



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
ESCOLA DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

COMO FAZER COISAS SEM PALAVRAS EM UM CINEMA DE PEGAÇÃO

ALEX BARROSO DE FIGUEIREDO

RIO DE JANEIRO

Julho de 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
ESCOLA DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

COMO FAZER COISAS SEM PALAVRAS EM UM CINEMA DE PEGAÇÃO

ALEX BARROSO DE FIGUEIREDO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Bacharelado em Letras, realizado sob orientação da Professora Doutora Elizabeth Sara Lewis.

RIO DE JANEIRO

Julho de 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
ESCOLA DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

COMO FAZER COISAS SEM PALAVRAS EM UM CINEMA DE PEGAÇÃO

Alex Barroso de Figueiredo

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

(Elizabeth Sara Lewis)

(Thiago Ranniery Moreira de Oliveira)

Nota: _____

RIO DE JANEIRO

Julho de 2019

In memoriam a Dona Deia,
à promessa que não pude cumprir em vida,
mas que, como seu amor, sempre mantive por perto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Maria Aparecida Barroso de Figueiredo e Aldeci de Figueiredo Ramos, tem sido uma longa jornada, de Rio Grande ao Rio de Janeiro, e em toda ela eu só pude continuar porque tinha o carinho, a atenção, o zelo e amor de vocês. Eu sei também que vocês teriam dificuldade de entender este trabalho, como tiveram outras vezes, ainda assim, sei que me apoiariam e me dariam suporte para fazer o que eu gosto e para eu ser quem eu sou, como sempre fizeram.

Agradeço também à minha irmã, Kamila Barroso de Figueiredo, e minha amiga-irmã, Jaqueline Mercier, pelas conversas, bebidas e diversão; etapas paralelas e necessárias à construção deste trabalho, e à vida de modo geral. Da amizade de vocês duas, sempre tive como resultado um maior amadurecimento, uma maior compreensão sobre mim e sobre a vida, o universo e tudo o mais; o resultado era sempre uma ressaca e um maior amadurecimento e compreensão sobre a vida, o universo e tudo o mais.

Agradeço a meu namorado, Philippe da Silva Simões, meu conto de Clarice. Te conheci na etapa final deste trabalho, em tempos bem sombrios para se amar alguém neste país, e tão de repente, surgindo – bruto, mas com carinho, deixando sua fé te guiar – me cobrindo com seus beijos, me abraçando com seu companheirismo, me recebendo com seu amor, o mundo ficou um mais rosa um pouquinho. “E sempre que eu pensar no meu bem, vou colorir o dia...”

Agradeço a minha orientadora, Elizabeth Sara Lewis, *best orientadora ever*, por sua dedicação, atenção, paciência para comigo; eu não conseguiria concluir esta pesquisa não fosse o direcionamento e a liberdade que me deu. E também ao doutor Thiago Ranniery Moreira de Oliveira, por ter aceito participar da minha banca.

Agradeço também a Letícia, Lorrynne, Juliana, Marina e todxs xs outrxs amigxs que conheci e que fizeram parte da minha graduação na Unirio. Vocês fizeram com que estes 4 anos ficassem mais suportáveis e divertidos. O mesmo pode ser dito a respeito do corpo docente da Unirio, o qual me mostrou diferentes formas de ensino e possibilidades de aprendizado.

Por fim, a todxs aquelxs que direta, em particular Leandro, ou indiretamente contribuíram com esta pesquisa e este trabalho. A todxs vocês, meus sinceros agradecimentos e um grande **elenão**.

RESUMO

Esta pesquisa se desenvolveu a partir de um trabalho de campo realizado em um local, Cine Teatro Rex, conhecido como cinemão, um lugar onde pessoas vão para poder interagir afetivo-sexualmente entre si. Percebendo que o principal recurso utilizado para a comunicação é a gestualidade, o olhar, a movimentação e outras formas de comunicação não-verbal, buscamos aqui compreender essas interações à luz da teoria dos atos de fala (AUSTIN, [1962] 1990), em particular, como esta é pensada a partir de Maria Elvira Díaz-Benítez (2007a, 2007b), incorporando também o trabalho de Jacques Derrida ([1972] 1991) e Judith Butler ([1990] 2003). Com isso, objetivamos refletir acerca das possibilidades de infelicidade e felicidade dos performativos utilizados na comunicação, pensar também seu caráter citável e iterável e seu poder de ruptura em relação à matriz heteronormativa – a regularização de práticas sexuais, a normatização do desejo e as subjetividades de seus/suas frequentadorxs. Ao fim deste trabalho, pôde-se expandir a conceitualização de infelicidade no Cine Rex e, também, como ele e outros lugares similares podem ser tidos como espaços de resistência para aquelas pessoas que não se sentem incluídas em outros espaços públicos heteronormativos.

Palavras-chave: cinemão, comunicação não-verbal, atos de fala, matrizes de inteligibilidade, resistência.

ABSTRACT

This research was developed through fieldwork at the Cine Rex Theater, known as a “cinemão”, where people look for affective-sexual interactions with others. As we noticed, the main ways used for communication were gesturing, watching, movement around the place, and other forms of nonverbal communication. We try to understand these interactions based on speech acts theory (AUSTIN, [1962] 1990), particularly from Maria Elvira Díaz-Benítez’s (2007a, 2007b) work, also incorporating the work of Jacques Derrida ([1972] 1991) and Judith Butler ([1990] 2003). Thereby, we intend to reflect on the possibilities of performatives being infelicitous or felicitous in this type of communication, and also their power to break with the establishment of a heteronormative matrix – the regularization of sexual practices, the normalization of desire, and the subjectivities of the people who frequent “cinemões”. In the end of this work, we could expand the conceptualization of infelicities in the Cine Rex and also how it and other similar places can be considered as spaces of resistance for those who do not feel included in other heteronormative public spaces.

Keywords: cinemão, nonverbal communication, speech acts, matrix of intelligibility, resistance.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2.1. Austin: fazendo coisas com palavras.....	14
2.2. Díaz-Benítez: fazendo coisas sem palavras.....	17
2.3. Derrida, Butler e Miskolci: iterabilidade, ruptura e espaços de resistência	19
3. Metodologia.....	24
3.1 Primeiro momento: descobrindo o Cine Rex	24
3.2 Segundo momento: corpo em trânsito.....	25
3.2.1 Um corpo em campo.....	28
3.3. Caminhos paralelos: Grupo Cine Rex-RJ.....	32
4. Análise	34
4.1. O ritual de pegação: do espaço e da movimentação nele	34
4.2. Olhada e sua potência de produzir sentidos.....	37
4.3. Sentada: prazer entre cadeiras	40
4.4. Da deriva à parada	41
4.5 Os limites da rejeição, ou infelicidades e infortúnios no ritual de pegação	43
5. Considerações finais	49
6. Referências Bibliográficas.....	52

1. Introdução

O primeiro momento é de forte impacto para meus olhos. Não enxergo absolutamente nada: pessoa ou silhueta, parede ou cadeira; a única luz oferecida vem da entrada atrás de mim e do sexo entre um homem e uma mulher, projetado por uma tela [...] Antes que meus olhos possam adaptar-se, tateio no escuro em busca de alguma parede, para poder me encostar e tentar observar as pessoas e o espaço a minha volta. Escuto murmúrios, gemidos advindos do filme, a perambulação das pessoas que não vejo; sinto o vento do ventilador e um odor suave de algo doce misturado com um cheiro de mofo. A visão é o último dos sentidos a ser conquistado e mesmo assim não em sua totalidade, pois quando as pupilas dilatam no escuro da sala, o máximo que se pode ver são alguns traços, formas e silhuetas que tornam difícil distinguir uma pessoa de outra. (trecho retirado de diário de campo, 13 de abril de 2018)

Cine Teatro Rex (Figura 1) é um cinema de rua do Centro do Rio de Janeiro. Localiza-se próximo à Praça da Cinelândia, na rua Álvaro Alvim. Sua data de abertura remonta aos anos 30 do século passado (SOUZA, 2014). Inicialmente, era um dos grandes cinemas de rua da região central da cidade, todavia, por questões financeiras e mudanças administrativas passa na década de 90 à exibição de filmes pornográficos, conforme relato de um de seus funcionários¹.

Seu público frequente é de maioria masculina – a presença de mulheres-cis é rara, durante meu trabalho de campo somente identifiquei uma, acompanhada de um namorado ou companheiro – pertencentes a diferentes classes sociais e grupos étnicos, com uma faixa etária predominante de cinquenta anos para cima. No local também há prostituição, geralmente de homens-cis e travestis. É, conjuntamente ao Cine Íris, localizado na Rua da Carioca, um espaço em que pessoas geralmente se encontram com o intuito de fazer sexo, sendo, por isso, conhecido por ser um cinema de *pegação* ou cinemão.

¹ Porém, outra fonte talvez torne incerto o relato do funcionário. Veriano de Souza Terto Júnior (1989) desenvolveu um trabalho de campo em um cinemão no Centro do Rio de Janeiro na década de 80. O autor opta por não dizer o nome do local onde pesquisou, com a intenção de preservar a identidade de seus/suas frequentadorxs; todavia, a descrição do local e sua localização levam-me a crer tratar-se do Cine Teatro Rex. Em sua pesquisa, o autor afirma já serem exibidos filmes pornográficos no cinema nos anos 80, algo diferente do que foi relatado pelo funcionário; assim, é possível que antes da década de 90 já fossem exibidos filmes pornós.



Figura 1: Entrada do Cine Teatro Rex
(Fonte: <http://cinematreaasures.org/theaters/32561>)

O Cine Teatro Rex justifica seu nome pela própria arquitetura do local (Figura 2). Ao se aproximar da tela de exibição, percebe-se a grande sala com poucas cadeiras distribuídas em três colunas; muitas das cadeiras originais foram retiradas e agora entulham-se naquilo que parece ser um pequeno palco abaixo da tela. Nesta área pode-se ter noção da grandiosidade do espaço: trata-se de um cinema-teatro – à moda dos antigos cinemas de rua, como o Cine Odeon, localizado na Praça da Cinelândia – com três andares, um pequeno palco, uma grande estrutura de iluminação sobre a área central da sala. O espaço possui ainda duas saídas de emergência laterais, dois banheiros, usados indiscriminadamente pelos frequentadores² e uma escada que liga o térreo aos andares superiores, mas que se encontra fechada; assim, apenas o primeiro andar é aberto ao público.

² A escolha do “x” em substituição ao marcador binário de gênero é justificada aqui por uma tentativa de não apagamento da presença das travestis que participam do ritual no cinema. Outros trabalhos, como Terto Júnior (1989) e Vale (2000), acabam reservando uma seção especial para falar de sua presença e participação no ritual, limitando-a, por vezes, à prostituição, o que, como notei, não é exclusivamente o caso.

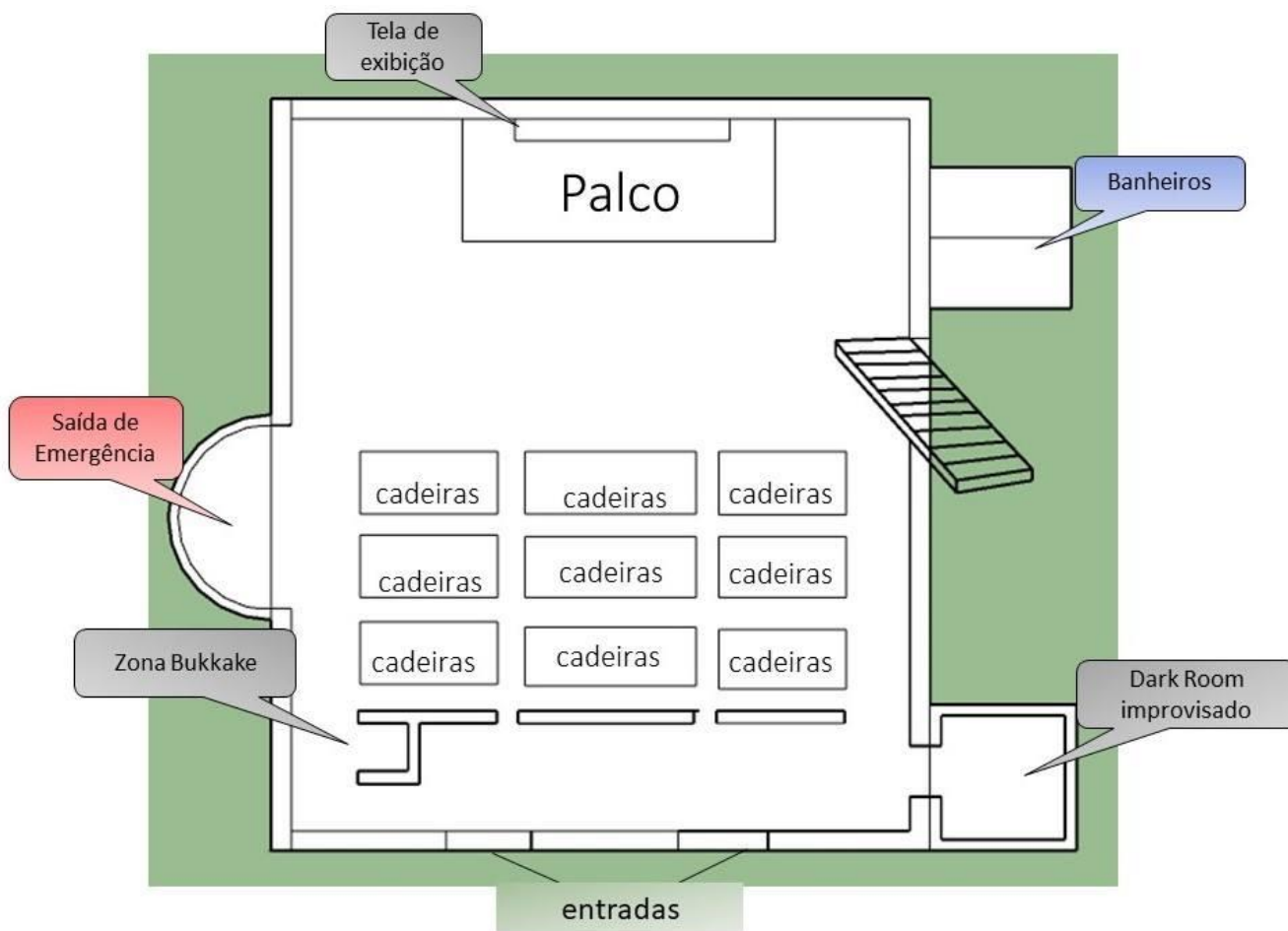


Figura 2: Esquema da sala de exibição do Cine Rex
(Desenho feito por Philippe Simões)

O primeiro contato com o Rex se deu de modo casual: entrei nele para saciar a curiosidade que relatos lidos em sites e blogs me causaram. A primeira impressão não foi a melhor. Me vi logo de início privado de minha visão – algo que já me deixou inseguro –, depois veio o forte cheiro de mofo e outras coisas inidentificáveis no ar, o sexo exibido na tela, a presença de homens perambulando ao meu redor, toques, sussurros, o calor; todas estas coisas causaram um grande desconforto cuja consequência foi ficar poucos minutos no lugar. Ainda, nessa primeira ida eu estava acompanhado de outro homem, mas, recuperando o ocorrido na memória, posso dizer que ambos nos sentimos intimidados e desconfortáveis.

Esta primeira experiência foi, porém, proveitosa; algumas observações, incômodos, acerca do comportamento das pessoas naquele espaço trouxeram questionamentos que resultaram, após um ano, no relato que abre esta seção: afinal, como sem se comunicar pela fala estes sujeitos conseguiam produzir sentidos cujo resultado era, comumente, trocas afetivo-sexuais? Como era acordado quem faria o quê? Em que lugar? Quais eram as formas de

demonstrar interesse e recusa? Enfim, estas e outras perguntas margearam o estado inicial desta pesquisa e fizeram-na desdobrar-se para uma análise sobre trocas comunicativas não-verbais dentro do Cine Rex. Para isso recorri, num primeiro momento, à teoria dos atos de fala de J. L. Austin ([1962] 1990) e, num segundo momento, às reflexões de María Elvira Díaz-Benítez em seus trabalhos de campo na boate Buraco da Laceria (2007a, 2007b) e em um set de filmagens de uma orgia pornô (2009), uma vez que apresentam a possibilidade de pensar a teoria de Austin para além da comunicação oral.

