

**Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH
Escola de Comunicação – ECO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

**ERRÂNCIAS SEXUAIS:
Imaginários Urbanos e Potências de Excitação**

Matheus Araujo dos Santos

Rio de Janeiro

2018

Matheus Araujo dos Santos

**ERRÂNCIAS SEXUAIS:
Imaginários Urbanos e Potências de Excitação**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Jaguaribe de Mattos

Rio de Janeiro

2018

S237 Santos, Matheus Araujo
Errâncias sexuais: imaginários urbanos e potências de excitação /
Matheus Araujo Santos. 2018.
172 f.: il.

Orientadora: Prof. Dr. Beatriz Jaguaribe de Mattos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunica-
ção, 2018.

1. Comportamento sexual. 2. Pegação. 3. Sociologia urbana. 4.
Imagem. I. Mattos, Beatriz Jaguaribe de. II. Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 306.77

Matheus Araujo dos Santos

**ERRÂNCIAS SEXUAIS:
Imaginários Urbanos e Potências de Excitação**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Jaguaribe de Mattos

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Jaguaribe de Mattos (Orientadora)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Mariana Baltar

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Pablo Assumpção

Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Fernando Pocahy

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Ramusyo Brasil

Instituto Federal do Maranhão

Aos que erram.

AGRADECIMENTOS

Anísia, Beatriz, Cintia, Elton, Juliano, Filipe, Sandrinha, Juliana, Luciano, Francisca, Lena, Luis, Diego, Adriana, Jane, Bruno, Carol, Maria, Fernanda, Vinicios, Keiji, Pedro, Juliana, Maycon, Bruno, Rodrigo, Daniel, Gatarri, Neguinha, Jataí, Casa 24, Casa Nem, Rafa, Gi, Indianara, Luciana, Tertuliana, Luana, Michelle, Jota, Alex, Claire, Frank, Gabriel, A'alon, Leandro, Helder, Thais, Claudenilson, Mayana, Marcelo, Leo, David, Ramon, Vivi, Bernardo, Alex, Lucas, Bssa, Fernando, Pablo, Ramusyo, Mariana, Luís, Zina.

RESUMO

Nesta tese me aproximo da errância sexual a partir de suas modulações decorrentes das tecnologias da comunicação e da imagem. Através de distintos registros e regimes de visualidade procuro perceber como narrativas heterogêneas emergem a partir deste tipo de experiência urbana. No primeiro capítulo apresento o conceito de errância sexual e discuto as possibilidades de alteridade na cidade a partir da análise de obras cinematográficas. No segundo capítulo estabeleço relações entre arquitetura, poder e imagem a partir de registros policiais e de reportagens jornalísticas que apontam para estratégias de transformação da errância sexual em ameaça de desintegração social. No último capítulo localizo as imagens amadoras do sexo em público no contexto do capitalismo contemporâneo, cuja força de produção é extraída dos circuitos de estímulo-frustração-estímulo.

Palavras-chaves: errância sexual; imaginários urbanos; potências de excitação

ABSTRACT

In this thesis, I approach *errância sexual* from their modulations through technologies of communication and image. Through distinct registers and visual regimes, I try to perceive how heterogeneous narratives emerge from this type of urban experience. In the first chapter, I present the concept of *errância sexual* and discuss the possibilities of alterity in the city from the analysis of cinematographic works. In the second chapter, I establish relations between architecture, power and image from police records and journalistic reports that point to strategies for transforming *errância sexual* into a threat of social disintegration. In the last chapter, I locate the amateur images of sex in public in the context of contemporary capitalism, whose productive force is drawn from the stimulus-frustration-stimulus circuits.

Keywords: *errância sexual*; urban imaginary; *potentia gaudendi*

Uma cidade, um povo, mesmo um grupo mais ou menos restrito de indivíduos, que não logrem exprimir coletivamente sua imoderação, sua demência, seu imaginário, se desintegra rapidamente e, como observou Spinoza, merece mais ainda o nome de “solidão”

Michel Maffesoli

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ERRÂNCIA SEXUAL	14
2.1. ALTERIDADE NA CIDADE	15
2.1.1. EMPOBRECIMENTO, EXPROPRIAÇÃO, ESTERILIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA	15
2.1.2. OUTROS URBANOS, TÁTICAS ERRANTES	20
2.1.3. ORGIASMO E ERRÂNCIA SEXUAL	26
2.2. IMAGINÁRIOS ERRANTES	29
2.2.1. A MORTE SEMPRE À ESPREITA	31
2.2.2. NATUREZA CORROMPIDA	44
2.2.3. DESIDENTIFICAÇÃO	53
2.2.4. TRANSGRESSÃO E NARCISISMO	62
3. ARQUITETURA, PODER E IMAGEM	71
3.1. A CIDADE DÓCIL	73
3.2. ESPAÇOS DE SATURAÇÃO SEXUAL E AS FORMAÇÕES DO GUETO	77
3.3. BANHEIROS PÚBLICOS	85
3.4. OS SODOMITAS DE MANSFIELD	98
4. TECNOLOGIAS DA PEGAÇÃO	119
4.1. SOCIEDADES DE CONTROLE E POTÊNCIAS DE EXCITAÇÃO	120
4.2. PORNOTOPIAS DIGITAIS	124
4.2.1. CARTOGRAFIAS E CONTRAPÚBLICOS	125
4.2.2. APLICATIVOS E AUTOPORNIFICAÇÃO	133
4.2.3. CONSTELAÇÕES PORNOGRÁFICAS	145
5. INCONCLUSÕES	151
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162

1. INTRODUÇÃO

Errar pela cidade em busca de sexo impessoal pode nos revelar aspectos da vida citadina que perduram em semi-clandestinidade. Nesta tese, este movimento nos faz pensar na constituição da arquitetura urbana atravessada pelas tecnologias da imagem e da comunicação, que modulam as experiências de errância sexual permitindo a emergência de sensibilidades e problemas que nos guiam nos capítulos que compõem esse trabalho. Em um contexto de massiva espetacularização, no qual os espaços, tempos e subjetividades são atravessadas por imagens fantasmagóricas do consumo, a experiência parece sempre ameaçada por processos de homogeneização que se desenvolvem a partir das novas formações do capital. Neste trabalho, parto de imagens heterogêneas, surgidas em diferentes contextos e regimes estéticos, que através de temporalidades anacrônicas nos permitem pensar nas possíveis táticas de produção e compartilhamento deste tipo de experiência, assim como notar também os momentos nos quais elas parecem já diluídas nas embalagens dos desejos pré-fabricados.

No primeiro capítulo apresento algumas questões sobre a constituição subjetiva moderna, que nos permitem iniciar a discussão sobre a produção de um espaço público carente de significados devido a ascensão do espaço privado e íntimo como centro da vida urbana; produzindo sensibilidades anestesiadas e cidadãos avessos ao contato entre si. Em seguida, discuto as possibilidades de produção e compartilhamento de experiências neste contexto, através de táticas errantes responsáveis pela perduração deste gesto. Após essa contextualização, parto para a definição de *errância sexual*, conceito que nos acompanha por todo o trabalho e nos permite uma aproximação inicial ao imaginário coletivo sobre o tema através de imagens cinematográficas que emergem em distintos

períodos, propondo-nos reflexões específicas e nos fazendo pensar sobre as produções de narrativas e contranarrativas a partir deste tipo de experiência.

