

ENTRE O CROCHET, O XADREZ E O BANHEIRÃO: CINEMA, LITERATURA E EROTISMO EM *O MENINO DO GOUVEIA* (1914), *LA NARRACIÓN DE LA HISTORIA* (1959) E *NO SE LO DIGAS A NADIE* (1994)

BETWEEN THE CHOCHET, THE CHESS AND THE BATHROOM: CINEMA,
LITERATURE AND EROTICISM IN *O MENINO DO GOUVEIA* (1914), *LA
NARRACIÓN DE LA HISTORIA* (1959) AND *NO SE LO DIGAS A NADIE* (1994)

Helder Thiago Cordeiro Maia*

RESUMO

Neste trabalho, analiso três textos literários que narram experiências eróticas em cinemas não pornográficos. Para isso, analiso textualidades que atravessam as três fases do cinema: o período de narratividade crescente, o surgimento das grandes salas de exibição e o deslocamento dos cinemas de rua para os shopping centers. Um dos objetivos desse texto também é problematizar a afirmação do pesquisador James Green (GATTI, 2000) que diz serem os cinemas, desde o início do século XX, um lugar de pegação.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; literatura latino-americana; espaços de pegação.

ABSTRACT

In this work, I analyze three literary texts that narrate erotic experiences in non-pornographic cinemas. To do this, I analyze textualities that go through the three phases of cinema: the period of increasing narrativity, the emergence of the large exhibition halls and the displacement of the street cinemas for the shopping centers. One of the objectives of this text is also to problematize the affirmation of the researcher James Green (GATTI, 2000) who says that cinemas are cruising spaces, since the beginning of the twentieth century.

KEYWORDS

Cinema; latin american literature; cruising spaces.

* Universidade de São Paulo (USP/Fapesp).

ENTRANDO NA HISTÓRIA DO CINEMA

As feiras de variedades, os parques, as praças, os circos, os galpões, os bares, os salões e os cabarés fazem parte, principalmente, da primeira fase do cinema. A partir da historiadora Flávia Cesarino Costa (2005, p. 34), usamos essa expressão para nos referirmos aos anos que compreendem tanto um período não narrativo (1894-1908), quanto um de narratividade crescente (1908-1915).

No período não narrativo, marcado por exposições ambulantes e esporádicas, o público era atraído pelas ilusões de óptica e pelas novidades tecnológicas; o cinema, segundo Márcia Bessa (2013, p. 45), não passava de uma curiosidade científico-tecnológica. Nesse momento, o erotismo e/ou a pornografia¹ dizia respeito principalmente a exibição de corpos em trajes de banho ou *seminus* que se exibiam em movimentos sensuais e lascivos. No entanto, a exibição de um beijo também foi entendida como pornografia.²

No período de narratividade crescente, as exposições passam a ocorrer preferencialmente em pequenas salas, teatros e bares. De acordo com João Soares Pena (2013, p. 15), era inviável a abertura de salas específicas e exclusivas para a exibição cinematográfica, uma vez que os filmes ainda eram muito curtos, não ultrapassando cinco minutos; por isso, as sessões eram realizadas em espaços onde também se comia, bebia, conversava e dançava.

Nesse momento, surgem os *stag films*, que eram, principalmente, filmes norte-americanos e franceses mudos, preto e branco, com poucos minutos e pouca continuidade narrativa, que exibiam cenas de sexo e incluíam closes na genitália dos atores durante a relação sexual. Um dos objetivos desses filmes, que é o mesmo dos que são atualmente exibidos em cinemas pornô, era não só excitar, mas também incitar sexualmente aos espectadores homens, por isso, muitas vezes, eram exibidos em locais de maior permissividade sexual, como bordéis e cabarés. Segundo Pena (2013, p. 17), esses filmes circulavam ilegalmente não só nesses dois espaços, mas também em pequenas salas, teatros e bares em horários noturnos especiais, com a finalidade de driblar a proibição a que estavam submetidos.

¹ As fronteiras entre erotismo e pornografia variam no espaço e no tempo, não dependendo, como argumenta Nuno César Abreu (1994, p. 6), da natureza e do funcionamento das mensagens, mas da recepção. Nessa perspectiva, Ramon Freixas e Joan Bassa (2000, p. 43), a partir de diferentes teóricos, censores e cineastas, fazem uma longa análise dos discursos que propõem uma distinção entre pornografia e erotismo e concluem que essa distinção fala mais sobre os valores dessas pessoas do que sobre os próprios filmes, ou seja, “tal distinción es sólo un aparente espejismo”.

² Sobre isto, consultar Maia (2018, p. 59).