Assim, esta pesquisa se desenvolveu buscando compreender as formas de comunicação não-verbal utilizadas no Rex e os acordos tácitos a reger e organizar as sociabilidades no espaço. Também visa analisar como os sentidos produzidos eram negociados entre xs frequentadorxs e a efetividade e efeitos dos performativos. Em outras palavras, o objetivo do presente trabalho é refletir sobre as possibilidades de felicidade e infelicidade, ou infortúnios (DÍAS-BENÍTEZ, 2007b), e, para além disso, pensar a respeito do caráter citável e iterável (DERRIDA, [1972] 1991) dos performativos utilizados no Cine Rex, como também seu poder de ruptura em relação às práticas sexuais, ao desejo e à matriz heteronormativa (BUTLER, [1990] 2003).

Para isto foram feitas idas semanais ao Rex – iniciadas em 13 de abril de 2018 e terminadas em novembro de 2018, com duração variável, algo entre 2 a 4 horas, na maioria das vezes durante as tardes, sem nenhuma recorrência ou dia preciso para isso. Visava com isso observar o comportamento dxs nativxs, interagindo quando possível com quem se aproximava de mim; disso, consegui realizar uma entrevista com Leandro (pseudônimo), um homem-cis, por volta dos 50 anos, branco, trabalhador da região Central do Rio e frequentador de cinemões há quase 30 anos, e estabelecer algumas conversas, durante meu trabalho de campo, que ajudaram a entender melhor como xs participantes do ritual se relacionavam entre si e com o espaço. O mesmo pode ser dito de um trabalho suplementar que desenvolvi na página do grupo do Facebook do Cine Rex, “Cine Rex-RJ”³.

Pode-se mencionar outros trabalhos na área, como os de Matheus França (2014), Nathalia Novais Chagas (2013), Alexandre Fleming Câmara Vale (1997), Alexandre Fleming

³ Atualmente o grupo se chama “Amigos do Cine Rex-RJ, aluguel de quartos e vagas gays Rio de Janeiro RJ”, consequência de uma mudança administrativa que alterou o propósito mais geral da página: de discussão sobre o Cine Rex para aluguel de quartos. Após essa mudança, e até a presente data, houve uma diminuição da atividade do grupo; poucas postagens foram feitas e em sua maioria sobre aluguel.

Câmara Terto Júnior (1989), Cunha e Calaf (2010). Todxs estxs pesquisaram cinemões em suas cidades, muitas vezes se desdobrando para questões relativas à história e à relação entre estes espaços e a cidade, como Chagas (2013) e João Soares Pena (2013). Em outros casos, pensavam a ocupação destes espaços por um público específico, pelas práticas que ocorrem neles e o que elas revelam sobre a constituição destes sujeitos e sua relação com a sociedade, como é o caso de Vale (1997) e Terto Júnior, que já em 1989, muito ancorado em Michel Foucault, pensa na relação histórica dxs frequentadorxs destes espaços e a marginalização de homens gays e travestis em nossa sociedade. Camillo Albuquerque Braz (2007a, 2007b, 2007c, 2009, 2010) traz um panorama mais amplo sobre os locais em que homens vão para fazer sexo com outros homens na cidade de São Paulo. Deste último, resalto suas importantes discussões a partir de Judith Butler sobre como estes espaços se estruturam de modo a ser possível debater a existência de matrizes de inteligibilidade alternativas as quais organizariam o espaço e os sujeitos seguindo determinadas normas que surgem a partir das relações que vão se estabelecendo entre seus/suas frequentadorxs.

Vale ressaltar, entretanto, que mesmo trazendo interpretações e análises sobre o comportamento dxs frequentadorxs de cinemões, estes trabalhos não se voltam para a produção de sentidos nestes locais, isto é, para as formas de comunicação entre aquelxs que participam do ritual de pegação, especificamente a comunicação não-verbal. Neste sentido, visando preencher essa lacuna na literatura existente, o presente estudo é ancorado em uma perspectiva linguística, compreendendo a gestualidade e outras manifestações como possibilidades de produzir sentidos – fazer coisas sem palavras –, a partir de Austin ([1962] 1990) e Díaz-Benítez (2007a, 2007b), mas também trazendo as críticas de Jacques Derrida ([1972] 1991) a Austin e as reflexões de Judith Butler ([1990] 2003) sobre a teoria dos atos de fala como contrapontos.

Não obstante, espaços como o Cine Teatro Rex, por vezes, têm pouca visibilidade em discussões dentro e fora da Academia, o que nos leva à justificativa social da presente pesquisa. Essa falta de visibilidade acaba resultando na construção de um imaginário limitado e discriminatório a seu respeito e de seus/suas frequentadorxs – de acordo com Terto Júnior (1989, p.113), o cinemão é considerado “um lugar sujo, perigoso e de baixo nível social” e seus/suas frequentadorxs são vistxs como “promíscuos, degenerados” – especificamente se levarmos em consideração a aceitabilidade na sociedade do desejo homoerótico e das relações homoafetivas entre homens acima dos cinquenta anos, público mais frequente no Rex. Mesmo levando em consideração os avanços sociais ou desenvolvimento de outros espaços de sociabilidade que possibilitam a “pegação” – como os aplicativos *grindr*, *hornet*, *scruff*, entre

outros – nem todxs têm acesso a estes locais ou podem gozar destes avanços. Ainda, pensando sobre o grande uso de aplicativos de pegação e seu grande domínio como mediador para relações sexuais imediatas – e muitas vezes com poucas trocas comunicativas –, a insistência em ir a locais onde a mesma possibilidade de “sexo rápido” é oferecida talvez seja justificada pelo pouco interesse ou pouca assimilação por parte deste público a interagir por meio de plataformas digitais.

A respeito de como a tecnologia modifica culturalmente nossa forma de se relacionar afetivo-sexualmente com outras pessoas, Miskolci (2017) detecta que as mídias digitais, como aplicativos, são utilizadas como forma de, e por necessidade, resguardar seus/suas usuárixs contra possíveis ataques homofóbicos, discriminação, perseguições e outras formas de violência. Neste sentido, ela opera conjuntamente à tentativa de manter o desejo homoerótico em segredo, de ser discreto – “uma maneira estratégica de driblar as demandas da heterossexualidade sem as confrontar diretamente” (MISKOLCI, 2017, p.90). Ora, percebe-se que toda ideia de “sigilo” – em se relacionar em segredo, ser discreto, não se expor – é tanto presente no cinemão quanto em seu grupo ou em aplicativos, algo que diz mais respeito à negação da sociedade em aceitar formas de desejo e relacionamento que escapam à visão heteronormativa. Entretanto, não se deve esquecer que cinemões, seus grupos, ou aplicativos são também espaços que permitem vivenciar e experimentar o desejo afetivo-sexual entre homens de inúmeras formas, não apenas operando através do segredo, abrindo-se além disso, para um público que nem sempre sente-se à vontade, ou consegue interagir bem, por aplicativos.

Quaisquer que sejam suas razões, pode-se pensar que a existência destes locais atualmente é nutrida, em grande parte, por este público que resiste à intervenção digital e ainda opta por recorrer às saunas, cinemões, banheirões e outros ambientes que são consagrados por seu histórico como espaços de pegação. São locais dissidentes que abrigam a realização de um desejo que muitas vezes é castrado por não se encontrar nos moldes normatizados da sociedade, seja por sua orientação sexual, porte físico, faixa etária ou aparência.

Assim, à diferença do imaginário limitado e discriminatório anteriormente mencionado, tomamos o Cine Teatro Rex como um espaço de resistência, onde o desejo pode se realizar e ser consumado para aqueles que nem sempre têm acesso ou são bem aceitxs em outros espaços sociais, mesmo naqueles que, teoricamente, estariam abertos às práticas de pegação, como os aplicativos. Ao criar inteligibilidades sobre a produção e negociação de sentidos nesse espaço, espera-se contribuir para romper com o estigma, como apontado por Terto Júnior, incidente sobre espaços como o Cine Rex e seus frequentadorxs.

2. Fundamentação Teórica

Nesta parte, serão abordados os fundamentos teóricos necessários para a análise que seguirá. A teoria que serviu de base e apoio para toda a pesquisa é a Teoria dos Atos de Fala de J. L. Austin ([1962] 1990). Como o trabalho de Austin concentra-se em interações conversacionais regidas pela fala, as análises empreendidas neste trabalho seguiram um caminho já apontado pelo filósofo inglês, porém melhor percorrido pela antropóloga colombiana María Elvira Díaz-Benítez em seus trabalhos de campo na boate Buraco da Lacreia (2007a, 2007b) e em um set de filmagens de uma orgia pornô (2009), isto é, situações em que as interações comunicativas não se limitavam à fala.

Em um primeiro momento, avaliava o Cine Teatro Rex a partir de seu descolamento em relação às práticas usuais de flerte (aqui tomado como um performativo), ou às formas de se relacionar afetivo-sexualmente. A partir da leitura de “*Dark room* aqui: um ritual de escuridão e silêncio” (2007b), abriu-se espaço para refletir acerca dessas interações como atos de fala. Sendo assim, farei nesta parte uma passagem por Austin – justificada pela necessidade de entendê-lo para também compreender o trabalho de Díaz-Benítez –, seguida de uma reflexão sobre os trabalhos mencionados da antropóloga. Passarei a um pequeno debate em torno de Jacques Derrida ([1972] 1991) e Judith Butler ([1990] 2003), a fim de ampliar a visão dos performativos analisados, compreendendo-os como ruptura e/ou reiteração, e concluirei com uma discussão a partir de Miskolci (2017) acerca da ocupação do espaço social-urbano por homossexuais, para pensar não apenas sua exclusão dele, mas em que medida estes o ocupam como forma de resistir às imposições da matriz heteronormativa.

2.1. Austin: fazendo coisas com palavras

Segundo Danilo Marcondes (1990), em apresentação ao livro de Austin, *Quando dizer é fazer: palavras e ação* ([1962] 1990), o pensamento do filósofo britânico desenvolveu-se a partir dos trabalhos da chamada filosofia analítica, que surgia como uma “reação às correntes de pensamento filosófico então dominantes na Grã-Bretanha” (1990, p.7). Encabeçada por filósofos como Wittgenstein, Bertrand Russel e G. E. Moore, tal filosofia tornou-se a base para pensar a superação da barreira entre linguagem e mundo; para eles, aquela deveria ser considerada também em relação à situação de uso, ou seja, ao contexto (MARCONDES, 1990).

É importante salientar tais questões uma vez que, no trabalho que se seguirá, a linguagem, como para Austin, Díaz-Benítez, Derrida, Butler, não será vista apenas em seu

potencial de representação da realidade, mas como ação, por sua “iterabilidade” (e “citacionalidade”), como potencial de subversão etc. Essa perspectiva leva este trabalho a se afastar de uma visão mais formal da linguagem e da comunicação e pensar o sentido, o significado, referente, o contexto não como dados prévios ou únicos.

Avançando um pouco mais, em *Quando dizer é fazer*, Austin ([1962] 1990) faz um longo percurso a fim de debater a possibilidade de pensar a linguagem enquanto ação, isto é, em pensar quando dizer algo é fazer algo. Para isto problematiza a diferenciação entre sentenças que descrevem algo ao serem ditas, “constativos”, e aquelas que ao serem proferidas, sob determinadas condições, “geram” uma ação: “performativos”. Aqui o autor estará pensando a filosofia da linguagem em termos semânticos e pragmáticos; de um lado temos os constativos que podem ser avaliados em relação a um “valor de verdade”, isto é, sentenças que podem ser falsas ou verdadeiras, como por exemplo a seguinte frase: *O Cine Rex exhibe filmes pornôds*. Por outro lado, sentenças como: *Eu prometo lutar contra a redução de direitos de minorias*, não podem ser avaliadas como verdadeiras ou falsas, já que não podem ser pensadas se não em termos da realização do ato, neste caso, da promessa. Assim, de um lado temos, então, enunciados que são tipicamente objetos de análise da semântica formal e, por outro, aqueles cuja possibilidade de análise desdobra-se a partir de determinados contextos e são, logo, de interesse da pragmática. Interessante é perceber que ao fim de seu trabalho, o autor acaba por tomar o ato de fala como unidade básica da significação (LEWIS, 2016) – rompendo completamente com a semântica formal – e acaba, por fim, não sendo capaz de manter a distinção entre performativo e constativo. Nas palavras de Lewis (2016, p.48):

Austin conclui que é difícil manter qualquer distinção entre constativos e performativos, pois as elocuições constativas também seriam performativas por realizarem o ato de informar ou declarar. Desta maneira, Austin sublinha um aspecto importante dos atos de fala que impossibilita uma distinção nítida entre constativos e performativos.

Antes disso, o autor irá debruçar-se sobre os performativos, analisando-os em categorias e em relação às condições de realização necessárias que condicionariam o performativo enquanto “feliz” ou “infeliz” (AUSTIN, [1962] 1990). No caso do exemplo anterior, a “felicidade” ou “infelicidade” do performativo dependeria da “vontade” ou “possibilidade” dx falante de realizar a promessa.

Em sua apresentação à obra de Austin, Marcondes aponta que o conceito de verdade aqui – caro à semântica formal e aos constativos – é substituído pelo de “eficácia do ato, de sua ‘felicidade’, de suas condições de sucesso, e também pela dimensão moral do compromisso assumido na interação comunicativa” (1990, p.10). O conceito de eficácia talvez seja melhor

compreendido a partir do de “força ilocucionária”, que será abordado abaixo; já a análise da felicidade está estritamente ligada às condições comunicativas em que a comunicação ocorre. Por exemplo, a felicidade do performativo *Eu vos declaro mulher e mulher* dependerá de este ser dito por umx juiz/a, em uma cerimônia de união civil, em que as noivas estejam em comum acordo quanto à realização do ato; do contrário, a ação não poderá ser feliz.

Por fim, para que a diferença entre constativos e performativos se perca, é preciso compreender que o posicionamento do ato de fala enquanto unidade básica de significação só é possível através do esquema tríplice montado por Austin para a comunicação, formado pelos atos locucionário, perlocucionário e ilocucionário. Segundo Marcondes (1990, p.224-3):

O ato locucionário consiste na dimensão linguística propriamente dita, isto é, nas palavras e sentenças empregadas de acordo com as regras gramaticais aplicáveis, bem como dotadas de sentido e referência. O ato ilocucionário, que pode ser considerado o núcleo do ato de fala tem como aspecto fundamenta a força ilocucionária. A força consiste no performativo propriamente dito, constituindo o tipo de ato realizado [...]. O ato perlocucionário [...] foi definido por Austin (1962, p.101) como caracterizando-se pelas “consequências do ato em relação aos sentimentos, pensamentos e ações do ouvinte ou do falante, ou de outras pessoas, e pode ser realizado com o objetivo, intenção ou propósito de gerar consequências.”

A forma geral do esquema permite pensá-lo em termos que estendem a comunicação para além de uma visão formal, isto é, da linguagem pensada em termos estritos do enunciado e seu significado. Aqui a linguagem é pensada como interação, e a forma como é feita seguiria sempre este esquema entre aqueles elementos que compõem um pronunciamento. Não obstante, tal perspectiva abre mais ainda a possibilidade de compreender o performativo para além da dimensão linguística, discussão já aberta por Austin ([1962], 1990)⁴ e que seguirá abaixo com Díaz-Benítez. Todavia, deve-se já estar atento às tantas implicações que levam um performativo, segundo Austin, a ser feliz ou infeliz. Como apontará Derrida, o filósofo acaba criando contextos muito específicos para que os performativos sejam válidos e não considera em sua análise a infelicidade, e performativos “atípicos” (LEWIS, 2016), o que de certa forma limitaria as possibilidades de um performativo realizar ações, ou apenas realizar alguns tipos de ações (ver seção 2.3).

⁴ É interessante perceber também que o ato perlocucionário em si já abre espaço para uma interação não totalmente mediada pela fala, uma vez que as consequências não se limitam àquilo que é proferido.

