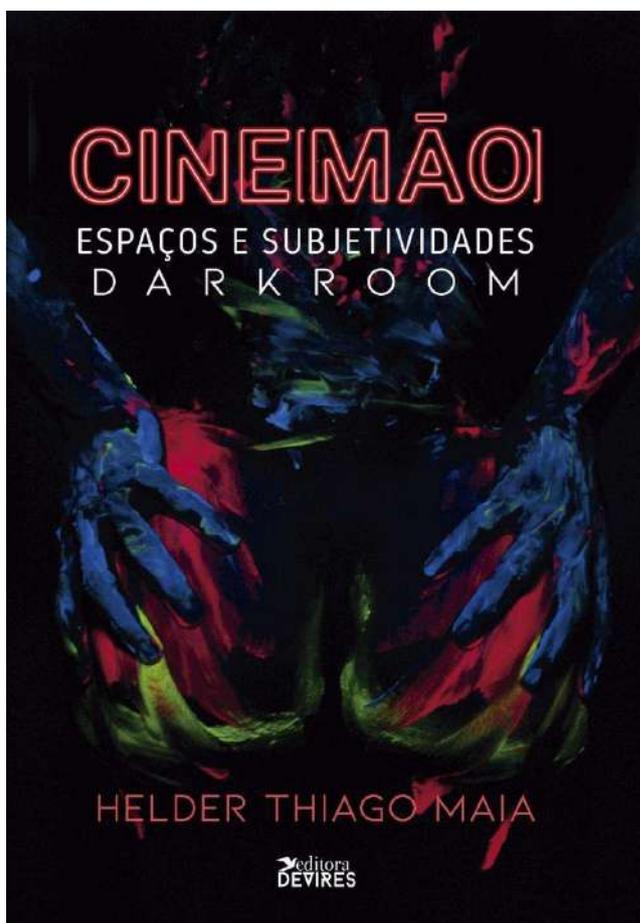


Sobre Helder Thiago Maia. *Cine[mão]: espaços e subjetividades darkroom*. Salvador: Editora Devires, 2018, 322p. ISBN: 978-85-93646-15-7.

Por Jocimar Dias Jr.*



Em *Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom* (2018), Helder Thiago Maia faz uma importante e ousada contribuição para os estudos interdisciplinares entre literatura, cinema, e arquitetura. As salas de cinema pornô, tal qual aparecem na literatura latino-americana (e os encontros entre corpos que tais espaços proporcionam) são o foco de investigação do livro, derivado da tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Univ. Federal Fluminense (UFF). Ao abordar,

ao mesmo tempo, tanto esses espaços considerados abjetos e pouco discutidos nos estudos de cinema, quanto suas representações em textos geralmente negligenciados pelo cânone literário, o autor acaba por preencher lacunas deixadas abertas há bastante tempo nessas disciplinas. Nesse sentido, é provável que o livro se torne referência em ambas as áreas, devido à sua pesquisa abrangente, que mobiliza aproximadamente 70 textos, entre diários, poemas, contos, crônicas, novelas, estudos antropológicos e textos memorialísticos e biográficos.