A transição para a segunda fase do cinema, de acordo com Pena (2013, p. 59), ocorreu devido não só ao expressivo aumento de público, o cinema tornou-se um entretenimento massivo, mas também devido ao desenvolvimento tecnológico e a conseqüente industrialização do cinema. Esse momento, nos países latino-americanos entre os anos 20 e 50, demandou a construção de grandes salas de exibição, os *palácios cinematográficos*, cuja média de assentos variava entre quinhentos e quatro mil lugares e ocupavam prédios inteiros com apenas uma única sala de exibição.

Os palácios cinematográficos representam o auge comercial dos cinemas de rua, assim como também representam o auge arquitetônico e cinematográfico do funcionamento de dispositivos disciplinares, principalmente, de classe, gênero e sexualidade. A arquitetura grandiosa e a decoração luxuosa desses espaços buscavam não somente equiparar o cinema às outras artes mais tradicionais, como a ópera e o teatro com as suas imponentes salas, como também estavam interessadas em afastar um público de escassos poderes aquisitivos, assim como educar e disciplinar os corpos dos espectadores para um novo paradigma de consumo cinematográfico. Os espectadores são interpelados para uma nova forma de assistir ao filme que passa tanto pela escuridão, quanto pelo silêncio e pela imobilidade dos corpos durante a exibição.

Nesse momento, o erotismo e/ou pornografia são facilitados pelo escuro, pela grandiosidade arquitetônica de algumas salas e pela exibição de alguns filmes em horários noturnos especiais. Além disso, alguns filmes-documentários, como argumenta Abreu (1994, p. 26), sob a capa da ciência e da moral, abordaram temas considerados transgressores, como a prostituição feminina, e exibiram frequentemente cenas de nudez que eram tomadas como pornográficas.

Apesar das inovações tecnológicas e narrativas, os anos 60 e 70 significaram para os cinemas de rua uma vertiginosa queda de público. O apelo simbólico da arquitetura cinematográfica já não era mais garantia de público, as salas envelheciam e as reformas se tornaram cada vez mais custosas. Além disso, surgiram os cineclubes, com arquitetura simples e modernista, que passaram a atrair um grande público; superando, rapidamente, de acordo com Bessa (2013, p. 178), os palácios cinematográficos em contagem de público e de salas.

Entramos, assim, em uma terceira fase do cinema, que ficou marcada pelo abandono dos cinemas de rua, pela migração de salas para os shopping centers e

pelo surgimento de cinemas pornô e de cineclubes. Nesse sentido, uma série de outros fatores também contribuíram para o desaparecimento dos cinemas de rua: a televisão, o videocassete, o abandono e a especulação imobiliária dos grandes centros urbanos, a violência urbana, etc.

As grandes salas, agora entendidas como grandes “elefantes brancos”, inicialmente, tentaram sobreviver fragmentando as salas de exibição. Os anos 70 e 80 significaram, no entanto, o fechamento de quase todos os palácios cinematográficos. A maior parte desses espaços foi destruído para dar lugar a novos empreendimentos comerciais; alguns mantiveram a estrutura física com novos e distintos usos, especialmente cultos evangélicos e bingos; outros, com raríssimas exceções, se mantiveram como cinemas geminados ou não.

Enquanto a maior parte dos cinemas de rua migrava para os shopping centers, alguns poucos palácios cinematográficos se especializaram em conteúdo pornográfico; contudo, mais do que um desejo de sobrevivência desses espaços, houve uma verdadeira ocupação que resistiu não só à violência policial, mas também ao próprio mercado que considerava os encontros eróticos como indesejáveis³. Na novela de Jaime Bayly (2006, p. 333), da qual falaremos mais adiante, a exibição de alguns filmes considerados eróticos era feita com as luzes acessas, com o objetivo de evitar que o erotismo dos filmes contaminasse a plateia.

Ainda que a maior parte dos cinemas pornô tenha surgido durante essa terceira fase, com a crise da cadeia cinematográfica tradicional e o abandono dos centros urbanos, especialmente nos anos 70 e 80, época áurea do cinema pornô de rua, há relatos de cinemas eróticos ainda nos anos 50 em São Paulo e Buenos Aires, segundo Eros Sester (2012, p. 4) e Edgardo Cozarinski (2006, p. 69).

A partir dos três textos que analisaremos a seguir poderemos perceber os jogos eróticos no espaço físico do cinema em suas três fases. No conto *O menino do Gouveia* (1914), de Capadócio Maluco, os personagens experimentam a primeira fase cinematográfica, as pequenas salas de exibição; no conto *La narración de la historia* (1959), de Carlos Correas, e na novela *No se lo digas a nadie* (1994), de Jaime Bayly, os personagens vivenciam a segunda fase, as grandes salas de cinema; por fim, também na novela de Bayly, a terceira fase, os cinemas em grandes centros comerciais, com seus combos extragrandes de pipoca e Coca-Cola.

