, eles não prescindiam de alguns signos que os identificasse aos olhos dos clientes reincidentes. Em meio as oscilações de luz que saíam do projetor, a cor e o tipo da roupa e até mesmo o corte do cabelo permitiam o reconhecimento, facilitando as negociações. Entre alguns, estes vestidos terminavam por se tornar verdadeiras “*fardas de*

¹⁹⁵ Se por um lado, a ingestão do hormônio era tida como benéfica já que, como disse Kelma, “tira os músculos e mata a quantidade de efeito de homem que a gente tem dentro da gente”, por outro os efeitos colaterais da ingestão de hormônio entre os travestis era constantemente reivindicado no cinema: “ele intoxica o sangue da gente, que vira água”, “tira o desejo sexual”, “dá sono e a gente não consegue trabalhar”(Diário de campo)

¹⁹⁶ Alteridade é pensada aqui com Weber. O sociólogo parte das palavras latinas “alter” e “ego” para fundamentar sua teoria da ação social. Os fatos sociais são motivados, e o que interessa à sociologia é a ação guiada por um sentido visado subjetivamente, que se refere ao comportamento dos diversos agentes que compõem o todo social, seja este passado, presente ou esperado como futuro. Na medida em que a ação é ligada à noção de expectativa, ou seja, quem age tem expectativas e levanta expectativas em relação a ação dos outros sujeitos, há uma mútua e recíproca expectativa que se gesta a partir do sentido implícito na ação social. A indeterminação das condutas subjacente a expectativa dos sujeitos desemboca na estabelecimento de figuras estáveis de expectativa (que Weber chama de anéis sociais). Criam-se, então, os padrões de expectativa, que são os papéis sociais, categorias estáveis sujeitas a coordenação e articulação em instituições sociais, cujo agrupamento em sistemas de instituições formam a sociedade. (fragmento do trabalho “O Templo de Príapo”, apresentado como requisito para a conclusão da disciplina Teoria Sociológica II, no Mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Vale, A.F.C. “O Templo de Príapo”, Fortaleza, 1995, mimeo.).

trabalho”, algumas gastas pelo tempo, mas facilmente identificáveis pelos clientes. Quando perguntei a Kelma como ela escolhia o vestido para ir ao cinema, ela disse:

“O meu vestido é sempre o mesmo. Eu lavo meu vestido duas vezes por semana. É minha farda de trabalho. A gente não pode tá trocando de roupa, porque os homens não conhecem a gente. Eles já conhecem a gente com aquela roupa, por causa da roupa né? Um dia eu cortei o cabelo, mudei o vestido e fui para o Jangada. Aí, quando eu fui fazer o programa, o homem disse: ‘Não, eu quero aquela baixinha de cabelo grande, do vestido azul, tua amiga’. Aí eu disse: ‘Não, meu filho, sou eu. É que eu cortei o cabelo e troquei de roupa’. Ele ficou zangado. Aí eu uso a mesma roupa, nunca troco de roupa, são sempre as mesmas roupa, exatamente por esse motivo”.¹⁹⁷

Entretanto, mesmo que as composições no vestuário variassem pouco, por detrás da caixa d’água - aquele espesso cilindro de anéis sobrepostos que saltavam dois metros do chão -, os travestis saíam com parte da transformação realizada. Aquele era o único espaço disponível, já que o banheiro feminino, passível de ser apropriado pelos travestis, era de uso exclusivo dos funcionários e duas enormes palmeiras plantadas em jarros, que antes compunham o cenário do pátio, e que também poderiam servir de camarim para os travestis, haviam sido cortadas para evitar os encontros que abrigavam. No banheiro masculino também não havia condições: o desconforto era grande e as portas, como as palmeiras, haviam sido arrancadas. Nos limites da “tolerância”, o cinema mantinha a disciplinarização do espaço e dos corpos. Aos travestis só restava a caixa d’água e o banco da lateral esquerda do pátio, onde completavam sua transformação.

Para os travestis que se prostituíam no Jangada, o tempo no cinema não era de diversão, mesmo que essa dimensão, como já foi demonstrado, não estivesse ausente. Tempo era dinheiro e eles deviam finalizar os preparativos para enfrentar a sala. Em pé ou sentados no banco, penteavam seus fartos cabelos (um ou outro usava peruca), apanhavam na mochila um pequeno espelho e se punham a maquiar o rosto com pó, *blush*, lápis, batom e, ocasionalmente, rímel. Feitos os preparativos, tiravam da mochila papel higiênico, enfiavam na pequena bolsa que carregavam consigo em suas andanças pelo cinema, escondiam a mochila em algum lugar do pátio, e atravessavam a fenda que dava acesso à platéia.

Ao cruzar aquela estreita passagem, os travestis que se prostituíam no Jangada sabiam o que lhes aguardava. “*Pernas pra que te quero, irmã, Vamos Batalhar!*”, exclamava a Italiana aos outros

¹⁹⁷ Entrevista realizada com Kelma em 29.08.95.

travestis, iniciando o trabalho.¹⁹⁸ O exercício da prostituição no cinema era, antes de mais nada, uma longa e cansativa caminhada. “*Quando eu saio do Jangada, Alex, eu estou com as pernas mortas*”, dizia Cássia. Eram quilômetros e quilômetros percorridos, subindo e descendo o piso inclinado da sala, em busca de clientes e muita energia mobilizada em estratégias de sedução e convencimento, recusas e aborrecimentos: “*a gente anda feito uma condenada pra fazer essa micharia*”, dizia Tatiana, enquanto contava, no pátio, o dinheiro que arrecadara em quatro sessões. (Diário de Campo)

Uma das características da prostituição no cinema, generalizável para os demais cinemas pornôs onde existe prostituição travesti¹⁹⁹, é que estes últimos deviam “caçar” seus clientes, e não o contrário. Diferentemente da prostituição de rua ou em bordéis, onde o prostituto ou a prostituta é procurado por seus clientes, no cinema estes últimos permaneciam imóveis em suas poltronas ou em pé, mas estáticos, junto as paredes dos fundos da sala. As aproximações cabiam aos travestis, mesmo que ocasionalmente se pudesse escutar um “*psiu*” ou enxergar um sinal chamando os travestis. Outra característica marcante era que, além da concorrência entre si, os travestis tinham que enfrentar uma forte concorrência de alguns sempre dispostos a deslocar uma boca, um orifício ou uma mão para um encontro episódico.

No Cine Jangada, a tela dos travestis era a platéia. Os filmes pouco importavam, mas eram reconhecidos pelos benefícios que traziam para a bilheteria do cinema e, por tabela, para os seus bolsos, especialmente quando essas películas desencadeavam mobilidade entre os espectadores, enchendo os fundos da sala ou o banheiro, ambos considerados pelos travestis como os “*motéis*” do cinema, locais onde ocorriam as práticas sexuais que envolviam a penetração. Somente nesses termos, os travestis apreciavam um filme da *Cicciolina* ou um *cover* da *Marilyn Monroe* em planos genitais alargados. Em suas idas e vindas pela sala, os travestis olhavam os que olham, tocando-lhes suavemente o corpo e oferecendo seus serviços: “*paixão, quer fazer um programa?*”, “*paizinho, quer ter prazer?*”, “*tesão, quer gozar?*”, “*benzinho, vamos fazer amor?*”

Entretanto, os que olhavam deveriam olhá-los, já que a platéia era também seu palco e sua audiência. Nesses momentos, os travestis rivalizavam com a tela, sobrepondo iconografias, hipersignificando signos de sedução, confundindo e subvertendo os pólos e os papéis sexuais, pondo a

¹⁹⁸ Resolvi me referir a esse travesti do cinema como “a italiana” por ele ter sido o único dos travestis do cinema, na época pesquisada, a se prostituir na Itália. Uma experiência, aliás, bastante silenciada por Patrícia. Apesar de uma certa melancolia no olhar, andava sempre sorridente pelo cinema, e toda vez que atravessava a tal fenda que dava acesso a platéia, fazia referência a “*batalha*”, chamando os outros travestis de “*irmãs*”.

¹⁹⁹ No decorrer dessa pesquisa, tive oportunidade de visitar duas salas de exibição para filmes pornográficos em dois outros centros urbanos brasileiros, uma no Rio de Janeiro e outra em Salvador, especificamente aqueles nos quais tinha informação de que encontraria prostituição de travestis. Em ambos os cinemas, esse caráter “móvel” da prostituição, com os travestis circulando pelos corredores e oferecendo seus serviços se apresentava como estratégia de aproximação adotada. Tarto Veriano, em sua pesquisa numa sala de exibição carioca também destaca esse aspecto da prostituição travesti no cinema, mesmo que a atuação dos travestis na sala não seja o enfoque priorizado em sua em sua pesquisa. (Cf. Veriano, S. Terto Jr., *No Escurinho do Cinema...: socialidade orgiástica nas tardes cariocas*. Rio de Janeiro, 1989, p.60-65. (mimeo).

nu a verdade dos gêneros. Cássia, por exemplo, se lançava ao espetáculo na lateral do espaço deixado entre a primeira fileira de cadeiras e a tela, onde a sala era mais clara, iluminada pelas imagens que saiam do projetor. Chegava ali em um minúsculo biquíni e ao descer o piso inclinado da sala, ventilava sobre sua cabeça uma fina e leve canga dourada, que ondulava enquanto a estendia ao chão. Deitava-se então sobre ela e, encenando diversas variações do que parecia ser um banho de sol, na praia, executava movimentos sincronizados de pernas e braços, como se estivesse numa aula de alongamento ou, quem sabe, aquecendo-se para um filme pornô. Essa exortação irônica, de uma “mulher-signo” não legitimada em sua anatomia, diante de uma audiência masculina talvez guardasse mais erotismo que a explicitude dos pedaços de corpos fragmentados na tela. Mais erotismo e quem sabe, menos medo, se pensarmos na representação ancestral da mulher no imaginário masculino.²⁰⁰

Mas qual a verdade dos gêneros que Cássia e os outros travestis punham a nu em suas performances cinematográficas naquela sala de exibição? Ora, masculinidade e feminilidade não são inatos ou dados a partir dos genitais, mas, ao contrário, são penosas construções sociais. A virilidade, disse Kehl, “é uma invenção das mulheres a que os homens se esforçam por corresponder, mas que adoram encontrar numa mulher”, e feminilidade, continua a autora, “é uma projeção do desejo masculino que as mulheres aprendem a encarnar - como farsa, bem sabemos - mas se encantam quando encontram, bem dosada, na personalidade de um homem”.²⁰¹ O travesti, melhor do que ninguém explicita que, qualquer um, independente do sexo anatômico pode preencher os requisitos para se candidatar ao lugar do masculino e do feminino. Referindo-se a uma discussão que teve com um cliente que não queria pagar, mas ao contrário queria receber, Elke reproduz e comenta o desenrolar do diálogo entre eles:

“Aí eu disse para ele: ‘o que, você está pensando que eu vou lhe pagar? Você está pensando o que, rapaz? Eu estou vestida de homem ou de mulher? Quem é a prostituta aqui, eu ou tu?’. Eu fiquei louca, ele não queria me pagar. Aí ele disse: ‘o que você tem eu tenho’. Eu estava louca de raiva, e ainda disse

²⁰⁰ De acordo com a análise de alguns textos míticos realizada por Neila Mendes, “a mulher pode ser aquela que dá vida e fonte de prazeres indizíveis, como representa também a origem da morte e das catástrofes que afligem a humanidade, identificada a uma dimensão de impureza, indefinição e perigo... um ser pleno de poderes mágicos, feiticeira sedutora e, em todo caso de uma natureza completamente diferente daquela do homem, ocasionando por um lado, uma misoginia que, vinculada pelo medo e pela inveja, induz ao desejo de dominação (imagem da mulher submissa) e, por outro ao desejo de destruição simbólica que se traduz pela negação e/ou construção de uma imagem nociva (a mulher fatal/destrutiva/inacessível/ intrigante/ fútil)”. A autora ressalta ainda a representação da “vagina dentata” enquanto fonte de um “medo ancestral” por parte dos homens e acrescenta: “é curioso pensar que essa mulher simulacro que é o travesti, não possui uma vagina, ‘entrada do inferno, saída de demônios’, mas um pênis, o que nos leva a perguntar se esta ‘mulher’ não seria finalmente a mulher procurada desde sempre, a ‘mulher ideal’: ela faz medo, mas não tanto...” (Cf., Mendes-Lopes, N.C. Travesti: Identité, Rôle et Imaginaire, Paris, 1992, mimeo, p. 36.). (tradução minha)

²⁰¹ Kehl, M.R., *A Mínima Diferença: masculino e feminino na cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 68.

a ele: “Ora, mas isso não é o caso não, eu por acaso não estou vestida de calcinha e de peito, qual é a diferença, só porque eu tenho aquilo?”²⁰²

Para os travestis, atravessar aquele espaço entre as primeiras fileiras de cadeiras ou ficar por ali no corredor lateral representando uma mulher imaginária criada pelo desejo masculino era simultaneamente mostrar-se na indistinção e na dúvida, mas era também dizer que sabiam tudo o que aqueles espectadores-clientes queriam, apesar da “diferença” que os distinguia de uma mulher legitimada biologicamente por seu sexo. Afinal, como ressaltou Arnaldo Jabor,

“O travestismo é um desejo do homem, que numa cascata para cima de insatisfações sucessivas vai recompondo as possibilidades de um buraco vazio.... Como o desejo do travesti é masculino, ele conhece a mulher ideal. Ele sabe intuitivamente a síntese dos desejos perversos do mundo, e os encarna na sua roupa, nas suas coxas, nos seus gestos. O travesti procura a mulher ideal, e só o homem pode ser a mulher ideal.”²⁰³ (pags. 27-29).

Jabor não é o único a enfatizar essa perspectiva segundo a qual o travesti encarnaria o ideal da perfeita feminilidade. Tanto a literatura especializada, quanto a filmografia sobre travestis abordam a questão nesses termos. No filme de David Cronenberg, *M. Butterfly*, René Gallimard, um funcionário do governo francês em serviço na China, desenformando quanto ao fato de que o corpo de artistas da Ópera de Pequim era composto exclusivamente por homens que representavam simultaneamente os papéis masculino e feminino, apaixona-se por uma de suas mais famosas cantoras, Song Liling. Ao final do filme, desiludido, sentido-se “ludibriado” e prestes a cometer o suicídio, Gallimard diz a sua diva: “*Eu sou um homem que amou uma mulher perfeita, inventada por outro homem... Tudo o mais me será insuficiente*”. Esta, por sua vez, em resposta a uma pergunta feita por ela mesma a uma camarada do Partido Comunista sobre o por que dos papéis femininos da Opera de Pequim serem representados por homens, responde: “*Porque só um homem sabe perfeitamente o que uma mulher deveria ser*”.²⁰⁴

Os travestis do Jangada, não eram a *Cicciolina* ou o *cover* da *Marilyn Monroe*, exibidas na iconografia pornô daquela sala, mas, como *Song Liling*, eram algo distinto, onde a feminilidade que punham em jogo em suas performances cinematográficas era mais incerta que a “incerteza da

²⁰² Entrevista realizada com Elke em 05.08.95.

²⁰³ Jabor, A. *Os Canibais estão na Sala de Jantar*, São Paulo, Siciliano, 1993, pp. 27-29.

feminilidade”, uma “representação de uma representação”, como diz Baudrillard. Uma sedução duplicada numa paródia em que transparecia “uma ferocidade excessivamente implacável para o feminino e que poderia ser interpretada como anexação pelo homem da panóplia de sedução da mulher”.²⁰⁵ Anexação ou anulação? Eis a questão, e a *possibilidade* da “piscadela para o fascismo” e sua afinidade com o travesti.²⁰⁶

De qualquer maneira, nem diabos nem anjos, capitalizando esta representação de uma mulher-signo, em busca de seus clientes, os travestis lançavam um desafio aos freqüentadores das primeiras fileiras de cadeira, aqueles que em princípio seriam os mais “*discretos*”, os mais “*diagues*”, “*mais reservados*”, “*mais homens*” e em tese, estariam menos suscetíveis as suas investidas. Ali estava o deleite dos travestis, sua função mais explícita ao se exhibir ao lado da tela era levá-los lá para os fundos da sala, mas os lucros eram muitos.