O segundo capítulo é dedicado às relações entre arquitetura, poder e imagem. De início, procuro discutir alguns caminhos pelos quais o espaço urbano e suas construções modulam assujeitamentos e possibilidades de vida e morte nas grandes metrópoles. Deixando de lado o registro ficcional, abordo o banheiro público como construção emblemática nos movimentos de errância sexual a partir de imagens jornalísticas que operam em função do sensacionalismo e da polêmica; de imagens feitas pelos próprios errantes através de registros efêmeros deixados nas portas e paredes dos banheiros e, principalmente, das imagens de vigilância produzidas pela polícia em uma operação emblemática para pensarmos nas relações as quais nos dedicamos neste momento.

No terceiro e último capítulo discuto modulações contemporâneas da imagem e comunicação em rede a partir do que chamo de *tecnologias da pegação*. Neste momento, percebo as estratégias da produção capitalista que incidem sobre o corpo excitável como material bruto de onde ela extrai a sua força de produção. As *potências de excitação* são, deste modo, alvos principais nas sociedades de controle que, outra vez, desenvolvem estratégias de manutenção do sexo entre homens no espaço privado. Ao mesmo tempo, diferentes usos destas mesmas tecnologias nos permitem outras aproximações do espaço público e de suas táticas de profanação. Neste momento, penso nas cartografias e contrapúblicos construídos a partir de mapeamentos coletivos em rede; nos aplicativos que estimulam o sexo impessoal produzindo corpos-mercadoria; nas imagens da indústria pornô que apostam em estéticas amadoras em busca de um efeito do real; e, por fim, nas imagens produzidas pelos próprios errantes em constelações digitais, que passam a adquirir certa competência midiática ao reproduzir gestos de exibição e voyeurismo.

A partir destes três momentos, distintos porém interconectados, adentramos diversos problemas aos quais nos levam os caminhos errantes. Através de imagens anacrônicas perambulamos por entre as questões que nos surgem e cruzamos os caminhos que se abrem agora.

2. ERRÂNCIA SEXUAL

Neste capítulo desenvolvo algumas questões relativas às possibilidades de produção e compartilhamento de experiências de alteridade urbana a partir de táticas errantes. De início, apresento algumas teorias da modernidade que nos ajudam a perceber o modo como o espaço público começa a se constituir como um *espaço morto*, sem sentido, devido aos processos de hiperestímulo e direcionamento ao espaço privado característicos desse período. A partir da sugestão de alguns autores, discuto as consequências do *empobrecimento*, *expropriação* e *esterilização* da experiência de alteridade no contexto citadino, que produz sensibilidades destroçadas a partir das exposições ao choque moderno ou por meio do anestesiamiento contemporâneo próprio das sociedades espetaculares; reino das imagens fantasmagóricas do consumo.

Em seguida, argumento a respeito das possibilidades de produção e compartilhamento de experiências a partir dos gestos dos *outros urbanos*; errantes que articulam táticas nas quais tomam o espaço público como campo expandido de experimentação. Sejam os *homens lentos*, os *praticantes ordinários da cidade* ou os *sujeitos corporificados*, estas figuras conceituais nos permitem a aproximação a distintas táticas de resistência aos usos programados da cidade, inspirando errâncias voluntárias como as *flanâncias*, *deambulações* e *derivadas*, movimentos que contribuíram de modo fundamental para a formação de determinadas vanguardas artísticas na modernidade. A partir destas questões, discuto a produção de contranarrativas oriundas destes gestos, que podem contribuir para a perduração da experiência errática através do seu compartilhamento. Por fim, apresento o conceito de *errância sexual* tomando-o como problema específico desta tese. Dentre as potências errantes, interessam-nos aquelas

atravessadas por forças dionisíacas que podem culminar no encontro com a heterogeneidade urbana levando-nos a questões sobre as possibilidades de significação do espaço público e também sobre as estratégias de transformação da errância em mercadoria.

Na segunda parte deste capítulo, aproximo-me do imaginário já consolidado sobre a errância sexual, no qual ela se constitui entre dois extremos: como gesto negativo de desintegração social -associada ao perigo e a morte- e como movimento crítico em relação aos processos de homogeneização dos espaços públicos; como gesto positivo e criador. A partir dos filmes *Parceiros da Noite* (William Friedkin, 1980), *Um Estranho no Lago* (Alain Guiraudie, 2013), *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000) e *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014), busco apresentar alguns modos pelos quais a errância sexual é narrada imagetivamente, fazendo parte de um imaginário coletivo em permanente disputa. De formas distintas, essas imagens cinematográficas possibilitam a articulação de proposições que dizem respeito à construção ficcional das práticas de errância sexual e das diferentes estratégias e táticas que emergem destas narrativas, permitindo-nos expor algumas questões iniciais que são desenvolvidas nos capítulos seguintes.

2.1. ALTERIDADE NA CIDADE

2.1.1 EMPOBRECIMENTO, EXPROPRIAÇÃO, ESTERILIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

Algumas teorias da modernidade se aproximam de processos pelos quais os habitantes das cidades são bombardeados por estímulos sensoriais em uma intensidade até então inédita. Seja através dos anúncios publicitários que se propagavam pelas ruas e começavam a adentrar os domicílios, das imagens aceleradas do cinema que se popularizava como entretenimento, ou dos meios de transporte que alteravam substancialmente as relações espaço-temporais; as subjetividades modernas são formadas em uma encruzilhada de imagens e sensações que compõem a experiência urbana naquele momento em instantes fragmentários. Esta “intensificação da vida nervosa”, como define Georg Simmel (2005, p.577), opera através de hiperestímulos aos quais os sujeitos modernos se tornam incapazes de responder ou, ao menos, incapazes de responder com total energia. Tal incapacidade seria responsável por uma espécie de adaptação das personalidades modernas às potências exteriores, que se materializaria em reações de indiferença diante do ritmo acelerado dos encontros nas grandes metrópoles. Esse desinteresse -que o autor chama de uma atitude *blasé* frente a vertigem do mundo moderno- não se traduziria apenas como apatia, mas acabaria por gerar entre os habitantes da cidade uma espécie de aversão, “uma estranheza e repulsa mútuas que, no momento de um contato próximo, causado por um motivo qualquer, poderia imediatamente rebentar em ódio e luta” (*Ibid*, p. 583). De certa forma, o que Simmel aponta é como o caráter heterogêneo do espaço público passa a ser encarado com repulsa e as experiências de alteridade urbana tendem a ser cada vez menos valorizadas neste contexto.

De acordo com Richard Sennett (2014) a aversão à esfera pública se intensifica exponencialmente no decorrer da modernidade, até que o mundo privado tenha sobre ela total privilégio. Segundo ele, o Antigo Regime -que durou até século XVIII- privilegiava a cidade como *theatrum mundi*, no qual o espaço público tinha sua função política ativada a partir das máscaras sociais que determinavam os papéis públicos dos cidadãos; o que

garantia a qualidade política dos espaços compartilhados da cidade através de sociabilidades surgidas a partir de relações impessoais. Já no século XIX, as posições de ator convivem com a de espectador, que vai ganhando maior força a partir do início do processo de introjeção da personalidade, que se intensifica a partir de então. Ao declínio do homem público observado por Sennett, seguem-se as tiranias da intimidade características do século XX, momento no qual nos voltaríamos radicalmente à interioridade psíquica e às noções de privacidade, familiaridade e segurança, abandonando a esfera pública como local privilegiado da política -que passa a ser tomada majoritariamente em termos psicológicos. Este movimento narcisista produziria o que o ele chama de um *espaço público morto* (*ibid.* p.28); domínio marcado pelo esvaziamento e falta de sentido, constituindo-se, em última instância, como um espaço perigoso e imoral (*ibid.* p.43).