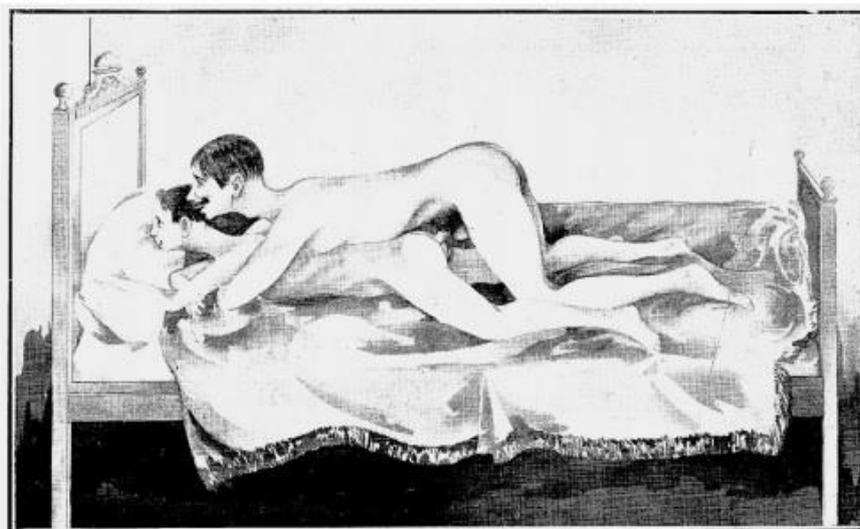
³ Sobre isto, consultar Maia (2018, p. 68) e Lampião da Esquina (1978, p. 9).

Através desses textos, pretendemos analisar como se organizavam os encontros eróticos em cinemas não pornográficos, a partir da afirmação de James Green (GATTI, 2000), que diz em entrevista que os cinemas (brasileiros), desde o começo do século XX, eram um local de pegação homossexual. Nesse sentido, pretendemos também relativizar essa afirmação de Green, uma vez que os textos literários analisados nos mostram que o cinema sempre foi um local de encontro e sociabilidade entre os homossexuais masculinos cisgêneros, mas nem sempre foi um local de grande permissividade sexual, ainda que algumas práticas eróticas fossem possíveis.

FAZENDO CROCHET COM CAPADÓCIO MALUCO

O menino do Gouveia (1914), que hoje é considerada a terceira mais antiga narrativa de temática homoerótica brasileira, foi publicado pela editora Cupido e Companhia, ligada ao jornal *O Rio Nu*, em uma coleção intitulada de Contos Rápidos⁴. O conto foi o sexto, em uma série de dezesseis publicações, que vinham sempre acompanhadas de gravuras que materializavam as cenas libidinosas descritas, como podemos ver na gravura abaixo, que ilustrava o conto de Capadócio Maluco.

⁴ Por causa da sua temática, o conto foi colocado pelos funcionários da Biblioteca Nacional na Coleção Inferno, no acervo de obras raras. Este fato garantiu que o texto não fosse destruído, enquanto os outros quinze contos que compõem a coleção Contos Rápidos estão atualmente perdidos. *O menino do Gouveia* foi anunciado, em *O Rio Nu*, como “em preparação” nas edições 1577 a 1580, sendo colocado à venda a partir da edição 1581, de 7 de fevereiro de 1914. A coleção, de acordo com a edição 1596, de 23 de maio de 1914, era anunciada da seguinte forma: “Todos esses contos, que são escriptos em linguagem ultra livre, contendo uma gravura cada um, narram as mais pittorescas scenas de amor para todo os paladares”. Ainda de acordo com a editora, *O menino do Gouveia*, que era vendido como “Narração minuciosa da vida de um pequeno que cahiu nas unhas do Gouveia”, era “um sucesso sem igual”.



Gravura que acompanha o conto *O menino do Gouveia* (1914)

Capadócio Maluco, em verdade, é um autor anônimo, um pseudônimo, mas é também um personagem do jornal *O Rio Nu*, onde não só publica textos, mas também aparece como personagem em poesias, contos e notícias. No primeiro texto que encontramos com a assinatura do autor, na edição 1300, de 31 de janeiro de 1910, Capadócio nos narra, por exemplo, o encontro que teve com uma “rapaziada *destorcida* da Faculdade de Medicina”. Nas edições seguintes, relata-nos, ainda, outros casos de “torcidos e Gouveias”.

Nesse mesmo sentido, Gouveia ou Gouvêa é não só um personagem utilizado pelo jornal, que faz referência tanto ao homem heterossexual interessado em sexo anal com mulheres, quanto ao homossexual ativo que se interessa por rapazes mais jovens e costuma frequentar o Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro), mas é também um autor anônimo que publica notas e poesias assinadas ora por Dr. Gouveia, ora por Gouveia.