Ir lá para frente, “*provocar*”, seduzir a partir dos signos que punham em jogo, deixar os espectadores “*excitados*” e ocasionalmente “*desaparecer*”, “*enfeitiçar*”, “*dar um close*”, “*fazer pose de sereia*”, todas eram palavras que os travestis utilizavam para definir seus passeios pelas primeiras fileiras de cadeiras. Exatamente ali, naquele lugar-metáfora da tela social, onde a ambigüidade era posta com mais discricção, os travestis lançavam ao espetáculo toda a ambigüidade de sua condição. Como a própria Cássia diz, numa das ultimas entrevistas que tivemos, já depois do fechamento:

“O Jangada era maravilhoso, o que eu mais adorava lá era fazer pose ali na frente. Eu ficava louca de ver aqueles homens com tudo de fora. Eu provocava, eu deixava eles tudo excitados e saía. Eu fazia só para deixar eles loucos. Era aquele baratismo de ficar ali, dando um close, fazendo pose de

²⁰⁴ M. Batterfly, David Gronenberg, 1984.

²⁰⁵ Baudrillard, J. *Da Sedução*[1979]Trad. bras. Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus, 1992, p. 19.

²⁰⁶ Baudrillard chama a atenção para a seguinte questão: essa exaltação sedutora, essa paródia do feminino, ao reproduzir a situação do guerreiro original, único detentor do poder de sedução, não terminaria por reduzir a mulher a nada? E nessa derisão da feminilidade, o masculino não invalida seu estatuto e suas prerrogativas para tornar-se um elemento contrapontístico de um jogo ritual? Entretanto, tranquiliza o autor: “essa paródia da feminilidade não é tão feroz quanto se pensa, pois é a paródia da feminilidade tal como os homens a imaginam e a encenam, também nos seus fantasmas. Feminilidade ultrapassada, degradada, paródica..., ela anuncia que nessa sociedade a feminilidade nada mais é que os signos com que os homens a enfarpelem. ‘Supersimular’ a feminilidade é dizer que a mulher nada mais é que um modelo de simulação masculina.” Segundo Baudrillard, o travestismo representaria um desafio ao modelo da mulher através da representação da mulher, um desafio à mulher/mulher através da mulher/signo”, e complementa dizendo “é possível que essa denúncia viva e simulada, que atua nos limites do artificial, que ao mesmo tempo faz e desfaz até a perfeição os mecanismos da feminilidade, seja mais lúcida e radical que todas as reivindicações ideo-políticas de uma feminilidade ‘alienada de seu ser’. Diz-se aqui que a feminilidade não tem ser (nem natureza, escrita, gozo próprio, nem mesmo, como dizia Freud, libido específica). Contra qualquer busca de uma feminilidade autêntica, fala de mulher etc, diz-se aqui que a mulher não é nada e é esse seu poder.” (Cf., Baudrillard, J. *Da Sedução* [1979] Trad. bras. Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus, 1992, ps. 19-20.)

*sereia. Uma hora eles olhavam para a tela, outra hora eles olhavam para a gente. Aí quando eu passava eles puxavam a gente...*²⁰⁷

A prostituição no Jangada, especialmente para aqueles que iniciaram ali, implicava em um duplo aprendizado: atuar como travesti e atuar no interior da sala, demandando um certo saber-fazer que implicava na absorção de uma miscelânea de códigos e signos que viabilizassem as aproximações em relação aos clientes. Assim, se o cinema era lugar de trabalho, era também o “colégio” e a “faculdade”. E “faculdade”, aliás, era uma das senhas que os travestis utilizavam quando ocasionalmente encontravam um cliente fora do cinema e o diálogo era autorizado: “*E aí, você vai para a faculdade hoje?*” Essas e outras tantas senhas de convívio marginal eram aprendidas no cinema. Assim, quando se referia ao seu aprendizado no cinema, Kelma dizia:

*“para todos os efeitos, o cinema é nosso trabalho. É o trabalho que a gente tem, que a gente se diverte e aprende. É um trabalho-colégio. Ali a gente aprende da vida, a gente aprende o sexo, trabalha e ao mesmo tempo ganha dinheiro. No começo eu tinha vergonha, aí eu fui aprendendo com as outras né? No cinema eu descobri coisas que eu nunca imaginei que existisse”.*²⁰⁸

Esse aprendizado vinha a partir do convívio no pátio, seja com aqueles que descobriram o travestismo ali dentro, na esteira da “*desbravadora*”, seja com aqueles que já se “*montavam*” antes do Jangada, seja ainda com o grande contingente de travestis cuja frequência era intermitente. Essa distinção entre os travestis, que baseava-se em critérios como *lugar da iniciação* (dentro ou fora do cinema), *tempo de frequência ao cinema* (décadas, anos, meses), *lugar do exercício da prostituição* (exclusivamente no cinema, simultaneamente no cinema e na rua), *assiduidade* (diariamente, de forma intermitente), *nível de cumplicidade em relação aos funcionários* (laços amistosos, boa ou má “reputação”) e *compromisso com a manutenção da ordem no cinema*, dava lugar a um imbricado sistema de vigilância e fiscalização dos travestis em relação a suas atividades no cinema remetendo a hierarquias e lideranças, muitas vezes reivindicadas nos momentos de conflito, ou nas chamadas disciplinares em função da manutenção daquele território para a prostituição.

Se o acesso que os travestis tinham à administração do cinema ocorria com a frequência em que era verbalizado, não foi possível comprovar, mas era corriqueiro entre os travestis comentários e ameaças de queixas em relação ao comportamento de um ou outro travesti, assim como em relação a

²⁰⁷ Entrevista com Cássia, realizada em 16.07.95.

²⁰⁸ Entrevista com Kelma, realizada em 28.09.95.

algum aspecto que estivesse desagradando na sala, como o calor ou o uso em excesso de “*creolina*” para a limpeza do cinema. Assim também podia-se escutar reivindicações inflamadas de pertença e autoridade, como forma de intimidar os travestis que estavam ali de passagem, ou tomar algum cliente alheio. Tatiana, quando se sentia ameaçado, bradava aos quatro ventos seu longo período de frequência ao cinema e dizia: “*quem quiser que se cuide, eu sou fiscal aqui dentro, tudo que acontece aqui eu dou conta*”. Mas se os travestis eram desunidos entre si, e somente ocasionalmente se solidarizavam uns com os outros, um fato os unia impreterivelmente: a interdição da prostituição de mulheres no cinema.

Certa vez, a italiana levou uma prostituta consigo para o cinema. A princípio todos pensavam se tratar de um outro travesti, tamanha era a dúvida em torno de sua aparência. Cada vez que ela cruzava o pátio, ao lado da italiana, os travestis perguntavam entre si: “*é mapô ou viado?*” Um *frisson* se instalou no cinema, primeiro pela dúvida, depois pela possibilidade de se tratar de uma mulher se prostituindo no cinema. Alguns travestis se preparavam para interpelar a italiana sobre o fato, organizando a proteção do território. Quando as duas atravessavam o pátio em direção ao banheiro, Tatiana, aquela que se dizia “*fiscal*” do cinema, bradou a pergunta, dando voz ao coletivo.

A italiana não havia se dado conta da confusão que havia arrumado e, as gargalhadas, respondeu do banheiro: “*ela é viado*”. A prostituta, que até então se mantivera em silêncio, ao sair do banheiro, não resistiu às provocações: abaixou seu short e mostrou que era uma mulher justificada por sua anatomia. Essa contra-provação, como era de se esperar, foi fatal. Os travestis se reuniram em torno da italiana e, aos gritos, exigiram que ela expulsasse a prostituta. “*O lugar delas é no passeio público, cada macaco no seu galho*”, dizia Suza. Daquele dia em diante, até o fechamento do cinema, nunca mais se teve notícia de prostitutas ali dentro. (Diário de Campo).

A concorrência no cinema era grande, um mercado de corpos saturado na indistinção de uma sala escura, em torno de clientes com baixo poder aquisitivo. Se os travestis já se mantinham em constante estado de guerra com as “*bichas que faziam de graça*” ou com os travestis “*viçosos*” que não cobravam, não havia como dividir o espaço com as prostitutas. As mulheres não eram excluídas do cinema, desde que não se prostituíssem. Obviamente que as justificativas de ordem econômica não dão conta da reação dos travestis no pátio. Era a diferença, “*a mínima diferença*” (que na verdade não é tão mínima...), que justificava todo aquele alvoroço dos travestis.

As prostitutas operariam um verdadeiro “*racha*” entre os clientes. E os travestis sabiam que estariam em desvantagem, não tanto por uma insegurança ínsita a sua anatomia, ou por algum medo ancestral da “*vagina dentada*”, mas pelo poder de barganha que as prostitutas teriam ao colocar em

questão a frágil masculinidade de todos os homens, desde sempre sujeita a provas e provações.²⁰⁹

Diante de toda aquela vacilação sexual por parte dos espectadores, que cliente suportaria ser chamado de viado pela voz de uma mulher justificada em sua anatomia? A sua maneira, os travestis protegiam a si, seus clientes e seu território.

Assim, quem entrasse no cinema estaria sob os olhos dos travestis e sujeitos aos esquemas de classificação que estes últimos lançavam mão para compreender a si mesmos e aos componentes do restante da platéia. Essas classificações partiam primeiramente de uma dicotomia que operava uma divisão entre possíveis clientes e não-clientes, remetendo a uma situação ao mesmo tempo de disputa entre eles e entre aqueles que consideravam uma ameaça. Entre os possíveis clientes, encontravam-se aqueles com quem os travestis vislumbrassem a possibilidade mercadológica implícita na troca de serviços sexuais por dinheiro. Com exceção daqueles que os travestis classificavam de “*bichas*”, todo o resto da platéia era um cliente em potencial. E aí o leque de categorias utilizadas para definir o cliente variava: “*cafuçu*”, “*velhos*”, “*mariconas*”, “*boy*”, “*bofe*”, ou “*homens de verdade*”.

Qualquer um desses clientes, entretanto, poderia vir a se tornar um “*vicioso*” ou “*viçoso*” e tornar-se o estopim para uma guerra. É que o “*vicioso*”, segundo os travestis, era aquele cliente que mesmo tendo acertado o programa, recusavam-se a pagar depois de tê-lo feito. A quebra do contrato desembocava em situações de conflito. O travesti lançava então mão do “*escândalo*” como estratégia para se fazer pago pelo cliente. Se na prostituição de rua essa situação é uma constante, e o efeito do escândalo se faz a partir do grau de visibilidade dado a um envolvimento considerado indesejável socialmente, no cinema, mesmo que os travestis tivessem que guardar alguma reserva em função da gerência do cinema, o raio de atuação do “efeito escândalo” se ampliava, já que se tratava de uma platéia. Algumas vezes, a resolução do conflito demandava a intervenção dos funcionários do cinema ou até mesmo da polícia.

As possibilidades do “efeito escândalo” eram muitas. Num primeiro momento, “*armar um escândalo*” ou “*arriar o verbo*” aparecia como maneira de forçar o cliente a cumprir um acordo preestabelecido. Entretanto, a quebra desse acordo por parte do cliente talvez fosse tão freqüente quanto por parte do travesti. O escândalo poderia então se colocar como estratégia para intimidar o cliente e fazê-lo pagar sem realizar o programa. Os travestis sabiam do potencial corrosivo que suas relações

²⁰⁹ As reflexões acerca da construção da identidade masculina e seu caráter crístico vem ganhando cada vez mais vulto no âmbito das discussões acadêmicas. O papel social que o ser masculino adquire ao longo de sua socialização o coloca em constante estado de guerra consigo mesmo e com o social. Dever, provas, provações, diz Badinter, são desafios que o masculino enfrenta permanentemente. Toda sua determinação se constrói a partir de uma negação. Condenado a diferenciação durante grande parte de sua vida, o menino, para afirmar uma identidade masculina, deve convencer-se e convencer os outros de que não é uma mulher, não é um bebê, não é um homossexual. O papel masculino que uma sociedade sexista impõe ao homem, reivindica Tolson, “é uma imagem de machismo e de virilidade muitas vezes tão

com o cliente comportavam, bem como do medo que causavam nestes últimos ao sacar o homem que tinham dentro dos vestidos.

Não ocasionalmente, quando as práticas eram realizadas no banheiro, lá no pátio, as situações de violência explodiam com mais intensidade, dado que ali os travestis estariam menos suscetíveis ao policiamento dos funcionários do cinema. “*Arriar o verbo*”, entretanto, podia se colocar também como forma de se desfazer de um cliente cuja rejeição (a nível corporal, por “*feiúra*”, “*sarna*” ou “*pano-branco*”) era intransponível, sem deixar, entretanto, de receber o dinheiro do programa. Simultaneamente à estratégia de proteção e extorsão, o “*escândalo*” era uma das formas que o travesti tinha de acertar as contas com o social.

No jangada o consenso sobre o que poderia vir a ser um preço mínimo no âmbito da prestação de serviços sexuais, era geralmente o mínimo que um cliente poderia pagar. Não que não houvesse barganhas e negociações, mas dado o poder aquisitivo dos clientes, as exigências eram reduzidas. A quantia cobrada por programa era muito pequena, indo no máximo a seis reais, e os preços estavam sujeitos a frequência do dia, ao tipo de cliente, ao tipo de prática, ao local onde era realizado o programa, ou a urgência em relação ao dinheiro. Mesmo que o cinema possibilitasse práticas com penetração, nos “*motéis*” dos fundos da sala, práticas como a “*gravação*” (felação) e a “*punhetinha*” (masturbação) nas poltronas da platéia era as mais usuais.

Quando a urgência (necessidade) em relação a dinheiro era muito grande, o número de clientes reduzidos, a concorrência com as “*bichas*” muito alta e o final das sessões ia chegando ao fim, podia-se ouvir os travestis anunciarem suas “*promoções*” para algum transeunte que atravessasse o pátio, ou enquanto circulavam as fileiras de cadeiras. Nesses dias de desespero, os preços dos programas poderiam cair para o mínimo possível, fazendo-se inclusive concessões a outras formas de pagamentos. Uma masturbação ou um felação podiam custar então um real e na falta de dinheiro por parte do cliente, alguns travestis aceitavam, sem maiores delongas, um ticket-refeição, uma camisinha ou um ou dois vales-transporte.

Na impessoalidade do dinheiro - e tão pouco dinheiro - transferida para o corpo do travestis, na ilegitimidade da atividade prostitutiva, identificada à “*sujeira*” ou ao “*mal social necessário*”, e diante dessa mediação monetária enquanto exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objetos pela “*violência sem frases*” do dinheiro²¹⁰, não é de causar espanto o consenso entre os travestis

mutiladora para o homem como a imagem de feminilidade para a mulher”. (Apud, Vale, A.F.C. Imaginário Masculino e Cinema Pornô, in: Barreira, C., Lins, D., Costa, S. de Souza Gadelha, Percursos, Fortaleza, EUFC, 1996, pp. 47-55.)

²¹⁰ A impessoalidade do dinheiro transferida para o corpo é uma idéia de Georg Simmel e trabalhada por Maria Dulce Gaspar em sua pesquisa sobre “*garotas de programa*” em Copacabana, no Rio de Janeiro. A análise da mediação do dinheiro enquanto “*violência sem frases*”, é desenvolvida por Bourdieu em *Le Corps e Le Sacré*. No cinema, alguns travestis faziam referências a determinados clientes que, por estarem pagando, sugeriam ou colocavam como condição do

que se prostituíam no Jangada de que o dinheiro ganho com a prostituição era um dinheiro “*maldito*”, um dinheiro “*sujo*”, que durava pouco nas mãos, uma espécie de economia fundada no sacrilégio:

*“dinheiro de batalha não é abençoado, é um dinheiro mal ganhado, porque é um dinheiro que não rende. Não é como um dinheiro que você ganha com o trabalho do seu suor, que por mais que você gaste, sempre sobra um pouquinho. O dinheiro de batalha, ganho com a prostituição, quando você mais precisa dele, você não tem um tostão. Isso aí eu digo por todas as mulheres de batalha, por todas as bichas”.*²¹¹

No Jangada, podiam ocorrer situações onde o ganho era maior, especialmente nos casos em que os programas extrapolavam os limites da sala de exibição, encaminhando-se para os motéis ou pensões do centro da cidade. Neste caso, a negociação incluía não só o preço do programa como o preço da pensão ou motel. Outra possibilidade para a prostituição travesti no cinema eram os agenciamentos. Estes últimos eram arranjos curiosos que geralmente mobilizavam a mediação dos travestis no contrato de espectadores ou policiais para um programa com algum cliente que não quisesse se expor aos riscos das aproximações no cinema. Nesses casos, a participação do travesti se restringia à mediação verbal do contrato. O cliente oferecia uma certa quantia em dinheiro ao travesti e determinava quanto pagaria pelo espectador agenciado. Caso desse certo, ambos ganhavam e o encontro arranjado pelo travesti tinha lugar no cinema ou extrapolava para os motéis do centro.