No primeiro capítulo, Maia explora as intercessões entre organização espacial e urbanística e normatizações de gênero e sexualidade, a partir da revisão bibliográfica de uma série de autores das mais diversas áreas. Maia (a partir de Michel Foucault e Teresa de Lauretis) afirma que “o espaço e a arquitetura têm funcionado como verdadeiras tecnologias de gênero e de sexualidade”, ou seja, “um conjunto de instituições e técnicas que tanto produzem a 'verdade' sobre a masculinidade e a feminilidade, quanto produzem, promovem e implementam representações de gênero e de sexualidade que impõem um uso legítimo dos corpos e dos prazeres” (28). Maia implementa uma metódica contextualização histórica, demonstrando como a utopia modernista e higienista se reflete na organização das cidades de forma a modelar e determinar a conduta dos indivíduos (35), corroborando um discurso médico-criminológico e promovendo “uma normalização da heterossexualidade e a patologização dos dissidentes” (34). Derivada da clássica metáfora cristã da luz *versus* escuridão, a política de iluminação e de máxima visibilidade que busca a eliminação dos espaços de escuridão coloca a visão como o sentido privilegiado a partir do qual a organização urbana se implementa (nos termos de Jean Baudrillard), sendo o olho e o olhar “importantes instrumentos panópticos de produção da ordem” onde “a arquitetura e o urbanismo terminam por mutuamente produzir indivíduos que se vigiam e se reprimem” (46-47). Essa relação com o espaço não deixa de ser questionada a todo momento pelos sujeitos dissidentes: Maia destaca que “é somente nas relações concretas com os corpos que [o espaço] ganha sentido”, ou seja, as formas através das quais os usuários ocupam determinados espaços têm a capacidade de “transformar e subverter os usos espaciais planejados” inicialmente (29). Tal contextualização visa preparar o leitor para a discussão acerca de como o espaço do cinema pornô aparece nas obras literárias latino-americanas, um espaço construído ficcionalmente através de uma série de estratégias narrativas que carregam marcas e valores das subjetividades que as produzem, ora se aproximando, ora se distanciando do ideário modernista.

No segundo capítulo, Maia demonstra a partir de diversos autores e textos literários como “o cinema sempre foi um local de encontro para os dissidentes sexuais, ainda que nem sempre tenha sido um espaço de maior permissividade sexual” (72). A escuridão das salas de cinemas sempre foi uma característica que permitia práticas libidinosas e/ou sexuais, desde os primórdios desses espaços, a despeito das formas de fiscalização moral desenvolvidas para o controle dos corpos, como a luz do lanterninha cuja função era justamente impedir tais práticas e garantir o respeito à “moral” vigente —hoje substituída pelas luzes indicadores nos pisos das salas (64). A título de exemplo dentro do cânone literário brasileiro que parece comprovar esse uso das salas de cinema, o autor recorda uma série de contos intitulada *O menino do Gouveia* (1914), considerada a segunda mais antiga narrativa de temática homoerótica brasileira, onde o cinema, mesmo que não figure como local de pegação, “parece funcionar mais como uma espécie de encontro preliminar para uma prática sexual que será experimentada em outros lugares, como pensões por hora, quartos particulares ou terrenos baldios” (76). Maia concorda com James Green quando este afirma que a série de contos “mapeia, de forma bastante precisa, a territorialidade e as opções sociosexuais disponíveis para a maioria dos putos, frescos e fanchonos no Rio de Janeiro da virada do século” (Green apud Maia, 76), particularmente os encontros em torno do Largo do Rocio. Este conto também é uma reminiscência de uma “primeira fase” da história da exibição cinematográfica, a das pequenas salas de exibição, que é sucedida por uma “segunda fase”, a dos palácios cinematográficos, que representaram “o auge arquitetônico e cinematográfico do funcionamento de dispositivos disciplinares, principalmente, de classe, gênero e sexualidade” (82).

Embora existam relatos de cinemas eróticos desde os anos 1950, a “época áurea do cinema pornô de rua” está ligada a uma “terceira fase” da história das salas de cinema, marcada pela “crise da cadeia cinematográfica tradicional e o abandono dos centros urbanos, especialmente nos anos 70 e 80” (95). Se a “situação cinema” sedimentada na “segunda fase” é marcada pela “docilização