Se Simmel afirma a atitude *blasé* como estratégia de proteção contra a vertigem moderna e os perigos da alteridade, Sennett vê na supervalorização da vida privada o principal sintoma desta crescente dificuldade em lidarmos com a heterogeneidade do espaço urbano. Em ambos os casos, percebemos como a experiência de exposição à diferença parece caminhar rumo ao próprio fim, dando lugar a um espaço público que se quer cada vez mais estéril e exaurido de suas potências de comunicação. São justamente essas potências que Janice Caiafa (2005), entre outros autores, acredita ser a força motriz do espaço urbano. Ao andarmos pela cidade, independentemente de quantas vezes passemos pela mesma calçada e reconhecemos seus aspectos mais íntimos, há sempre a possibilidade do encontro imprevisto; ir à rua é estar exposto a situações que nem sempre planejamos. É essa exposição à diferença que tornaria a cidade um espaço de comunicação singular formado por experiências de descontinuidade (*ibid.*, 2005) e

promessas de abertura às alteridades que se cruzam nos movimentos de fluxo e circulação que a caracterizam (NANCY, 2013, p.36).

Dentre os pensadores que afirmam de modo mais veemente a morte da experiência está Walter Benjamin, para quem a produção da modernidade é marcada pelo seu declínio e a conseqüente incapacidade de compartilhamento; a sensibilidade moderna estaria destroçada como o soldado que retorna ao lar após os horrores da guerra e não encontra palavras que deem conta de narrar tudo que viu e viveu em combate: “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?”, pergunta-se ainda no início do século XX (BENJAMIN, 2010, p.114-115).

Desde os escritos de Simmel e Benjamin as formas de habitar as cidades sofrem transformações significantes que dizem respeito ao avanço do capitalismo e suas conseqüentes tecnologias e modos de subjetivação. As relações entre subjetividade e consumo se estreitam de forma incontornável ao entrarmos no que Guy Debord (2000) chama de *sociedade do espetáculo*, momento no qual as imagens se articulam com a produção do desejo publicitário e fetichista, promovendo certo anestesiamiento característico da contemporaneidade.

É pelo princípio do fetichismo da mercadoria, a sociedade sendo dominada por “coisas supra-sensíveis embora sensíveis”, que o espetáculo se realiza absolutamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência. O mundo ao mesmo tempo presente e ausente que o espetáculo apresenta é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. O mundo da mercadoria é mostrado como ele é, com seu movimento idêntico ao afastamento dos homens entre si, diante de seu produto global. (*ibid.* p.37-38)

A “imensa acumulação de espetáculos” (*ibid.* p.1), que dita a sociedade contemporânea na visão do autor, é responsável pelo distanciamento entre os habitantes da cidade através da homogeneização de espaços e de desejos que são submetidos às forças do mercado e das imagens produzindo, como consequência, subjetividades anestesiadas que são forjadas longe da heterogeneidade urbana.

Ao tratar destas questões, Giorgio Agamben sugere um cenário de *expropriação da experiência*. Ao contrário do empobrecimento percebido por Benjamin em decorrência do choque e hiperestímulo, ele propõe que pensemos em como o estado anestésico da cidade contemporânea, aliado à fantasmagoria do consumo, colabora para a sua expropriação e consequente degradação. “Nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzido em experiência” (AGAMBEN, 2005, p.21-22).

A despeito dos diagnósticos que insistem em decretar o fim da experiência, seja pelo seu empobrecimento ou expropriação, Paola Jacques (2012, p.14) nos propõe pensar a partir do conceito de *esterilização*, processo que se daria principalmente por meio da pacificação do espaço público e da produção de falsos consensos, atuando sobretudo por intermédio da captura e domesticação das experiências de alteridade urbana. Nesta perspectiva, apesar do poder homogeneizante haveria também os gestos que a ele resistem, experiências que são produzidas e compartilhadas, ainda que sobre elas atuem toda sorte de sanção e controle. Mesmo sob a pressão das narrativas totalizantes, contranarrativas urbanas seriam ainda capazes de engendrar sensibilidades não hegemônicas e nos propor, enfim, outros usos dos espaços compartilhados das cidades. A aversão ao espaço público é construída a partir destes processos de esterilização, mas

também surgem a partir do medo e violência que o caracterizam a partir do terror. Além de estéril, a cidade é vista como “perigosa”, como nos mostra Richard Sennett. Recontextualizando a pergunta de Benjamin: que moribundos seriam capazes de produzir e compartilhar experiências no contexto das cidades contemporâneas? Em meio a uma sociedade na qual os desejos são tomados pelo capital e diluídos em imagens midiáticas, quais táticas de transmissão seriam ainda possíveis?

2.1.2 OUTROS URBANOS, TÁTICAS ERRANTES

A palavra “moribundo” designa aquele que está em vias de desaparecimento, mas que apesar de destruído permanece vivo, resistindo à morte por mais próxima que ela esteja. Manter-se em vida nestas condições significa ocupar este mundo a partir de suas ruínas, sobrevivendo em meio à destruição que se apresenta sempre como realidade. São estes morredios contemporâneos que Jacques (2012, p.16) chama de *Outros Urbanos*; os primeiros alvos da artilharia espetacular que promove a esterilização das experiências de alteridade no espaço público; os que mais imediatamente sofrem com os processos de higienização e gentrificação que a todo momento reconfiguram as estratégias de pacificação da esfera pública.

Haveria entre estes usuários disruptivos das metrópoles uma tática em comum; a experiência errática que lhes renderia outros conhecimentos sobre o cosmos urbano, revelando sempre diferentes possibilidades de habitá-lo. O conceito de errância desenvolvido por Jacques -e que utilizamos aqui para chegar ao problema da errância sexual- é formado a partir da influência de autores que se dedicaram a pensar o andar pela cidade como uma ação mais complexa do que um simples passeio ou uso programado do

espaço, revelando as potências críticas destas práticas e suas possíveis consequências para a experiência cidadina contemporânea. Sejam os *homens lentos*, como pensados por Milton Santos (2006), os *praticantes ordinários da cidade*, à maneira de Michel de Certeau (1994) ou os *sujeitos corporificados*, sugeridos por Ana Clara Torres Ribeiro (2000); os Outros Urbanos são atravessados pela mesma insatisfação em relação à disposição espaço-temporal que lhes é prescrita pela arquitetura e instituições da urbe espetacular.

Os *homens lentos* pensados por Milton Santos são os habitantes das zonas opacas das cidades, das regiões cinzentas e pouco discerníveis que se afastam dos holofotes do espaço urbano luminoso -já tomado pela lógica do espetáculo e das imagens fantasmagóricas do consumo. O paradigma moderno da velocidade como “força mágica” civilizatória (SANTOS, 2006, p.220) encontra seus limites diante de experiências subjetivas que resistem à esterilização do espaço público e que são formadas a partir de outras temporalidades. A lentidão a que se refere o autor se opõe à mobilidade dos que podem se locomover rapidamente pela cidade; das classes abastadas que a atravessa consumindo freneticamente suas “imagens pré-fabricadas” e que, por isso, são incapazes de percebê-la em suas diversas potências. Os homens lentos, ao contrário, para quem as imagens publicitárias são sempre miragens, transformam a experiência da pobreza em oportunidade de “novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva” que emerge nas zonas turvas do espaço urbano (*ibid.*, p.221).