Em outros casos, porém, os agenciamentos não prescindiam da participação dos travestis. O agenciador então escolhia um travesti e um espectador de sua preferência para acompanhar algumas cenas de sexo explícito no banheiro. O deleite era visual, com *voyeurs* oportunistas rodeando o agenciador. O “arranjo” podia simplesmente suprir as necessidades de sobrevivência sexual do senhor impotente que teve sua próstata operada e que se satisfazia visualmente com os atores que contratou para um espetáculo simultaneamente particular e público no banheiro sem portas do cinema, como podia desembocar, como já foi ressaltado, em situações nas quais a performance do travesti era dispensável, chegando apenas até a mediação verbal do contrato. Dado que os travestis detinham o monopólio da fala no cinema e sua atividade já era reconhecida e institucionalizada ali dentro ficava mais fácil abordar quem quer que fosse.

“*programa*”, a abolição de medidas preventivas, como o uso da camisinha, por exemplo. Penso que seria de muita valia uma pesquisa sobre a mediação do dinheiro como equivalente para serviços sexuais e as práticas de risco, ou ainda sobre o papel da masturbação no atual contexto “viral”. (Cf., Gaspar, M. D., Garotas de Programa: prostituição em Copacabana e identidade social, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 75 e Bourdieu, P. Le Corps et Le Sacré, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, nº104, 1994, p. 2)

²¹¹ Entrevista realizada com Elke em 05.08.95.

O fato do espectador agenciado poder ser um policial faz referência aos tênues liames que uniam, no interior da sala, lei e marginalidade. Cobiçados pela maioria dos travestis e homossexuais no cinema, os assim chamados “*alibans*”, eram fonte inesgotável de fascínio e sedução. Sua farda, sua postura, sua posição, tidos como símbolos de força e virilidade, atuavam como operadores intensivos da excitação sexual, ápice da aventura transgressiva e da “paixão pelo código”, limite a ser transposto, partilha de legitimidade.

Alguns travestis, bem como alguns espectadores, definiam suas aproximações em relação a esses espectadores fardados, a partir de palavras como “*perigo*”, “*emoção*”, “*ousadia*”, “*tesão*”. Os policiais, por sua vez, atuavam de forma ambígua na sala. Ele podia ser simultaneamente o repressor em função da lei, usar da lei para extorquir dinheiro dos travestis e espectadores, sob a forma de ameaças, como poderia participar de um agenciamento ou ser objeto de uma louca paixão por parte de algum travesti, sendo solidário com este e dando-lhe proteção. Esse encontro lei-marginalidade no cinema, implicava, a exemplo da etnografia de Hélio Silva, numa interminável possibilidade de desdobramentos ambíguos, “refratária a apressadas conclusões ou interpretações muito dogmáticas”.²¹²

Mas, de qualquer maneira, os “*alibans*” eram motivo de conflito no cinema. Contra eles e outros clientes que consideravam perigosos, os travestis colocavam em ação uma espécie de sistema de proteção coletiva contra as situações de risco. Assim, um travesti poderia advertir a outro travesti sobre o fato de que determinado policial ser “*perigoso*” e lançar mão da chantagem para extorquir dinheiro, sobre algum cliente reincidente que não pagava conforme o combinado, ou ainda contra aqueles espectadores-clientes que eles desconfiassem que estivesse com o “*diague das letrinhas*”, ou seja, soropositivo. O fato dos travestis fazerem uso de palavras cifradas, ou melhor, de um dialeto social específico, remete não só a um signo distintivo de uma identidade social, mas também a esse sistema de proteção acima referido.

Alguém que não fosse afeito ao grupo social do qual essas palavras se originam, dificilmente teria condições de entender essas frases: “*aqüenda mona, tem aliban na linha*”, “*olha a elza, mona*”, “*a neca do ocó é bibita e não tem boi...*”... O uso desse dialeto, bem como os palavrões, naquela interação jocosa onde tudo era constantemente sexuado, terminava por naturalizar as censuras suscitadas pelos tabus e decoro do código dominante, virando o mundo social de ponta-cabeça. Também por isso o pátio era um espetáculo para os transeuntes. Ele era o lugar da inversão e da festa, mas também o lugar onde uma outra linguagem que não a “*linguagem domesticada*” tinha lugar.²¹³

²¹² Silva, H. *Travesti: a invenção do feminino*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, p. 87

²¹³ Utilizamos aqui o conceito de “*linguagem domesticada*” tal como é desenvolvido por Pierre Bourdieu em “*Economia das Trocas Linguísticas*”. De acordo com este autor, “a linguagem domesticada, censura tornada natureza, ao proscrever as palavras ‘grosseiras’, as gozações ‘pesadas’ e os sotaques ‘guturais’, se faz acompanhar pela domesticação do

Além dessa linguagem não domesticada, cifrada também em função das situações de risco, os travestis lançavam mão de outras possibilidades para se proteger. Em seus encontros episódicos no cinema, durante uma prática sexual qualquer, alguns “desligavam”, e, em represália às reivindicações de reciprocidade por parte dos clientes, um travesti com o intuito de apressar a ejaculação desse último, poderia vim a dizer: “*que história de prazer é essa, benzinho, eu estou aqui é para dar prazer e não para sentir prazer*”. Noutras declarações dadas pelos travestis em resposta ao que estes pensavam no momento em que prestavam serviço, referia-se a pensamentos tolos, distantes, alheios ao enlace sexual, como pensar no botão do vestido que caiu, na novela das oito, ou ainda num prato de sopa que iriam tomar na esquina de casa, depois da última sessão.

Para justificar esses pensamentos e sua mente ausente, os travestis faziam referência ao cansaço físico e a má aparência ou “*feiura*” desses clientes que consideravam absolutamente desinteressantes. Com esses prevalecia uma dimensão puramente instrumental do sexo, automatizada nos movimentos repetitivos da masturbação ou da feição, onde qualquer possibilidade de prazer era excluída e o sexo pensado somente na hora do pagamento. Mas essas relações não perfaziam a totalidade dos encontros no cinema e, em alguns casos, os travestis, aboliam o pagamento e se deleitavam no “*viço*” ou “*vício*”, como chamavam os enlaces amorosos onde prescindiam da mediação da moeda. É interessante ressaltar que, ao contrário dos espectadores que se auto-classificavam enquanto viciados em sexo, enfatizando o registro “*patológico*” dessa condição, nos travestis, falar de vício remetia a uma positividade: “*fazer o vício*”, ser “*viçoso*” ou “*viçioso*”, designava uma quebra da rotina prostitutiva, sucumbindo aos encantos de algum espectador que considerassem atraente.

E o que o cliente procura no travesti? Se o acesso a outros espectadores já era difícil, com o espectador-cliente era mais difícil ainda. Não só por se tratar do cliente, mas porque um sem número de homens eram atendidos ocasionalmente e cotidianamente pelos travestis no cinema. Se alguns travestis falavam de clientes fixos, que marcavam ponto no cinema, outros, como Cássia e Kelma diziam que o contingente de clientes era muito grande e que, muitas vezes, “*mal decoravam suas caras*”. Muitas vezes eles tentavam conduzir o cliente até o pátio para memorizar suas fisionomias e conversar. Cássia, que gostava de “*analisar*” seus clientes me dizia que nele, o cliente procurava um sexo diferente e que sempre faziam alusão à perícia e à “*delicadeza*” do travesti:

corpo, excluindo qualquer manifestação excessiva dos apetites ou dos sentimentos... submetendo o corpo a todas as espécies de disciplinas e censuras visando desnaturalizá-lo.” O papel que essas “audácias do linguajar corrente”, ou seja, dessa “recusa das censuras suscitadas pelo decoro, particularmente sobre o corpo investido de tabus” desempenham são “bem menos inocentes do que aparenta à primeira vista, uma vez que ao rebaixar a humanidade à natureza comum, estômago, cu, genitália, tripas, comida, merda, tende a virar o mundo de ponta-cabeça”. (Bourdieu, P. Economia das Trocas Linguísticas [1982] Trad. bras. Sérgio M., Barros, M., Catani, A. Catani, D., Montero, P. e Durand, J., São Paulo, Edusp, 1996, p. 76)

*“Tinha homem ali no Jangada que era muito difícil você ver. Eu cansava de fazer programa ali, eu via caras que depois era muito difícil eu ver de novo. Mas eu chamava eles lá para o pátio, para poder decorar a cara e poder conversar. Aí eu ficava analisando a vida deles. Quando eu analisava eles, eu perguntava se eles eram casados, porque eles estava nessa de pegar travesti, se as mulheres deles não satisfaziam. Eles diziam que não era por isso, mas porque eles procuravam um sexo diferente, porque a gente fazia melhor e era mais delicada”.*²¹⁴

De qualquer maneira era consenso entre os travestis que se tratava de alguém que não queria ter sua imagem associada à homossexualidade. Salvo os momentos de conflito, quando os travestis lhes chamavam de “*mariconas*”, eram sempre referidos como sendo “*bofes*” ou “*diagues*”. Como a performance cinematográfica do cliente era pensada por ele mesmo é difícil afirmar. Aqui pode-se apenas inferir alguns questionamentos a partir da experiência de campo e da situação de cinema. Naquela sala, além dos ruídos e gemidos em voz *over* dos alto falantes, a voz que mais se escutava ali era a dos travestis oferecendo seus serviços ao ouvido dos espectadores, logo uma oferta concreta para alcançar, para alguns, um fim previamente definido ao entrar na sala.

Na situação de cinema do jangada, os materiais da fantasia, da imaginação e da realidade pareciam se interpenetrar, colocando todos sob o signo da indistinção da forma coletiva de exibição. Talvez a referência de alguns travestis sobre a transitoriedade do ocasional cliente, seja sintomática de que o que estava em jogo em alguns enlances não passasse da atualização da indistinção oriunda do pornô, onde tudo deve convergir para o imperativo sexual, não cabendo ali outra ação que não aquela pensada como uma série de intercâmbios sexuais. E aí não caberiam distinções, proibições, tabus, já que era a visibilidade do olhar do outro que se buscava. Mas essa indistinção talvez não se perca tanto assim no simbólico e o cliente, ocasional ou reincidente, sabia se tratar de um igual, e nesse sentido, tratava-se de uma relação homoerótica. Por mais que o travesti pudesse atuar como uma “*máquina de prazer*” indistinta e disponível, tratava-se de um homem vestido de mulher, com desejo masculino, idealizando uma mulher, em comum acordo com o cliente a quem atendia.

E esta mulher idealizada talvez estivesse mais próxima da mulher fatal e submissa da tela que a esposa do cliente em casa. O Jangada não era familiar... nem doméstico. No diário encontrei depoimentos onde espectadores se referiam às performances sexuais da iconografia pornô como sendo algo que não faziam com suas esposas ou namoradas. Além de estar mais próximo dessa mulher liberada, da disponibilidade para o imperativo sexual, esta negociação entre travestis e clientes poderia envolver também aquilo que Mendes-Lopes denominou de “*acerto de contas entre homens*”, ou seja,

²¹⁴ Entrevista realizada com Cássia em 16.07.95.

uma relação homoerótica negociada a partir da utilização da mulher como “pretexto”, mantendo inalterada, no cliente, uma “identidade sócio-sexual” reivindicada como heterossexual.

Quando a sala estava para fechar, os clientes eram cada vez mais raros ali dentro. Desde o final de 95, a sala vinha de esvaziando cada vez mais. Alguns funcionários reclamavam que a empresa não queria investir nas instalações, na compra de novos filmes, que o cinema não ia bem. Como num prenúncio do que estava por acontecer, numa das últimas sessões de cinema, os travestis contavam, a partir do número de espectadores e do preço da entrada, quanto o cinema estaria arrecadando. Se para a sala as expectativas não eram boas, para eles eram piores. Com poucos clientes e poucos recursos, alguns em breve passariam a exibir os primeiros sinais de sua soropositividade. Já não bastasse a associação identificada por Bataille entre transgressão e morte, alguns travestis no cinema estavam sob o registro da “*maldita*”, do “*diague das letrinhas*”. E suas condições de existência eram precárias.

Assim, se o cinema podia assumir essa dimensão de *clube*, *colégio*, *camarim*, ele assumia também, em tempos de Aids, um aspecto assustador no que se refere a contaminação da doença. O fantasma da Aids pairava por ali, mesmo que de forma menos intensa que nos cinevídeos²¹⁵ No Jangada o medo era partilhado na convivência - na verdade como “centro de convivência” para alguns - nas conversas angustiadas do pátio, após práticas sexuais de risco, nos relatos sobre a situação de amigos terminais, nas recíprocas acusações de contaminação entre os travestis, ou ainda no discurso daqueles que encontraram na masturbação - enquanto prática que não representa riscos - no cinema a única forma de escapar da “*maldita*” e sobreviver sexualmente em tempos difíceis como estes.

E a “*maldita*” ou “*sidinha*”, dizia Kelma, que há 5 anos é soropositivo, “*é uma praga que não poupa ninguém, quem faz vida tem que si amar, para poder amar ao próximo, não pode sair por aí gongando ou carimbando ninguém.*”²¹⁶ Entretanto o reverso desse discurso, atento aos riscos da contaminação, denuncia, em palavras como “*gongar*” ou “*carimbar*” uma prática que, se não é corrente entre a maioria dos travestis, existe em estado de possibilidade para qualquer soropositivo em situação de extremo desespero: a prática da contaminação voluntária nos contatos episódicos. É lamentável que os ativistas do *Gapa* não tivessem tido acesso ao cinema, pelo menos para distribuir camisinhas.

Apesar de suspeitas superficiais por parte de alguns, todos os travestis foram pegos de surpresa quanto ao fechamento do cinema. Chegaram para “*batalhar*” na segunda-feira e já encontraram a sala sendo desmontada, e suas poltronas sendo carregadas para o depósito. O prédio do cinema era

²¹⁵ Visitando os cinevídeos, tive oportunidade de anotar as pichações que encontrava nas portas dos banheiros ou nas paredes. Entre estas, chamava a atenção aquelas sobre a doença: revelações sobre pessoas que estariam com aids, advertências contra “*michês*” e “*travestis*” que “*roubavam*” e “*contaminavam*” de propósito, bem como conselhos provocativos como este: “*Bicha, aids é coisa séria e mata, não é uma lenda. Se você não ama sua vida e é burra, eu amo a minha. Cuidadaids*”. No Jangada, talvez porque as portas do único banheiro que existia, há muito haviam sido arrancadas, não havia pichações. No Jangada tudo era público e visível. (Anotações de campo, em 22.08.96)

arrendado e há anos as negociações entre locador e locatário se arrastavam na justiça. Teria sido menos angustiante e menos trágico se os travestis já soubessem da aceitabilidade que teriam em alguns cinevídeos. Mas até que isso acontecesse, demorou algum tempo, e foi necessária uma longa peregrinação dos travestis por essas salas. (cinevídeos)

Nesse meio termo, entre o fechamento da sala e a incorporação a alguns cinevídeos, os travestis só tinham como opção a José Bastos, já que, depois da morte de Alita, ali no passeio público eles ficaram ameaçados, seja pelos policiais seja por seus clientes motorizados que lhes atiravam pó de extintor de incêndio na cara. A José Bastos, entretanto, não contava com o fluxo que podiam encontrar no cinema ou mesmo pelas ruas do centro da cidade. Foi aí que alguns se reuniram e foram conversar com os proprietários dos cinevídeos. Os travestis estavam diante de uma nova forma de organizar a exibição dos pornôs no centro da cidade. E foi para ali que eles correram.