dos corpos para o consumo cinematográfico”, onde “o perfeito espectador de cinema pede silêncio, isolamento e escuridão” (82), nesta “terceira fase” alguns cinemas deixam de ser “apenas um local de exibição de filmes, onde alguns usos eróticos eram possíveis”, para se tornarem “lugares onde as práticas sexuais faziam parte da 'situação cinema'” (99). Partindo da noção de “profanação” para Giorgio Agamben, ou seja, “uma política capaz de produzir [...] espaços e subjetividades dissidentes”, Maia afirma o cinema pornô enquanto um “espaço profano” em relação ao espaço físico das salas de cinema e à espectadorialidade tradicionalmente atrelada às mesmas, na medida em que o cinemão “devolve à comunidade um uso do espaço e do corpo diferente daquele que foi historicamente construído, domesticado e sacralizado pelo dispositivo cinematográfico” (112). Diante de um contexto de cerceamento dos corpos na sociedade heteronormativa, com todo tipo de proibição destes corpos de habitarem as áreas públicas das cidades, Maia considera que, “além de serem espaços eróticos, os cinemas pornôs são também locais de resistência e de sobrevivência erótica dos corpos e desejos dissidentes” (102) —o que não quer dizer que tais espaços estejam imunes a novas normatizações, como nos casos de rechaço à presença de travestis e transexuais em determinados contextos (120).

Ainda pensando no aspecto profanatório do cinema pornô, Maia aciona os conceitos de “heterotopia” de Michel Foucault e “pornotopia” de Paul B. Preciado. Para Maia, os cinemões podem ser considerados heterotopias no sentido foucaultiano na medida em que seriam “espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais todos os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (Foucault *apud* Maia: 133). Cinemas pornográficos seriam marcados, por exemplo, pela justaposição “em um só lugar real [de] vários espaços, vários posicionamentos, que são em si mesmos incompatíveis” (134), pelo rompimento com a temporalidade tradicional, produtiva, regulada, familiar, na medida em que “o tempo deixa de ser medido pelo relógio, pela

produtividade, para ser medido pela quantidade e/ou qualidade de gozos, de parceiros, de toques, de penetrações” (135), entre outras características heterotópicas. Preciado denomina de “pornotopias” as heterotopias especificamente sexuais que estabelecem “relações entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia, que alteram as convenções de gênero e/ou de sexualidade e produzem subjetividades dissidentes que derivam dessa relação entre corpo, espaço e prazer” (136-137). Aproximando-se da leitura de Preciado para o conceito de Foucault, Maia afirma que os cinemões são “heterotopias de desvio”, uma vez que “são espaços criados à margem, onde estão geralmente aqueles que desviam não só da cisheteronormatividade, mas também da homonormatividade” (134), onde as práticas corporais e sexuais podem ser reinventadas “a partir de uma apropriação de espaços pré-existentes” (137).

Maia também faz uso dos conceitos de “espaço estriado” e “espaço liso” de Gilles Deleuze e Félix Guattari para pensar os cinemões. Tendo em vista a importante ressalva de que “não há espaço que seja indefinidamente liso ou estriado” (137), os espaços estriados podem ser entendidos como espaços duramente estratificados e regulados, mais próximos, portanto, às instituições familiares, produtivas e reprodutivas (142). Já os espaços lisos seriam “espaços nômades onde se produzem máquinas de guerra e linhas de fugas descentradas e em contínuas metamorfoses contra as normatizações que interpelam os espaços e os corpos” (138). Os cinemões estariam na constante dinâmica de desterritorialização e reterritorialização entre estes dois polos, onde “as formas de controle e vigilância sobre os corpos se afrouxam”, sendo assim “lugares inúteis, amorais, obscenos e efêmeros, que encontram no orgasmo a sua única finalidade” e que se apropriam “de espaços e de códigos da cidade com intenções perversas” (142).

Nas análises de textos literários que surgem durante o segundo capítulo, são alvos de crítica aqueles ancorados demasiadamente na visão, cujos narradores possuem geralmente olhares deslumbrados e objetificadores sobre esses

espaços e xs sujeitos que os frequentam, tendendo a representar o cinemão como um espaço abjeto. Tendo em vista as características do espaço do darkroom —“um ambiente escuro, cujo planejamento físico visa impedir completamente a entrada da luz, encontrado, cada vez menos, em alguns poucos locais de sociabilidade e pegação” (147)—, Maia valoriza textos que desterritorializam o olhar normativo do sujeito racional e o reterritorializam num olhar erótico dissidente (150), que se permitem experimentar com os demais sentidos (tato, olfato, audição e paladar), apresentando uma experiência multisensorial do cinemão (153). O autor celebra obras que, através de suas estratégias narrativas, nos ensinam “a fazer amor, a obter prazer, a dar prazer, a maximizar e a intensificar seu próprio prazer pelos prazeres dos outros” (159), que convocam “uma aprendizagem dissidente dos corpos e dos prazeres” (194).