2.2. Díaz-Benítez: fazendo coisas sem palavras

Logo na primeira conferência, J. L. Austin ([1962] 1990) questiona-se a respeito da possibilidade de realização de um ato sem que qualquer palavra precise ser dita; chega à conclusão que, mesmo sendo a principal ocorrência para a realização de um ato, palavras, a fala, não são a única forma de realizar de um performativo realizar ações. O caminho que o filósofo britânico segue para tratar dessa questão são as condições de realização do ato (seção 2.1). Pode-se dizer que é a partir desta abertura que María Elvira Díaz-Benítez vai pensar os performativos em seu estudo de campo, onde a oralidade perde seu privilégio comunicativo.

Em “*Dark room* aqui: um ritual de escuridão e silêncio” (2007b), a antropóloga colombiana apresenta algumas considerações acerca de sua experiência etnográfica em uma rede de sociabilidades cortada dos elementos básicos de uma interação comunicativa: iluminação e fala. Isso a levará, em sua análise, a pensar a respeito do papel da linguagem no estudo de ritos, surgindo, assim, uma abertura para questionar a produção de sentido e significado em ritos estudados por antropólogos, logo as formas de comunicação e como estas se dão. Torna-se então possível pensar na comunicação percebida através da teoria austiniana. O recorte feito pela autora neste trabalho e em “Retratos de uma orgia: a efervescência do sexo no pornô” (2009) da teoria dos atos de fala é o mesmo que sigo; trata-se de pensar a comunicação em locais onde o silêncio é privilegiado a partir do ponto de vista da ação empreendida e da sua resposta. Nas palavras de Díaz-Benítez (2007b, p.97):

tentarei aqui analisar o ritual (ou os rituais) do *dark room* prestando atenção nas expressões performativas contidas nos gestos e movimentos e na força destas expressões; nos atos ilocucionários efetuados mediante trejeitos, senhas, acenos, piscadas e posturas do corpo, e nas respostas ou efeitos que se obtêm por meios igualmente não verbais. Em poucas palavras, analisarei: o que nos dizem os gestos? Como se fazem coisas com os gestos? Que gestos dizem que coisas? Qual o poder “mágico” dos gestos? Qual é a energia que está contida neles da mesma forma que há energia contida nas palavras?

Logo, a antropóloga colombiana irá analisar tais gestos a partir do esquema tríplice de Austin: o ato ilocucionário, o ato locucionário, o ato perlocucionário e, também, a força do ato. Leva em consideração, também, a importância do contexto onde ocorrem estas interações – algo que se mostra essencial aqui quando se pensa a respeito de “felicidade” e “infelicidade” dos performativos – bem como aos procedimentos e relações envolvidas (DÍAZ-BENÍTEZ, 2007b).

Este é um ponto em que sigo uma orientação um pouco diferente da pesquisadora colombiana. Díaz-Benítez talvez siga mais uma perspectiva mais austiniana em relação à

aceitabilidade, à rejeição, ao “infortúnio” ou “infelicidade”⁵, enquanto aqui a delimitação do que constituiria um performativo infeliz ou feliz não se limita à aceitabilidade, à consumação do desejo ou à rejeição da iniciativa com intuítos sexuais, como veremos na análise. A autora pensa acerca das infelicidades, infortúnios, no empreendimento performativo em um *dark room* como sendo momentos nos quais o ritual se dá por atos não autorizados ou nos quais a cerimônia é comprometida por execuções não costumeiras ou errôneas, tais como a recusa de uma carícia, localizar-se em algum lugar incorreto, mal interpretar um gesto, ou mesmo tentativas de furto e roubo (2007b, p.97). Ainda, classifica os infortúnios, ou infelicidades, a partir da teoria austiniana, em *desacertos* ou *abusos*. Os *desacertos* são atos intentados, porém nulos, sendo subdivididos em *execuções ruins*, quando há um procedimento a ser seguido para realização do performativo, mas ocorre alguma falha durante sua execução; e *apelações ruins*, quando não há um procedimento específico a ser seguido para realização do performativo, ou quando este é mal aplicado⁶. Por fim, os abusos ocorrem quando não há intenção de realizar o ato, ou participar do procedimento, isto é, a pessoa não estaria sendo sincera em relação a sua intenção de participar efetivamente do ato. Ressalta, ainda, que “nem todos os atos rituais estão expostos a estas formas de infortúnio” (2007b, p.107), não sendo o *dark room* uma exceção, mas reconhecendo ao mesmo tempo seu caráter passageiro e que isto faz parte do ritual:

Aqueles pessoas que são rejeitadas por outro ou por algum grupo, minutos após podem mudar o jogo, pois a dinâmica do ritual lhes permite, inclusive, concluir seu ato com outro ou outros participantes, e serem eles mesmos quem, posteriormente, impedem a aproximação de um terceiro.

Porém, pode-se alargar a discussão acerca da infelicidade dos performativos para além de Austin.

Derrida ([1972] 1991, p.29) aponta que Austin “reconheceu que todos os atos convencionais estão expostos ao fracasso”. Este fracasso, entretanto, seria constituído na visão do filósofo inglês como um “acidente”. A consequência disto é que este não percebe como Derrida que os fracassos, infortúnios ou infelicidades “podem sempre produzir-se, e se

⁵ Em “*Dark room* aqui”, Díaz-Benítez, utiliza o termo “infortúnio” para se referir à infelicidade teorizada por Austin. Isto decorre de a autora ter utilizado a tradução em espanhol do texto do filósofo britânico e depois ter traduzido certos termos para o português. Aqui recorreremos à tradução brasileira de Danilo Marcondes (1990); porém ambos os termos, “infortúnio” e “infelicidade”, referem-se ao mesmo conceito e são, portanto, utilizados com o mesmo sentido.

⁶ Novamente, aqui, a autora utiliza estes termos com base na tradução em espanhol do texto de Austin. Portanto, “execuções ruins” e “apelações ruins” correspondem respectivamente a “más execuções” e “más invocaciones” na tradução brasileira de Marcondes.

produzem sempre, de fato, em qualquer caso” ([1972] 1991, p.30, grifos do autor), ou seja, tornam-se uma possibilidade necessária, uma condição do performativo. Seguindo a perspectiva do filósofo franco-magrebino, pode-se compreender que a rejeição, mais do que se trata de uma negativa, também é uma condição, algo sempre a ser produzido no ritual e, portanto, inerente a ele, como será discutido de maneira mais detalhada na análise.

Por fim, a questão da fala também é trazida pela antropóloga colombiana (2007b). Sua conclusão – de forma similar à de Austin e Butler – é de que os “constativos” atuam, neste espaço, também como performativos, porém, o silêncio é privilegiado (2007b, p.96). A razão para isso pode ser pensada em outro texto da autora (2007a), quando esta reflete, ainda acerca do Buraco da Lacaia, que os gestos organizam a experiência e acabam por constituir sujeitos e corpos por sua multiplicidade de sentidos nestas condições de interação. Ampliando a discussão empreendida por Díaz-Benítez para a presente pesquisa, torna-se possível pensar as interações no Cine Rex não apenas em relação ao seu uso efetivo ou sua produção, mas também em relação à construção dos corpos e subjetividades neste espaço. E apesar das diferenças, já mencionadas, deve-se também levar em conta que estes espaços têm sociabilidades mobilizadas por finalidades compartilhadas, como a pegação.

2.3. Derrida, Butler e Miskolci: iterabilidade, ruptura e espaços de resistência

As críticas de Jacques Derrida ([1972] 1991) à teoria de J. L. Austin ([1962] 1990) decorrem, em grande parte, da problemática que o primeiro traz em torno de uma conceitualização da comunicação. Perpassando questões em desenvolvimento desde seus primeiros trabalhos – e agregando outras como a crise do sentido; a dificuldade de delimitação de um contexto, ou antes a impossibilidade absoluta de determinação deste; as supostas marcas de especificidade da escrita: seu caráter iterável e citável, estando estes dois últimos relacionados não apenas à escrita em sentido restrito mas a toda comunicação –, o filósofo vê a possibilidade que Austin abre, com o performativo, de destruir o conceito de comunicação como puramente semiótico, linguístico ou simbólico ([1972] 1991, p. 27). Nas palavras de Lewis (2016, p.47):

Para Derrida, as noções de ilocução e perlocução contribuem para uma maneira inovadora de pensar a comunicação, pois vão além de considerá-la simplesmente como uma maneira de transmitir sentidos unívocos [...].

Todavia, Derrida percebe na teoria dos atos de fala uma dependência de um contexto específico que possa determinar sua felicidade ou infelicidade; a exclusão de alguns casos “não reais”, “não sérios”; e a relação que o performativo de Austin acaba estabelecendo com um

sentido intencional (LEWIS, 2016, p.49). Além disso, o filósofo crítica a ausência das marcas que considera como essenciais para a força de um performativo: a *iterabilidade* e *citacionalidade*. Como aponta Lewis (2016, p.49), a primeira se refere à possibilidade de repetição e a segunda de repetição em contextos diferentes dos atos de fala, sendo isso aquilo que dá ao ato de fala o poder de fazer algo. Logo, a ausência das marcas iterável e citável na teoria dos atos de fala acaba trazendo uma perda de força ao performativo, impossibilitando que a teoria austiniana desenvolva um conceito de comunicação como aquele que Derrida busca teorizar.

Como observa Derrida ([1972] 1991, p.25), a *citacionalidade* não se limita à escrita ou à fala, mas se estende para todo signo linguístico ou não-linguístico. O mesmo pode ser pensado a respeito da *iterabilidade* quando este afirma que a “possibilidade de repetir e, pois, de identificar as marcas está implicada em todo código, faz deste uma grade comunicável, transmissível, decifrável, iterável por um terceiro, depois para todo o usuário em geral” ([1972] 1991, p.19). Se estas marcas estão presentes em todo código ou em todo signo linguístico ou não-linguístico, o “código” gestual, então, não escaparia a esta assertiva, trazendo, portanto, a possibilidade de interpretação da teoria crítica derridiana em minha análise no Cine Rex.

Se os performativos dxs frequentadorxs estão inseridos em um contexto de repetição, isso inclusive possibilita identificar seus significados. Se, ainda, podem ser utilizados em diferentes contextos, cria-se uma multiplicidade de sentidos não limitados a um contexto prévio (LEWIS, 2016, p.49-50). O que poderia definir então a infelicidade ou felicidade destes performativos? Em que sentido a rejeição, ou um comportamento atípico – como aquele de um pesquisador inexperiente – pode ser atestado como infeliz?

Pode-se, também, dar continuidade ao trabalho derridiano em torno do performativo a partir das teorizações de Judith Butler. Como observa Lewis (2016, p. 50), para a filósofa estadunidense, o caráter citável do performativo, trazido por Derrida, implica em um poder de rompimento com contextos e usos prévios, podendo inclusive este ser bem-sucedido em seu fracasso, caso este rompa com uma normatividade imposta. Assim, a filósofa se contrapõe a Derrida ao arguir que a força do performativo decorre da possibilidade deste em romper com usos anteriores, não apenas em ser utilizado em diferentes contextos produzindo diferentes significados. Talvez isso fique mais claro ao conectar o trabalho da filósofa estadunidense às conclusões de Veriano de Souza Terto Júnior em seu trabalho de campo em um cinemão no Centro do Rio de Janeiro:

O exercício coletivo observado nesta sala do cinema pode ser visto como uma forma de resistência [...] à (sic) uma progressiva domesticação dos costumes,

a uma racionalização generalizada da existência e a uma assepsia das práticas sexuais. Tal socialidade termina funcionando como um ponto de fuga a uma existência dominada por valores produtivistas e racionais, às expressões totalitárias da lei e ao regime diurno do pensamento. (1989, p. 109)

Levo ainda em consideração o apontamento de Terto Júnior sobre o trabalho de Michel Foucault em *História da Sexualidade* Vol. 1 (1976), acerca dos modos de “transação homossexual” e sua origem histórica em proibições e repressões, em oposição ao “cortejo de amor heterossexual” que sempre gozou de prestígio em nossa cultura ocidental (TERTO JÚNIOR, 1989, p.115). Decorre disto que a existência de espaços como o Cine Rex, seu público e as suas sociabilidades acaba por se inserir em um contexto histórico de resistência e ruptura, de afirmação e subversão de valores “produtivistas e racionais”, como também “familista e reprodutivo” (MISKOLCI, 2017, p.67). Logo, é um espaço em que se pode aplicar a teoria butleriana para pensar como o uso de performativos neles ressignifica sentidos pré-estabelecidos.

Ainda a este respeito, Richard Miskolci (2017) empreende uma análise genealógica acerca do desejo homoerótico em nossa sociedade; com isso acaba por mostrar a criação de um regime heterossexista – a operar através de um binarismo hétero/homo, em que a heterossexualidade é tida como norma e a homossexualidade como abjeta (ver seção 3.2) – que regula o espaço social-urbano e limita seu acesso quem foge ao modelo “familista e reprodutivo” (MISKOLCI, 2017, p. 67). Todavia, surgem formas de resistência (2017, p.67):

Os estudos históricos sobre relações entre pessoas do mesmo sexo reconstituíram espaços marginais ou alternativos de interação nas grandes cidades ocidentais [...]. Em sua maioria eram praças, parques e outros espaços públicos centrais que – especialmente à noite – tornam-se mais permeáveis no rompimento das normas. É improvável que essas relações só se dessem aí, mas foram essas que deixaram mais registros históricos. O relativo anonimato dos aglomerados urbanos permitia comportamentos e relações que, em contextos menores e sob maior vigilância da comunidade, eram mais raros ou deixaram menos rastros. (MISKOLCI, 2017, p.67)

Desta maneira, por serem espaços alternativos, às margens, que proporcionam oportunidades para romper com as normas sociais, podemos considerar os lugares mencionados por Miskolci, e cinemões também, como espaços de resistência.

Entre a ficção e o relato de experiência em um cinemão, Cine Orly, que funcionava próximo ao Cine Teatro Rex, Luís Capucho (1999, p.92) também reflete acerca da relação destes espaços com outros espaços urbanos e com a sociedade como um todo, especificamente da “razão” de sua existência:

Digo que a cidade queria nos eliminar porque há mais ou menos quinze anos, se eu saía para o Aterro ou andava pela Via Ápia à noite, tinha que tomar

cuidado com os policiais para não ser preso sob a acusação de vadiagem. Vadiagem foi a desculpa que tiveram para reprimir nossa veedagem, que consistia em andar pelos lugares mais escusos, mais desertos do Aterro e do centro da cidade (Via Ápia), a fim de pegar, o que nos dava ares suspeitos [...]. [E]u achava que havia uma intenção em confinar-nos no Orly. Isso facilitava controlar-nos. Lá podíamos atentar bastante contra o pudor e contra a moral vigente, pois estávamos apenas entre nós. Mesmo que o cinema fosse um lugar público, era uma caverna recôndita [...]. No Orly, a polícia não mais nos perseguia, pelo contrário, fazia sua ronda por lá e nos protegia.

No relato de Capucho percebe-se como a sociedade operava, e ainda opera, de modo a expulsar o desejo homossexual de uma esfera de existência pública. Mesmo os cinemões, como afirma o autor, por quanto estejam localizados dentro de território compartilhado por todos os públicos, ainda trazem a marca do segredo, do sigilo, da marginalização a que são submetidos aqueles que escapam à matriz heteronormativa.

É interessante perceber também a tensão presente nestes espaços: de um lado há o movimento de escapar, ir contra a instauração deste regime disciplinar, por outro, nota-se que as sociabilidades construídas em locais como cinemões não escapam a este regime (o tema das matrizes de inteligibilidade do Cine Rex será debatido em detalhe na seção 3.2). Em outras palavras, trata-se de um lugar à margem da sociedade, porém, que não escapa aos valores heterossexuais, raciais, de classe, gênero presentes nela – evidente, por exemplo, na valorização do “macho” no trabalho de Camilo Albuquerque de Braz (2007b). Isto talvez vá de encontro à visão depreciativa que alguns dxs frequentadorxs de cinemões têm a seu respeito e é algo também retratado por Miskolci (2017) ao abordar o “meio gay” paulistano na década de 1980.