A princípio os travestis foram impedidos de entrar em todos os cinevídeos. As novas salas floresciam especificando platéias e territorialidades distintas e alguns proprietários, recém iniciados no ramo, diziam não “trabalhar” com travestis. O Jangada recentemente tinha fechado suas portas e não se sabia ainda como seria a “distribuição” de seus espectadores. Nassa época, quando entrevistei um desses proprietários, ele fazia prognósticos para o novo mercado. Nem os travestis, nem o que ele chamou de “bichas espalhafatosas”, estavam nos seus planos:

“Já está aparecendo muito cinevídeo e se não cuidar vai ser a mesma coisa que aconteceu com aquelas máquinas de suco de laranja. A história é que vai se segurar quem se especificar numa coisa. Aqui eu não trabalho com travesti, porque a gente sabe que são pessoas que roubam e se aproveitam dos outros. Nem com aquelas bichas espalhafatosas. Foi o que fechou o Jangada... Eu também não trabalho com show de sexo explícito, nem prostitutas. O meu cinema são as cabines individuais. O cabra vem porque sabe que aqui tem privacidade, que ninguém vai mexer com ele, ninguém vai ver ele, é discreto. Então quer, dizer, essa é minha área, se não aparecer mais semelhantes a esse meu aqui, a tendência é que ele perdure.”²¹⁷

²¹⁶ Entrevista com Kelma, realizada em 12.11.95.

²¹⁷ Ao falar das máquinas de suco de laranja, o proprietário desse cinevídeo faz referência a uma onda generalizada de produção de suco de laranja a partir de máquinas especialmente utilizadas com esta finalidade. O próprio proprietário em questão foi um dos que investiu na compra destas máquina, não obtendo sucesso na comercialização do produto. Depois disso resolveu instalar seu primeiro cinevídeo, já que seu dinheiro não dava para montar o restaurante que planejava. Entrevista Realizada com M. em 17.07.96.

Não tendo encontrado guarida neste cinevídeo, os travestis foram ao cinevídeo Magistral, aquele que, segundo alguns, teria sido a gota d'água para que o fechamento do Jangada se concretizasse. O “convite” já tinha sido feito desde que o proprietário deste cinevídeo pregou a propaganda sobre os escombros do Jangada. E ali os travestis realmente tiveram maior receptividade junto ao proprietário e também responsável pela administração dessa cadeia de cinevídeos composta por quatro salas. Em algumas delas, o novo empresário-exibidor daria “abrigo” aos travestis, porém sob determinadas condições. Em entrevista, realizada no escritório que fica em cima do Magistral - com uma janela de vidro dando para um minúsculo pátio com algumas palmeiras - o empresário, comentou a peregrinação dos travestis, as restrições que lhes impôs e a forma como distribuiu inicialmente seus funcionários bastardos:²¹⁸

*“Eu não sei se você sabe, depois que o Jangada fechou, veio uma comissão de travestis perguntar porque não podia entrar no meu cinema. E realmente não pode. Para entrar eu estou exigindo uma apresentação com carteira de identidade. Não é preconceito, porque tem o travesti bom e o travesti safado que vem aqui rouba e faz prostituição, isso eu sou contra. Eu sei que eles vem mais por esporte, tipo a Kelma, a Patty e a Renata, que foi os que eu liberei aqui no Magistral. Mas independente disso eu liberei um cinema para que todos possam freqüentar, eu liberei o Alvorada. Cada cinema que eu tenho, eu tenho um sócio diferente. Não é uma cadeia de cinemas, então eu não posso misturar **maquinário** de um com **maquinário** do outro. São sócios completamente distintos. Eu sei que o Alvorada não é um cinema que tem luxo, mas eu estou entrando em reforma nele... eu liberei.”²¹⁹ (grifos meus)*

Os travestis estavam, na verdade em período experimental. O jogo foi o seguinte: bota três aqui no Magistral e manda os outros para o Alvorada, e vê se dá dinheiro, ou seja, vê se aumenta a freqüência pela via de “espectadores-clientes”. Entretanto, se no Jangada eles estavam ao Deus dará, com uma administração que lhes negava existência, devido as limitações próprias de uma sala articulada a um grupo tradicional como Severiano Ribeiro, no cinevídeo, o referido associado, já descobrira que homossexual dá dinheiro, graças a experiência que tivera quando foi proprietário de uma sauna gay da cidade²²⁰. Condescendentemente ou não, esse empresário-exibidor considerava seu cinema como sendo muito melhor para os travestis do que o Jangada: em relação aquela sala, seu

²¹⁸ Lembramos aqui o leitor que, por questões éticas, seguindo o compromisso firmado nas entrevistas com os proprietários dos cinevídeos de não revelar o nome dos cinemas, atribuímos aos mesmos um nome fictício.

²¹⁹ Entrevista realizada com R. em 24.08.96.

cinavideo tinha mais conforto e cabines privativas, o que traria “*novos tipos*” de clientes, e não fazia, como no Jangada, restrições em relação as campanhas preventivas contra a AIDS. Mas essa estrutura talvez tirasse o “viço” de alguns travestis, pois as queixas contra os cinevídeos e a nostalgia em relação ao Jangada, naqueles que já reencontrei trabalhando ali, era grande. No Jangada, os travestis só tinham a Pomba-Gira por eles (nem todos) e aquela relação difusa e ambígua em relação a gerência do grupo Severiano Ribeiro. Nos cinevídeos do empresário-exibidor em questão, eles encontrariam o protetor de uma “espécie”:

*“Se eu pudesse criaria muito mais espaços para o homossexual, por que eu acho um público muito fiel, muito sincero, muito honesto, o que é ruim ele fala, é um público **cativo** e eu tenho planos de abrir espaços exclusivamente para homossexuais, como eu tinha a sauna, a primeira sauna homossexual de Fortaleza. Lá tinha advogado, gente da polícia, tinha empresários, tinha muita gente boa... Não tem gente que salva os animais? Não tem gente que faz campanhas para crianças? Eu protejo os gays.”*²²¹ (grifos meus)

Mas nem só de *gays* se faz uma platéia para filmes pornográficos. E o empresário dos cinevídeos sabe disso. Por isso, suas telas, como a do Jangada, só podiam abrigar filmes heterodirecionados. No Jangada, uma vez, o filme era gay e platéia vaiou para que fosse retirado. Nos diálogos que mantive com alguns espectadores dos cinevídeos, estes me diziam que o “*filme de viado com viado*” não tinha graça. Acredito ser possível pensar essa recusa por filmes homo-direcionados e a demanda por filmes hetero-direcionados, da seguinte maneira: este último tipo de filme implica em afinidades com o modelo “*bicha-bofe*” referido anteriormente, já que preserva a ambigüidade a partir da qual essas salas maximizam seus lucros.

Um cinema especializado em filmes gays, estamparia na testa a identidade sócio-sexual de seus espectadores e restringiria consideravelmente sua bilheteria, pois perderia aquele contingente de pessoas do sexo masculino que ocasionalmente mantém relações homoeróticas, mas não quer (ou não pode) compartilhar sua homossexualidade ou seu gosto pelo pornô *gay* publicamente, como também perderia aqueles apreciadores do pornô hetero, que não necessariamente seriam homossexuais.²²² Os

²²⁰ Entrevista realizada com R. em 24.08.96.

²²¹ Entrevista realizada com R. em 24.08.96.

²²² Levantei essa hipótese numa das últimas páginas do *diário de campo*: “Alguns homossexuais - aqueles que sempre pensam e idealizam seus parceiros como ‘*bofes*’, bem como os travestis, não prescindem desse modelo: em um cinema ou cinevídeo especializado em filmes *gays*, pelo menos em tese e a partir dos depoimentos de homossexuais e travestis, os jogos sexuais não existiriam: “*bicha com bicha dá lagartixa*”, como também para os travestis não existiria a

cinévidéos, a exemplo do que acontecia no Jangada, conservam essa ambigüidade de filmes hetero-direcionados como pretexto para os enlaces homoeróticos, mas, ao lançarem mão das cabines - onde eventualmente pode-se, de acordo com a preferência, ter acesso a filmes *gays* - perdem aquela “exuberância luxuriosa” de um modelo assimétrico compartilhado publicamente, no coletivo, - como acontecia lá no Jangada - já que cria um público “*cativo*”:

*“o que eu espero aqui, trabalhando com isso, é que a pessoa entre na cabine, veja o filme, se excite, se masturbe, chegue ao orgasmo. Porque eu acho que a pessoa vem de uma aflição danada do centro, um corre-corre, um problema que não resolveu e tudo, aí vem aqui ver o filme, relaxe um pouquinho, se masturbe, tudo, aí pronto, vá embora tranquilo, feliz, satisfeito.”*²²³ (grifos meus)

E como será o amanhã da performance cinematográfica do travesti ai dentro? Pelo que foi descrito nesse trabalho, a respeito do cotidiano dos travestis no Cine Jangada, não se poderia aqui dizer que nessa sala de exibição a prostituição estava mais próxima daquela, sagrada, dos antigos, do hermafrodita, ou mesmo do andrógino que reúne a maquilagem e o teatro como ostentação ritual que rivaliza com a tela, sai “*dando close*”, “*fazendo pose de sereia*” e que canta os pontos da Pomba-Gira?

Depois de passada a fase experimental nesses cinevídeos que os “aceitaram”, alguns outros, que estavam só no Alvorada, passaram a poder freqüentar o Magistral. Na última visita que fiz a esse cinema, pude contar vinte travestis, alguns do Jangada e outros desconhecidos. E no mais novo cinevídeo da cidade, sua presença também é garantida, agora numa configuração impensável no Jangada, a saber, compartilhando as cabines com as garotas de programa.

Cai por terra, portanto, a acusação de que tenha sido a entrada dos travestis no Jangada um dos principais motivos para seu fechamento. Conforme ressaltamos, a eles atribuíam-se a violência e o roubo na prostituição, o que, na opinião de alguns tinha transformado o cinema em um “*violento antro pornô*”. Entretanto, se em parte a violência pode ter contribuído para o fechamento, somente em parte, tal juízo de valor corresponderia à verdade. Além do roubo acontecer circunstancialmente, os travestis, por tudo que até agora foi ressaltado estabeleciam com o cinema relação não só comercial, mas afetiva

representação da mulher da iconografia pornô para que eles ‘dessem voz’, negociando com seus clientes a invisibilidade do gozo feminino nas imagens. Por isso é que os filmes tem que ser hetero direcionados”. (Diário de Campo, 22. 03.96). Lembremos aqui Willians, quando esta observa que “a ampla gama de gemidos gritinhos e choros que emolduram os números sexuais no pornô funciona para ‘negociar’ com o problema catastrófico da visibilidade do prazer feminino, para proporcionar uma imagem vocal de modo a garantir a consumação desse prazer. Ou seja, por uma fatalidade anatômica - a impossibilidade de exibir materialmente o gozo da mulher na imagem -, a representação do prazer feminino é remetida às possibilidades de utilização dramática do som”. No cinema, os travestis, ao representarem mulheres que se assemelham àquelas da tela, lançariam essa possibilidade aos clientes: são mulheres-signos que, ao contrário das da tela, dão visibilidade a sua ejaculação. Esta entretanto é apenas uma hipótese, que demandaria um sem número de dados para ser comprovada. Entretanto, não custa lembrar que no pornô, a regra de ouro é o “*money shot*” e que naquela sala, a masturbação era a prática mais recorrente. (Willians, Linda. *Hard Core*, University of California Press, 1989, p. 189.)

²²³ Entrevista realizada com M. em 17.07.96.

e mítica (no sentido iniciático), ou seja, eles atraíam espectadores-clientes para suas poltronas, mas também encontravam ali vestígios de solidariedade, onde podiam compartilhar com toda uma platéia e nesse sentido, também zelavam pelo cinema. O fechamento da sala tem outras raízes.

Os novos independentes²²⁴ - também fruto de um mercado cinematográfico marcado por trusts e restrições - não tinham que enfrentar os tradicionais problemas com a distribuição, já que contavam com fitas de vídeo pornô acessíveis em qualquer locadora. A produção de películas para máquinas de 35mm, ao contrário, ia tornando-se cada vez mais escassa. Diante da alta definição dos planos genitais alargados na hipervisibilidade do obsceno domesticado dos cinevídeos, as repetitivas películas do Jangada tinham poucas chances de manter o cinema em funcionamento. O vídeo cassete e o telão seriam a nova maneira de organizar a exibição dos filmes pornográficos no centro da cidade. Quem não aderisse a “*febre do telão*”²²⁵ e a “ideologia do videocassete”²²⁶ estaria fora do mercado.

Com a “*febre do telão*” desaparece toda a sutileza da película e todo o ritual de um espaço. A sala de projeção, responsável por aquele raio luminoso que, no erotismo difuso e coletivo do Jangada, produzia um festival de afetos, dá lugar a um quatinho pequeno para o videocassete, aquele que como disse Abreu, “matou o cinema e foi a família”. Pela película e pela visibilidade da transgressão que atualizava, o Jangada se fazia cinema, herdeiro do Atapu, do Majestic, do Diogo.... um cinema “*cara dura*”, como o antigo cine Moderno. E os cinevídeos, seriam eles modernos? E como se processará a aprendizagem desses novos códigos, dessa nova forma de socialidade e territorialidade urbana?

²²⁴ Em 1992 surgiria, no centro da cidade, os cinevídeos Estrela e Babel e, três anos depois o Alvorada. Dos cinemas especializados na exibição de películas pornográficas, só restavam o Jangada e o Palladim, já que cinemas como o Art e o Old Metópole haviam fechado suas portas muito antes da passagem da década de 80. Na esteira do Alvorada, mais quatro cinevídeos viriam. O penúltimo a ser inaugurado, o Cine Magistral, seria fatal para o Jangada e talvez para o Diogo, que fechou suas portas um mês depois.

²²⁵ O termo “*febre do telão*” foi utilizado por um dos proprietários de uma sala de exibição de filmes pornográficos da cidade. Esta sala tinha quase as mesmas proporções do Cine Jangada e, a exemplo dessa última, contava com duas máquinas de 35mm, exatamente iguais. Para não fechar suas portas, o empresário-exibidor, lamentando, declarou: “*tive que aderir a febre do telão*”. Entrevista realizada com J. em 12.08.96.

²²⁶ Nuno César Abreu utiliza-se dessa noção para fazer referência a “domesticação do obsceno” que ocorreu a partir da entrada do pornovídeo nos lares. Cito o autor: “excluído do Dionísico o vídeo proporciona uma outra espécie de excesso: a capacidade de fazer voltar o filme, de repetir, de fazer câmera lenta, congelar, contemplar. E até copiar (ilegalmente). Este atributo de permitir ‘saborear’ desloca o arrebatamento da exibição em cinema para um outro êxtase dos sentidos”. E, mais adiante o autor complementa, explicitando o que quer dizer por domesticação do obsceno: “o erotismo atual é, enfim, domesticado, amansado, mistificado pela sociedade. (...) De qualquer modo, o erotismo dos anos 90 (em diante) está ligado ao vídeo: a imagem eletrônica e a sexualidade se encontram sob a máscara do pornovídeo, numa conjunção completamente nova: o privado se oferece ao público. Tanto que, ao penetrar na vida doméstica, ‘o vídeo matou o cinema e foi à família’”. (Cf., Abreu, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996, pp. 143-150.).

CONCLUSÃO

O escurinho de uma sala de exibição sempre lançou um desafio à cidade. A situacionalidade de cinema, pelos elementos que condensa - saída do tempo de trabalho para um tempo fílmico de lazer, prostração das posturas, proximidade, pertença, disponibilidade... - remete à possibilidade de comungar interativamente imagens. Apesar dos “lanterninhas”, o escurinho compôs o tom de um erotismo difuso e anônimo. Desde que se fixou no cenário local, essa “fábrica de sonhos”, chamada sala de exibição acumulou os segredos da cidade. E como algumas proibições existem para ser transgredidas, esses espaços-territórios deram lugar aos namoros, aos flertes, à galantaria, mas também aos enlaces homoeróticos, trocados em surdina nas gerais, nos cantos do cinema, nos banheiros.