Esta característica produtiva e positiva é também fundamental na experiência dos praticantes ordinários da cidade como pensados por Michel de Certeau; um outro urbano que “inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual” (JACQUES, 2012, p.15). Trata-se de

perceber a cidade a partir dos “limiões onde cessa a visibilidade”, de ter com ela relações antidisciplinares de permeabilidade que “desviam, alteram ou jogam com os mecanismos autoritários da disciplina” a partir de táticas desviatórias que seguem a “lógica cega do corpo amoroso”, ou seja, funcionam menos pelo consumo visual do que pelo contato háptico que faz com que a experiência na cidade seja sempre uma experiência corporificada (*ibid*, p.269).

O *sujeito corporificado* descrito por Ana Clara Torres Ribeiro (2000) sugere esta contaminação entre o corpo carnal e o corpo concreto da cidade, que se torna possível através de experiências de errância urbana que funcionam como táticas de resistência à captura do sujeito-corpo – “presente, soberano e ativo” - e sua conseqüente transformação em um corpo-produto - “hiperfragmentado pelo olhar especializado e reconstruído por técnicas da imagem”. “O corpo-produto pode ser compreendido como uma forma sedutora que se oferece como imagem, ou melhor, que se oferece para ser imagem. Assim, o corpo-produto é o ‘habitante’ privilegiado do imaginário urbano difundido pelo pensamento dominante.” (RIBEIRO, 2007, p.5). Por sua vez, o sujeito corporificado ou sujeito-corpo, marcado pela urgência de “ressubjetivação das redes sociais”, articula sua sobrevivência através de “‘ilegalidades socialmente necessárias’, ou seja, são homens da ‘viração’, do improvisado, que lutam contra a vigilância instrumentalizada e, muitas vezes militarizada, da vida e da ordem urbanas” (JACQUES, 2012, p.285).

Apesar de suas particularidades, os Outros Urbanos partilham a possibilidade de produzir e transmitir experiências no contexto contemporâneo de esterilização. Através de diferentes táticas, os homens lentos, os praticantes ordinários da cidade e os sujeitos corporificados negociam o espaço urbano com as forças que buscam transformar toda experiência em imagens prontas para o consumo e todo corpo em corpo-mercadoria (RIBEIRO, 2007). Nessa negociação acabam por nos sugerir outros usos da cidade que,

de acordo com o argumento que seguimos até aqui, são possíveis através das experiências erráticas e das contranarrativas que surgem a partir delas. A centralidade da errância nestas experiências urbanas faz com que esse gesto se transforme em tática comum; oportunidade crítica de viver e abordar questões ligadas à urbanidade, alteridade, experiência e comunicação. Além dos Outros Urbanos, o espaço público é tomado também por errantes voluntários que buscam produzir suas narrativas direcionando-se às alteridades radicais através das táticas de errância. A errância como tática é modulada no decorrer da modernidade através de práticas que podem ser associadas a questões específicas das transformações urbanas e também às formações de vanguardas artísticas. Os movimentos de *flanância*, *deambulação* e *deriva* se apresentam como possibilidades de ocupação da cidade através de perspectivas críticas que insistem e tomá-la como campo expandido de experimentação. Estas práticas errantes são também táticas narrativas, modos de produção e compartilhamento das experiências de alteridade urbana em contextos de multidão e anonimato; estranhamento e fugacidade; participação e jogo (JACQUES, 2012, p.35-36).

O *flâneur* baudelaire-poe-benjaminiano é, ao mesmo tempo, produto e crítico da modernidade, é o cidadão burguês que mergulha na multidão usufruindo das possibilidades de anonimato que se intensificam nas grandes cidades. Movendo-se entre as paisagens urbanas como um *voyeur*, o *flâneur* faz da rua sua casa (BENJAMIN, 2012, p.100). Ao mesmo tempo que goza da experiência do anonimato, ele opera através do dissenso em relação às grandes reformas haussmannianas nas cidades europeias no século XIX, afirmando uma temporalidade relacionada ao ócio em contraposição ao ritmo veloz dos macro-planejamentos modernos (JACQUES, 2012, p.38). As crônicas de João do Rio (1951) apresentam essas questões no contexto brasileiro, no qual o conceito se traduz em *vagabundagem* e *vadiagem* e cuja prática questiona principalmente as reestruturações

urbanas do Rio de Janeiro levadas à cabo por Pereira Passos na primeira década do século XX.

As práticas de *deambulação*, por sua vez, são táticas usadas especialmente pelos dadaístas e surrealistas europeus, como Tzara, Aragon e Breton e, posteriormente, por modernistas brasileiros, a exemplo de Flávio de Carvalho. Ao contrário da *flanerie*, onde a contemplação e observação tem centralidade no movimento de andança pela cidade, os deambulantes estão mais interessados em noções de fugacidade e estranhamento do cotidiano, nos momentos de rupturas temporais que, na banalidade do dia-a-dia, explicitam as passagens entre o velho e o novo mundo; entre o passado que se quer obsoleto e o futuro que se apresenta à toda velocidade. No lugar do fascínio do *flâneur* pelos hiperestímulos e multidões, os deambulantes “provocam a multidão, a devoram, entram nas passagens, se tornam passagens; como o trapeiro, recolhem trapos, sobras, restos da cidade, e se embriagam com a própria fugacidade moderna, com a fugaz-cidade moderna.” (JACQUES, 2012, p.131)

As *derivas*, por fim, são táticas ancoradas nas noções de participação e jogo, sendo utilizadas amplamente pelos situacionistas, grupo fundado por Guy Debord no final da década de 1950, e também por Tropicalistas, como Hélio Oiticica, a partir da década de 1960. Os situacionistas denunciavam a cultura do espetáculo, a alienação e a falta de participação dos indivíduos na sociedade:

A Internacional Situacionista adquiriu relevância particular por focalizar de maneira especial, sua luta pela conquista da liberdade no espaço privilegiado da cidade [...] propuseram uma complicada mescla de práticas vanguardistas com ênfase em estratégias que reivindicavam o prazer diário, algo que denominaram “a libertação do cotidiano”. Suas críticas, ações e propostas centraram-se no espaço urbano por entenderem que este poderia ser o lugar em que mais crescia

o conflito sociopolítico, e onde com mais rapidez seria possível acelerar a mudança social (CORTÉS, 2008, p.23)

Apesar das críticas ao urbanismo, os situacionistas acreditavam na cidade e em sua potência heterogênea. Através da criação de “situações”, defendiam ser possível construir um ambiente urbano onde os habitantes da cidade pudessem participar efetivamente de sua construção. Trata-se da afirmação de gestos “lúdicos-construtivos” (DEBORD, 2000) que carregariam a promessa de uma organização social de caráter horizontal na qual, através da tática de deriva, conseguiríamos escapar à espetacularização urbana que constitui o que Debord chama de sociedade do espetáculo, como vimos no tópico anterior.