Assim sendo, antes mesmo do conto *O menino do Gouveia*, uma grande quantidade de pequenos contos, poesias e ilustrações com temática homoerótica foi publicada pelo jornal *O Rio Nu*. Encontramos, por exemplo, a poesia abaixo *O Gouveia*, publicada na edição 840, de 25 de julho de 1906, que diz:

[...]
Uma noite no Rocio,
la passando um rapaz
Desses que têm pouco brilho,
Com a calça rota por traz...
Eis que o aborda um sujeito
E o convida p'ra uma ceia:
O convite foi aceito...
Foram brincar de Gouveia!...
A minha prima Luzia

Casada com um tripeiro,
A quem a sorte sorria
Dando-lhe muito dinheiro...
Um anno após o consorcio
– Vejam só que cousa feia! –
Foi requerer o divorcio
Porque elle se fez Gouveia!... [...]
(O RIO NU, 1906)

Da mesma forma, encontramos a charge abaixo, publicada na edição 868, de 31 de outubro de 1906, onde aparece uma sala de aula cheia de colegiais de costas para o leitor com a seguinte pergunta “Quanto não daria o Gouveia para estar onde está o leitor, por detraz de todos esses meninos?”, sugerindo assim o desejo do Gouveia por meninos.



Gravura do jornal *O Rio Nu*, edição 868, de 1906

No que se refere ao conto, *O menino do Gouveia* é narrado tanto por Capadócio Maluco, quanto por Bembem, que é o menino com quem Gouveia e Capadócio se relacionam. A história, que está dividida em quatro partes, nos conta, principalmente, a vida de Bembem. Assim, o “menino”, enquanto masturba Capadócio, relata-nos como se tornou um “puto matriculado”, um prostituto.

- Eu lhe conto. Eu todo dentro por vocação; nasci para isso como outros nascem para músicos, militares, poetas ou até políticos. Parece que quando me estavam fazendo, minha mãe, no momento da estocada final, peidou-se, de modo que teve todo os gostos no cu e eu herdei também o facto de sentir todo os meus prazeres na bunda. (MALUCO, 1914, p. 3)

Conhecemos assim os desejos eróticos precoces, a observação desejosa das relações eróticas entre o tio e a tia, a tentativa do menino de seduzir o tio e a consequente expulsão de casa, assim como também o encontro com o primeiro amante, o Gouveia, no Largo do Rocio, após Bembem passar todo o dia procurando um parceiro sexual.

Durante o dia todo vaguei pela cidade na doce esperança de encontrar um fanchono em que as minhas formas roliças e afeminadas despertassem o apetite e provocassem uma cantata. [...] Foi, porém, trabalho perdido: por mais que eu andasse pelos mictórios a espiar picas e fizesse mil gestos reveladores das minhas qualidades e encantos enrabativos, parece que naquele dia os amadores de cús tinham desaparecido. [...] Às seis horas da tarde sentei-me, levado dos diabos, num dos bancos do Rocio, pensando na falta de enrabadores que há nesta cidade. (MALUCO, 1914, p. 9)

É o Gouveia, portanto, que leva Bembem ao cinema, onde o “menino” assiste a toda sessão “segurando-lhe a pica” (1914, p. 10). Bembem nos relata desse modo o seu primeiro encontro:

O meu novo camarada pareceu ficar mais moço, convidou-me para ir ao cinema, onde assisti a uma sessão inteira segurando-lhe a pica. Depois, quando saímos, eu e seu Gouveia, era assim que elle se chamava, fomos tomar chocolate com pão de ló. Finalmente, às dez horas, mais ou menos, eu, com o braço do meu novo amigo passando pela cintura, entrava no quarto em que elle morava, ali pelas bandas dos Arcos [...]. O Gouveia era um hábil fanchono e possuía a verdadeira arte de um amator de cús. (MALUCO, 1914, p. 10)

O cinema, portanto, não se apresenta como lugar de pegação, ainda que *fazer crochet* fosse possível. Como explica Jorge Jaime (1953) e Lampião da Esquina (1981:8), *fazer crochet* ou *fazer tricot* era a forma como alguns frequentadores chamavam a prática de masturbar ou de segurar o pau de uma outra pessoa dentro do cinema. Nesse sentido, é importante dizer que a narrativa de Bembem está modulada, em seu ritmo e em sua excitação erótica, pelo desejo e pela velocidade com que o menino se põe a tricotar, como podemos ver nesse trecho:

- Confesso, Capadocio Maluco, acrescentou o Bembem, aumentando o movimento punhetal que vinha fazendo na minha pica, que nem uma só vez me passou pela cabeça a ideia de que ia ver a titia nua ou quase nua. O meu único pensamento era poder apreciar erecto o membro viril do titio. (MALUCO, 1914, p. 4)

Por fim, podemos afirmar que ainda que a pegação homossexual apareça no texto, o cinema não é mostrado como um espaço de pegação, uma vez que não parece envolver a maior parte dos espectadores, ao contrário, a pegação é possível a partir da invisibilidade dos atos eróticos. Além disso, o cinema parece-nos funcionar mais como um encontro preliminar para outras práticas que serão experimentadas em

quartos particulares, como acontece com o Gouveia e Bembem, ou em terrenos baldios, como veremos a seguir através do texto de Correas.