A partir de uma imersão na história das salas de exibição da cidade, buscou-se traçar aqui alguns aspectos históricos, sociais, econômicos e culturais aos quais as salas de exibição estiveram sujeitas. O cinema era lazer de uns poucos privilegiados da *belle époque* fortalezense e se manteve assim por muito tempo. O “escurinho do cinema” também deveria coincidir com os ideais de decência e assepsia da nova ordem modernizante que se estabelecia. Desde seus primórdios, as salas de exibição encontraram o “pacto civilizatório” que separou os universos masculino e feminino.... As restrições colocadas às mulheres foram maiores, e o “imoral” ou a pornografia em imagens foi se instituindo enquanto monopólio do masculino.

Refletir sobre a constituição histórica desse espaço sociocultural específico *sala de exibição*, enquanto recurso auxiliar na compreensão da socialidade gestada no Cine Jangada, possibilitou circunscrever algumas problemáticas a partir das quais buscou-se desenhar um novo tipo de mapa para descrever e compreender a metrópole, suas modalidades de diversão e seus funcionamentos marginais. A partir da especificidade empírica dessas salas - interpeladas pelo binômio espaço-territorialidade - pode-se agora, a guisa de conclusão, destacar algumas das tendências próprias da atual “cultura” dos locais para a exibição de filmes pornô no centro da cidade.

No Jangada, a veiculação do gênero “feito para excitar”, possibilitou a constituição de uma novo tipo “performance cinematográfica”. Se antes, a apropriação do escurinho do cinema se restringia às “gerais”, o “refúgio” era mais “reservado” e “homossexuais” e “enrustidos” lançavam mão desse espaço para o exercício de uma sexualidade plástica e episódica no bojo de uma sala composta por pessoas de ambos os sexos, a especialização nos pornô, além de restringir a frequência da sala ao gênero masculino, veio dar visibilidade social ao exercício coletivo dessa forma de sexualidade, bem

como abrir espaço para a incorporação de um novo personagem nesse cenário. Os travestis, ao jogar com a dubiedade dos papéis, não só se transformariam em alegoria do Jangada, como infligiriam uma nova dinâmica para a recepção desses filmes....

A história daquela sala de exibição é a história de um tipo de socialidade urbana, uma socialidade que, por atualizar o obsceno das imagens na platéia - reduzindo a distância entre o que se vê na tela e o que não se vê do lado de fora de uma sala de exibição - remetia à suspensão dos modos habituais de comunicação e contribuía para a comunhão interativa da iconografia pornô. Ao pôr em suspense sua particularidade individual, seus espectadores constituíam um tipo de socialidade onde os materiais da fantasia, da imaginação e da realidade pareciam se interpenetrar colocando todos sob o signo da efervescência coletiva. Sua platéia sugeria formas de negociar as oposições, interdições e contradições que existem no interior da cultura, ao mesmo tempo em que oferecia soluções simbólicas aos seus espectadores.

A pesquisa aqui desenvolvida nos possibilitou verificar não só um reordenamento das salas de exibição da cidade - que migram para os shoppings -, como também a circunscrição de um lugar para a pornografia, ou seja, o centro da cidade. E no bojo dessa especialização das salas do centro, o Jangada desempenhou um papel peculiar, foi zona de fronteira, “limem”, soleira. O seu fechamento indica “transição” entre uma condição positiva passada, que não existe mais, e uma condição futura ignota. O Jangada foi divisor de águas não só no sentido de que foi a última sala de exibição especializada a utilizar películas em suas exibições - depois de ter sido uma sala “familiar” -, mas também no sentido de que, com o fechamento desse cinema se extingue um tipo de socialidade urbana. A entrada do vídeo nas salas redesenha as questões em torno da transgressão e permissividade que sempre acompanharam as manifestações erótico-pornográficas.

Em Fortaleza, ao contrário do que aconteceu em outras capitais do Brasil, a passagem do filme pornô narrativo de longa-metragem para o pornovídeo, ao invés de ter sido motivo para o fechamento das “salas especiais” (como eram consideradas as primeiras salas especializadas no gênero) ocasionou a abertura de cinevídeos, anunciando uma nova proxêmica para o exercício da sexualidade nesse tipo de espaço. Quando pensava-se que as “salas especiais” tenderiam a desaparecer com o surgimento da tecnologia do vídeo levando o obsceno para o espaço doméstico, eis que essas salas ressurgem numa nova configuração e algo que foi destinado para ser usado “em casa”, ou seja, o videocassete, é utilizado para constituir um espaço público domesticado.

Por uma exigência econômica, as grandes salas e as películas não são mais possíveis e os novos espectadores terão que se adequar a novas práticas, criar novos códigos, abdicando da efervescência sexual difusa em função de territorialidades setorizadas. Afinal não foi um dos proprietários de

cinavideo quem disse que “*vai se segurar quem especificar numa coisa*”? A socialidade nos cinevdeos se fragmenta e perde o carter interativo mais amplo, lanca-se a particularizacao das preferencias. Varios cubiculos nao formam uma sala e mesmo na platia simulada pelo telao, perde-se em autonomia, em espontaneidade, em originalidade, em criatividade, pois esta encontra-se sob a egeide de alguem que controla e “*protege*” o anonimato.

O videocassete nao pode oferecer a riqueza, a saturacao sexual, a euforia e o extase quase religioso da comunhao interativa das imagens no Cine Jangada. Os (tela)espectadores das peliculas do Jangada transformaram-se em videospectadores e a “ideologia do videocassete”, mesmo que deslocada para o publico da lugar a uma “domesticacao do obsceno”. Ali, o “salto para a exterioridade” da transgressao esvanece, pois a visibilidade das praticas fora de cena se territorializam em configuracoes domesticas, em pequeninas salas, com duas cadeiras ou um banco acolchoado colocados em frente a uma telinha de televisao. Como no doce sexo do lar, ha sempre a possibilidade de alguem bater na porta, dando tempo aos amantes para se recompor.

Os antigos personagens do Cine Jangada perderam a visibilidade, nao mais existe aquela platia difusa, partilhada. At e a ambiguidade da disciplina dos travestis numa sala que ainda investia no impeto moralizador da exibicao da “Paixao de Cristo” num cinema pornô - o que terminava tambem por ser altamente trasgressor ao colocar o Santo Cristo entre “Calcinhas Transparentes” e “Sonhos Molhados” - se esvai, pois agora quem disciplina nao e mais o olhar publico, mas o formulario de entrevista, a fotocopia da carteira de identidade, a posse da chave da cabine. O cinevideo representa assim uma hiper-organizacao da transgressao, domesticacao do olhar e a constituicao de um espaco que disciplina, ligado a institucionalizacao e a um controle explicito. Num cubiculo de “90 centimetros”, o erotismo dos anos 90... Reduz-se o espaco a partir de uma concepcao minimalista e minimante da sala, uma sala que nao e mais de todos, mas de um ou dois, isoladamente.

Com o fechamento do Jangada e a ideologia do video nas “videosalas”, perde-se o liame de uma territorialidade onde uma polifonia de experiencias do social podia habitar o mesmo espaco - camarim, salao de festa, terreiro de religiao umbandista - pois tudo agora remete a um confinamento: os antigos codigos, o olhar do outro que participava, o exibicionismo e o voyeurismo explicitos ficam subordinados a essa possibilidade de confinamento na norma domestica. Essa nova configuracao engloba nao so uma reorganizacao do interior de uma sala de exibicao para os pornos, como especializam platias: o cinevideo tal que e “so hetero” e nao aceita “travestis e bichas espalhafatosas”, o cinevideo tal que conserva uma dinamica semelhante a do Jangada, com travestis e miches compondo sua territorialidade, o cinevideo tal que renova com a incorporacao nao so de travestis mas com prostitutas - algo impensavel no Jangada - e assim por diante.

Tudo nos cinevídeos se restringe, especializa-se, individualiza-se. A suspensão reproduz o espaço da casa. O implícito-explicito do público e do privado dá lugar à domesticação dos corpos por extensão do poder e da “tolerância”. A transgressão domesticada, confinada. Trata-se agora da intensidade do “meu” corpo, sem o olhar da platéia, do “meu” prazer, sem o mistério da carne que triunfa no carnaval de todos. Uma singularização e neutralização de algo que tinha um aspecto de grupo, de coletivo, onde a impessoalidade e o anonimato cede lugar a relações particularizadas e semi-identificadas. Parafraseando a paráfrase de Abreu, diríamos que, no Jangada a película matou a família e foi ao cinema, ao terreiro, ao teatro, ao salão de festa.... O cinevídeo matou o Jangada e foi para o quarto.

GLOSSÁRIO

Dialeto define-se como variedade social ou regional de uma língua. E os usos sociais dessa última remetem ao fato de que, as relações de comunicação, na verdade são relações de força extrínseca e intrínsecas ao grupo específico no qual os dialetos são forjados. O socioleto, ou dialeto social, registrado na experiência de campo com os travestis e homossexuais é exemplar para mostrar como esses usos sociais da língua estão sempre propensos a se organizarem em sistemas de diferenças. Conforme já destacamos anteriormente, esse socioleto funcionava não só como signo distintivo de uma determinada identidade sócio-sexual, mas também como estratégia de proteção utilizada para excluir locutores desprovidos de competência para decifrá-lo.

No funcionamento marginal do Cine Jangada, a proliferação de itens lexicais era intenso e a mutabilidade das tramas classificatórias que punham em jogo bastante elevada. Daí a dificuldade na elaboração de um glossário que pretenda dar conta de seus significados e das sutilíssimas diferenças entre alguns itens. Entretanto, somente tentando explicitá-los é possível tornar o texto compreensível. Tendo em vistas estas dificuldade, gostaríamos que ressaltar que as definições aqui listadas possuem um caráter aproximativo e seu sentido se encontra vinculado às situações, às circunstâncias e intensidades com que eram utilizadas pelos locutores-espectadores daquela sala de exibição.

Aliban: Palavra empregada por travestis e alguns homossexuais para designar policiais civis ou militares.

Aquendar: Termo utilizado pelos travestis no sentido de fugir, escapar, e também roubar. Outra designação - no que se refere a roubo - para elsa.

Bicha-machuda: Expressão forjada no interior do grupo para se referir ao homossexual que se auto-reconhece como “discreto” em oposição a um comportamento codificado de “excessivo”, “exagerado” ou “artificial”. Muitas vezes utilizado em oposição a bicha-pintosa.

Bicha-espalhafatosa: Homossexual que expressa sua identidade pelo “excesso”, pelo “exagero”, de forma “artificial”.

Bicha-pintosa: Designação semelhante a bicha-espalhafatosa, utilizada pelo grupo para se referir ao homossexual que expressa sua identidade pelo excesso com fins de visibilidade, com forte conotação pejorativa e excludente. Ex. “Essa bicha é muito pintosa”.

Carimbar: Verbo utilizado por alguns travestis e homossexuais, soropositivos ou não, para fazer referência a “contaminação voluntária” pela não observância a medidas preventivas. Ex. “Fulano é uma pessoa má, depois que pegou Aids, só vive carimbando os outros”.

Bibita: Palavra empregada como sinônimo de pênis pequeno.

Dar pinta: Expressão utilizada por homossexuais e travestis para designar a ação de chamar a atenção sobre si através de artifícios associados ao gestual, ao vestuário, as posturas, tendo em vista a visibilidade.

Dar um close: Expressão utilizada especialmente pelos travestis para fazer referência a exibição de sua performance “feminina”.

- Bicha-gilete:** Expressão forjada para designar homossexuais que são simultaneamente “ativos” e “passivos”.
- Bicha-diague:** Homossexual que é identificado pelo grupo enquanto “discreto”, “reservado” ou “disfarçado”. Expressão também utilizada pelo grupo para designar homossexual que expressa suspeita, perigo, falsidade, mal-caratismo. Ex. “Cuidado com essa bicha que ela é diague”.
- Bicha-truncada:** Travesti que dissimula sua genitália através de artifícios como emplasto Sabiá ou *shorts* e calças de *lycra* apertados.
- Bofe:** Designação utilizada por alguns homossexuais e travestis para se referir ao “macho”. Podendo também ser referido como *ocó*.
- Batalha:** Palavra utilizada pelos travestis para designar a atividade na prostituição.
- Bofão:** Designação superlativa de bofe, utilizada por alguns homossexuais e travestis para enfatizar a atração física que provocam aqueles que consideram “machos” e a virilidade que lhes é imputada. Podendo também ser referido como *ocó*.
- Boi:** Palavra utilizada por travestis e homossexuais para se referir a dinheiro de um modo geral, ou para fazer referência ao pagamento por serviços sexuais. Ex. “A bicha não via para o show da Daniela Mercury porque não tem boi” ou “É bofão, mas tem o diague do boi”.
- Caçar:** Termo utilizado por alguns homossexuais para se referir a ação de circular por banheiros, ruas, cinemas.. com a intenção de encontrar parceiros sexuais.
- Cobriçe:** Termo utilizado entre o grupo como sinônimo de esperteza, mentira ou falsidade.
- Catar o babado:** Expressão utilizada por homossexuais e travestis para designar o ato de perceber algo que estava velado, escondido ou mascarado. Expressão também utilizada pelos travestis do cinema para designar o ato de ter o pênis tocado por parte do cliente, nas trocas sexuais no cinema. Ex. “Tem cliente que diz que é bofe, mas na hora h, eles vem direto com a mão catar o babado”.
- Diague:** Corruptela do nome do bailarino russo Diaguilef evocada entre o grupo homossexual com a finalidade de impor uma mudança de atitude diante de pessoas estranhas ao meio. Descrição, sigilo, segredo. Também pode ser utilizada para designar pessoas (homossexuais ou não) que para o grupo expressa suspeita, perigo, falsidade, mal-caratismo. Ex. “Cuidado com aquele aliban que ele é diaque (perigoso)”.
- Diague das letrinhas:** Expressão utilizada por homossexuais e travestis para fazer referência a AIDS. Sinônimo de “Maldita” ou “Sidinha”.
- Gongar:** Outra designação para carimbar.
- Elsa:** Palavra empregada como sinônimo de roubo. “Essa bicha é da elsa, só vive roubando”.
- Ocó:** Palavra de origem africana, utilizada pelos travestis e homossexuais para se referir aos “machos”.
- Pegação:** Expressão utilizada no meio homossexual para exprimir a busca de possíveis parceiros (caça). Ato de tocar o genital de um possível parceiro.
- Mapô:** Termo de origem africana (amapô) para designar a mulher.
- Maricona:** Termo empregado pelos travestis para se referir ao cliente “passivo”. Também utilizado para fazer referência a homossexuais que não revelariam sua identidade homossexual, ou ainda para designar homossexuais que já ultrapassaram uma certa idade, com conotação pejorativa.
- Mona:** Termo de origem angolense - empregado nas religiões afro-brasileira e que significa menina ou mocinha (Kacciatore, O.G. Dicionário de Cultos Afro-brasileiros, São Paulo, Forence, 1977) - apropriado pelos travestis para designar “bicha-mulher”. Também utilizado no meio homossexual para cumprimentos, remetendo a um sentido de pertença a esse grupo específico. Ex. “Diga aí mona, tudo bem?”
- Maldita:** Outra designação para AIDS, sinônimo de “sidinha” ou “diague das letrinhas”.
- Neca:** Órgão genital masculino.

Sidinha: Outra designação para AIDS, sinônimo de “maldita” ou “diague das letrinhas”.

Truncar, truncagem: Técnica corporal realizada pelos travestis com o propósito de invisibilização do volume do pênis sob a roupa, realizada a partir do uso de emplaste sabiá ou calcinhas e *shorts* de *lycra* apertados.