No terceiro capítulo, Maia se afasta da teorização dos espaços do cinemão em si para pensar como são construídos os sujeitos cujos corpos habitam estes espaços, através dos personagens e narradores dos textos antropológicos e literários que aparecem em seu *corpus*. Basicamente, os mesmos textos analisados no capítulo anterior são aqui revisitados, dessa vez trocando a ênfase dos espaços para os corpos dos personagens e os afetos que experimentam. A partir de uma leitura queer da teoria spinoziana, Maia distingue entre os textos cujos personagens experimentam “paixões tristes”, que diminuem suas capacidades de existir e de realizar, que vivem o cinemão sem se libertar dos sentimentos de culpa edipiana/cristã ou das convenções da cisheteronormatividade, mantendo seus ânus fechados; e “paixões alegres”, que aumentam suas capacidades de existir e de realizar, geralmente através da “descastração” e do “reencontro do ânus com a sua função desejante” enquanto “um ato erótico e político de produção de subjetividades profanas e/ou dissidentes da heterossexualidade” (269), “uma erótica-política anti-edipiana” (270). Como exemplo de cinemão descrito como espaço abjeto e de personagens que experimentam paixões tristes, o autor critica, dentre muitos outros, os contos do livro *Memórias da guerra* (1986), de Aguinaldo Silva. Um

título celebrado pelo autor como exemplo de cinemão construído enquanto “espaço darkroom” e onde os personagens vivem “paixões alegres” é *Cinema Orly* (1999), livro de Luís Capucho.

O minucioso esforço teórico de Helder Thiago Maia, em toda sua abrangência, coloca *Cine[mão]: espaços e subjetividades darkroom* como texto de referência para todxs xs interessadxs em se aprofundar nas questões queer, de gênero e sexualidade que surgem quando os campos da literatura, do cinema e da arquitetura se encontram para pensar os processos de normatização sexual na sociedade e suas dissidências, principalmente em termos metodológicos. Para Maia, o espaço do *darkroom* é mais que um espaço físico: é uma estratégia metodológica e filosófica de pesquisa que procura dismantelar a problemática das luzes (atendendo ao convite de Foucault), questionando a “assimilação da homossexualidade aos paradigmas da cisheteronormatividade” (147) que tem ocorrido nos últimos anos, inclusive na academia. Maia não propõe um paradigma de “razão queer”, mas uma queerificação da razão em que “o queer seja sempre uma contínua desterritorialização da luz e da razão” e faça “a razão fracassar justamente naquilo que ela tem de autoritária, de colonizadora, de binária, de hierarquizante” (168), ou seja, “uma contaminação incessante do escuro, do minoritário, do dissidente, sobre a razão” (169). O autor sugere construirmos “uma ética menos cerebral, menos iluminadora, menos visível, e pensarmos uma ética feita com o ânus, uma analética, que seja ‘mais imediata, mais franca, mais carnal, mais animal’” (169). Tais provocações de cunho metodológico, entre outras tantas espalhadas pelo livro, têm o potencial de impactar seus leitores, abrindo uma série de possibilidades para futuros estudos.

* Jocimar Dias Jr. é doutorando pelo PPGCine-UFF, desenvolvendo pesquisa sobre releituras queer das chanchadas carnavalescas de Watson Macedo. No mestrado pelo PPGCOM-UFF, defendeu dissertação sobre os momentos musicais nos filmes de Theo Angelopoulos. Como realizador, dirigiu *Ensaio sobre minha mãe* (2014), curta-metragem selecionado para diversos festivais nacionais e internacionais. E-mail: jocimardiasjr@gmail.com