FAZENDO O XADREZ COM CARLOS CORREAS

De acordo com Adrián Melo (2011, p. 12), *La narración de la historia* foi o primeiro texto literário argentino onde a homossexualidade não aparece como uma patologia, mas como “um traço normal dos personagens principais”; para Jorge Luis Peralta (2013, p. 440), foi a primeira narrativa argentina cujo argumento estava centrado em um encontro sexual entre dois homens.

O conto, depois de ser negado pela revista *Contorno*, foi publicado, em 1959, pela revista *Centro*, que era editada pelo Centro de Estudantes de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Depois da sua publicação, o fiscal de polícia Guillermo de la Riestra apreendeu e proibiu a circulação da revista, o que levou a um processo judicial que condenou o autor e o diretor da revista a seis e três meses de prisão pelos crimes de pornografia, imoralidade e difusão de literatura obscena. O grande crime de Correas, como afirma Peralta (2013, p. 406), foi dizer tudo, quando a regra era permanecer em silêncio.

De acordo com Juan José Sebrelí (2015), a proibição de circulação da revista gerou um grande escândalo no mundo literário argentino. Editoriais produzidos tanto pelo jornal conservador *La Nación*, quanto pela *Esquerda Comunista*, aplaudiram a atitude de De la Riestra. Após o processo judicial, Correas ficou mais de vinte anos sem ser publicado, retomando sua carreira literária somente após o fim da última ditadura argentina. Entretanto, cabe ressaltar que sua marginalidade no sistema literário argentino, à parte os processos judiciais, também se relaciona com a temática dos seus livros que, como explica Peralta (2013, p. 397), se aproximam de uma corrente maldita na tradição literária homoerótica, onde há uma exaltação da marginalidade, uma reivindicação de aspectos não assimiláveis da homossexualidade e um rechaço à normalização das dissidências sexuais.

Em *La narración de la historia*, o personagem Ernesto Savid vai ao Cine Colonial⁵, em Avellaneda, depois de ficar “perturbado” com a notícia do casamento de um ator. O cinema se apresenta como um lugar de flerte, onde Ernesto escolhe sentar-se sempre ao lado de jovens que deseja abordar; para isso, roça a perna nos seus

⁵ Inaugurado como cinema em 1927, o Cine Colonial funcionou como cinema pornô entre os anos 70 e 90. Atualmente, reformado, funciona como cinema não pornográfico.

alvos, com o intuito de tentar algum tipo de contato erótico. Assim nos conta o narrador:

Cambió de sitio en el cine y fue a sentarse al lado de uno que parecía joven, con la cara picada de viruelas y un zurrón con ropa que apoyaba sobre los muslos. Ernesto le rozó un poco las piernas pero el otro no atendía; luego hablaron, comentando la película. En el intervalo, el otro se levantó y se fue. (CORREAS, 1959, p. 6)

Essa prática é conhecida como *fazer o xadrez* em textos literários brasileiros, argentinos, cubanos e chilenos. As pessoas mudam de cadeira em busca de alguém que lhe interesse e que lhe corresponda, com o objetivo de estabelecer contatos mais íntimos. Os movimentos devem, portanto, ser calculados como se fossem táticas e códigos de aproximação e ataque. O xadrez é um jogo, mas é também uma dança na escuridão do cinema que visa criar campos de excitação e prazer, como descreve Reinaldo Arenas:

Entrar a un cine era pensar al lado de quién nos sentaríamos y si ese joven que estaba sentado allí estiraría una pierna hacia nosotros. Extender la mano lentamente y palpar su muslo y, luego, atreverse un poco más y tocar por encima del pantalón un miembro deseoso de salir de aquella tela. Allí mismo, mientras proyectaban una vieja película americana, masturbarlo; ver cómo eyaculaba y luego se marchaba antes de terminada la película. Tal vez nunca se le volviera a ver después de conocer su rostro sólo de perfil; pero en todo caso sería un tipo formidable. (ARENAS, 2010, p. 131)

Diante do fracasso da sua abordagem e da indiferença dos rapazes, Ernesto vai à estação de trens de Constituição, local conhecido pela grande presença de homossexuais, onde termina conhecendo o *chongo*⁶ Juan Carlos Crespo. Um rapaz de dezessete anos com quem se envolve, mas de quem se afasta ao final da narrativa.