Montar: No transformista: atributo sexual secundário (acessórios utilizados pelas mulheres: vestidos, maquiagem, salto alto) utilizado por alguns homossexuais na construção de uma imagem feminina. No travesti: esses mesmos atributos acompanhados por uma transformação corporal por ingestão de hormônio ou intervenções cirúrgicas para implantação de próteses artificiais.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica* [1989]. Trad. bras. Ana M. Scherer e José L. de Mello, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- ALENCAR, E. *Fortaleza de Ontem e Ante-Ontem*, Fortaleza, Edições UFC, 1980.
- ANÔNIMO do século XVII. *Teresa Filósofa*, Trad. bras. Maria C. Carvalho Gomes, Porto Alegre, LP&M (Col. Clássicos Libertinos), 1991.
- AUGRAS, M. De Yjá Mi a Pomba-Gira: Transformações e Símbolos da Libido, in: Moura, C.E. Marcondes (org.), *Meu Sinal Está no Teu Corpo: escritos sobre a religião dos Orixás*, São Paulo, EDICON/EDUSP, 1989.
- ABREU, N.C. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, São Paulo, Mercado das Letras, 1996.
- BADINTER, E. *XY sobre a Identidade Masculina* [1992]. Trad. bras. Maria I. D. Estrada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- _____ *Um é o outro; relações entre homens e mulheres* [1986]. Trab. Bras. Carlota Gomes, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986 (5^a ed.).
- BARBOSA F.C.J., *A Força do Hábito: Condutas Transgressoras na Fortaleza Remodelada (1900-1930)*, Fortaleza, 1997, mimeo.
- BARTHES, R. Saindo do Cinema, in Bellou, R., Kuntzel, T. e Metz, C. (orgs.) *Psicanálise e Cinema* [1975]. Trad. bras. Pierre A. Ruprecht, São Paulo, Global, 1980.
- BATAILLE, G. *O Erotismo* [1957]. Trad. bras. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987, (2^a ed.).
- BAUDRILLARD, J. *Da Sedução* [1979]. Trad. bras. Tânia Pellegrini, Campinas, Papyrus, 1992.
- _____ *A Transparência do Mal: ensaio sobre os fenômenos extremos* [1990]. Trad. bras. Estela dos Santos Abreu, Campina, SP, Papyrus, 1990.
- BETTANINI, T. Espaço e Ciências Sociais [1976]. Trad. bras. Liliana L. Fernandes, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- BOURDIEU, P. *Economia das Trocas Lingüísticas: o que Falar quer Dizer* [1982]. Trad. bras. Sérgio M., Barros, M., Catani, A. Catani, D., Montero, P. e Durand, J., São Paulo, Edusp, 1996.
- _____ *O Poder Simbólico* [1989]. Trad. Port. Fernando Tomaz, Lisboa, Difel, 1989.
- _____ *Raison Pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil, 1994.
- _____ *Coisas Ditas* [1987], Trad. bras. Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____ *Razões Práticas: sobre a teoria da ação* [1994], Trad. bras. Mariza Corrêa, Campinas, Papyrus, 1996.
- _____ *Le Corps et Le Sacré*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n°104, 1994.
- BROOD, Herry. Pornography and the Alienation of male Sexuality, in: *Men, Masculinities and Social Theory*, London, Unwin Hyman, 1990.
- BUARQUE DE HOLANDA. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- CALVINO, I. Marcovaldo ou As estações na cidade [1990]. Trad. Bras. Nilson Moulin, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- _____ *As Cidades Invisíveis* [1972]. Trad. Bras. Diogo Mainardi, São paulo,

- Companhia das Letras, 1994 (6^a ed.).
- CANEVACCI, M. *Antropologia do Cinema: Do mito à Indústria cultural* [1988]. Trad. bras. Carlos Nelson Coutinho, São Paulo, Brasiliense, 1990. (2^a ed.).
- _____ *Antropologia da Comunicação Visual* [1988]. Trad. bras. Júlia M. Polinésio e Vilma de Katinsky B. de Souza, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____ *A Cidade Polifônica, Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana* [1993]. Trad. bras. Cecília Prada, São Paulo, Stúdio Nobel, 1993.
- CABRAL, T. *Patuá de Recordações*, Campinas, Tomé Cabral, 1978.
- CHABOT, M. “ Postface: Une Morale Pornographique Est-Elle Possible?”, in: vários autores, *La Pornographie Mise à Nu*, Montreal, Les Editions Univers, 1981.
- COSTA, A. e BRUSCHINE, C.(org.). *Uma Questão de Gênero*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1992.
- COSTA, J.F. *A Ética e o Espelho da Cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, (2^a ed.).
- DaMATTA, R. Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro, Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1990.
- DARNTON, R. Sexo Dá o que Pensar, in: Novais A. (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- DE SADE, A.-F. *Filosofia na Alcova* [1795], Trad. bras. Anônimo (revisada por Eliane Moraes), Bahia, Ágalma, 1995.
- DELEUZE, G. *Apresentação de Sacher-Masoch, O Frio e o cruel* [1967]. Trad. bras. Jorge Bastos, Rio de Janeiro, Taurus, 1983.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber* [1985]. Trad. bras. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- _____ *Microfísica do Poder*. [1979]. Trad. bras. Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- FRY, P., Da Hierarquia à Igualdade: a Construção Histórica da Homossexualidade no Brasil”, in: *Para Inglês Ver*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- GASPAR, M.D., *Garotas de Programa: prostituição em Copacabana e identidade social*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- GIDDENS A. *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo na sociedade moderna* [1992]. Trad. bras. Magda Lopes, São Paulo, UNESP, 1993.
- GIRARD, R. *A Violência e o Sagrado*, São Paulo, Editora Paz e Terra e Unesp, 1990.
- GONZAGA, A. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996.
- GOLDBERG, S.A. Desejo aos pedaços, in: Teixeira, A.B. do Rio (org.), *Sobre o Desejo Masculino*, Salvador, Ágalma, 1985.
- GOULEMOT, J.M. *Ces Livres qu'on ne Lit que d'une Main: lecture e lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe Siècle*, Paris, Alinea, 1991.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica, Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986.
- GUATTARI, F., O Divã do Pobre, in: Bellour, R., Kuntzel, T. e Metz, C.(orgs.), *Psicanálise e Cinema* [1975]. Trad. bras. Pierre André Ruprecht, São Paulo, Global, 1980.
- _____ Espaço e Poder: a criação de territórios na cidade, in: *Espaço & Debates*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, ano V, n° 16, São Paulo, 1985.
- GEADA, E. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa, Moraes Editora, 1977.
- HAGUETTE, M.T.F., *Metodologias Qualitativas na Sociologia*, Petrópolis, Vozes, 1987.

- HALL, E. *A Dimensão Oculta*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- HEILBORN, M. L., *Fazendo Gênero? A Antropologia da Mulher no Brasil*, in: Costa, A. de Oliveira e Bruschini, C. (orgs.), *Uma Questão de Gênero*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1992.
- HITE, S. *O Relatório Hite sobre a Sexualidade Masculina*. São Paulo, Difel, 1982.
- JABOR, A. *Os Canibais estão na Sala de Jantar*, São Paulo, Siciliano, 5ª edição, 1993.
- KACCIATORE, O.G. *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*, São Paulo, Forence, 1977.
- KEHL, M.R., *A Mínima Diferença: masculino e feminino na cultura*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- LE BRETON, D. *Corps et Societes: essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema*. Fortaleza, Leitura da Cultura, 1995.
- MACHADO, R. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault*, Rio de Janeiro, Graal, 1981, (5ª ed.).
- MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*, O assunto, o método e o objetivo dessa investigação (introdução), in: Durham, E.R., *Malinowski*, Trad. bras. Elizabeth Dória Bilac, Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, 1986.
- MENDES-LOPES, N.C. *Travesti: Identité, rôle et imaginaire*, Paris, 1992, mimeo.
 _____ *Le Travesi, Mirroir de la Femme Idéale*, in: *Le Journal du Sida*, Paris, nº 79, 1995.
- MELO, A.M.B. *A Presença Feminina no Cinema de Almodóvar*, in: Cañizal, E.P. (org.), *Urdidura de Sigilos*, São Paulo, Annablume, 1996.
- MORAES, E. *Sade: a felicidade libertina*, Rio de Janeiro, Imago, 1994, (2ª ed).
- NOLASCO, S. *O Mito da Masculinidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- OLIVEIRA, N. M. de. *Damas de Paus: o jogo aberto dos travesti no espelho da mulher*, Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, ps. 124-125.).
- PARKER, R.G., *Corpos, Prazeres e Paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo* [1991] Trad. bras. Maria Therezinha M. Cavallari, São Paulo, Best Seller, 1991.
- PERLONGHER, N., *Territórios Marginais*, in: Magalhães, Maria C. Rios (org.) *Na Sombra da Cidade*. São Paulo, Editora Escuta, 1995.
 _____ *O Michê é Homossexual? Ou: A Política da Identidade*, in: Tronca, I. (org.), *Foucault Vivo*, Campinas, Pontes, 1987.
 _____ *O Ghetto e a Boca: a territorialidade homossexual*, in: *Espaço & Debates*, Revista de estudos Regionais e Urbanos, ano VI, nº 17, São Paulo, 1986.
- PAGES-DELON, M. *Les Corps e ses Appances: l'envers du look*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- POULIN, R. *La Violence Pornographique: industrie du fantasme et réalités*, Montréal, Ed. Caberita, 1993.
 _____ . *Pornographie et Virilité*. in: *Des Hommes et du Masculin*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.
- PONTE, S.R. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860 - 1930)*. Fortaleza, Fundação Demócrito Rocha/ Multigraf Editora Ltda., 1993.
- PORDEUS, I. Jr. *Trabalho e Malandragem: Sincretismo de um Heroi Civilizador*, in: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v.20-21, nº ½, 1989/90.
- REYNAUD, E. *La Sainte Virilité*. Paris, Syros, 1981.
- RENATO ORTIZ, *A morte Branca do Feiticeiro Negro*, São Paulo, Vozes, 1991, (2ª ed.).
- SAFFIOTI, H.I.B. *O poder do macho*, São Paulo, Moderna, 1987, (2ª ed.).

- SEGAL, L. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. London, Virago Press, 1990.
- SACHER-MASOCH. Vênus das Peles, in: Deleuze, G. (org.), *Apresentação de Sacher-Masoch* [1967]. Trad. bras. Jorge Bastos, Rio de Janeiro, Taurus, 1983.
- SILVA, H. *Travesti: a invenção do feminino*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.
- SONTAG, S. *A Vontade Radical* [1966] Trad. bras. João R. M. Filho, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- STOLLER, R. *Masculin ou Féminin?*, Paris, PUF, 1989.
- TERTO, Jr., V. de Souza. *No Escurinho do Cinema...: socialidade orgiástica nas tardes cariocas*. Rio de Janeiro, 1989, (mimeo).
- TEIXEIRA, M.L.L., Lorogun: Identidades sexuais e poder no Candoblé. In: Moura, C.E. Marcondes (org.) *Candoblé: Desvendando Identidades*, São Paulo, EMW Editores, 1987.
- THOMPSON, J.B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* [1990]. Trad. bras. Grisci, C., Bernardes, J., Müller, M., Nora, R., Maya, V., Petrópolis, RJ, Vozes, 1995.
- TURNER, V. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*, [1969]. Trad. bras. Nancy C. de Castro, Petrópolis, Vozes, 1974.
- VALE, A.F.C. Imaginário Masculino e Cinema Pornô, in: Barreira, C., Lins, D., Costa, S. de Souza Gadelha (orgs.) *Percursos*, Fortaleza, EUFC, 1996.
- _____ *Corpo, Umbanda e Modernidade*, Fortaleza, 1993, (mimeo).
- _____ *O Templo de Príapo: Imaginário Masculino e Cinema Pornô*, 1995, (mimeo).
- WEBER, M. *Economia e Sociedade*. Brasília, Editora UNB, 1991.

ANEXOS

ANEXOS I

CÓDIGO HAYS

A autocensura imposta às produções cinematográfica de Hollywood, conhecido como código Hays, abrangia doze seções, teve sua elaboração em 1929 e plena aprovação a partir de 1934. O rigoroso código de censura sofreu alterações em 1953, 1956, 1963 e 1966, e segundo o autor Eduardo Geadá “entrou em desuso na década de setenta, depois de os filmes pornográficos se terem revelado uma excelente fonte de receita, não obstante alguns Estados continuarem a exigir do Supremo Tribunal a aplicação de medidas severas de censura”. O autor citado, no seu livro “O Imperialismo e o Fascismo no Cinema”, assim sintetiza as doze sessões do Código Hays original:

01. A representação dos crimes contra a lei não deve inspirar nem simpatia, nem desejo de imitação.
02. **Ao caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que devem ser condenadas. São expressamente proibidas cenas que mostrem adultério, cenas de paixão, incluindo “o beijo de língua na boca” (Sic), violações, perversões, tráfico de mulheres brancas, miscigenação, partos, abortos, e os órgãos sexuais de adultos e criança.**
3. Evitar os assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis, quando estes, mesmo não sendo contrários à moral pública, possam ferir a sensibilidade do público.
4. **Interdita toda a obscenidade em imagens, palavras, gestos, alusões, canções ou piadas.**
5. Proibidas as juras.
6. **A nudez total, bem como qualquer exibicionismo indecente (ex.: seios, órgãos sexuais), são proibidos.**
7. **Toda e qualquer dança sugerindo atos sexuais é proibida**
8. Nunca se deve ridicularizar a fé ou um dogma religioso. Os padres não podem ser personagens cômicos nem ser apresentados como sendo más pessoas(sic).
9. **Prescreve-se o bom gosto na decoração dos cenários de alcova.**
10. Todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito
11. As legendas e os títulos não podem conter sugestões licenciosas
12. Evitar cenas que não sigam as regras do bom-gosto, tais como a execução da pena capital, a brutalidade, a escravatura, a crueldade com crianças e animais e as operações cirúrgicas.

ANEXOS II**FILMES EXIBIDOS NO CINE JANGADA 1980-1995****JANEIRO/1980**

Dia 02 - Operação Dragão
 Dia 09 - Os Vingadores de Shaolin
 Dia 18 - Ninfas Diabólicas
 Dia 24 - Tarzana, a Deusa do Sexo Selvagem
 Dia 30 - O Furioso Boxeador de Mandichuria

FEVEREIRO/1980

Dia 05 - Perseu - O Invencível
 Dia 10 - A Expedição dos Dragões Condenados
 Dia 13 - O Imortal Dragão Chinês
 Dia 21 - O Dragão Assassino
 Dia 28 - Maciste do Inferno

MARÇO/1980

Dia 06 - Os Demônios do Karatê
 Dia 11 - Paranóia
 Dia 16 - Duelo Mortal entre Dois Tigres

ABRIL/1980

Dia 03 - Paixão de Cristo
 Dia 18 - Black Emanuelle

MAIO/1980

Dia 01 - Bruce Lee e ShaoLin Contra o Império dos Malfeitores
 Dia 04 - Dinamismo do Kung Fu
 Dia 07 - As Amantes Latinas
 Dia 24 - Punhos de Ferro de Bruce Lee

JUNHO/1980

Dia 08 - ShaoLin, o Imbatível

JULHO/1980

Dia 09 - Exterminação 2000
 Dia 11 - As Amantes de Scaramouche
 Dia 19 - A Maior Vingança de Bruce Lee
 Dia 22 - 1000 Presidiários e uma Mulher
 Dia 26 - Mulher, Mulher
 Dia 31 - A Colina dos Homens Maus

AGOSTO/1980

Dia 20 - Uma Estrada Vermelha de Sangue
 Dia 24 - Os Bárbaros Invadem o Templo de ShaoLin
 Dia 29 - A Aranha Gigante contra Kung Fu

SETEMBRO/1980

Dia 03 - A Ilha das Nudistas
 Dia 06 - A Cólera de Trinity
 Dia 16 - Dos Inimigos Me Livro Eu
 Dia 18 - As Panteras atacam Hong Kong

OUTUBRO/1980

Dia 03 - Venenos Mortais de ShaoLin
 Dia 09 - O Círculo de Ferro
 Dia 25 - A Super Mulher do Kung Fu
 Dia 31 - Os Caminhos do Dragão