Os argumentos apresentados por Paola Jacques em seu elogio aos errantes são fundamentais para que adentremos o problema central desta tese, a saber, o de como práticas de errância sexual urbana são transmitidas através de narrativas que disputam o imaginário sobre o sexo em público entre homens. Os personagens descritos até aqui andam pela cidade desprogamando-a sempre que possível, fazendo dela campo de experimentação e profanando seus espaços compartilhados sendo movidos por distintos interesses e desejos. Os problemas que busco discutir a seguir dizem respeito ao cruzamento de forças eróticas que atravessam essas práticas. Que modulações errantes são possíveis quando tomadas pelo desejo sexual? Como este tipo de errância é capaz de nos informar sobre as possibilidades de uso do espaço urbano? Em que medida elas se apresentam como possibilidades de resistência ao anestesiamiento e à espetacularização? Quais as estratégias de esterilização incidem sobre essa qualidade errática? O que elas podem nos dizer sobre vida e morte no espaço urbano?

2.2 ORGIASMO E ERRÂNCIA SEXUAL

O conceito de *errância sexual* é utilizado por Michel Maffesoli (1985) quando ele busca discutir proposições de socialidade surgidas a partir do *orgiasmo*, espécie de pulsão errática responsável pela conformação de “coletivos vividos” e da manutenção do que entendemos como sociedade. Na perspectiva apresentada pelo autor, apesar de toda ordem que visa determinar a experiência de alteridade no espaço urbano, há sempre forças dionisíacas que se articulam pelas fissuras e brechas que se abrem diante da potência de tais experiências. O orgiasmo é a forma pela qual o corpo individual, sabendo-se perecível, reage à certeza da morte, indo ao encontro de um corpo coletivo, aberto e múltiplo. São forças incontroláveis que resistem a qualquer tentativa de racionalização, estando ligadas ao excesso e propondo certa “ética do instante” que se aproxima de perspectivas hedonistas de valorização do presente em detrimento do futuro ou passado. O orgiasmo “perde-se no presente, esgota-se no instante. Assim, não opera sobre um futuro hipotético ou sobre um passado duvidoso. A fascinação passional é sempre pontual, ainda que esta pontualidade possa repetir-se num ciclo sem fim”. (*ibid*, p.44)

Frente ao imperativo de individuação na modernidade, naquilo que Max Weber (1996) chamou de “racionalização generalizada da existência” -ancorada em uma temporalidade linear, no trabalho e no utilitarismo- as modulações contemporâneas do orgiasmo apontam para certa “lógica passional” que segue animando o corpo social (MAFFESOLI, 1985, p.15). Esta lógica, apesar de continuar se articulando no decorrer dos séculos, mantém-se subterrânea. Trata-se da propulsão de uma força lúdica e minoritária que, desde baixo, segue informando a vida cotidiana com uma proposição temporal que, ao invés da produção sempre mensurada, aposta no dispêndio e seu excesso

característico. Andar pela cidade em busca de sexo pode revelar esse gesto improdutivo da disposição do corpo individual aberto ao encontro com o corpo coletivo. Um movimento de “fragmentação de si mesmo, uma maneira de se perder num fluxo sexual coletivo que revigora uma simpatia universal, a qual remete à sólida organicidade das pessoas e das coisas”. (*ibid*, p.25). Neste sentido, o orgasmo e as práticas de errância sexual urbana caminham em direção à diferença e à alteridade:

[...] o contato íntimo dos corpos, nas práticas libertinas, possui uma função religiosa/social: permite a coabitação daqueles que, em sua alteridade, seriam conduzidos a negar um ao outro. A diferença não é negada, mas incluída num jogo de sentidos que a torna aceitável. Do mesmo modo que a violência ritualizada assegura a fundação da cidade, a libertinagem, por via da prática hierogâmica, garante a perenidade do mundo. (*ibid*, p.51)

As pulsões errantes do orgasmo surgem de dentro da própria ordem, como uma força incontrolável que rebenta sem pedir licença, estilhaçando a couraça do *eu* e abalando as normas hegemônicas de habitação da cidade. Não se trata de uma força cujo fim seja almejável; “cerceá-la em sua expressão é promover sua irrupção perversa e exacerbada. [...] O fantasma produtivo, a plena positividade, a unidimensionalidade, são couraças que, por sua própria rigidez, geram o estilhaçamento.” (*ibid*,p.37) Diante da impossibilidade de destruição, as forças esterilizadoras atuam através da contenção e espetacularização da errância sexual. Ao mesmo tempo que os errantes seguem inventando outras formas de estar junto através de movimentos orgiásticos que perduram graças às possibilidades de transmissão da experiência, o poder esterilizador reinventa suas táticas de transformação da experiência em mercadoria pronta para o consumo e esvaziada de suas potências.

Voltamos outra vez à pergunta feita por Benjamim acerca das possibilidades de produção e compartilhamento de experiências. Seriam elas possíveis na

contemporaneidade anestesiada pelas imagens publicitárias e pelas novas tecnologias do capital? Segunda a perspectiva apresentada por Jacques, que destrinchamos anteriormente, Benjamin afirma que a experiência persiste como a “vivência, o acontecimento, uma experiência sensível, momentânea, efêmera, um tipo de experiência vivida, isolada, individual”, mas se torna impossível como “experiência maturada, sedimentada, assimilada, que seria um tipo de experiência transmitida, partilhada, coletiva”. Deste modo, a dimensão restrita da experiência seria algo ainda tangível, a dificuldade estaria em transformá-la em experiência acumulada de caráter comum (JACQUES, 2012, p.18).

A partir desta perspectiva, as errâncias desafiam a impossibilidade de compartilhamento da experiência, o que lhes garante a perduração das potências orgiásticas para além do ato errático em si. Este tipo de narrativa é construído a partir de transviamentos da história oficial; elas “constituem outro tipo de historiografia, ou de escrita da história, uma história errante, não linear, que não respeita a cronologia tradicional, uma história do que está na margem, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, do que é ambulante, não está fixo, mas sim em movimento constante. Ao dar atenção a esta qualidade de narrativa pretendo contribuir para a formação de uma errantologia que busque a aproximação de uma “lógica nômade” que, espero, permita-nos questionar o modo como vivemos coletivamente o espaço urbano e com ele produzimos e inventamos prazeres e desejos. (*ibid*, p.20-24)

O argumento de Benjamin diz respeito à crise da narrativa, ou seja, da possibilidade de compartilhar experiências oralmente através, por exemplo, das fábulas – histórias que não pretendem apenas descrever uma situação, mas que carregam uma experiência acumulada que gera uma ética transmitida pelo narrador à comunidade na qual se insere. As experiências de errância sexual, especificamente a pegação entre

homens no espaço público, são experiências clandestinas sobre as quais pouco se fala. O segredo, inclusive, é parte da garantia de sua perduração. Portanto, como narrar o que parece ser inarrável? Que táticas de transmissão da experiência errática são produzidas nesse jogo erótico com a cidade?

Tanto Paola Jacques como Michel Maffesoli tecem elogios às práticas de errância, sejam elas sexuais ou não. O trabalho dos autores é focado nos momentos de ruptura possíveis a partir deste gesto de se perder na cidade labiríntica. O que proponho nessa tese, no entanto, é perceber também os limites de tais práticas. Estou certo de que a pegação entre homens no espaço público carrega diversas potências criativas que podem nos sugerir saídas para assujeitamentos que se apresentam como determinantes. Todavia, parece-me inegável que as forças esterilizantes também seguem desenvolvendo estratégias de transformação dessas práticas em produtos disponíveis para o consumo, fazendo com que a errância não possa ser pensada mais como uma prática de pura e simples transgressão, mas como uma ação que, por sua potência, é sempre tida como alvo principal da espetacularização contemporânea.