Poderíamos dizer que a diferença de classe contribuiu para a decisão de Ernesto de se afastar de Juan, uma vez que Ernesto em vários momentos sente vergonha de ser visto com Juan, um rapaz de mãos sujas, vestido de jeans e casaco de couro amarelo, que dormia na casa de amigos ou até mesmo na rua, enquanto Ernesto fazia faculdade, morava com a família e estava sempre de terno, gravata e chapéu. Também poderíamos afirmar que a repressão familiar era outro elemento que afastava os dois personagens. Juan, órfão de um pai ausente e alcoólatra, foi criado longe das pressões familiares. Enquanto Ernesto, que invejava a liberdade

⁶ Chongo, de forma similar ao termo brasileiro *cafuçu* ou *bofe*, está associado à virilidade masculina. Atualmente, como explica Horácio Sivori (1994, p. 69), refere-se a todo homem de aparência masculina “natural” ou “não produzida”, independentemente da sua prática sexual. O termo, portanto, seria atribuído também aos “homossexuais que pasan por heterossexuales, a quienes no se les nota” (1994, p. 84). Segundo Peralta (2013, p. 433), Correias não só introduziu o *chongo* na literatura argentina, como também o converteu em um mito erótico.

“graciosa y arbitraria” de Juan, tinha sido criado por um pai severo “de esos que obligan a uno a guardar todo en el interior; de tal modo, que cuando uno se libera se vuelve loco” (CORREAS, 1959, p. 8). No entanto, mesmo com a recente morte do pai, Ernesto ainda se sentia obrigado a casar e ter filhos para manter a “dinastia” do seu pai imigrante.

Entretanto, parece-nos mais provável, seguindo não só as pistas que o próprio texto fornece, mas também a um comentário do autor⁷, que a principal “incompatibilidade” entre os dois se refere tanto às práticas sexuais, dado que ambos são descritos como ativos, quanto a uma disputa em torno da masculinidade e do medo da feminilização. Ambos temem, portanto, serem lidos socialmente como invertidos, ou melhor, como passivos e afeminados, já que Juan é lido socialmente como um *chongo*, enquanto Ernesto se entende como um pederasta, que em um futuro distante dos seus atuais vinte e dois anos casaria com uma “muchacha flaca y casi sin pechos que se dejara poseer con indiferencia” (CORREAS, 1959, p. 7). Assim sendo, Ernesto, abandona o *chongo* e tem relações sexuais com um bailarino, a quem atribui um papel sexual de mulher, sentindo-se, então, “tranquilo, liberado, de acuerdo consigo mismo” (CORREAS, 1914, p. 18). O encontro com o bailarino, portanto, como afirma Peralta (2013, p. 461), não só faz com que Ernesto abandone as geografias eróticas proletárias e retorne ao circuito burguês, como também concilia a afetividade de Ernesto com uma identidade que o mantém a salvo da feminilização; o que lhe garante, por fim, um sono tranquilo depois de muitas noites mal dormidas.

No conto, portanto, o cinema funciona como um lugar para o flerte e para a troca das primeiras carícias, mas não como um lugar de intensa prática sexual. Além disso, o texto sugere também que os encontros sexuais iniciados no cinema se deslocam para terrenos baldios, como no encontro entre Ernesto e Juan, e para apartamentos privados, como no encontro entre Ernesto e o bailarino Enrique Vidal.

FAZENDO BANHEIRÃO COM JAIME BAYLY

Na novela *No se lo digas a nadie* (1994), estreia literária do apresentador e jornalista peruano Jaime Bayly, podemos perceber experiências eróticas tanto em um palácio cinematográfico, quanto em um cinema próximo do atual padrão multiplex. Assim sendo, podemos dizer que os cinemas não pornográficos ainda hoje são um

⁷ Em entrevista, segundo Peralta (2013, p. 444), Correias afirma “todo el problema que tiene Ernesto con el chico es que el chico es activo también”.

espaço onde dissidentes de gênero e sexualidade, mas não somente estes, sociabilizam e jogam eroticamente.

O livro, que está dividido em três partes, narra a história, desde a infância até a vida adulta, de Joaquín Camino, um homossexual, filho da alta burguesia limenha, que não aceita o silêncio sobre a sua sexualidade, assim como também não compactua com a possibilidade de viver um casamento heterossexual de fachada. Joaquín, contrariando o que deseja o seu entorno social, investe politicamente, como argumenta Anselmo Peres Alós (2013, p. 353), em uma saída do armário como possibilidade de mudança social.

Na primeira parte do romance, após um incidente familiar, que termina com seu espancamento e a assunção de sua homossexualidade diante da família, quando ainda tinha quinze anos, Joaquín rouba uma joia familiar e foge de casa. Após vagar pela cidade, entra em um antigo cinema, o Cine Colón, em uma sessão para maiores de vinte e um anos, cuja assistência é exclusivamente masculina, onde passava *O último tango em Paris*. Joaquín excitado não só com o erotismo do espaço, mas também com o filme, termina se masturbando sozinho no banheiro.