NOVEMBRO/1980

Dia 16 - Os Quatro Feras do ShaoLin

Dia 29 - O Maior dos Ases do Karatê

DEZEMBRO/1980

Dia 14 - A Vingança de Sandokan

Dia 17 - Os Garotos Virgens de Ipanema

Dia 20 - O Super Mestre do Kung Fu Chinês

Dia 27 - Bruce o Lutador Furioso

Dia 31 - Uma Mulher Chamada Apache

JANEIRO/1981

Dia 07 - A Noite do Terror

Dia 15 - A Bela Antonia... Sua Excelência o Sexo

Dia 17 - Bruce Lee, o Rei do Kung Fu

Dia 29 - Alvin, o Irresistível

Dia 31 - Seis Invencíveis Pistoleiros

FEVEREIRO/1981

Dia 05 - Punhos de Águia do Kung Fu

Dia 11 - Hércules, o Homem Invencível

Dia 14 - O Imbatível Mestre de Kung Fu

MARÇO/1981

Dia 04 - O Bebê Infernal

Dia 13 - A Seita do Dragão Chinês

Dia 18 - Bonitinha, Mas Ordinária

Dia 21 - ShaoLin, o Magnífico

Dia 26 - O Expresso Blindado da Ssnazista

ABRIL/1981

Dia 08 - D'artagnan contra os Três Mosqueteiros

Dia 11 - O Imortal do Karatê

Dia 16 - Paixão de Cristo

Dia 24 - Os Segredos de Kung Fu Chinês

Dia 30 - Bruce Lee, o Imortal

MAIO/1981

Dia 03 - O Dragão de ShaoLin

Dia 09 - Histórias que Nossas Babás não Contavam

Dia 13 - Barracuda

Dia 16 - Os Treze que Eram Cinco

Dia 21 - Bye Bye Brasil

Dia 29 - Kung Fu Selvagem

JUNHO/1981

Dia 03 - Os Dez Irmãos de ShaoLin

Dia 14 - Monstros do Fundo do Mar

JULHO/1981

Dia 01 - O Boxeador de ShaoLin

Dia 08 - 1 X Flamengo

Dia 12 - Os Foragidos da Violência

Dia 18 - A Banda das Velhas Virgens

Dia 23 - Bruce Lee, o Invencível

Dia 30 - Os Lobos Atacam

AGOSTO/1981

Dia 01 - Irmãos nas Artes Marciais

Dia 26 - Prazeres de uma Mulher

Dia 28 - Misteriosos Coices do Kung Fu

SETEMBRO/1981

Dia 03 - A Revolta dos Gladiadores

Dia 06 - Trinity, o Herói do Oeste

Dia 09 - O Desafio dos Gladiadores

Dia 12 - O Tigre do Karatê

Dia 16 - O Incrível Mestre do Kung Fu

OUTUBRO/1981

Dia 01 - Mulheres na Arena

Dia 06 - O Doador Sexual

Dia 10 - ShaoLin Desafia Ninja

Dia 17 - A Revanche dos Discípulos de ShaoLin

Dia 21 - A Volta do Monstro

NOVEMBRO/1981

Dia 04 - Penitência do Sexo

Dia 13 - Prisioneiras do Sexo no Campo de Concentração Nazista

Dia 15 - Punhos de Ferro do Kung Fu

Dia 21 - O Vingador de Kung Fu

DEZEMBRO/1981

Dia 03 - O Dragão Sangrento

Dia 24 - Kung Fu dos Selvagens

Dia 31 - Luta Mortal do Dragão

JANEIRO/1982

Dia 07 - O Desafio dos Gigantes

Dia 14 - Suspiria

Dia 19 - À Procura de Prazeres

Dia 23 - Delírios Eróticos

Dia 29 - ShaoLin Desafia 72 Bárbaros

FEVEREIRO/1982

Dia 02 - Sexo na sua Forma mais Violenta

Dia 14 - A Casa D'Irene

Dia 19 - Aquele Movimento que Eu Tanto Gosto

Dia 21 - Bruce Lee e ShaoLin contra os Homens de Bronze

Dia 24 - Aqui Tarados

MARÇO/1982

Dia 03 - A Colina dos Homens Maus

Dia 06 - Massacre no Templo de ShaoLin

Dia 10 - O Super Vigarista

Dia 17 - Bruce Lee e ShaoLin e o Segredo da Luta da Serpente

Dia 24 - Operação Thunderbolt

Dia 26 - Ursus, O Terror de Kirghisi

ABRIL/1982

Dia 08 - Paixão de Cristo

Dia 14 - A Vingança do Cinturão Negro

MAIO/1982

Dia 01 - O Golpe Mortal

Dia 18 - Aquela Alma Maldita

JUNHO/1982

Dia 06 - Karzan, O Fabuloso Homem da Selva

Dia 08 - King, O Massacrador do Karatê

Dia 12 - Kung Fu - Irmão Dinamite

Dia 16 - Uma Gata no Cio

Dia 19 - Os Invencíveis Golpes de ShaoLin

Dia 24 - Fantasias Heróicas

Dia 30 - As Feras do Kung Fu

JULHO/1982

Dia 07 - Avançar para Morrer

AGOSTO/1982

Dia 19 - Nuas e Violentadas por um Assassino

SETEMBRO/1982

Dia 03 - Bruce Lee e ShaoLin Contra o Império dos Malfeitores

Dia 22 - O Golpe da Virgem

NOVEMBRO/1982

Dia 26 - Regresso à Câmara 36 de Shaolin

DEZEMBRO/1982

Dia 29 - Sartana Mata para não Morrer

JANEIRO/1983

Dia 02 - Crazy, Um Dia Muito Louco

Dia 05 - A Volta de Arizona Colt

Dia 09 - Kung Fu Contra o Leopardo Sangrento

FEVEREIRO/1983

Dia 12 - Aluga-se Moças

Dia 23 - Os Titans Voltam da Atlântida

MARÇO/1983

Dia 02 - A Noite das Taras

Dia 23 - Bonitinha, Mas Ordinária

ABRIL/1983

Dia 06 - As Taras de Todos Nós

Dia 10 - Sofia e Anita, Deliciosamente Impuras

MAIO/1983

Dia 01 - O Rei da Boca

Dia 04 - Os Violentos do Shaolin

Dia 08 - A Grande Conspiração de Shaolin

Dia 18 - O Doador Sexual

JUNHO/1983

Dia 01 - Nas Garras de Shaolin

Dia 08 - Mulher Selvagem

Dia 12 - Serpente Karatê

JULHO/1983

Dia 16 - Demônios do Karatê

Dia 21 - A Noite do Desejo

AGOSTO/1983

Dia 14 - Ousadia

SETEMBRO/1983

Dia 18 - Herança Maldita do Karatê

OUTUBRO/1983

Dia 02 - A Dança Mortal do Karatê

Dia 09 - Delírios Eróticos

Dia 23 - Coisas Eróticas

NOVEMBRO/1983

Dia 03 - Cinco Demolidores Chineses

Dia 06 - O Fantástico Golpe do Kung Fu

Dia 09 - O Dragão de Fogo

Dia 13 - Os Lutadores Selvagens de Ming

Dia 24 - Os Mandarins de Kung Fu

DEZEMBRO/1983

Dia 07 - Um Menino... Uma Mulher

Dia 30 - A Seita do Karatê

JANEIRO/1984

Até então os filmes intercalavam, Kung-fu e porno-eróticos. Entretanto, a partir de 1984, efetivamente tem início uma maior especialização no segundo gênero, como mostra o anexo desse trabalho.

Dia 11 - O Super-Homem Chinês

Dia 15 - Kung Fu Contra os Ladrões

Dia 25 - Sadismo, Aberrações Sexuais

FEVEREIRO/1984

Dia 05 - O Banquete das Taras

Dia 08 - Eva, O Princípio do Sexo

Dia 22 - A Maior Vingança de Bruce Lee

ABRIL/1984

Dia 01 - Viagem ao Céu da Boca

Dia 19 - A Paixão de Cristo

Dia 22 - Duelo Mortal na Caverna do Tigre

MAIO/1984

Dia 04 - Perdoa-me Por Me Traires

Dia 13 - Sexo Profundo

JUNHO/1984

Dia 03 - Loucuras Sexuais

Dia 13 - Amantes de um Homem Proibido

JULHO/1984

Dia 18 - Suzy... Sexo Ardente

Dia 25 - Mais Prazeres do Sexo

AGOSTO/1984

Dia 02 - Com a Titia Eu Podia

Dia 26 - Tudo na Cama

OUTUBRO/1984

Dia 07 - Sadismo no Campo de Concentração 119

Dia 28 - Mulher, Sexo e Veneno

NOVEMBRO/1984

Dia 06 - As Ninfetas do Sexo Selvagem

JANEIRO/1985

Dia 09 - Atrás da Porta Verde

FEVEREIRO/1985

Dia 17 - Carnaval das Taras

MARÇO/1985

Dia 24 - A Fêmea da Praia

Dia 31 - Desejo de uma Colegial de 16 Anos

ABRIL/1985

Dia 09 - Mulher Fácil

Dia 24 - O Analista de Taras Deliciosas

MAIO/1985

Dia 14 - Procuo uma Cama

Dia 26 - Sexo Proibido

JUNHO/1985

Dia 26 - Minhas Noites com Messalina

AGOSTO/1985

Dia 01 - O Sexo dos Anormais

Dia 07 - A Pelada do Sexo/O Futebol que Elas Gostam

Dia 14 - Furor Uterino - 2ª. Parte

Dia 21 - Que Delícia de Buraco

Dia 28 - Mulheres Eróticas

SETEMBRO/1985

Dia 04 - Penetrações Atléticas

Dia 11 - Alucinante Gozo

Dia 18 - Edifício Treme Treme

Dia 29 - Bacanais Sem Fim

OUTUBRO/1985

Dia 02 - Sem Vaselina

Dia 10 - A Grande Trep...

Dia 23 - Taras de Sexo Sujo

NOVEMBRO/1985

Dia 06 - Prazer do Sexo

JANEIRO/1986

Dia 15 - Hospital da Corrupção e dos Prazeres

Dia 19 - Colegiais em Sexo Explícito

Dia 22 - 69 Minutos de Sexo Explícito

Dia 28 - A Praia da Sacanagem

FEVEREIRO/1986

Dia 05 - Bacanal na Ilha da Fantasia

Dia 13 - Corrupção dos Prazeres

Dia 19 - Fanny Hill, A Prostituta do Sexo Explícito

Dia 26 - Sexo Livre

MARÇO/1986

Dia 09 - Aproveitando o Máximo na Casa do Prazer

Dia 12 - Sexo Total

Dia 16 - Calcinhas Transparentes

Dia 28 - A Vida de Jesus Cristo

ABRIL/1986

Dia 02 - Sonhos Molhados

Dia 09 - Sexo a Cavallo

Dia 16 - Fuk Fuk à Brasileira

Dia 20 - Os Lobos do Sexo

Dia 30 - 1001 Maneiras de...

MAIO/1986

Dia 07 - Rabo I

Dia 14 - Sexo com Chantilly

Dia 20 - Entra e Sai

Dia 25 - As Novas Sacanagens do Viciado em C...

JUNHO/1986

Dia 01 - À Noite Toda

JULHO/1986

Dia 09 - A Aventureira que Dava Muito

Dia 14 - Toda Nudez é Perdoada [efeito paródia]

Dia 20 - Chi Cometa

Dia 22 - O Beijo da Mulher Piranha [efeito paródia]

AGOSTO/1986

Dia 03 - Troca Troca de Prazer

Dia 10 - Mulher Provocante

Dia 17 - Venha Brincar Comigo [efeito paródia]

Dia 27 - O Garanhão Erótico

Dia 31 - Comando Explícito

SETEMBRO/1986

Dia 07 - Caiu de Boca

Dia 14 - A Mulher que se Disputa

Dia 21 - O Papa Tudo

Dia 28 - Prazeres Proibidos

OUTUBRO/1986

Dia 05 - Loira, Bonita e Safada
 Dia 12 - Garotas da Boca Quente
 Dia 22 - Estação do Prazer
 Dia 26 - Mulheres Taradas por Animais

NOVEMBRO/1986

Dia 02 - Inversões Sexuais
 Dia 11 - O Oscar do Sexo Explícito
 Dia 16 - Profunda e Suculenta
 Dia 23 - Ponto de Ebulição
 Dia 30 - Seduzida por um Cavalo

DEZEMBRO/1986

Dia 08 - Sexo Cruzado
 Dia 10 - Loucas Aventuras de uma Família Americana na Europa [efeito paródia]
 Dia 14 - Surfistas Adolescentes
 Dia 21 - Eu Quero Gozar Muito
 Dia 30 - Calcinhas Róseas e Meias Pretas

JANEIRO/1987

Dia 02 - A Quebra Galho Sexual
 Dia 07 - Tempestade de Sacanagens
 Dia 11 - Confissões de uma Mulher Porca [efeito paródia]
 Dia 20 - Sexo Diferente
 Dia 28 - Meu Marido, Meu Cavalo

FEVEREIRO/1987

Dia 01 - E tesão - Quanto Mais Sexo Melhor
 Dia 08 - Um Pistoleiro Chamado Papacu
 Dia 15 - Um Jumento em Minha Cama
 Dia 22 - A Colegial Sacana

MARÇO/1987

Dia 01 - Orgia Familiar
 Dia 08 - Sexo em Festa
 Dia 16 - Só Sacanagem
 Dia 23 - Vem Que Tem
 Dia 30 - Meninas da B... Doce

ABRIL/1987

Dia 06 - O Caipira Bom de Fumo
 Dia 13 - Holly - Uma Mulher de Aluguel
 Dia 20 - Eroticamente Perfeita
 Dia 28 - Macho, Fêmea e Cia.

MAIO/1987

Dia 04 - O Quarto Sexo
 Dia 11 - A Galinha do Rabo de Ouro [efeito paródia]
 Dia 18 - Turbilhão de Prazeres
 Dia 25 - Aberrações Sexuais de um Cachorro

JUNHO/1987

Dia 01 - Masculino Até Certo Ponto
 Dia 07 - Ninfetas Ardentes
 Dia 12 - Tchau Amor
 Dia 15 - Vale das Taradas
 Dia 22 - Prazeres Primitivos
 Dia 30 - Giovana e Emanuela

JULHO/1987

Dia 06 - Joana, A Estória de uma Mulher
 Dia 13 - Estranho Desejo

Dia 22 - S.O.S. Sex Shop
 Dia 27 - Erótica, Fêmea e Sensual
 Dia 31 - Arapuça do Sexo

AGOSTO/1987

Dia 03 - Prazeres de Libertinos
 Dia 09 - Sexo Doido
 Dia 17 - Alice, Amante Irresistível
 Dia 24 - Os Viciosos
 Dia 31 - Minha Cabrita, Minha Tara

SETEMBRO/1987

Dia 07 - Loucas Por Cavalo [sexo bestial]
 Dia 13 - As Taras da Menina Eva
 Dia 18 - A Vingança de uma Mulher
 Dia 23 - Emoções Sexuais de um Cavalo [sexo bestial]
 Dia 30 - Rabo Quente

OUTUBRO/1987

Dia 07 - A Garota do Cavalo [sexo bestia]
 Dia 14 - Mulheres e Cavalos [sexo bestia]
 Dia 21 - Mariza, A Menina Gulosa
 Dia 28 - Fêmeas Que Topam Tudo

NOVEMBRO/1987

Dia 04 - Júlia e os Pôneis [sexo bestial]
 Dia 11 - Duas Mulheres e um Pônei [sexo bestial]
 Dia 17 - Tudo na Cama
 Dia 22 - Longa Noite do Prazer

DEZEMBRO/1987

Dia 02 - Carnaval das Taras

JANEIRO/1988

Dia 13 - Estou com AIDS/Terror da Humanidade
 Dia 20 - Coisas Eróticas

FEVEREIRO/1988

Dia 14 - Campeonato do Sexo
 Dia 28 - Oh! Rebuceteio

MARÇO/1988

Dia 09 - Neurose Sexual
 Dia 23 - O Predador - A Caçada Vai Começar

ABRIL/1988

Dia 06 - Projeto China
 Dia 13 - Exterminadores de Bronx
 Dia 17 - Aluga-se Moças
 Dia 24 - No Calor do Buraco

MAIO/1988

Dia 04 - Seduzida Por um Cavalo
 Dia 11 - Delícias e Sabores em Colocações Profundas
 Dia 18 - Mulheres e Cavalos
 Dia 21 - S.O.S. Sex-Shop
 Dia 25 - Hey Baby Hey - Uma de Cada Vez Para T...