2. IMAGINÁRIOS ERRANTES

As narrativas errantes disputam um imaginário já consolidado sobre o sexo entre homens no espaço público. Na segunda parte deste primeiro capítulo busco, através de imagens cinematográficas, perceber os caminhos pelos quais estas práticas são construídas neste imaginário coletivo. Na literatura, os relatos sobre errâncias sexuais são feitos, principalmente, através das autobiografias e autoficções, a exemplo das memórias de Samuel Delany (1999) em *Times Square Red*, *Times Square Blue*, na qual o autor compartilha sua experiência como homossexual e negro em Nova York, percebendo as

mudanças da cidade na última metade do século XX; dos diários de Túlio Carella (2011) publicados sob o título de *Orgia*, na qual acompanhamos o professor argentino se perder entre os fluxos de desejo da cidade de Recife, nos anos de 1960; dos relatos de Luís Capucho (1999) sobre o Cinema Orly, no Rio de Janeiro, onde o autor nos conta sobre sua relação com o espaço que era o seu “lar” na década de 1980; ou da autoficção criada por Pablo Pérez (2005) sobre a Buenos Aires dos anos de 1990 a partir do seu encontro com um morador de rua em um cinema pornô, no livro *El Mendigo Chupapijas*. Estas narrativas literárias são alguns exemplos que colaboram com o que Juan Pablo Sutherland (2009) acredita ser a construção de uma *ciudad marica* expoente, principalmente, na literatura latino-americana: “Digo ciudad en la idea de establecer un imaginário colectivo, de deseo, que pueda pensarse como una política, una estética colectiva, que con diferencias friccionaran los géneros mayores en pro de una política minoritaria de atentado a la nación hegemónica. (SUTHERLAND, 2009, p.22-23).

Apesar da riqueza destas narrativas literárias, escolhemos a linguagem cinematográfica como modo de aproximação das questões sobre a errância sexual pela exponencial centralidade da cultura visual na sociedade em que vivemos, na qual a imagem em movimento adquire suma importância, tornando o cinema um dos grandes símbolos da modernidade, que segue sendo responsável por articular imaginários coletivos de forma massiva, o que faz da máquina cinematográfica uma construção estratégica para pensarmos nas potências de excitação que nos interessam aqui. Neste imaginário cinematográfico, as práticas de errância sexual seguem dois caminhos majoritários: por um lado, o sexo homossexual e as práticas de pegação são tidas de forma negativa, como imorais, sujas e próximas às pulsões destrutivas de morte, gerando sempre a ameaça de desintegração social; por outro, o vagar pela cidade em busca de sexo anônimo e efêmero é tomado como uma oportunidade de desidentificação e de encontro

com alteridades urbanas e, portanto, um gesto positivo e criador. É entre um polo e outro que surgem as narrativas que nos interessam neste trabalho. Partindo dos filmes *Parceiros da Noite* (William Friedkin, 1980), *Um Estranho no Lago* (Alain Guiraudie, 2013), *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000) e *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014), me aproximo a seguir de alguns problemas articulados pela emergência de tais imagens.

2.2.1 A MORTE SEMPRE À ESPREITA

“Um dia essa cidade vai explodir”, diz um policial em ronda pela noite de Nova York em uma das primeiras cenas de *Parceiros da Noite* (*Cruising* - William Friedkin, 1980). O filme, estrelado por Al Pacino, conta a história de um *serial killer* cujas vítimas são sempre homens *gays* que estão em busca de sexo anônimo nos espaços públicos ou semi-públicos da cidade. O ator interpreta Steve Burns, policial que um dia recebe a proposta do seu superior: “O que você acha de desaparecer?”, pergunta o chefe se referindo à oferta para que ele trabalhe como agente disfarçado e se infiltre no submundo da cultura *leather* que começa a se formar naquele período. Ao aceitar o plano de captura do assassino, seguimos com ele na imersão por lugares desconhecidos tanto para o personagem como para parte do público já fisgado pela ambientação excêntrica prometida nos anúncios do filme. *Al Pacino is Cruising for a Killer*, dizia o cartaz em uma chamada que incitava o frisson *star-system* ao mesmo tempo que prometia aos espectadores uma jornada pelos caminhos escusos da noite nova-iorquina.





Imagens de Parceiros da Noite (William Friedkin, 1980)

Antes mesmo de ser finalizado, o filme já causava controvérsias, pois grande parte do movimento *gay* acreditava que a adaptação de *Cruising*, livro do jornalista Gerald Walker (1970), para os cinemas seria uma forma de contribuir para a estigmatização da homossexualidade ao associa-la à psicopatia através do suspense policial. William Friedkin, que alguns anos antes havia dirigido *O Exorcista* (1973), era conhecido por se aproximar de temas controversos através de imagens consideradas fortes e, por vezes, demasiadamente gráficas, o que certamente contribuiu para o crescimento dos protestos que se iniciaram durante a filmagem. À época bastante rejeitado também pela crítica especializada, *Parceiros da Noite* é hoje considerado um filme *cult* que, além de atrelar o sexo público entre homens ao medo e terror, acaba por compor o imaginário de uma cidade cuja memória segue sendo disputada. Filmado em uma época anterior à epidemia da AIDS e às intervenções moralistas do prefeito Rudolph Giuliani - que a partir do início dos anos 90 deu início a políticas públicas de higienização da cidade na assim chamada “guerra multicultural” (HALPERIN, 2007) -, o filme hoje atiza o imaginário acerca do sexo em público atravessado por uma espécie de nostalgia do “paraíso pré-latex”, no qual a dimensão criativa do sexo entre homens parecia não encontrar limites.

Parceiros da Noite é um filme de muitas camadas; em determinados momentos as imagens parecem questionar as práticas sádicas da instituição policial em comparação às práticas consentidas dos jogos errantes. Em uma de suas imersões em um bar *leather*, Burns se depara com uma festa temática onde todos se vestem de policiais e oficiais do exército. O seu olhar perdido em meio às imagens que presencia deixa ver um personagem vulnerável frente à profanação simbólica do poder que ele próprio deveria representar. Antes de ser retirado pelos seguranças por não cumprir o *dresscode* da noite, ele parece ameaçado diante das orgias dos que gozam parodiando a vigilância e controle policial dos

quais são as verdadeiras vítimas na vida cotidiana. Apesar da aparente transgressão, os espaços de saturação sexual também articulam suas regras.

Em outra cena acompanhamos um dos suspeitos ser interrogado por um grupo de policiais em uma sala fechada. Além da tortura psicológica sofrida durante a inquirição, em determinado momento um homem negro, alto e forte, vestindo apenas um chapéu de *cowboy* e *jockstrap*, entra no pequeno quarto e agride com um tapa no rosto o jovem que tenta provar sua inocência em desespero. O torturador é fetichizado sexual e racialmente. Enquanto o suspeito grita por socorro alguns policiais assistem à cena sentados como quem observa um *show* de *stripper* em um clube noturno. Em determinado momento, um deles aspira algo que se assemelha à um remédio, mas que devido às cenas anteriores de festas e orgias nos bares *gays*, somos levados a lembrar do uso de *poppers* nesses lugares. Ambas as cenas revelam a produção de prazer e desejo que permeia a lei e o poder e que é exercitada nos jogos de voyeurismo e exibicionismo, dominação e submissão que fazem parte da instituição policial, mas que são reapropriados pelos errantes em seus encontros sexuais subterrâneos.