Todos los espectadores eran hombres. Casi todos estaban solos. [...] Joaquín sonrió y continuó viendo la película. Poco después, tuvo ganas de masturbarse. Entonces fue al baño, se bajó la bragueta y pensó en Raúl, su primo. Raúl era moreno, decía lisuras y escupía a cada rato. Cerró los ojos y recordó una tarde en casa de Raúl (BAYLY, 2006, p. 333).

Como explica Pena (2013, p. 81), a exibição, nos anos 70, em meio a batalhas judiciais, de alguns filmes como *O Último Tango em Paris* (1972), *Império dos Sentidos* (1976) e *Calígula* (1979), e de alguns gêneros cinematográficos, como a pornochanchada brasileira, não só diluíram as fronteiras entre filme de arte, filme comercial e filme pornográfico, como também favoreceram a transformação de antigos palácios cinematográficos em cinemas pornôs, uma vez que o público, acostumado com o erotismo desses filmes, passou a demandar filmes pornográficos.

Um outro texto que também mostra um personagem que entende o filme de Bertolucci como erótico é o conto *O corpo*, do livro *A Via Crucis do Corpo* (1998), de Clarice Lispector. Neste, a narradora nos diz que o personagem Xavier não só entendeu o filme como erótico, como também ficou terrivelmente excitado.

Xavier era um homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem. Adorava tango. Foi ver *O Último Tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado (LISPECTOR, 1998, p. 21).

No segundo momento do livro de Bayly, convidado por uma amiga, Joaquín vai a um cinema, possivelmente multiplex, assistir a um filme de Harrison Ford. Sentados na última fila, Joaquín começa a flertar com outro rapaz e, novamente, o banheiro do cinema é utilizado para encontros eróticos. Assim nos relata o narrador:

Joaquín miró al chico: le pareció muy atractivo. Segundos después, el chico le devolvió la mirada. Se miraron a los ojos, sin sonreír. Antes que se apagasen las luces, se miraron de nuevo. No bien comenzó la película, el chico se puso de pie, miró a Joaquín, le hizo una seña con la cabeza y salió de la sala. Joaquín sintió un cosquilleo en la espalda. Sabía que no iba a poder resistir la tentación.

— Tengo que darles de comer a los chilenos — le dijo a Alexandra, hablándole al oído.

Había aprendido esa expresión de un tío abuelo suyo, que solía decirla antes de ir al baño. Ella se rio, tapándose la boca.

— ¿Se mueren de hambre los chilenos? — preguntó.

— Están hambrientos los pobres, ya les toca comer — dijo él (BAYLY, 2006, p. 717).

A diferença entre os dois cinemas frequentados por Joaquín pode ser percebida não só pelo filme exibido, um “erótico” e outro um *blockbuster*, mas também pelo público, o primeiro formado exclusivamente por homens maiores de vinte e um anos desacompanhados e o segundo por adolescentes, pelos serviços alimentícios ofertados dentro do cinema, o primeiro com oferta de doces e o segundo com o consumo de combos extragrandes de pipoca e refrigerante, e pela localização da sala, o primeiro no centro limenho, o segundo em um local frequentado pela alta burguesia local.

No primeiro cinema, o Colón, o narrador parece sugerir uma futura especialização do local no gênero pornográfico. Essa hipótese se confirma com a informação de que o Colón, assim como o Cine Colonial do conto de Correas, não era apenas um cinema literário, mas era também um cinema que efetivamente existiu, tendo funcionado como cinema entre 1930 e 2003. Nesse sentido, através do jornal *La República*, sabemos que o Colón foi durante muitos anos o principal cinema limenho, mas desde os anos 80 até o seu fechamento funcionou como cinema pornô⁸.

A partir da narrativa de Bayly, podemos afirmar que os dois cinemas não eram um local de pegação, uma vez que o flerte e as práticas sexuais não estavam generalizadas entre os seus espectadores, por conta disso, os encontros eróticos de Joaquín ficam sempre restritos aos banheiros dos cinemas. Joaquín *faz banheiro* porque esse espaço ficava vazio durante a exibição de filmes, o que garantia a

⁸ Informação disponível em: <<https://bit.ly/2JnjFoX>>. Para entender um pouco do universo erótico que se experimentou no Colón, enquanto cinema pornô, indicamos o seguinte texto *Ecos del Cine Colón*. Disponível em: <<https://bit.ly/2M0qiiV>>.

invisibilidade para os encontros eróticos. Nesse sentido, entendemos que os cinemas não pornográficos, apesar da disponibilidade erótica de alguns espectadores, não são locais de pegação, mas locais onde algumas práticas eróticas são possíveis.