Em decorrência desta discussão, não se pode limitar a compreensão dos performativos no Cine Rex a simples manifestações de um desejo sexual. Por sua iterabilidade, citacionalidade (DERRIDA ([1972] 1991), e por sua possibilidade de romper com seus usos anteriores, estes devem ser compreendidos como formas de comunicação históricas dentro da comunidade de homens que relacionam-se afetivo-sexualmente com outros homens – como parece apontar Terto Júnior ao retomar Néstor Perlongher (1987) para análise dos performativos enquanto paquera, flerte. Abre, ainda, espaço para debater em que medida estas trocas não-verbais rompem com uma organização heterossexista da sociedade ou reforçam-na.

Por fim, há outra razão pela qual não se deve olhar para os performativos no Cine Rex como simples manifestações de um desejo sexual. De acordo com as reflexões de Butler, que, por sua vez, parte das de Austin acerca da dificuldade distinguir performativos e constativos, entendo que frases aparentemente constativas podem funcionar como performativos (LEWIS, 2016). Assim, uma frase como “Gosto de sexo oral” não opera como simples constatação de

interesse sexual no Cine Rex; funciona também como um performativo no ritual de pegação, indicando que x frequentadorx quer que alguém lhe faça sexo oral.

Infelizmente, a discussão iniciada aqui se estende para além das possibilidades de apresentação deste trabalho. Limito-me aqui a ressaltar a importância destes performativos como expressões não delimitadas a um contexto único, ou antes, não inseridas em um contexto único e bem regulado. Com isso, eles abrem a possibilidade de compreender historicamente as relações desenvolvidas no Cine Rex. Por outro lado, a ruptura butleriana que o performativo pode inserir abre espaço para se pensar a normatização do desejo, da sexualidade, as repressões e a consequente marginalização daquelas que frequentam espaços como os cinemões, não somente fora, mas também dentro da comunidade LGBTQ+:

Aos olhos de alguns frequentadores de bares e discotecas “gays” da Zona Sul da cidade, segundo opiniões escutadas, o cinema é visto como um lugar sujo, perigoso e de baixo nível social. Os frequentadores são tidos como promíscuos, degenerados ou problemáticos em relação à homossexualidade. (TERTO JÚNIOR, 1989, p.113)

Mesmo trinta anos após o trabalho de Terto Júnior, a visão que marginaliza e estigmatiza pessoas que frequentam estes espaços ainda foi detectável em minha pesquisa – oriunda de opiniões das seus/suas frequentadorxs e também daquelas que sequer alguma vez exploraram tais espaços. Sendo assim, buscaremos também rever este quadro, pensando além das possibilidades de felicidade e infelicidade do performativos no Cine Rex, sua *citacionalidade* e *iterabilidade* e seu poder de ruptura em relação às práticas sexuais, ao desejo e a matriz heteronormativa.

3. Metodologia

3.1 Primeiro momento: descobrindo o Cine Rex

Minha primeira ida ao Cine Teatro Rex se deu em abril de 2017. Sem intenção de pesquisar, mais buscando aplacar a curiosidade sobre o que acontecia em seu interior, fui surpreendido por perceber lá formas de interação pautadas em uma gestualidade singular (ver seção 1).

Após um ano, em 13 de abril de 2018, iniciei minhas atividades como pesquisador; passei a ir ao Rex de forma esparsa, sem muita regularidade de dia e de hora – ia na maioria das vezes às sextas, durante a tarde, passando entre duas e quatro horas nele –, tentando ir ao menos uma vez por semana. Infelizmente nem sempre conseguia isso, tive dificuldades em conciliar estudos e trabalho de campo, além disso sendo estudante oriundo de outro estado, estando desempregado, dependendo de bolsas para me manter, não tive condições financeiras de arcar com maiores gastos na pesquisa. A entrada do Cine Rex à época era de R\$ 20,00, estudantes pagavam a metade; entretanto, tive problemas algumas vezes ao apresentar a carteirinha, pois alguns funcionários não a achavam válida e assim acabava pagando uma entrada inteira. Isto resultou em um total de dez idas ao Cine Rex entre abril de 2018 e o início de dezembro do mesmo ano, quando se deu o fechamento da pesquisa. Entretanto, esse período foi suficiente para fomentar as reflexões a seguir, sendo algumas destas não relativas à proposta inicial, como: a minha inserção no espaço, especialmente do meu corpo, da minha presença como pesquisador; a existência de matrizes de inteligibilidade alternativas (BRAZ, 2007a); a apropriação do espaço pelos frequentadorxs e as finalidades que lhe atribuíam.

Em uma primeira fase da pesquisa, marcada mais por meu distanciamento em relação ao ritual – algo revisto em um segundo momento, como refletido abaixo – geralmente adentrava a sala de exibição e encostava-me em alguma parede próxima à entrada enquanto esperava meus sentidos harmonizarem-se com o ambiente. Conseguindo distinguir as formas que perambulavam pelo local, me punha a observar o comportamento dos frequentadorxs – atento a seus modos de deriva (PERLONGHER, 1987) e às interações mantidas com os outrxs. Tentava ouvir suas conversas e, quando me via em condições, passava também a me movimentar pelo ambiente: perambulando como elxs, parando por algum período de tempo em diferentes partes da sala – na entrada dos banheiros, nas laterais da porta de entrada, próximo à escada que dá acesso ao segundo pavimento, nas saídas de emergência – objetivando com isso

diferentes perspectivas do ritual de pegação. Agindo assim pude observar, por exemplo, que xs participantes usam indiscriminadamente todos os ambientes para suas trocas afetivo-sexuais.

Durante a movimentação pelo espaço, me encontrava sujeito também às formas de interagir compartilhadas pelxs nativxs: a troca de olhares, esbarrões, carícias, apalpadinhas na região genital e nas nádegas, mas também algumas trocas de comunicação verbal, geralmente empreendidas por mim. Ainda assim, nesta fase inicial, eu tinha grande dificuldade de interagir dentro do Cine Rex, ou interagiria sem compreender a dimensão de seu significado em tal contexto. Desviava dos olhares que me seguiam, tinha dificuldade de estabelecer qualquer troca, verbal ou não-verbal, por vezes sendo abordado e ficando sem qualquer reação. Aliás, por quanto já tivesse vislumbrado trocas comunicativas através de gestos, não estava familiarizado com elas e por isso optava por interagir, quase sempre, mediante a fala. Isto foi mudando com o passar do tempo; mais precisamente, houve uma grande mudança em minha atitude como pesquisador após a circunstância exposta abaixo.

3.2 Segundo momento: corpo em trânsito

Sentei na primeira fileira ao lado direito, a mais próxima da tela de projeção, visando não dar margem ao interesse de outras pessoas por mim; não tardou muito para um homem [...] sentar ao meu lado. Sem virar o rosto para ele, pude perceber que me olhava fixamente, só desviando o olhar para mexer em sua genitália sob a bermuda [...]. Ele ficou um longo tempo assim, toda sua performance tendia para uma abertura, um convite para que eu interagisse com ele. Por não me sentir confortável o suficiente para interagir, mantive-me no mesmo local – pensava na possibilidade de estabelecer algum contato, por isso ficara, mas não conseguia pensar em uma abertura não sexual para isso ocorrer. Ele então resolveu tirar o pênis, ereto, para fora. Continuou com a mesma performance anterior, mas agora também o estimulava [...] em determinado momento o homem começou a me puxar; o olhei, cumprimentei, perguntei se estava tudo bem. Sua resposta, no entanto, foi um pedido para eu pegar em seu pênis, balançando-o enquanto falava, insistindo algumas vezes, dizendo para eu não ter medo de pegar, chegando em determinado momento a puxar meu braço em direção a sua genitália. Sem conseguir me expor enquanto pesquisador, disse estar ali apenas para assistir aos filmes e permaneci no local; ele insistia, continuava a estimular o membro e a me pedir para pegá-lo. Eu agradei e, novamente, lhe disse que estava ali só para ver o filme. Fiz isso diversas vezes por estar nervoso e desconfortável com a situação, um gesto comum meu quando não sei reagir bem a algumas socializações. A partir deste momento uma grande tensão se instalou pois apesar da minha recusa o homem permaneceu masturbando-se ao meu lado, balançando o pênis com uma respiração pesada, olhando-me enquanto eu apenas evitava olhá-lo, sem saber exatamente como um pesquisador deveria lidar com esta situação, mas acreditando que deveria lidar com ela em meu trabalho de campo fiquei ao seu lado, mesmo sem saber o que fazer, olhando para a tela onde um homem e uma mulher transavam o quanto podia como recurso para fugir da sua abordagem e melhor refletir sobre o que fazer. Tudo durou cerca de 20min, apesar da sensação ter sido de um tempo maior. Depois de uma última insistência, em que ele novamente voltou a puxar meu braço e a tentar se comunicar verbalmente comigo, ele levantou-se com a bermuda ainda aberta, com seu pênis exposto, e partiu em direção ao

banheiro. Após sua saída respirei aliviado na cadeira. Estava tão tenso durante a situação, pensando em minha condição de pesquisador, em múltiplas possibilidades de me identificar, como também em meu constrangimento durante todo o ocorrido, a razão de minha recusa não ter sido aceita [...]. Ao fim de tudo, cogitei até a possibilidade de ainda não estar em boas condições para fazer aquele trabalho, e pensei em ou persistir mais e me abrir para o comportamento dxs nativxs ou ir embora. Concluí haver um grande problema em meu comportamento – isso foi inclusive comprovado a partir de uma conversa com um nativo –, minhas expectativas de relacionar-me com xs frequentadorxs do Cine Rex era baseada nas relações externas ao cinema, ou seja, meu comportamento ainda era regulado por regras sociais que não eram necessariamente compartilhadas naquele espaço [...] (trecho retirado de diário de campo, 22 de maio de 2018)

A experiência relatada acima foi uma das mais marcantes que tive durante meu trabalho de campo. De um lado permite ver em maior relevo um exemplo típico de comunicação não-verbal no Cine Teatro Rex, os gestos atuando como performativos a que xs frequentadorxs recorrem. Por outro lado, evidencia minha condição de pesquisador à época, o medo, a inexperiência, as incertezas e dúvidas, além do contraste entre o *ethos* local e a forma como me posicionava em relação a ele⁷.

Até este ocorrido, havia optado por não participar do ritual de pegação: estava decidido a não me envolver sexualmente com xs nativxs; não obstante, minha participação ainda não havia sido muito problematizada por mim. Um caminho diferente foi empreendido por Camillo Albuquerque de Braz (2007a) durante a sua pesquisa em clubes de sexo frequentados por homens na cidade de São Paulo; este optou por transformar as constantes perguntas que lhe eram feitas sobre sua participação sexual em uma das grandes reflexões de seu trabalho.

Como pude comprovar tardiamente, interagir sexualmente no ritual é apenas uma das possibilidades de participar dele. De fato, sua limitação às práticas sexuais acaba por circunscrever e criar uma diferença dubitável em relação aos/às participantes. Expliquemos melhor: em meio à penumbra da sala, todxs lá são, em um primeiro momento, vistxs como participantes do ritual, não se limitando este ao sexo, mas à própria deriva, ao olhar e a ser olhado, a ouvir os gemidos, a acidentalmente ser tocadx e tocar, algo corroborado pelas palavras de um frequentador que conheci na mesma ocasião. Segundo Leandro (pseudônimo), frequentador do Cine Rex, numa entrevista realizada via mensagens de texto no aplicativo Whatsapp, “no universo gay não tem fronteiras ou vc tá dentro ou não [...] Se vc entrou em um lugar que as pessoas são liberadas [para fazer sexo,] vai fazer doce [?] não faz sentido[.] Se não

gosta não vá”. Esta fala pode, no entanto, ser problematizada a partir do trabalho de campo de Veriano de Souza Terto Júnior (1989), na pesquisa realizada por este em um cinemão no Centro do Rio de Janeiro. Como este faz pensar, nem sempre as relações desenvolvidas nesses lugares visam primeiramente o sexo:

Uma observação mais detalhada revelou, que nem sempre o sexo está em primeiro lugar e que o sexual apenas, não dá conta para se pensar a interação neste espaço.

[...] [E]stratégias de sedução, bem como alguns rituais de paquera e mesmo interação social, vêm antes dos encontros entre desejos e prazeres. (TERTO JÚNIOR, 1989, p.77)

Décadas se passaram, todavia, as conclusões do autor ainda são pertinentes quando se compreende, como Díaz-Benítez (2007b, p.96), que a participação em um ritual se dá por meios que reconhecem as diferentes formas de vivê-lo. Logo, o ritual, como o compreendemos, não está limitado a trocas afetivo-sexuais, por quanto estas de certo modo o circunscrevem, mas abre-se também as complexas formas de interação que vão se desenvolvendo a partir do posicionamento dxs participantes em relação a seus desejos, seus intentos, suas expectativas e aos/às outrxs a seu redor.

Conheci Leandro no mesmo dia em do relato da situação de assédio acima descrita. Como mencionei na introdução, ele é um homem-cis, branco, de aproximadamente 50 anos que trabalha na região Central do Rio e frequenta cinemões há quase 30 anos. Ele me abordou após uma troca de olhares na entrada dos banheiros e uma tentativa de me acariciar. Minha resposta foi algo que não havia conseguido fazer poucos momentos antes: me apresentei como pesquisador e disse estar ali para fazer um trabalho de campo. Neste dia o mesmo me esclareceu questionamentos sobre o comportamento dxs frequentadorxs, das formas de interação, sobre o que concernia ou não ao ritual de modo geral, dentre outras coisas.

Apesar de tentar outras investidas, Leandro mostrou-se bem respeitoso; sua abordagem não muito agressiva foi o que me deixou confortável o bastante para estabelecer uma comunicação verbal. Nossa conversa prolongou-se até o fim do meu trabalho de campo naquele dia, momento no qual ele me ofereceu seu número de telefone caso eu tivesse outras dúvidas; peguei e algumas semanas depois, em 19 de junho de 2018, o entrevistei por cerca de 2h21 via Whatsapp, utilizando apenas mensagens de texto – sem áudio, figurinhas, gifs – durante toda a conversa.

Foi Leandro também quem me fez perceber a minha inevitável participação no ritual em um dos seus aspectos mais simples: a observação – ou aquilo compreendido por nós como o olhar *voyeur*. “No cinemão, todos somos voyeurs” (BRAZ, 2007b, p.8), na medida que a

separação nestes locais entre o olhar de umx pesquisadorx, ou mesmo um olhar desatento, não se diferencia claramente de outro a buscar formas de interações afetivo-sexuais.

Em minha experiência percebi que qualquer contato visual poderia motivar alguma interação com xs nativxs. As razões para isso advinham de algumas experiências: por vezes, bastava olhar brevemente para uma pessoa, e isto era lido como uma demonstração de interesse, confirmada através de uma interação direta comigo. Porém, nem sempre este olhar despertava interesse; não foram poucos os casos em que pude observar longamente trocas comunicativas e sexuais entre xs frequentadorxs do Rex sem ser abordado ou despertar com isto qualquer outro tipo de reação. Mas essa não era uma atitude reservada a mim; todxs dentro do cinemão gozam do privilégio de olhar, e ser olhadx sem que isto implique uma demonstração de desejo ou interesse. Assim, se olhar atua como o performativo intitulado por mim *olhada* (a ser discutido em detalhe na seção 4.1), seu sentido não se limita a uma interpelação sexual.

Ainda, é preciso pensar, a partir da situação descrita ao início, o meu corpo naquele espaço: como este era lido? Quais desejos ele despertava? O que delimitaria/definiria a minha condição de pesquisador? Um ato de fala do tipo “Eu sou um pesquisador”?

3.2.1 Um corpo em campo

Em minha experiência, pude notar algo que, a princípio, tomava como um estranhamento em relação a mim: um homem branco, com quase trinta anos, relativamente alto, cujas marcas socioeconômicas podem levar a uma identificação com a classe média. Levando em consideração o público majoritário, eu, possivelmente, aparecia no local como uma presença alheia a ele.