Imagens de Parceiros da Noite (William Friedkin, 1980)

Na complexidade presente em suas imagens, *Parceiros da Noite* é construído majoritariamente a partir da associação direta entre homossexualidade e delinquência; gozo e terror. As práticas de errância sexual são práticas de morte; ao encontrar sua vítima o assassino pergunta: “Quem está aqui?”, ao que o mesmo responde: “Você está aqui. Eu estou aqui.” O que poderia ser um encontro marcado pelo desejo, torna-se sempre o encontro do errante com a sua destruição. Enquanto apunhala suas vítimas, o *serial killer* repete: “Você me fez fazer isso.”, delegando a elas a culpa pelo seu fim. Durante as filmagens diversos grupos de militantes homossexuais se articularam para boicotar a produção. De acordo com depoimentos apresentados no documentário *Exorcizing Cruising* (Laurent Bouzereau, 2007) muitas das cenas foram prejudicadas pelo barulho feito durante os protestos e tiveram de ser retrabalhadas durante a edição. Por serem praticantes cotidianos dos espaços utilizados como locação pela equipe do filme, esses grupos tinham facilidade em se posicionar estrategicamente em locais onde seus gritos se fizessem incômodos. Em determinado momento, as gravações ao ar livre tiveram de ser interrompidas por conta dos reflexos de luz lançados sobre o *set* e que vinham de janelas de apartamento próximos aos locais de filmagem; os manifestantes ocupavam pontos estratégicos da cidade dispostos a dificultar ao máximo a narrativa que estava sendo construída sobre a errância sexual naquele momento.

Em *Parceiros da Noite* as potências de experiências de alteridade urbana através da errância sexual são reduzidas a uma narrativa psicologizante, seja ela em relação ao policial ou ao assassino. Cada vez mais imerso, o personagem de Al Pacino é absorvido pelo submundo que investiga. O desejo homossexual parece tomar paulatinamente o policial em missão secreta e o corte de muitas cenas nos permite imaginar que ele transou com homens em suas experiências errantes. Aos poucos, ele parece perder o controle de si até que, contaminado pelo prazer homossexual, acaba ele próprio tornando-se um

assassino homofóbico. O *serial killer*, por sua vez, trilha caminhos mais intrincados. Ao final do filme não podemos afirmar com certeza quem cometeu os crimes. Durante as filmagens o diretor utiliza uma estratégia que acrescenta mais camadas à história; para cada assassinato que vemos, temos um ator diferente. O assassino da primeira cena acaba por ser aquele que morre no assassinato seguinte. Embora haja a tendência para que acreditemos tratar-se de apenas um personagem, o que temos, factualmente, é a sobreposição dos papéis de vítima e algoz: em *Parceiros da Noite* a errância sexual se torna sinônimo de autodestruição.

Ao utilizar as práticas errantes como pano de fundo de uma história policial, William Friedkin acaba por apresentar a homossexualidade através da perversão e do clima doentio no qual o filme se afirma. À época do seu lançamento, muitas cenas consideradas fortes foram censuradas pelos órgãos de controle de conteúdo estadunidense, o que não impediu que as imagens que restaram tivessem força suficiente para fazer do filme um marco na produção audiovisual que toma a errância sexual como tema.





Imagens de Parceiros da Noite (William Friedkin, 1980)

Em 2013, mais de duas décadas depois do seu lançamento oficial, os diretores James Franco e Travis Mathews filmam *Interior. Leather Bar* (2013), cuja proposta é recriar as cenas excluídas originalmente de *Cruising* nos cerca de 40 minutos de imagens censuradas. Segundo afirmações dos próprios diretores durante o filme, a ideia foi a de produzir imagens que revelassem a potência criativa da errância sexual, ao invés de retratá-la negativamente, como é feito na obra de Friedkin. Em depoimentos dos atores convidados para a experiência – muitos dos quais sequer eram nascidos na década de 80 – alguns afirmam a importância de *Parceiros da Noite* para suas formações subjetivas, percebendo o filme de maneira positiva, acreditando que ele é um dos principais responsáveis por divulgar a cultura *gay* e *leather* para o mundo. Em *sites* sobre cinema também não é difícil encontrar depoimentos que atribuem ao filme papel essencial na formação da cultura *BDSM* sendo ele, muitas vezes, considerado um dos formadores da nova geração de “pevertidos”. Apesar de toda estratégia de transformação da errância em autodestruição, algo parece escapar; o ambiente sujo e perigo de *Parceiros da Noite* também pode ser lido por lentes atravessadas pelo desejo. Percebemos, então, que além das táticas de transmissão de experiência, os errantes desenvolvem táticas de recepção que transformam as imagens de violência às quais são expostos em possibilidade de produção de prazer.





Imagens de Interior. Leather Bar (James Franco e Travis Mathews, 2013)

2.2.2. NATUREZA CORROMPIDA

Na cinematografia mais recente, *Um Estranho no Lago* (*L'Inconnu du Lac* - Alain Guiraudie, 2013) atualiza a relação entre errância sexual e autodestruição a partir de um suspense onde as forças dionisíacas do sexo entre homens no espaço público são, outra vez, associadas às pulsões de morte e aniquilamento nos levando, entretanto, a outras questões. A história se passa em um espaço-tempo de difícil precisão; estamos em algum lugar da França onde um lago e o arvoredo ao seu redor servem como ponto de encontro entre homens em busca de sexo anônimo. Ao contrário do clima completamente urbano de *Parceiros da Noite*, as imagens que vemos nos mantêm imersos em uma natureza quase fantástica; em nenhum momento temos acesso à vida dos personagens, a não ser quando estão juntos neste cenário paradisíaco, no qual permanecemos durante todo o filme vendo-os chegar e sair em seus carros. Toda a trama se desenrola neste local, que aparenta estar a poucos quilômetros de alguma cidade, mas também se assemelha a um Éden longínquo no qual se reencenam gestos criadores de desejo e transgressão. Franck, protagonista da história, vaga por entre as árvores e arbustos observando os movimentos e participando dos jogos de olhares e toques que compõem as práticas de pegação a céu aberto. Acompanhando os seus passos, vamos conhecendo o ambiente no qual se desenrola o enredo e nos adaptando aos corpos nus que zanzam de um lado a outro em busca de algum encontro. Diariamente, o jovem rapaz se dirige ao lago onde permanece até o cair do sol, quando a escuridão anuncia a hora de voltar para uma casa que nunca chegamos a conhecer, pois no filme todo espaço é espaço público. É através dessa repetição que a narrativa se constrói e vamos, aos poucos, ficando a par dos acontecimentos que movem a trama.