SAINDO DOS CINEMAS

A partir dos textos analisados, pudemos perceber como o cinema é parte das primeiras narrativas com temática homoerótica das literaturas brasileiras e argentinas. Nesse sentido, o estudo do espaço físico do cinema é também uma forma de entender e reconstruir não só a história das homossexualidades masculinas cisgêneras, mas também a história de espaços cinematográficos que efetivamente existiram.

É interessante também perceber como as primeiras textualidades homoeróticas foram sistematicamente perseguidas e proibidas de circular não só pela polícia, mas também pela crítica política e literária. Afinal, como afirma o crítico literário Daniel Balderston (2004, p. 32), enquanto nos últimos cem anos houve um constante flerte da literatura com sexualidades dissidentes, na crítica e mais ainda na historiografia literária houve, ao contrário, fundamentalmente, silêncio e apagamento dessas narrativas.

Importante dizer também que em pesquisa anterior⁹, onde analisei trinta e oito textos literários em diferentes gêneros textuais, nenhum dos textos, que abordam cinemas tradicionais e/ou cinemas em vias de se especializarem na pornografia, constroem as salas cinematográficas como espaços de pegação, ainda que, como já dissemos, algumas práticas eróticas fossem possíveis.

O que os textos analisados nos mostram é que o cinema é principalmente um lugar para encontrar pessoas, onde algumas carícias eróticas são possíveis, desde que sejam invisíveis aos outros espectadores. É preciso dizer também, ainda que o recorte dado a este texto não permita inferir isso, que as práticas de *fazer crochet*, de *fazer o xadrez* e de *fazer banheirão* estão presentes em todas as fases do cinema, não sendo, portanto, exclusivas de uma ou outra fase.

Nesse sentido, mais do que entendermos pegação como prática sexual anônima, efêmera e fugaz, como resume Victor Hugo Barreto (2017, p. 21), entendemos que para um lugar ser reconhecido e experimentado por seus pares como um espaço de pegação é preciso que a disponibilidade erótica e os encontros

⁹ Ver Maia (2018).

sexuais estejam se não generalizados entre os seus frequentadores, ao menos sejam possíveis para a maioria destes.

Assim sendo, podemos dizer que o cinema se transforma em um lugar de pegação quando a mão e o tato passam a ser a principal forma de experimentação nos cinemas, quando os filmes passam a ser experimentados mais sinestesticamente do que visualmente, quando os gemidos e sussurros da plateia se sobrepõe ao áudio dos filmes, quando os sabores experimentados são antes os fluidos corporais do que doces e pipocas, quando o cheiro de sexo impregna as salas, quando as poltronas passam a funcionar como geografias eróticas em que os envolvidos ditam o ritmo dos filmes de acordo com o movimento do *crochet*, quando a imobilidade cede espaço à movimentação dos espectadores nas salas, quando a invisibilidade das práticas eróticas dos banheiros invadem as salas cinematográficas, quando os lanterninhas passam a colaborar com os encontros eróticos. Antes de tudo isso, o que temos são encontros eróticos isolados que não são capazes de transformar a fruição cinematográfica em fruição erótica.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno*. 1994. Dissertação (Mestrado em Cinema) - Universidade São Paulo, São Paulo, 1994.
- ALÓS, Anselmo Peres. Não contar a ninguém ou contar a todo mundo? Colapsos da masculinidade em *No se lo digas a nadie*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 343-370, 2013.
- ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.
- BALDERSTON, Daniel. *El Deseo, Enorme Cicatriz Luminosa; Ensayos Sobre Homosexualidades Latinoamericanas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004.
- BARRETO, Victor Hugo. *Vamos fazer uma sacanagem gostosa? Uma etnografia da prostituição masculina carioca*. Niterói: Eduff, 2017.
- BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- BESSA, Marcia. *Entre Achados e Perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. 2013. Tese (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- CORREAS, Carlos. *La narración de la historia*. Buenos Aires: Revista Centro, 1959.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COZARINSKY, Edgardo. *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

FREIXAS, Ramon; BASSA, Joan. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, 2000.

GATTI, José. Mais amor e mais tesão: história da homossexualidade no Brasil. Ponto de Vista. Entrevista com James Green. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, 2000.

Lampião da Esquina. Disponível em: <<https://bit.ly/2aZAi8M>>. Acesso em: 2 out. 2018.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

MALUCO, Capadócio. *O menino do Gouveia*. Rio de Janeiro: Editora Cupido & Companhia, 1914.

MELO, Adrián. *Historia de la Literatura Gay en Argentina*. Buenos Aires: Lea, 2011.

O Rio Nu. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>>. Acesso em: 2 out. 2018.

PENA, João Soares. *Espaços de excitação: cines pornôs no centro de Salvador*. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

PERALTA, Jorge Luis. *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2013.

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

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

SÍVORI, Horácio Federico. *Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la década del 1990*. Buenos Aires: Antropofagia, 1994.

Recebido em 03/10/2018
Aprovado em 16/03/2019.