Mesmo sendo um espaço aberto a qualquer pessoa, de qualquer faixa etária, em sua maioria, xs nativxs do Rex, com exceção dos garotos de programa, são homens acima de cinquenta anos. Talvez, pudesse ser visto como algum *boy* (garoto de programa), devido à proximidade etária, todavia, durante minha pesquisa não houve nativx com quem dialoguei a me ver como tal. Antes, eu era lido como um rapaz tímido, “discreto”, “novinho”, ou, às vezes, apenas um *voyeur*. A partir disso, pode-se problematizar como minha relação com xs nativxs deste local esteve permeada por suas expectativas sobre mim; e que, reveladas à meia-luz, podem ajudar a identificar as convenções que regem a corporalidade desejável, ou abjeta, neste espaço (BRAZ, 2009, p.91-2), bem como a relação entre corpo, desejo e comunicação não-verbal. Para isso, pode-se partir da relação entre a penumbra e o olhar e como ambos possibilitam levantar a hipótese da existência de matrizes de inteligibilidade alternativas no

Cine Rex, isto é, na reiteração de normas que acabam orientando o sujeito para uma coerência, em relação ao sexo, ao gênero, ao desejo, ao corpo e às práticas sexuais (BRAZ, 2007a, p.179-180).

Em uma matriz de inteligibilidade cultural hegemônica os sujeitos são levados a se identificarem seguindo a ordem heteronormativa: homem se identifica como homem, se envolve afetivo-sexualmente com mulheres, e mantém práticas sexuais que não escapam aos pressupostos heteronormativos, como BDSM. Aquelxs que “escapam” a este assujeitamento – por exemplo, lésbicas, transsexuais, travestis, gays – têm muitas vezes suas existências negadas ou não reconhecidas pela sociedade e pelo Estado e suas instituições. Isso pode ser percebido, por exemplo, na ausência de políticas públicas, de segurança e saúde, para estes sujeitos. Estes seriam os corpos abjetos retomados por Braz (2007a, 2007b, 2007c, 2009) para pensar o público de lugares como os clubes de sexo e os cinemões onde pesquisou.

Interessante é perceber que, se por um lado, estes sujeitos à margem acabam por ser considerados abjetos dentro de uma matriz de inteligibilidade cultural hegemônica, por outro, não escapam à criação de suas próprias “matrizes alternativas de inteligibilidade, nas quais a ‘coerência’ seria dada por outros modos de arranjo entre categorias diversas” (BRAZ, 2007a, p. 180). Isso pode implicar na existência de corpos abjetos dentro desta própria matriz alternativa (ver também seção 2.3).

Então, se há a possibilidade de pensar nxs frequentadorxs do Rex como corpos abjetos em relação a uma matriz de inteligibilidade cultural hegemônica – por buscarem relações não-heterossexuais, por se envolverem sexualmente fora da privacidade do lar, compartilhando por vezes seu desejo, seu prazer, com mais de um parceiro, ou não serem cissexuais, como no caso das travestis – há também a possibilidade de pensar nelxs como sujeitos que criam matrizes alternativas, que passariam a organizar o espaço e os sujeitos segundo uma outra coerência, mesmo que ancorada na de uma matriz hegemônica. Neste sentido, a relação entre esses dois tipos de matrizes não pode ser tomada como opositiva; norma e subversão, no Cine Rex, mantêm uma relação dialética. Assim, os sujeitos no Cine Rex passam tanto a construir-se e construir suas relações como uma forma de resistência, não escapando à reiteração de normatividades e valores de uma matriz de inteligibilidade hegemônica. Isto pode ser percebido, por exemplo, na valorização de determinadas performances de gênero por parte de alguns participantes do “Grupo Cine Rex RJ”: “Sou do RJ [e] procuro machos maduros com mais de 39 [...]”, “to afim de aguentar uma maderá de macho me fazendo [...]”, “No REX nesse momento, cinema está horrível, só falta entrar uns Machos ativos aqui dentro...Rsrtrs”.

Ainda, como se percebe nesta nova matriz, as relações afetivo-sexuais não estão limitadas a pares opostos: homens se relacionam com homens, entretanto, neste duplo caminho entre resistência e produção e reprodução de valores hegemônicos, há também a valorização do corpo em relação à idade – preferência por pessoas mais jovens – e do “ideal do macho” (BRAZ, 2007b), como visto acima. Além disso, há certa relutância em identificar-se sexualmente como gay, bissexual, pansexual etc. Lembro-me da hesitação de Leandro em afirmar-se gay – “Sou bem resolvido. E não tenho pudor algum” – e dos termos utilizados na descrição do grupo do Cine Rex no Facebook e por outros frequentadorxs do cinema: “casado”, “discreto”, “coroa”, “novinho”, “no sigilo”. Isto pode revelar tanto a não identificação destes sujeitos com as possibilidades existentes na matriz hegemônica, quanto, ao mesmo tempo, a tentativa de escapar da abjeção que uma identificação poderia causar.

Outros exemplos que nos ajudam a perceber a organização dessa matriz alternativa é a forma como travestis, transsexuais e garotos de programa costumam ser rejeitadxs nesses ambientes. Estxs têm sua existência aceita no espaço, mas ainda assim têm sua presença hostilizada ou rejeitada no ambiente, como percebi ao ver uma travesti em sua deriva sendo chamada de “mulher de tromba” por um homem que estava sentado quando ela passou, se levantando e indo para outro lugar após ela ter questionado a ele sobre a ofensa (ver seção 4.4). Percebe-se com isso que se em parte o Cine Rex coloca-se como um espaço à margem, seja por seu público ou sua receptividade na sociedade, um espaço a resistir aos costumes de uma sociedade normalizadora, especialmente em relação ao sexo e ao que concerniria as práticas sexuais, não escapa de criar seu próprio sistema de diferenças ou de produzir e reproduzir os valores e ideologias da sociedade normativa.

Dito isto, torna-se importante tomar a inserção do pesquisador como questão metodológica, uma vez que ele – seu posicionamento, seu corpo, a forma como é visto no ritual – acaba sendo atravessado não só por olhares, mas pelos valores e normas existentes no local. Retomando Braz (2009, p.91):

[...] a experiência corporal (porque sobretudo perceptiva) não só dos sujeitos estudados, mas também do/a antropólogo/a, pode ser alçada à categoria de método de pesquisa. Não se trata aqui de jogar fora a possibilidade de distanciamento, nem de “virar nativo”. Mas de levar em conta o quanto a realidade estudada pode ser incorporada não só nos sujeitos da pesquisa, mas também no/a próprio/a pesquisador/a.

Com essas reflexões em mente, pode-se retomar o apontamento anterior, acerca do estranhamento identificado por mim, e pensar em que medida eu não era visto como um modelo

valorizado dentro do Cine Rex; em que medida eu era menos alheio a ele e mais alguém que despertava desejo? Ou seja, o que eu tomava como estranhamento, poderiam ser respostas, desejo, atração à minha performance sexual, de gênero, ao meu corpo etc.

As constantes abordagens, as insistências após as recusas, os olhares direcionados, eram comuns a todos no Cine Rex; neste sentido talvez fique difícil tê-los exclusivamente como base para discutir minha condição de pesquisador e como eu era desejado e visto no local. Entretanto, quando se cogita a existência de uma matriz alternativa de inteligibilidade, ou mesmo da existência de uma organização heteronormativa das relações, do desejo e dos corpos, a inserção do pesquisador, seu corpo, acaba também, retomando Braz (2009), tornando-se inevitável à reflexão dessas abordagens e do contato com outros participantes do ritual. Assim, mesmo quando eu supunha certo distanciamento, quando imaginava apenas poder observar o ritual no Rex, eu participava dele – retomando Díaz-Benítez (2007b) – e era desejado, era buscado, existia como homem branco alto, relativamente jovem; estava inserido dentro das expectativas e dos valores naquele ambiente e como tal podia, ou não, reproduzi-los.

Optei em determinado momento por deixar minhas intenções bem claras àquels que tentavam estabelecer qualquer contato comigo. Mesmo meu corpo sendo valorizado por suas características físicas ou por performar o “ideal do macho”, não utilizava isto estritamente a meu favor; quando abordado, reconhecia a possibilidade de serem estas as motivações e me punha a conversar, apresentando-me como pesquisador e tentava com isso estabelecer um diálogo. Entretanto, nem sempre as sentenças como “sou pesquisador” e “estou aqui fazendo uma pesquisa” eram tomadas em um sentido de recusa a uma abordagem com fins afetivo-sexuais. Por vezes, havia uma insistência, muito singularizada na frase: “Mas eu posso te tocar” – quase todas as conversas iniciavam-se assim.

Como apontam Cunha e Calaf (2010, p.27), o risco de não se encaixar nas categorias nativas ou de se encaixar-se em alguma pode trazer perigos a quem desenvolve um trabalho de campo. Estes são vivenciados em constantes abordagens, como o assédio exposto acima, possíveis mal-entendidos com aqueles que utilizam o local para programa, além de furtos e roubos, comuns a todos estes espaços⁸. De minha parte, não me encontrei em nenhuma situação de perigo. Isto talvez tenha decorrido de, em um segundo momento, eu já estar dominando, em parte, as trocas comunicativas e por estar mais consciente a respeito dos possíveis sentidos

⁸ A este respeito ver Cunha e Calaf (2009), Terto Júnior (1989) e Vale (1997). Todos fizeram trabalhos antropológicos em cinemões e trazem em seus textos relatos e históricos de riscos e situações difíceis.

atribuídos a meu corpo naquele local. Também sabia, após a conversa com Leandro, que para rejeitar uma investida, uma demonstração de interesse e desejo mais direta, envolvendo toques, bastava eu sair de perto da pessoa, e com isso consegui me resguardar bem.

3.3. Caminhos paralelos: Grupo Cine Rex-RJ

Outras questões poderiam entrar em debate, ajudando a compreender a forma como minha pesquisa foi se modulando conforme reflexões e descobertas sobre o espaço e sobre minha inserção dentro dele. Mas limito-me aqui a trazer apenas alguns dos caminhos seguidos. Outro foi a criação de um perfil online na rede social Facebook, seguindo um caminho já iniciado por Braz (2007, 2007a, 2007b, 2009b) e França (2014) que me ajudou a estabelecer um melhor contato com xs frequentadorxs do Cine Rex. Esperava com isso ter um melhor conhecimento sobre o funcionamento do ritual e da relação entre os nativxs a partir de suas trocas comunicativas verbais.

Para isso, criei um perfil em que expunha minha condição de pesquisador. Nele, limitei minhas informações, colocando dados essenciais para ele não ser lido como um perfil falso – data de nascimento, link para o currículo lattes, o fato de estudar na Unirio e morar no Rio de Janeiro – mas não deixei visível a seção “amigos”, ou os comentários feitos em minhas páginas e postagens pessoais para resguardar quem interagisse comigo. E, assim que minha solicitação no grupo do Facebook Cine Rex-RJ foi aceita, passei a observar postagens e comentários. Tentei, também, interagir através dos recursos oferecidos pela rede social, chegando a fazer uma postagem onde convidava xs membrxs desses grupos a entrarem em contato comigo.

O grupo é pouco utilizado. Xs membrxs parecem pouco dispostxs a interagir; as interações mais comuns são aquelas que explicitam desejo, como postado por um participante: “Vontade de mamar uma vara gostosa. Queria uma aqui na minha cama agora. Ou ir no cinemão cair de boca em várias”; tirar dúvidas, como: “Qual o que tem mais travestis? O Rex ou o Iris?”; busca por programa: “Algum GP novinho, magrinho, Ativo e com jeito de Homem, deixa Zap nos comentários”; alguns relatos: “Fui hoje pela primeira vez estava cheio, os rapazes garoto de programa [nome omitido] e [nome omitido] super educados. Achei até melhor em matéria de limpeza e quantidade de pessoas. Bom demais!”; críticas: “Cine Rex, observei hj que entram mts idosos gays, gays na terceira idade se pegando rsrs acho que devia ter homens ativos, de várias faixas etárias. Pegação não muito boa não...Rsrs” dentre outras formas que, costumeiramente, não trazem muito debate. Há também garotos de programa que postam fotos oferecendo seus serviços e outras pessoas que apenas postam fotos de corpos para interagir, de

certa forma mostrar-se a outros que possam se interessar para marcar encontros dentro ou fora do Rex.

Não consegui interagir muito com xs participantes do grupo. A postagem que fiz convidando-xs a conversarem comigo rendeu apenas uma entrevista face a face com uma pessoa que na verdade não ia ao Cine Rex, mas sim a outros cinemas, portanto não a utilizei aqui. Contudo pude perceber pela comunicação escrita e visual entre xs participantes do grupo, como as sociabilidades entre xs frequentadorxs no ritual de pegação, vão se organizando para além dele e como imagens e expectativas vão se depositando a seu respeito. Por exemplo, a postagem de um homem: “vou no rex hj, já estou de pau duro” e as respostas críticas de alguém que comentou seu post – “Que nojo”, “Por isso não frequento ne saio com esses Carson [caras que] curte cinema” nos ajudam a perceber, por um lado, como as interações podem se estabelecer e ser concluídas, aceitas ou rejeitadas, mesmo antes do ritual; por outro lado, traz algo característico de alguns frequentadorxs: a contradição entre a rejeição ao lugar, aos/às frequentadorxs, e permanência, a insistência em interagir nele, com elxs. Isto também é perceptível em Leandro, quando este afirma “Está lá decadente” e que “Na rua da carioca e uma merda hj se tem algum bom esse ainda e o Rex”; ou seja, apesar da decadência e da imagem negativa que vai consolidando, este continua a ir ao Cine Rex. Uma possível razão para isso é a já referida abertura oferecida pelo lugar, especialmente para aqueles que nem sempre dispõem de outros locais ou mesmo pessoas dispostas a interagir consigo. Assim, apesar da imagem negativa que alguns/umas frequentadorxs do Cine Rex ou participantes do grupo Cine Rex – RJ nutrem sobre o ritual e seus/suas nativxs, ambos ainda são aceitos dada a possibilidade que oferecem para encontrar o afeto e/ou o sexo e/ou a prática sexual desejada.

4. Análise

Nesta seção trarei um debate mais estendido sobre o ritual no Cine Teatro Rex, focando nas formas de comunicação utilizadas nele por seus/suas participantes e nas relações destes com o espaço. Farei, inicialmente, um relato mais detalhado do ritual para assim conduzir melhor a discussão sobre três dos gestos, compreendidos por mim como performativos, mais utilizados para a comunicação: “olhada”, “parada” e “sentada”. Concluirei com uma discussão mais detalhada acerca das possibilidades de rejeição destes e de outras trocas comunicativas no Cine Rex.

4.1. O ritual de pegação: do espaço e da movimentação nele

Adentrar à sala de exibição do Cine Rex é, em um primeiro momento, abrir mão do sentido mais utilizado, a visão: a baixa luminosidade do local acaba demandando um tempo de harmonização as condições de iluminação. As luzes advindas do saguão, pelas duas entradas, e da tela de projeção não são suficientes para se perceber o que ocorre efetivamente ali em um primeiro momento – em quase todo meu trabalho de campo, me fiei às paredes próximas à entrada; lá conseguia tempo suficiente para que minhas pupilas se dilatasse e assim pudesse transitar livremente pelo local. Antes que isso ocorresse, o forte cheiro de mofo e suor humano, às vezes também esperma e urina – era comum alguns/umas participantxs utilizarem outras áreas além do banheiro para fazerem suas necessidades fisiológicas – e os sussurros daqueles que percorriam o espaço, além dos gemidos do filme em exibição – quase sempre o filme se repetia continuamente, em sua maioria pornô com relações sexuais entre homens-cis e mulheres-cis – criavam as primeiras impressões sobre o ambiente e o ritual.

As condições de salubridade no Cine Rex tornaram difíceis uma imersão em determinadas áreas da sala de exibição, isto é, me impediram em determinadas ocasiões de explorá-la melhor – é o caso do “*dark room*” improvisado, no canto esquerdo da sala, ou das saídas de emergência⁹. Talvez também advenha daí a imagem negativa de Leandro a respeito

⁹ Para problematizar meu posicionamento em relação ao espaço, vale notar que o que é compreendido como “condições de salubridade” é também uma forma de regulação moral do espaço.

do Rex¹⁰ que afirma que “Por ser decadente sujo e so ter gente velha estes lugares já eram” – entretanto isto não impedia que estes locais fossem utilizados para sexo, inclusive, alguns por serem mais reservados, de modo a impedir aproximações indesejadas.