JUNHO/1988

Dia 05 - hotel Kleinhoff - O Refúgio dos Amantes
 Dia 08 - Nu e Cruel
 Dia 15 - Viciados em Cavalos
 Dia 22 - Julie, Sexo à Vontade
 Dia 29 - 22cm de Colocações Perfeitas

JULHO/1988

Dia 13 - Garganta Macia
 Dia 20 - Penetração Preferida da Mulher
 Dia 28 - As Taras do Minivampiro

AGOSTO/1988

Dia 03 - Ardendo em Sexo
 Dia 10 - As Debutantes do Sexo Explícito
 Dia 17 - Orgasmo Louco
 Dia 24 - Meninas Diplomadas em Sexo

SETEMBRO/1988

Dia 02 - Ninfeta Nota Dez [efeito paródia]
 Dia 07 - Orgasmo ao Amanhecer
 Dia 14 - Gatinhas às suas Ordens
 Dia 21 - Os Viciosos
 Dia 28 - A Condessa do Sexo Explícito

OUTUBRO/1988

Dia 05 - Fogo e Prazer
 Dia 19 - Escândalos das Libertinas
 Dia 26 - A Mulher do Touro [sexo bestial]

NOVEMBRO/1988

Dia 02 - Bonecas de Amor
 Dia 09 - Erotismos Desvairados
 Dia 19 - As Taras de um Puro Sangue [sexo bestial]
 Dia 24 - Cleópatra, Sua Arma Era o Sexo [efeito paródia]

DEZEMBRO/1988

Dia 01 - Revelações de uma Sexomaníaca
 Dia 15 - Jovens Meninas
 Dia 22 - O Homem das Treze Polegadas e Meia
 Dia 29 - A Pequena Depravada

JANEIRO/1989

Dia 05 - A Noite Toda
 Dia 12 - Amor Louco de Andréia
 Dia 19 - Surfistas Adolescentes
 Dia 26 - Ciciolina do Sexo ao Poder

FEVEREIRO/1989

Dia 02 - A Zona do Prazer
 Dia 09 - Desafio Erótico
 Dia 17 - Corpos Quentes
 Dia 24 - Ô Angelim a Bela P...

MARÇO/1989

Dia 02 - As Amantes de um Jumento [sexo bestial]
 Dia 09 - Gemidos e Sussurros
 Dia 16 - Kate, A Generosa, e os Índios
 Dia 23 - Alucinações Eróticas de um Jegue [sexo bestial]
 Dia 30 - O Retrato da Sedução

ABRIL/1989

Dia 06 - As Vagabundas do Sexo Explícito
 Dia 13 - Rodeio de Sacanagem

MAIO/1989

Dia 04 - Tudo Por um Cavalo [sexo bestial]
 Dia 11 - Mulheres em Êxtase
 Dia 18 - Doces Segredos dos Bacanaís
 Dia 25 - As Loiras Sexy

JUNHO/1989

Dia 01 - Físico Infantil
 Dia 08 - Sexo Insaciável 2
 Dia 15 - O Diabo na Carne de Miss Jones - Parte 3
 Dia 22 - Um Instrumento da Máfia [efeito paródia]
 Dia 29 - Garotas Sacanas

JULHO/1989

Dia 07 - Carrossel Erótico
 Dia 13 - Um Homem, Uma Mulher e um Cavalo [sexo bestial]
 Dia 20 - A Granfina Prostituta
 Dia 27 - Garotas do Sexo Livre

AGOSTO/1989

Dia 03 - Emoções Sexuais de um Jegue [sexo bestial]
 Dia 10 - Eroticamente Perfeita
 Dia 24 - Bafo na Nuca
 Dia 31 - Soltando a Franga

SETEMBRO/1989

Dia 14 - Gloriosas Trepadas
 Dia 21 - Diana, Baby e Holly
 Dia 28 - Garganta Profunda 2

OUTUBRO/1989

Dia 05 - Fantasia Proibida da Noite Mágica de Aka
 Dia 12 - Platos - Palácio do Prazer
 Dia 19 - A Conquista Erótica do Oeste
 Dia 26 - Vespânia, A Prefeita Erótica

NOVEMBRO/1989

Dia 09 - Labirinto do Prazer
 Dia 16 - A Butique do Prazer
 Dia 23 - Furor Sexual
 Dia 30 - Meu Pipi no seu Popó

DEZEMBRO/1989

Dia 07 - As Aventuras de um Cacete
 Dia 14 - O Diabo na Carne de Miss Jones - Parte 4
 Dia 21 - As Jovens Cheias de Vida
 Dia 29 - Gotas Sensuais

JANEIRO/1990

Dia 04 - As Damas de Paus
 Dia 11 - Miami Spice: Tempero da Sedução
 Dia 18 - As Travessuras Sexuais de uma Fada
 Dia 25 - Taija Era: Erótica, Safada e Gulosa

FEVEREIRO/1990

Dia 01 - A Chupeta Erótica II
 Dia 08 - Gatinhas Safadas
 Dia 15 - Miami Spice II: O Tempero da Sedução
 Dia 22 - A Vida Sexual de Eva

MARÇO/1990

Dia 01 - Taradas de Garganta Profunda
 Dia 08 - Garganta Profunda Negra
 Dia 15 - Ninfas Pornôs
 Dia 22 - Elas em Dupla Penetração
 Dia 29 - Com o Rabo Ardendo

ABRIL/1990

Dia 05 - Amber Lyn, A Devassa
 Dia 12 - O Cio dos Amantes
 Dia 19 - Tarada de Garganta Profunda II

Dia 26 - Comportamento Insaciável

MAIO/1990

Dia 03 - A Ninfeta Sapeca

Dia 10 - Carícias Ardentes (As Noites Alucinantes de Messalina)

Dia 17 - Orgasmos Diabólicos de uma Feiticeira

Dia 24 - Vinte e Oito Centímetros de Taras Sexuais

Dia 31 - Adormecendo em Delírios de Prazer

JUNHO/1990

Dia 08 - A Dama e o Marinheiro do Mastro

Dia 15 - Gozando com os Anjos

Dia 22 - A Vida Privada de uma Atriz Pornô

Dia 30 - Baby: Uma Mulher Sensual

JULHO/1990

Dia 06 - Orgasmos Selvagens

Dia 27 - Mandamentos Eróticos II

AGOSTO/1990

Dia 03 - Jogos do Sexo

Dia 10 - O Buraco é Mais Embaixo

Dia 17 - Academia do Sexo

Dia 24 - De Todas as Formas Possíveis

Dia 31 - Confissões de uma Xoxota

SETEMBRO/1990

Dia 07 - Uma Dama do Prazer

Dia 14 - Ardendo em Prazer

Dia 21 - Cresce na Boca

Dia 28 - Glória, Desejos Pecaminosos

OUTUBRO/1990

Dia 06 - Magia Sexual

Dia 19 - Puxa que Estica

Dia 26 - Fantasias Proibidas da Noite Mágica de Aka

NOVEMBRO/1990

Dia 02 - Lambada Erótica

Dia 09 - A Moça do Véu Preto

Dia 17 - Maratona do Sexo

Dia 23 - Paranoia do Sentido

Dia 30 - O Ônibus da Suruba

DEZEMBRO/1990

Dia 07 - Garotas, Amor e Sexo

Dia 14 - Castelos do Prazeres

JANEIRO/1991

Dia 04 - A Tarde Nua

Dia 15 - Sensações Eróticas

Dia 25 - Sexo à Noite

FEVEREIRO/1991

Dia 01 - As Despudoradas

Dia 08 - Em busca dos Prazeres Perdidos

Dia 15 - Suzie, Super Estrela

Dia 22 - Coisas Selvagens

MARÇO/1991

Dia 01 - Mary, Mary: A Mulher que Seduziu o Diabo

Dia 08 - Morbosamente Sua

Dia 21 - Com o Ferro em Brasa

Dia 30 - Desejos Úmidos

ABRIL/1991

Dia 12 - Rosto de Boneca
 Dia 19 - Cidade Erótica
 Dia 26 - A Dama do Pecado

MAIO/1991

Dia 03 - A Pantera Loira
 Dia 10 - Carícias Profundas
 Dia 17 - Quente Para Tocar
 Dia 24 - Afundando em Prazeres
 Dia 31 - Elas em Duplas Penetrações

JUNHO/1991

Dia 07 - Delírios de Uma Mulher Tarada
 Dia 14 - Gorilas para Esposas Eróticas
 Dia 21 - Presídio das Depravadas
 Dia 28 - Romance Clássico

JULHO/1991

Dia 05 - As insaciáveis Garotas
 Dia 12 - Toda Mulher tem uma Fantasia
 Dia 19 - Bordello, A Casa dos Prazeres Selvagens
 Dia 26 - Mulheres a Beira do Prazer

AGOSTO/1991

Dia 02 - Desejos Bestiais de uma Detetive Transex
 Dia 10 - Atração Física
 Dia 16 - Eros, Amor e Sexo
 Dia 23 - Desejo de Mexer
 Dia 30 - Toda Mulher tem uma Fantasia II

SETEMBRO/1991

Dia 06 - Loira, Tarada e Gulosa
 Dia 13 - Tentações Insaciáveis de Jannifer
 Dia 20 - Sexo e Cia.
 Dia 27 - Orgias Sexuais de uma Loira

OUTUBRO/1991

Dia 04 - Objeto do Meu Desejo
 Dia 11 - Intimidades Ardentes
 Dia 18 - Posições Excitantes de Pamela
 Dia 25 - A Casa das Damas do Prazer

NOVEMBRO/1991

Dia 01 - Cicciolina em Transas a Domicílio
 Dia 08 - Gulosas ao Extremo
 Dia 20 - Comida Gostosa
 Dia 22 - Noites Eróticas
 Dia 29 - O Mundial de Cicciolina

DEZEMBRO/1991

Dia 06 - Gozando à Noite
 Dia 13 - Orgasmo Oriental
 Dia 20 - Transex, um Amor Proibido
 Dia 20 - Noites de Loucuras

JANEIRO/1992

Dia 03 - Desejada Por Trás
 Dia 10 - Sexo Bestia
 Dia 17 - Canal de Seduções
 Dia 24 - A Predadora Sexual
 Dia 29 - Alucinada pelo Desejo

FEVEREIRO/1992

Dia 07 - Amber Lyn, A Prostituta Erótica

Dia 14 - Jogos Sexuais

Dia 21 - Anseios Ardentes

Dia 28 - Missão Sexualmente Impossível

MARÇO/1992

Dia 06 - Amber Lyn, A Máquina do Prazer

Dia 13 - Cama Cativa do Prazer

Dia 20 - Sexo Bizarro ao Extremo

Dia 27 - Panteras Depravadas

ABRIL/1992

Dia 03 - Orgias Insaciáveis no Ano 2084

Dia 10 - Virgens Molhadas

Dia 16 - 3/5 Polegadas de Penetrações

Dia 24 - Trinity e Zack, Dois Tiras Bons de Paus

MAIO/1992

Dia 01 - Loucas Ereções

Dia 08 - Sadismo de uma Pervertida

Dia 15 - Escola de Amor e Sexo

Dia 22 - Moça Astuta, Espertinha e Safada

Dia 29 - Erupção Erótica

JUNHO/1992

Dia 05 - Carrol e Maggie, As Super-Safadas

Dia 12 - Eruption, Delírio do Prazer

Dia 19 - Mansão da Sacanagem

Dia 26 - Possessões Anais para Ingênuas Espertas

JULHO/1992

Dia 03 - Mulheres sem Reputação

Dia 10 - Prazeres e Desejos de uma Sereia

Dia 17 - Quero Dar ao Cara Certo

Dia 24 - Caminhos do Prazer

AGOSTO/1992

Dia 07 - Encontros Sexuais Indecentes

Dia 14 - Mais Sexo, Mais Amor, Mais Sacanagem

Dia 21 - Alice no País no Sexo Explícito

Dia 28 - Delírios e Orgasmos

SETEMBRO/1992

Dia 04 - Jezebel, A Rainha da Depravação

Dia 11 - Eva, Sexo Intensivo

Dia 18 - Luxúria Desenfreada

Dia 25 - As Diabólicas do Sexo

OUTUBRO/1992

Dia 02 - Garotas Quentes e Ardentes

Dia 09 - O Garanhão e Suas Amantes Pervertidas

Dia 16 - Amante Tira, Marido Põe

Dia 23 - Lábios Quentes

Dia 30 - Posição Perfeita, Sexo Ardente

NOVEMBRO/1992

Dia 06 - Sexo ao Despertar

Dia 13 - Beatriz e Carolina, As Amigas do Sexo

Dia 20 - Os Limites do Sexo

Dia 27 - Sissy, A Garota Gulosa

DEZEMBRO/1992

Dia 04 - Tentação Anal

Dia 18 - Terapia de Sacanagem em Grupo

Dia 25 - Flash, A Chamada da Prazer

JANEIRO/1993

Dia 01 - Muito Talento no Meio das Pernas
 Dia 08 - As Enfermeiras Prostitutas
 Dia 15 - Corpo em Delírio e Sedução
 Dia 26 - Lábios Molhados pelo Gozo
 Dia 29 - John Holmes, 35 cm de Prazer

FEVEREIRO/1993

Dia 05 - Ensina Tudo que Você já Sabe
 Dia 12 - Trabalhando por Amor
 Dia 19 - Penetração Sexual
 Dia 26 - Colocações Sexuais

MARÇO/1993

Dia 05 - Revelações Íntimas de Danniele
 Dia 12 - Desejo Profundo
 Dia 19 - A Rainha do Orgasmo
 Dia 27 - A Casa das Ninfetas Taradas

ABRIL/1993

Dia 11 - Penetrando pela Porta de Trás
 Dia 16 - Loucuras do Sexo Total
 Dia 21 - Policiais com Muito Tesão
 Dia 31 - Excitação Interminável

MAIO/1993

Dia 07 - Viciada em Sexo
 Dia 14 - Sou Tarada pelo Meu Corpo
 Dia 21 - Orgias Anal e Oral
 Dia 28 - Aeromoças, Pilotos e Passageiros

JUNHO/1993

Dia 04 - Cicciolina, Amante Apaixonada
 Dia 11- Uma Garota Cheia de Vontade
 Dia 18 - Sexo como só Elas Sabem

SETEMBRO/1993

Dia 05 - Cicciolina: Seus Homens, Seus Animais
 Dia 12 - Traseiros Ardentes em Primeiro Grau
 Dia 17 - Império das Penetrações

OUTUBRO/1993

Dia 15 - O Livro do Sexo
 Dia 22 - Orgia nos Trópicos
 Dia 29 - Excitação Anal

DEZEMBRO/1993

Dia 05 - Prazeres de Mulheres com Animais
 Dia 10 - Orgasmos Selvagens

JANEIRO/1994

Dia 07 - Desejos Anais de Uma Tarada
 Dia 28 - Jogos Eróticos

FEVEREIRO/1994

Dia 01 - Sissy, A Garota Gulosa
 Dia 11 - Nelas Tudo é Pouco

MAIO/1994

Dia 15 - Orgasmo na Janela

JUNHO/1994

Dia 12 - Toda Mulher tem uma Fantasia II
 Dia 15 - Sexo Anal e Bizarro
 Dia 22 - Ânus, o Prazer do Sexo
 Dia 31 - Sofrendo pelo Prazer Anal

AGOSTO/1994

Dia 07 - Garganta Profunda

Dia 14 - Prazeres Orientais do Sexo Anal

Dia 28 - Ringue da Disputa Anal e Oral

SETEMBRO/1994

Dia 11 - Sexo Oral e Selvagem

DEZEMBRO/1994

Dia 02 - Prazeres Orientais

Dia 09 - 40 cm de Penetrações Anais

Dia 16 - Domínio Oral com Penetração

ABRIL/1995

Dia 16 - Emoções do Sexo

JUNHO/1995

Dia 18 - Obsessão Anal

Dia 25 - Tripla Penetração Anal e Oral

Dia 30 - Introduções Anais e Oraís de Aladdin

CRÉDITOS ICONOGRÁFICOS

Foto da capa - Celso Oliveira.

Foto 2 - Celso Oliveira.

Foto 3 - Ary Bezerra Leite.

Foto 4 - Ary Bezerra Leite.

Foto 5 - Ary Bezerra Leite.

Foto 6 - Ary Bezerra Leite.

Foto 7 - Kid Júnior.

Foto 8 - Kid Júnior.

Foto 9 - Alexandre Fleming.

Foto 10 - Celso Oliveira.

Foto 11 - Alexandre Fleming.

Foto 12 - Ary Leite.

Foto 13 - Alexandre Fleming.

Foto 14 - Cau Borges.