Quando os olhos se adaptavam à situação de penumbra, podia-se perceber a constante perambulação pelo espaço, a deriva (PERLONGHER, 1987) dxs nativxs. O seu número nunca era muito alto; variava conforme dia e horário. Geralmente às sextas e às segundas o fluxo era maior; porém, isto variava conforme o horário também, sendo a hora do almoço e o fim da tarde os períodos mais movimentados, algo passível de ser relacionado à região em que se localiza o Cine Rex, o Centro da cidade, e a seu público mais frequente, trabalhadorxs desta região. Por quanto varie esta quantidade em um dia, o número dxs que ficam em pé, a deriva pelo espaço, ou encostadx em algum canto, é sempre maior em relação aos/às sentadx. Aliás, perambular ou não pode ser tomado dentro da produção de sentido do local e de suas comunicabilidades.

Caminhar, parar, observar x outrx, encostar em alguma parte do corpo dx outrx, quase como que acidentalmente, ficar junto a alguma parede observando quem está ao lado ou quem passa tornam-se ação naquele espaço, formas de demonstrar ou não desejo. Por exemplo, se uma pessoa caminha pelo espaço e para junto a outra, este simples movimento funciona como indicativo de interesse; costumeiramente, essas paradas vão se dando com uma aproximação: cada vez mais perto os corpos podem se tocar, este toque funciona como um indicativo mais explícito de interesse, a ruptura dessa interação se dá quando x outrx participante se afasta após o toque, ou mesmo quando estx não reage ao movimento inicial: *parada*. Este performativo costuma operar conjuntamente a outro, *olhada*, sendo ambos as formas de se comunicar mais recorrentes entre xs participantes do ritual, algo compreensível dada a constante movimentação em meio à penumbra. O *olhada*, por sua vez, é um recurso utilizado conjuntamente ao *sentada*, quando dois participantes passam a interagir nas cadeiras, primeiramente olhando-se, depois aproximando-se em toques que firmam a troca afetivo-sexual entre si.

Entretanto, o ritual de *pegação* não deve ser tomada restritamente à movimentação no interior da sala ou às cadeiras; o mesmo pode ser dito a respeito das interações não-verbais entre xs participantes. Por vezes, antes de entrar no Cine Rex, eu ficava parado de frente a ele, observando o comportamento dxs transeuntes e quem entrava em seu interior; com isso, pude

¹⁰ Interessante é perceber em outras pesquisas (TERTO JÚNIOR, 1989) que esta condição insalubre é um tanto recorrente, e não impede a realização de sexo por seus frequentadores, o que retorna à discussão de Miskolci (2017) acerca da relação destes sujeitos com estes espaços.

comprovar o estabelecimento de um contato prévio que poderia ser concluído em sexo na sala de exibição. A razão mais clara para isto talvez seja o recurso de que esta “Zona Cinemão”, termo criado por mim, dispõe melhor do que no interior do Rex: luminosidade.

O Cine Rex não é um local de escuridão total, mas de meia-luz. A luz da entrada e da tela deixam a sala de exibição à margem da luz e da escuridão, um meio termo: uma penumbra (ver seção 3.2.1). Isso possibilita certas identificações, o clareamento de alguns traços, algo que por sua vez pode levar xs participantes do ritual a pautarem suas escolhas por razões individuais, tendo como base os traços físicos e performances de gênero que valorizam. Isto poderia representar uma limitação à entrega total a umx outrx desconhecidx, ou aos sentidos que estx pode provocar sobre o corpo; algo mais comum a um *dark room*, por exemplo. Deste último, María Elvira-Díaz Benítez (2007b, p.95-6) aponta:

[...] no *dark room* a visão é só um dos elementos que compõe o ritual de interação. Nesse contexto, o tato é privilegiado. As palavras são comumente substituídas pela linguagem corporal: as coisas que desejam dizer e fazer, explicitam-se mediante gestos, poses e localização dos corpos no espaço [...]. Em poucas palavras, são o silêncio, a escuridão, os gestos, o tato, a alteração das emoções que, muito além das palavras preenchem o ritual de significados.

Isso possibilita uma discussão a respeito das similaridades e diferenças entre ambos os rituais. No cinemão o silêncio também é privilegiado, palavras têm raro aparecimento, poucos são aqueles que, por qualquer razão, buscam a comunicação oral como forma de iniciar uma interação sexual. Gestos e movimentos são recursos mais utilizados pelos nativxs para interagir e descobrir um mútuo interesse. A presença existente, mas rarefeita, de fótons acaba por desempenhar um papel mais decisivo no ritual: circunscrevendo, por exemplo, com quem interagir ou não.

Ainda, o debate acerca da “Zona Cinemão” abre espaço para refletir acerca do uso indiscriminado do espaço pelos nativxs. Pode-se dizer que as cadeiras são mais utilizadas para sexo oral e masturbação. Da mesma forma, os cantos mais escuros, como as saídas de emergência, a área próxima à tela e a escada para os pavimentos superiores, são recursos para um sexo mais “íntimo”. Muitas vezes o início de alguma relação entre duas pessoas acaba por despertar o interesse dos demais nativxs: alguns olham de longe; aqueles que se aproximam optam por olhar ou a se estimular de qualquer forma, mas nem sempre isto representa lacuna a ser preenchida por outra pessoa. O mesmo não ocorre na área intitulada por mim como “Zona

Bukkake¹¹”, um pequeno cubículo aberto onde, geralmente, uma pessoa abaixada estimula oral e manualmente as outras que ficam em pé ao seu redor. Aqui, pode-se participar como preferível; rejeições – comum àquelxs que tentam participar de algo já iniciado – são menos comuns. O mesmo pode ser dito acerca do *dark room* improvisado em uma salinha escura no canto direito da sala, logo na entrada.

Estes não são exemplos de como o espaço é definido pela pegação; diz mais respeito a como ele passa a ser investido de sentido por quem participa do ritual. O mesmo pode ser pensado acerca da deambulação pelas cadeiras, pelos vazios que as separam, pelo banheiro, enfim, por toda a sala e pelas formas de comunicação existentes no Cine Rex.

4.2. Olhada e sua potência de produzir sentidos

Se reparar com muito cuidado e souber-se (sic) o que reparar num bar “alegre”, observar-se-á que alguns indivíduos estão claramente comunicando-se uns com outros sem trocar palavras, simplesmente através da troca de olhares – mas não a espécie de olhar de relance que ordinariamente se dá entre homens. Os homossexuais dizem que se um outro homem encontra o olhar e o mantém, sabe-se imediatamente que é um deles. (HOOKER, 1973, p.87 apud PERLONGHER, 1987, p.160)

A temporalidade que separa os trabalhos de Hooker, Perlongher e meu trabalho de campo é considerável para não tomar as significações produzidas por este gesto como sendo da mesma ordem. O segundo, partindo um pouco do primeiro, vê no olhar trocado entre michês e “entendidos” a possibilidade de identificação de uma “semelhança” e o reconhecimento do perigo, ou seja, há a demonstração de desejo concomitante à chance de não identificação e possível repreensão da outra parte, caso esta não considere legítima a interação entre dois homens (1987, p.159-160).

Neste sentido, o antropólogo argentino parece ver no olhar algo característico à paquera homossexual. Trata-se de um misto de cálculo e atribuição de valor de um lado e uma explicitação do desejo de outro – algo próprio à época do autor, quando havia maior perseguição a qualquer pessoa que não se identificasse enquanto cis-hétero.

Em minha pesquisa, pude verificar que o olhar em um cinemão é investido de certa potência, isto é, ele é capaz de produzir sentidos, realizar ações em um grau maior. No Cine Teatro Rex, em meio à penumbra, todxs olham e podem ser olhadxs, a prática sexual fica à

¹¹ “Bukkake” é uma prática sexual que consiste no recebimento da ejaculação de várias pessoas em uma. Fiz uso desse termo como alusão às práticas que ocorrem nessa área.

vista de todxs, olhar é, de fato, a primeira forma de inserção e participação no ritual de pegação. Assim, o olhar passaria, em tese, a ser investido de um poder maior para realizar ações; aqui, mesmo um olhar casual, ou o olhar de umx pesquisadorx, pode ser investido de significados, performar um desejo que talvez à luz não fosse tão explícito ou existisse de fato. Por isso, em decorrência da pouca delimitação do que se quer dizer ao olhar para alguém, há também uma diminuição da possibilidade de identificar outros sentidos, como emoções por exemplo. Logo, se ele é investido de uma potência para realizar ações com um simples direcionamento, estas ações acabam sendo circunscritas dentro da possibilidade de interação mais comum dentro do Cine Rex: a prática sexual.

Seja como forma primária de se comunicar ou operando conjuntamente a outras gestualidades, é através deste olhar sempre *voyeur* (BRAZ, 2007b) que o desejo e o interesse em estabelecer alguma relação sexual é, ou não, confirmado pelxs participantes do ritual, sendo esta forma de comunicação não-verbal chamada por mim de *olhada*. Trata-se de mantém o olhar fixo nx outrx até ser, ou não, correspondido; ocorrendo isto, continua-se a interação por outras vias, de modo a buscar a mútua realização dos seus desejos. Umx participante pode, por exemplo, percorrer a sala de exibição fazendo uso do *olhada* para iniciar uma interação; percebendo que alguém lhe olhou, estx pode se direcionar à pessoa e passar a interagir fazendo uso de outros performativos – o *sentada*, caso a pessoa esteja sentada, ou o *parada*, caso a pessoa esteja à deriva ou parada em algum lugar dentro da sala. Entretanto, vale ressaltar que nem sempre voyeurismo é bem recebido. Observei algumas situações com frequentadorxs fazendo sexo em locais menos “íntimos” – como as cadeiras, as saídas de emergência, a área próxima à tela, escada para o segundo pavimento – e recusando aproximações de outrxs que tentavam participar do ato, incluindo quem se punha apenas a observar. Ou seja, se por um lado o olhar é uma das formas mais comuns de produzir sentido, o ato perlocucionário, às “respostas” às ações produzidas durante a interação gestual dxs participantes do ritual, nem sempre estarão de acordo com o desejo daquelx que olha.

Como se nota, trata-se de uma forma de demonstrar interesse ou rejeitá-lo, pois x participante que não estiver interessadx em interagir com outrx que lhe olha precisa apenas desviar-lhe o olhar, ou mesmo ignorar a pessoa que lhe olha, ficar observando a tela por exemplo. Se isto não for bem aceito, se ainda houver insistência (ver seção 3.2), deve-se levar em consideração que a rejeição opera de forma relativa no Rex, de modo a não significar a infelicidade do performativo. Assim, se um participante, familiarizado com o ritual de pegação, entra no Cine Rex com a intenção exclusiva de ver o filme, se atendo a isto durante toda sua

estadia, sem olhar para outxs, isto não significa que ele não será abordado, que pessoas não irão interagir com ele, pois parte-se do pressuposto de certa convenção: todxs ali estão abertxs a interagir afetivo-sexualmente com outro, não sendo, entretanto, obrigadxs a fazê-lo.

Decorre disto que “olhar” é, também, ver apenas o filme, olhar para xs participantes, observar o ritual despretensiosamente, outras formas de participação atreladas ao prazer visual que o ritual de pegação no Cine Rex proporciona. É, ao mesmo tempo, forma de circunscrever os limites do desejo, de buscar os corpos aos quais se atráí, suas formas físicas, as idades, marcas socioeconômicas, sua raça. É neste sentido que se pode pensar na atribuição de valores referida anteriormente. Isto nem sempre é percebível pela observação direta. De fato, a percepção acerca da existência de matrizes de inteligibilidade é tanto possível através da interação notada entre xs frequentadorxs no espaço, da preferência que demonstram a certos tipos físicos, de idade, por exemplo, quanto na interação entre xs participantes no grupo Cine Rex RJ – na forma como reagem em sua maioria a fotos postadas, como demonstravam seu interesse nelas, seja por comentários ou curtidas. Ainda a este respeito, a inserção do pesquisador no espaço e a forma como este opera seu corpo torna-se ponto chave para pensar a relação do olhar com a organização do espaço; este deve reconhecer a inscrição do seu corpo no espaço e refletir acerca dos olhares que incidem sobre ele e sobre os demais, como já debatido (seção 3.2).

Pode-se aqui retomar Derrida e Butler para pensar se a força deste performativo estaria ligada menos às ações que realiza, sua força ilocucionária, e sim à forma como é utilizado em diferentes contextos, dentro e fora de um cinemão, produzindo diferentes sentidos não limitados ao seu uso corriqueiro, isto é, na possibilidade de o *olhada* romper com uso prévio e produzir outros significados. Para isso, tomemos o olhar com seu uso alargado a situações de paquera e flerte fora do Cine Rex. Neste contexto amplo, manter o olhar fixo em uma pessoa desconhecida pode ser um gesto recorrido para demonstrar seu interesse por esta pessoa; caso este olhar se prolongue, como ocorre no Cine Rex, passaríamos da demonstração de interesse para o assédio rapidamente.

Deve-se ressaltar que há situações de assédio com outras questões envolvidas, de modo que um simples olhar, aquilo que ele expressa, indiferente do tempo em que isto ocorre, pode ser suficiente para causar incômodo, constrangimento ou fazer com que alguém se sinta ameaçadx. Não obstante, em alguns casos de assédio, como ocorre com as mulheres, o olhar está mais relacionado a um desejo de exercer o poder sobre o outro. Ou seja, as relações de poder que permeiam a troca de olhares entre homens e mulheres e homens e homens produzem diferentes significações para esta forma de olhar.

Com isso vemos que tanto fora quanto dentro do Cine Rex o *olhada* pode ser uma forma de demonstrar atração por uma pessoa, quando não for uma forma de assediá-la; a correspondência ou rejeição em ambos os casos é assinalada também pelo olhar, por aquele olhar que se interessa e permanece como troca expressiva de mútuo interesse, ou pelo desvio do olhar que indica falta de interesse. Entretanto, como mencionei acima, olhar fixamente uma pessoa pode ser considerado, na maioria das vezes, uma forma de assédio, sendo o ritual de pegação no Cine Rex uma exceção para isto. Lá olhar fixamente uma pessoa prolongadamente é comunicar seu desejo de forma mais direta, explícita – algo não percebível em minhas primeiras idas e que me causava certo constrangimento –, portanto, é uma forma de comunicar seu interesse para aqueles que estão familiarizados com o ritual de pegação em um cinemão. Assim, vemos que a mesma forma de comunicação produz sentidos diferentes em contextos diferentes, todavia, ao ser tido como uma forma aceitável de demonstrar interesse em um cinemão, o olhar rompe com os significados pré-estabelecidos, produzindo sentidos contrários à norma heterossexual.

4.3. Sentada: prazer entre cadeiras

Quando, enfim, consegui enxergar, apareceu um velho e colou-se à parede, na minha frente e, sem que eu desse qualquer indício, pegou no meu pau por sobre o jeans. Não gostei. Fui para o lado direito do cinema e sentei-me. [...] Outro velho sentou-se ao meu lado. Sem olhá-lo, abri o meu fecho eclei e acariciei o meu pau que se endureceu. Tirei o caralho e comecei a masturbar-me. O senhor ao meu lado não demorou a pegá-lo. Deitei mais na poltrona e ele curvou-se, abocanhando-me. Mantive-me em silêncio e sem olhá-lo. [...] O velho suave no escuro entre as fileiras de poltronas. Gotas de suor brotavam-lhe da testa no seu vai e vem contínuo. De vez em quando olhava para mim ainda chupando, como a perguntar-me: Não vai gozar, não? O cheiro que vinha dele me desagradava. Dele também saía um calor enorme que me atingia. Por fim desistiu, levantou-se e foi embora. (CAPUCHO, 1999, p.79)

Fora a grande movimentação, as cadeiras também têm um importante papel no ritual. Elas podem ou não ser utilizadas conjuntamente a outras formas de comunicação. Uma interação costumeira se dá da seguinte forma: uma pessoa se senta em uma cadeira, outra vem e se senta, em uma mesma fileira, a uma distância dela; a partir daí pode haver uma troca de olhares, que é suficiente para estabelecer uma demonstração de desejo cujo resultado pode ser uma aproximação. Ou, uma pessoa está sentada, outra pessoa senta ao seu lado e tenta tocá-la, de modo que, se esta permanece sentada ou não retira a mão de quem se aproximou, está firmado o mútuo interesse que pode levar a sexo oral ou à masturbação, como ilustrado na citação de Capucho acima. Observamos também que se levantar da cadeira quando a pessoa se

aproxima, não olhar a pessoa que sentou ao lado, rejeitar o toque são formas de demonstrar falta de interesse em interagir.

Muitas vezes as cadeiras são utilizadas por quem já iniciou uma interação anteriormente e simplesmente senta nelas para poder consumir algum ato sexual. Nelas é mais comum que xs participantes se masturbem ou façam sexo oral umx nxs outrxs. Além disso, o posicionamento, onde se senta, pode ser utilizado como forma de sinalização para alguma prática sexual específica. Durante meu trabalho de campo, percebi que sentar-se na ponta de uma fileira de assentos é uma forma de indicar o interesse em fazer sexo oral; por esse meio, bastava que uma pessoa se aproximasse de quem estava sentadx e indicasse com seu pênis o desejo de receber sexo oral – abrindo o zíper e pondo o membro para fora, balançando-o próximo ao corpo da pessoa, por vezes até se aproximando de seu rosto. Nem sempre estas iniciativas, fossem quais fossem, resultavam em sexo; por quanto seja um indicativo de determinados interesses específicos, reitero a abertura no Cine Rex para as rejeições, assim, neste último caso, bastava que quem estivesse sentadx ignorasse a pessoa que se aproximava ou se levantasse para rejeitar sua iniciativa.

Por fim, deve-se ressaltar a não limitação das cadeiras a estas práticas, pois elas também são formas de participar do ritual através da visualização do filme ou de outrxs pessoas que interagem, de se masturbar sozinhx e de estabelecer trocas comunicativas e interações mais duradouras. Sentado nos assentos, pude perceber, algumas vezes, xs nativxs mantendo longas conversas, trocas de carinhos, ou ainda apenas assistindo aos filmes, estimulando-se ou não.

4.4. Da deriva à parada

A produção de significados a partir do *parada* pode ser compreendida à luz da deriva. Geralmente, xs nativxs estão em constante movimentação pelo espaço à procura de parceirxs para interagir afetivo-sexualmente e percorrendo continuamente os mesmos locais, muitas vezes interagindo com as mesmas pessoas. Não é preciso que haja demonstração de interesse, no entanto é costumeiro na deriva, ao perceber que alguém lhes olha, xs frequentadorxs tomarem isso como uma expressão de desejo e pararem, se aproximarem, tentarem tocar na outra pessoa ou fazer com que ela lhe toque – muitas vezes sem olhá-las. Em outros momentos, as abordagens são mais diretas, uma pessoa com o pênis para fora pode simplesmente chegar, parar ao lado de uma pessoa que está em pé e indicar seu desejo em ser estimuladx – por exemplo, balançando o pênis e olhando para a pessoa. Sejam quais forem as formas de

aproximação, sua rejeição costumeira é se mover, quando abordadx, para outro ponto da sala de exibição ou simplesmente desviar o olhar daquele que busca por algumx parceirx.

Neste ponto, talvez seja interessante retomar Perlongher (1987), para interrogar se performativos como o *parada* não teriam sua produção não limitada ao Cine Rex, isto é, acerca de seu uso em outros contextos e dos sentidos produzidos, semelhantes ou não.

O autor aponta que há um modo característico de circulação de homossexuais na paquera, ou deriva. Esta seria uma estratégia consequente de condições históricas de marginalização dos corpos homossexuais (1987, p.155-157), como discute Miskolci (2017), e operaria em toda a cidade, mesmo que se concentrando em locais específicos. Perlongher concentra sua abordagem mais na pegação com michês, todavia, suas reflexões podem ser expandidas para modos de interação não limitados a estes, aliás, o autor chega a tratar brevemente a paquera em cinemões (PERLONGHER, 1987, p.169):

O tipo de atos sexuais que se pratica dentro do cinema tem (sic) a marca da fugacidade e da “parcialidade” própria da deriva homossexual. Contatos na penumbra, entre homens que às vezes sequer se vêem as caras, roçares “casuais” de membros na massa que se amontoa nas últimas fileiras da sala, penetrações apressadas nas toaletes diminutas e fedorentas, num espaço que cheira a suor masculino.

Partindo disto, pode-se sugerir que os modos de interação dentro de um cinemão estariam inseridos em um contexto mais amplo, tanto histórico quanto característico da marginalidade social a que estão condicionados homossexuais e os demais homens que mantêm relações sexuais com outros homens. Logo, os significados produzidos e reproduzidos no Cine Rex – os performativos utilizados por seus/suas frequentadorxs – podem também ser pensados em relação a sua iterabilidade, à possibilidade de estes serem constantemente reutilizados. Entretanto, estes locais e seus/suas frequentadorxs estão separadxs por certa distância temporal, espacial, social, territorial, o que impossibilitaria o enclausuramento dos significados produzidos e a delimitação de um contexto específico. Logo, por mais que haja repetição dos mesmos performativos, estes se dariam em contextos diferentes, produzindo então sentidos para além daqueles comumente atribuídos a eles. Então, se podemos identificar, em *dark rooms*, cinemões, ou outros locais onde há pegação, significados comuns a uma comunicação não-verbal – como por exemplo, a deriva que abre-se para a produção de sentido a partir do olhar, da movimentação corporal pelo espaço – neles também podemos identificar sentidos outros, inclusive que rompam com algum uso prévio (como é o caso também do olhar fixo que em outros espaços configuraria assédio, conforme foi discutido na seção 4.2).

Por fim, outra forma de interação comum durante a deriva, e o posicionamento no espaço, é fazer uso do pênis – balançando-o, masturbando-se, batendo com ele na palma da mão – para iniciar uma abordagem (ver seção 4.5). Por exemplo, é muito comum que garotos de programa fiquem próximos às entradas dos banheiros; lá, com seus pênis eretos para fora, masturbando-os constantemente, eles costumam abordar outrxs frequentadorxs, indicando através do olhar que estxs podem tocar em seus membros, ou direcionando as mãos daquelxs que se aproximam para seus pênis, como também falando acerca dessa possibilidade. Assim, compreendo estes usos do pênis como performativos. As respostas positivas ou felizes a estas investidas costumam se dar diretamente através do toque, isto é, pega-se o pênis que performa o desejo do outro. Por outro lado, sua rejeição mais comum está na própria deriva, isto é, em mover-se para outro local, não demonstrando com isso o desejo de tocar o pênis exposto.

4.5 Os limites da rejeição, ou infelicidades e infortúnios no ritual de pegação

Nem todas as trocas comunicativas no Cine Teatro Rex resultam em sexo; rejeições por parte de todxs xs participantes são comuns, indiferente do performativo utilizado, entretanto elas não representam necessariamente uma infelicidade do empreendimento comunicativo (ver seção 2.2). Por vezes a rejeição está relacionada não apenas a *desacertos* e *abusos*, mas a características físicas valorizadas, como a raça, o gênero, a performance sexual. A este respeito, Díaz-Benítez (2007a, 2007b) reconhece a necessidade de haver pessoas autorizadas para a realização feliz do performativo, sendo algumas mais autorizadas do que outras (DÍAZ-BENÍTEZ, 2007b, p.108, grifos da autora):

É importante considerar que existem pessoas mais *autorizadas* do que outras para se “dar bem”. Existe uma preferência por pessoas de aparência atraente, de corpos que despertam o desejo erótico dos participantes do rito. Portanto, é muito mais comum que sejam as pessoas antagonicas ao padrão de beleza amplamente aceito que mais encontram impossibilidades para concluir a cerimônia.

Isto também nos levaria a pensar na existência de matrizes alternativas de inteligibilidade nestes espaços, entretanto, esta discussão seria muito próxima à tratada anteriormente em relação a existência dessas matrizes de inteligibilidade no Rex; portanto, nos limitaremos aqui à discussão acerca da doutrina do infortúnio, ou infelicidade (2007b).

Pode-se pensar na recusa de uma carícia, na má localização, no roubo e outras infelicidades e abusos apontados pela antropóloga como sendo comuns ao Cine Teatro Rex. Vamos recorrer ao seguinte exemplo para abordar isto: um homem põe seu pênis ereto para fora e começa a percorrer a sala de exibição se estimulando constantemente; em alguns

momentos ele se aproxima daquels lá presentes; algumas pessoas tocam em seu membro, mas logo saem, outras simplesmente mudam de lugar conforme ele se aproxima, ainda assim ele continua a percorrer o espaço sempre tentando interagir por estas vias até que em algum momento resolva ir embora. Esta forma de interação é comum ao Rex, ainda que não muito utilizada por todxs xs nativxs.

Vale ressaltar que não situamos o sujeito acima em relação à estrutura social e àquilo valorizado dentro do Rex – idade, cor, porte físico, performance de gênero –, mesmo sendo uma situação concreta que poderia dar continuidade ao debate anterior (seção 3.2.1). Para os fins que se seguem, entretanto, optamos por ter esta reflexão em mente, pautando-a quando possível, mas focando mais na discussão acerca da infelicidade neste e em outros performativos.

Poderíamos pensar no exemplo trazido como um desacerto, uma *execução ruim*, já que a forma de interação exemplificada existe, é aceita dentro do espaço, mas algo atrapalha a conclusão do performativo. Todavia, qual seria a conclusão desta forma de interação? O homem ser masturbado por outrx até gozar? Partindo disto, talvez cheguemos à conclusão de que a única resposta possível a todo empreendimento performativo dentro do Cine Rex seja uma troca afetivo-sexual, e conseqüentemente aquilo que não resulta em sexo seria um ato infeliz, ou um infortúnio.

Retomando o exemplo do homem cujas investidas eram rejeitadas a partir do que foi levantado, pode-se questionar em que medida sua forma de se comunicar representaria um infortúnio de modo geral? Temos de um lado que as condições para realização da cerimônia são dadas: ele está autorizado a andar e se masturbar livremente naquele espaço – o mesmo talvez não pudesse ser dito caso ele andasse na rua, por exemplo; o performativo utilizado por ele é convencionalmente aceito naquele espaço; ainda, era um indicativo de interesse sexual compartilhado, mesmo que não utilizado, por todxs; podemos supor que dada a abertura do espaço para realização de atos afetivo-sexuais esta seria sua intenção, ao qual ele manteve-se fiel até o momento de sua saída. Assim, em que medida podemos pensar em sua rejeição como sendo uma infelicidade? Não estaria ela inserida dentro das possibilidades de participação do ritual?

Como pude notar no Cine Rex, alguns/umas participantes ficam horas dentro do espaço, muitxs interagem repetidamente com xs mesmxs, utilizando-se algumas vezes das mesmas abordagens. Ainda, algumas rejeições nem sempre são tomadas enquanto tal – como a situação em campo relatada anteriormente (seção 3.2) – um “não”, mudar de posição após uma abordagem, não significa uma total falta de interesse, apenas assinala a busca por outrxs

parceirxs, outros objetivos, outras possibilidades dentro da sala de exibição. Partindo disso e de que o ritual no Cine Rex mostra-se aberto a formas de interação não exclusivamente sexuais, bem como de que os sentidos produzidos podem romper com os usos prévios dos performativos ou reforçá-los, podemos então concluir que a rejeição, ou o que se compreende aqui como rejeição, não está excluída da produção de sentidos dentro do ritual; seria uma forma de participar dele que o modela conforme seus desejos, suas vontades e necessidades, algo também percebido por Maria Elvira Díaz-Benítez (2007b) em suas observações acerca do *dark room*. No entanto, ainda que reconheça as rejeições como algo passageiro e como parte do ritual, a autora as toma como infortúnios, infelicidades, diferindo de nossa visão, a qual, como Derrida ([1972] 1991), pensa nas rejeições enquanto condições necessárias para o performativo realizar uma ação (ver seção 2.2).

Por fim, se ressaltamos o papel da rejeição como parte integrante do ritual de pegação no Cine Teatro Rex, o mesmo não pode ser dito a respeito de outras formas de participação classificadas por Díaz-Benitez (2007b) como abusos. Seriam os roubos, furtos, agressões entre frequentadorxs, invasões policiais, ataques transfóbicos, já percebidos nos trabalhos de Terto Júnior (1989) e na experiência narrada por Luís Capucho em *Cinema Orly* (1999). Como exemplo, tomemos uma situação que presenciei em meu trabalho de campo: uma travesti entra na sala de exibição do Rex de óculos escuro, em determinado momento ela para, olhando para a tela de exibição; neste momento um homem, branco, cerca de 50 anos, que se masturbava enquanto sentado nas poltronas lhe pergunta a razão dela estar de óculos escuro e para onde estava olhando. Ela não recebeu bem a interrogativa e respondeu ao homem de forma pouco amistosa, este, por sua vez, ainda demonstrando incômodo, levantou-se reclamando não gostar de “mulher de tromba” e saiu, movendo-se para outra parte do cinema. Após o ocorrido, acompanhei a travesti enquanto ela se dirigia ao banheiro, saindo de lá sem óculos e com outra roupa; percebi ela abordando outrxs frequentadorxs no local e pude concluir que ela fazia programa.

Refletindo acerca do ocorrido temos, de um lado, que entrar de óculos em um cinema de pegação pode ser compreendido como um abuso, uma vez que este acessório pode comprometer uma das principais formas de interação, ocultar a real intenção dos participantes em participar do ritual. Todavia, olhar ou não olhar, ser vistx ou não ser vistx, são possibilidades de participação do ritual, neste sentido questiona-se em que medida alguma indumentária que

oculte determinada parte seja compreendida como “falta de intenção” ou um gesto insincero¹². Ainda, o comportamento posterior dxs dois, buscar outrxs locais, interações, pessoas, demonstra real interesse em participar do ritual, ou seja, ambxs estavam sendo sincerxs quanto a seus interesses em estar ali. O que parece ter ocorrido na situação é uma mútua rejeição: de um lado temos a rejeição do homem à travesti – aqui pensa-se que ele tomou a aproximação dela a ele como uma tentativa de interagir – e de outro a rejeição da travesti ao homem pela forma como foi abordada. O resultado disto, como de hábito, é cada um ir para seu lado e procurar pessoa ou prática que lhe agrade, e isto de fato ocorreu, entretanto, esta ida foi feita mediante uma prática não identificada por mim como uma forma de participar do ritual: o uso de uma expressão transfóbica.

Diaz-Benítez (2007b) tende a tomar abusos como as tentativas de furtos e roubos, por reconhecer neles uma falta de sinceridade na participação do ritual. Mas para além disto, há situações também que demonstram a falta de intenção dos participantxs em interagir; isto pode ser notado por rejeições violentas, agressivas, em que a pessoa, por mais que esteja participando do ritual, opta por operar rejeições de maneiras não usuais dentro das trocas comunicativas, como o caso acima descrito. Assim, tomo a resposta do homem como abuso, uma vez que o homem não tinha qualquer interesse em interagir com a travesti, buscando apenas formas de afastá-la, chegando a agredi-la verbalmente. E, mais do que isso, vejo esta situação como algo que põe em relevo a rejeição e a discriminação que travestis e transsexuais sofrem no cinema. Isso também é perceptível nas mensagens de Leandro:

[...]

Leandro: Não mulheres não vão e travestis e [é] fim de carreira

[...]

Leandro: Sexo pra gay e [é] rola

Leandro: Quem curte travesti com rola e [é] italiano

Leandro: Brasileiro vista de homem

Leandro: Gosta de homem

[...]

Leandro: Se houvesse muitos homens e jovem o lugar estaria bombando

Leandro: Ativos e passivos

¹² Lembro-me certa vez em um cinemão em Belo Horizonte, na época em que ainda fazia a pesquisa no Cine Rex e aproveitei uma viagem para Minas Gerais para visitar outro cinema, ter visto um homem vestido com um casaco que lhe ocultava completamente a face. Ele perambulava pelo cinema, demonstrando certa ansiedade, abordando várias pessoas a todo momento. Sua performance causou certo constrangimento e medo em mim e em um companheiro que me acompanhara naquela ocasião; estávamos inseguros quanto a seus reais interesses. Posteriormente meu amigo disse que o homem estava com o pênis para fora, e interagia com xs outrxs frequentadorxs daquele espaço de modo que estxs estimulassem seu membro. Isto nos tranquilizou e me ajudou a refletir melhor acerca de comportamentos tidos por mim como “atípicos”.

Leandro: Travestis e velhos decadência

Essas falas de Leandro nos ajudam a perceber os “limites” no ritual, tanto em relação à circunscrição do desejo, quanto em relação ao público, seus valores. Se retomarmos a discussão acerca da existência de matrizes de inteligibilidade alternativas em espaços como cinemões, percebemos no Rex, através da marginalização de certos sujeitos e performances identitárias, a forma como estas matrizes passam a operar dentro de um grupo já marginalizado, organizando suas sociabilidades, a forma como interagem, seu desejo etc. Esta discussão poderia seguir um caminho semelhante ao de Díaz-Benítez (2007b, p.108) acerca de quem é mais autorizada à realização do performativo: as pessoas consideradas atraentes dentro dos padrões de beleza amplamente aceitos na sociedade. Porém, não adotamos a perspectiva de autorização, uma vez que no Rex todos podem interagir com os demais, sob a mesma autoridade e com as mesmas condições para realizar o performativo – afinal o espaço é aberto tanto às práticas sexuais que podem resultar de uma interação quanto à sua rejeição. No entanto, reconhecemos que a autorização, no Rex e no *dark room*, diz menos respeito a um poder de autoridade, como um juiz em uma cerimônia de casamento, e mais sobre aquilo que é valorizado em termos de corpo, aparência e performance identitária, de gênero, sexual, nele, ou seja, a organização da sua matriz de inteligibilidade alternativa – algo não pensado por Díaz-Benítez. Pode-se, então, pensar a partir da fala de Leandro toda a organização do espaço por essa matriz: aos homens jovens – sejam “ativos” ou “passivos” – caberia um lugar de maior privilégio dentro dela, e às travestis e homens-cis “velhos” uma posição menos privilegiada. Portanto, os primeiros teriam mais chances de realizar trocas afetivo-sexuais dos que os segundos – seguindo a autora, estes estariam mais autorizados do que aqueles; e se tomarmos a resposta do homem à travesti na situação mencionada anteriormente, veríamos nesta uma situação de menor privilégio em relação aos homens-cis mais velhos, acima de cinquenta anos, que frequentam o local¹³. As consequências disto não são uma menor chance de travestis conseguirem interações afetivo-sexuais, pois, mesmo marginalizadas no Cine Rex, o local se mostra mais flexível – por permitir que todos vivenciem sua sexualidade, seu prazer, sua performance de gênero, sexual, com maior liberdade – do que locais cujas sociabilidades são organizadas por uma matriz de

¹³ É interessante notar o uso de Leandro do termo “velho”. Ele não define exatamente quem ele considera velho: ele, em seus cinquenta e poucos anos, parece não reconhecer sua faixa etária, majoritária no cinema, como velha. Ao mesmo tempo, para os padrões de desejabilidade da sociedade normativa e dentro do próprio cinemão – já que homens-cis bem mais jovens que Leandro tendem a ser vistos como mais desejáveis –, cinquenta anos talvez possa ser considerado velho, o que indicaria uma contradição na fala de Leandro.

inteligibilidade cultural hegemônica. Assim, em nossa visão, estas estão menos sujeitas aos desacertos consequentes de uma não autorização e mais aos abusos consequentes de um não interesse em interagir com elas, o que por vezes, e pelo local de menor privilégio ocupado por elas neste espaço, é feito através de atitudes discriminatórias e preconceituosas.

5. Considerações finais

Levando em consideração as categorias de performativos apresentados – *olhada*, *sentada*, *parada* – pode-se perceber como o gesto, a comunicação não-verbal, realiza ações dentro do Cine Rex. Mais do que representantes de um acordo tácito sobre o comportamento e as possibilidades de comunicação no espaço, evidenciam duas das marcas derridianas comuns a toda forma de linguagem: a iterabilidade e citacionalidade, ou seja, sua capacidade de ser repetida em diferentes contextos (DERRIDA, [1972] 1991). Assim *olhada*, *parada*, *sentada* são utilizados constantemente dentro do espaço como uma forma de comunicação, trazendo sempre uma mesma marca. Percebemos isso através de sua utilização em outros cinemões ou mesmo em outros espaços de sociabilidade; como exemplo, citamos trabalhos cujo foco não era comunicação: Vale (1997), Terto Júnior (1989), Perlongher (1987) e Luís Capucho em *Cinema Orly* (1999).

Se estes performativos trazem a marca da repetição, não necessariamente os sentidos produzidos por eles são os mesmos, pois por mais que as formas utilizadas sejam as mesmas, os contextos – os envolvidos, as formas como interagem, como se veem, dentre outras coisas – nunca o são (DERRIDA, [1972] 1991, p.25): “Todo signo, lingüístico, ou não-lingüístico [...] pode ser citado, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável”. Ainda, o autor afirma que “um contexto nunca é absolutamente determinável ou, antes, [...] sua determinação nunca está assegurada ([1972] 1991, p.13).

Assim os sentidos produzidos no Cine Rex, as ações realizadas por seus/suas frequentadorxs, acabam sendo outras, que fazem mais do que romper com um contexto de uso prévio; rompem, também, com padrões e normas impostas pela sociedade heteronormativa, seja em relação à comunicação, como o *olhada* e sua potência no Rex, seja em relação às práticas sexuais – à presunção de limite de idade para uma vida sexual ativa, da castração do desejo homossexual, dos valores familistas e reprodutivos –, pela abertura a uma gama variada de pessoas indiferentes da idade, raça, identidade de gênero, classe social etc.

É neste sentido que podemos também pensar no Cine Teatro Rex como um espaço de resistência, pois, mesmo se organizado com base no valor atribuído a performances sexuais e de gênero, ao corpo, à idade e à aparência física, as relações em espaços como o Cine Teatro Rex tendem a, como dito, romper com a normatização heterossexista da sociedade. Também tendem a dar mais abertura para que os sujeitos ali usufruam sua sexualidade, seu desejo, o que

de certo modo é percebido nos constantes discursos que vão se desenvolvendo a seu respeito. A este respeito, pode-se tomar como exemplo a fala de Leandro. Este, mesmo reconhecendo a “decadência” do local e o fato de lá ser “o último lugar que as pessoas vão”, já que “Se você quiser fazer sexo hj existe várias opções com boas oportunidades cinema e [é] uma roleta [rolê ruim]” e que “Hj pelo sexo está liberado as pessoas não precisam de guetos buracos”, ainda opta por frequentar o Rex e buscar práticas sexuais, mesmo tomando que “o sexo [entre homens] está liberado”. Contrariando um pouco a fala do entrevistado, por mais que relações homoafetivas e homoeróticas tenham ganhado mais espaço na sociedade para se efetivarem, ainda existem sob o domínio do regime heterossexual. Prova disto são as constantes ameaças e agressões aquelxs que frequentam estas outras “opções com boas oportunidades” de que fala Leandro. Ainda, pode-se tomar esta resistência em relação a uma temporalidade, à não adequação às novas formas de pegação ou simplesmente como uma nostalgia. Em nosso primeiro contato, Leandro afirmou que aplicativos não “são a sua”; depois, em nossa entrevista via Whatsapp, ele afirma que “Cinema [cinemão] era quando os bi desejavam prazer e não tinham onde ir hj os casados heteros que gostam de brincar abre o aplicativo e vai”. Logo, os aplicativos seriam como substitutos para aquelxs que antes iam aos cinemões e que ainda hoje buscam um prazer ao qual não têm acesso. No entanto, qualquer que seja a razão, estes locais ainda continuam a ser ocupados por pessoas que, como Leandro, buscam interagir de modo a estabelecer trocas afetivo-sexuais no espaço, e neste sentido podemos tomar o Rex como este local de resistência para essxs pessoas, seja por elxs não se adequarem às novas formas de participação no ritual, como os aplicativos, seja por preferirem a pegação como era feita antigamente.

Neste sentido, podemos retomar Miskolci (2017) para continuar a debater a respeito das sociabilidades entre homens e como estas vão se desenvolvendo em locais apartados da vida pública, em segredo, ao longo da história: “espaços marginais”, “alternativos”. O autor percebe como as relações desenvolvidas nestes ambientes acabam sendo pautadas em trocas sexuais; como ele, acreditamos que este não é um pressuposto para sua existência, algo como uma função atribuída a eles. São antes ambientes sociais em que é possível interagir em “segredo”, ou, como tomamos aqui, de modo que estes sujeitos estejam resguardados e seguros, e que sua existência e as formas nas quais se relacionam tenham sua existência reconhecida.

Ainda, se hoje a sociedade desenvolveu-se de modo que casais homoafetivos possam interagir em diferentes espaços da vida pública, como tentamos mostrar, este acesso não foi conquistado por todxs. No que concerne a este trabalho, pode-se perceber como há ainda

aquelxs que recorrem a cinemões para expressar seu desejo por não encontrarem meios de expressá-lo em outros locais, como os aplicativos por exemplo. A este respeito, deve-se ainda considerar os recursos econômicos necessários à compra de um celular, o direcionamento da tecnologia para um público específico em termos de idade, cor, etnia, poder aquisitivo, algo que talvez não transpareça na ilusão de portabilidade presente nesta tecnologia e em seus recursos. Por outro lado, por sua localização e pelo contexto histórico em que está inserido – a Praça da Cinelândia foi também conhecida por ser um lugar de encontro entre homens nas décadas passadas – o Cine Rex se torna um lugar propício a estes casais ou a outros que venham se formar lá, demonstrando-se, também, aberto à recepção de um público variado.

. Ainda a partir da discussão travada na seção anterior, foi possível perceber mais claramente como, mesmo havendo diversas formas, a rejeição a abordagens entre xs frequentadorxs não representam, necessariamente, infelicidades no ritual. Pois, estando aberto às várias possibilidades de vivenciá-lo (DÍAZ-BENÍTEZ, 2007b), a rejeição passa a ser apenas outra possibilidade disto, algo que não exclui, ou impossibilita, xs nativxs de participarem da pegação. Isso nos ajuda a ver na rejeição não uma infelicidade, mas uma forma de romper com um uso prévio e assim realizar outras ações a partir dela, e como ela passa a modelar as relações entre xs nativxs e como, simultaneamente, vai sendo modelada por elxs, que muitas vezes têm de recorrer a mais de uma forma de rejeição para deixar clara sua não intenção em interagir afetivo-sexualmente com outra pessoa.

Por fim, deve-se ressaltar que a pesquisa aqui empreendida não buscou fechar uma perspectiva a respeito das sociabilidades desenvolvidas no Rex, antes tentamos alargar os trabalhos nesta área, trazendo, também, uma abordagem mais comunicativa. Esta abordagem também ajuda a ver como a sociedade, ou a margem dela, está atravessada por relações de poder e como é possível, através da comunicação, verbal ou não, romper ou modificar estas relações. Este tema, por sinal, mostra já uma abertura para desdobramentos futuros que esta pesquisa poderia tomar, pois pode, também, ser abordada e desenvolvida de modo a destrinchar melhor a organização da matriz alternativa de inteligibilidade no Rex ou em espaços similares – abarcando com mais profundidade questões como a raça, etnia, a idade, o gênero dxs frequentadorxs. Pode-se também pensar em uma perspectiva mais abrangente, comparativa, tendo como foco outros cinemões na cidade, como o Cine Íris, localizado na Rua da Carioca, e o Cine Regência, em Cascadura, para pensar tanto a respeito das formas de comunicação nestes espaços, quanto na organização de suas sociabilidades. Ou ainda, pode-se mesmo focar mais no esquema tríplice austiniano para pensar mais detalhadamente no ritual, especificamente nas

prática sexuais que ocorrem, ou seja, o que acontece após as trocas comunicativas não-verbais. Seja qual for o caminho, enxergamos a necessidade de trazer maiores debates a respeito da inserção do pesquisador e de seu corpo quando em trabalho de campo, uma vez que, como podemos perceber, este passa também a ser, como Braz (2007a) bem notou, fonte de inúmeras questões e possibilidades de compreensão, seja através de seu comportamento no espaço, seja através dos olhares e gestos trocados, das palavras ditas e não-ditas, enfim, das relações que vão se desenvolvendo entre ele e xs nativxs. Apesar das variadas possibilidades para desenvolvimento da presente pesquisa, esperamos ter criado inteligibilidades acerca de espaços como o Cine Rex e com isso contribuído para uma maior visibilização e compreensão acerca das sociabilidades que escapam à matriz de inteligibilidade hegemônica.

6. Referências Bibliográficas

AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. de Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, [1962] 1990.

BRAZ, Camilo Albuquerque de. Corpo a Corpo: notas sobre uma etnografia imprópria. **Revista Artêmis**, v. 7, s.n., p.128-144, dez. 2007a.

_____. Macho *versus* Macho: um olhar antropológico sobre práticas homoeróticas entre homens em São Paulo. **Cadernos Pagu**, s.v., n. 28, p170-206, jan-jun. 2007b.

_____. Nem toda nudez será castigada: sexo, fetiche e s/m entre homens em São Paulo. **Ponto Urbe**, s.v., n. 1, 2007c.

_____. Vestido de Antropólogo: nudez e corpo em clubes de sexo para homens. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 2, n. 3, p.75-95, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1990] 2003.

CAPUCHO, Luis. **Cinema Orly**. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.

- CHAGAS, Nathalia Novais. **Libertinagem Projetada**: Livro-reportagem sobre a história das salas de cinema pornô do DF. 35f. Monografia. Bacharelado em Comunicação Social – Universidade de Brasília (UnB), 2013.
- CUNHA, Anna L. S.; CALAF, Priscila P. “Todo mundo tem um pouquinho de voyeur”: Reflexões sobre o campo em um cinema pornô. **Teoria & Pesquisa: Revista de Ciência Política**, v.19 n.1, p.19-34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Trad. de C. M. Cesar. Campinas: Papyrus, p.11-37, [1972] 1991.
- DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. Buraco da Lacraia: interação entre raça classe e gênero. In: VELHO, Gilberto (org.). **Rio de Janeiro: cultura, política e conflito**. Rio de Janeiro: Zahar, p.128-155, 2007a.
- _____. *Dark Room* aqui: um ritual de escuridão e silêncio. **Cadernos de Campo**, s.v., n. 16, p. 93-112, 2007b.
- _____. Retratos de uma orgia: A efervescência do sexo no pornô. In: FÍGARI, C. E. e DÍAZ-BENÍTEZ, M. E. (orgs). **Prazeres Dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamond, p. 567-595, 2009.
- FRANÇA, Matheus. Entre luzes e penumbras: uma etnografia em “cinemões”. **Revista Habitus**, v.12, n.2, p.27-43, 2014.
- LEWIS, Elizabeth Sara. Performance e performatividade. In: LEWIS, E. S. “**Acho que isso foi bastante macho pra ela**”: Reforço e subversão de ideologias heteronormativas em performances narrativas digitais de praticantes de “pegging”. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, PUC-Rio, p. 42-61, 2016.
- MARCONDES, Danilo. Apresentação: a filosofia da linguagem de J. L. Austin. In: AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Trad. de Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, p. 7-17, 1990.
- MISKOLCI, Richard. O segredo. In: MISKOLCI, Richard. 1 ed. **Desejos digitais**: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line. Belo Horizonte: Autêntica, p. 51-92, 2017.

- PENA, João Soares. **Espaços de excitação:** Cines pornôns no Centro de Salvador. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2013.
- PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê:** prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SOUZA, Raquel Gomes. **Cinemas no Rio de Janeiro:** Trajetórias e recorte espacial. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Geografia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2014.
- TERTO JÚNIOR, Veriano de Souza. **No Escurinho do Cinema:** Socialidade orgiástica nas tardes cariocas. Dissertação de Mestrado, Psicologia. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), 1989.
- VALE, Alexandre Fleming Câmara. **Cenas de um público implícito:** territorialidade marginal, pornografia, prostituição travesti no Cine Jangada. Dissertação de Mestrado, Sociologia. Ceará: Universidade Federal do Ceará (UFC), 1997.