Imagens de Um Estranho no Lago (Alain Guiraudie, 2013)

Apesar de estarem sem roupas na maioria das cenas, as regras sobre nudez no lago parecem não estar claras. “É permitido ficar nu aqui?”, pergunta um dos homens a Franck ao vê-lo se despir. “Não é permitido ficar nu em lugar nenhum”, responde ironicamente o garoto. Mais do que estarem sem roupas, os personagens estão em um contínuo movimento de desnudamento, que funciona como um gesto constante e não apenas como uma forma rígida e estável. Através do questionamento sobre o imaginário judaico-cristão a respeito da relação entre nudez e natureza, Giorgio Agamben afirma que

Una de las consecuencias del nexos teológico que en nuestra cultura une estrechamente naturaleza y gracia, desnudez y vestido es, en efecto, que la desnudez no es un estado, sino un acontecimiento. Como oscuro presupuesto de la adición de un vestido o repentino resultado de su sustracción, don inesperado o pérdida imprevista, esta pertenece al tiempo y a la historia, no al ser y la forma. Es decir, en la experiencia que de ella podemos tener, la desnudez es siempre desnudamiento y puesta al desnudo, nunca forma y posesión estable. En todo caso, difícil de aferrar, imposible de retener. (AGAMBEN, 2014, p.94)

Ao insistirem no desnudamento como acontecimento infinito que não para de se repetir (*ibid*, p. 97), as imagens de *Um Estranho no Lago* nos remetem ao pensamento do autor, que afirma que “desnudez y naturaleza son, como tales, imposibles: existe sólo la puesta al desnudo, existe sólo *naturaleza corrompida*” (*ibid* p.104, grifo meu). É essa espécie de natureza viciosa que se dá a ver quando Franck encontra um desconhecido em meio aos fluxos orgiásticos da errância sexual e caminha em direção ao prazer assombrado pela ameaça de morte. Ao conhecer Michel em uma de suas errâncias, ele parece se apaixonar perdidamente. Em uma longa cena, ele assiste à distância o

desconhecido afogar no lago um garoto com o qual mantinha relações sexuais. Por alguns minutos a câmera subjetiva nos permite tomar o lugar do personagem e observar o plano mais longo do filme, no qual a câmera se move lentamente nos fazendo acompanhar como *voyeurs* a cena que é o ponto de giro da narrativa que assistimos. Ao invés da repulsa pelo ato, ao presenciar o assassinato, Franck se aproxima cada vez mais do estranho até que os dois comecem uma relação sexo-amorosa que tem como condição o fato de se encontrarem exclusivamente no lago e nos seus arredores.

O cenário onírico no qual permanecem os personagens parece movido exclusivamente por relações de sexo impessoal. No início do filme, um dos homens parece sentimental demais ao se aproximar de Franck, sendo ridicularizado pelo comportamento inapropriado naquele local. Ao se apaixonar por Michel, o jovem parece desafiar as leis que os impulsionam a relações sexuais puramente carnis. O amor do personagem se torna um gesto de transgressão. Franck não se importa de estar nos braços de um assassino. Dia após dia ele retorna ao lago para encontra-lo e fazer sexo ao ar livre, muitas vezes sendo observados por outros homens que fazem das práticas voyueristas a sua contribuição à errância sexual. A aparente indiferença do jovem em relação ao assassinato ao qual pode assistir de um ponto privilegiado, revela-se nas palavras do detetive que, ao interroga-lo, comenta um tanto assustado:

Não acha estranho termos achado um corpo na água há poucos dias e todos estarem de volta à caça como se nada tivesse ocorrido? Não podemos parar de viver... Um de vocês é morto e isso não lhes importa? Imagine que o coitado ficou três dias na água, suas coisas nas pedras, seu carro estacionado, e ninguém notou nada, nem seu amante. Sabemos que eles não eram um casal. Todavia, às vezes vocês parecem se amar de um jeito muito estranho. Pode imaginar a solidão do rapaz? Não estou lhe pedindo compaixão ou solidariedade. Mas poderia ao menos

se preocupar, mesmo se só consigo. Pode haver um assassino homofóbico nesta área. Faça alguma coisa antes que lhe aconteça algo.

Apesar da ameaça de morte, Franck se entrega abertamente ao seu desejo sem se importar com as consequências. O detetive parece perdido diante da indiferença do jovem e das práticas de errância sexual que começa a perceber no lago onde se deu o crime. Tanto a homossexualidade, como o sexo em público, parece aos seus olhos algo de difícil compreensão. Ao ver desconhecidos se reunirem em orgias anônimas, o detetive parece não entender como este tipo de prazer pode ser produzido diante de todo risco que o acompanha.

No âmbito da representação, a relação entre homossexualidade e criminalidade é responsável por um dos primeiros estereótipos do personagem homossexual no cinema, como nos mostra o trabalho de Vito Russo (1987), no caso do cinema estadunidense, e a pesquisa de Antônio Moreno (2001), que chega às mesmas conclusões ao analisar o cinema brasileiro e constatar que a construção do *homossexual criminoso* é uma das primeiras estratégias de inserção das sexualidades desviantes no imaginário cinematográfico. Ao contrário de *Parceiros da Noite*, as imagens de *Um Estranho no Lago* se articulam a partir de certo conhecimento explícito sobre esse problema. É justamente porque a homossexualidade é historicamente associada à delinquência que o filme provoca outra vez a questão: diante dos “perigos” de tais práticas, porque a sua insistência e perduração? Que tipo de desejo pode resistir às mais diversas sabotagens sociais e permanecer vivo, ousando se exibir publicamente e se pondo, repetidamente, à exposição dos perigos que o acompanha? Em um contexto no qual o sexo impessoal é estimulado em detrimento das relações afetivas, pode o amor representar alguma espécie

de transgressão? Enquanto William Friedkin alega que os espaços de errância sexual são apenas mais um ambiente onde ele narra o seu *thriller* policial, as imagens feitas por Alain Guiraudie operam justamente através da reencenação do clichê no qual as pulsões de morte se igualam ao desejo desviante.







Imagens de Um Estranho no Lago (Alain Guiraudie, 2013)

2.2.3 DESIDENTIFICAÇÃO

Ao contrário do clima mórbido e aniquilante de *Parceiros da Noite* ou da atração pela morte apresentada em *Um Estranho no Lago*, a história contada em *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000) segue caminhos que nos sugerem outras potências da errância sexual. No filme acompanhamos os passos de Sérgio, jovem lixeiro que percorre Lisboa recolhendo seus restos noite após noite. Apesar do trajeto planejado pelo serviço de limpeza urbana, há sempre os desvios nos quais ele encontra os seus prazeres; brechas por onde escapa do roteiro que lhe é delegado no dia-a-dia laboral. O trabalhador invisível atravessa as noites da cidade tomando-a em todo o seu desejo, mergulhando cada vez

mais intensamente nos prazeres que encontra em suas errâncias, desvencilhando-se de sua humanidade até o limite do que parece possível. No filme quase não há dia, estamos sempre na noite vazia e silenciosa da cidade, nos espaços pouco luminosos no qual ele explora os seus desejos, transando ao ar livre ou em algum banheiro público no qual encontra desconhecidos em busca de sexo anônimo.

Sérgio se apaixona à sua forma. Fascinado por um homem sobre o qual não sabe muito além do endereço, persegue-o sem o menor pudor, recolhe o seu lixo, usa suas roupas velhas e rasgadas, invade sua casa pela janela maculando o espaço sagrado da privacidade. Vivendo sob o risco, é nele que ele parece extrair o seu prazer, mesmo estando sempre a um passo de ser capturado ou descoberto em suas aventuras não pensa duas vezes antes de se jogar de cabeça nos prazeres da cidade. O personagem é de poucas palavras e quase não ouvimos a sua voz durante o filme, sendo seus gestos os maiores responsáveis por nos comunicar seus sentimentos e ânsias. Sérgio se move como um bicho, anda em quatro patas, rola no chão com seu cachorro, revira os lixos pelas ruas, rosna feito animal raivoso quando contrariado.







Imagens de O Fantasma (João Pedro Rodrigues, 2000)

A errância sexual em *O Fantasma* se apresenta como possibilidade crítica, como querem os autores que se aproximam dos *outros urbanos* discutidos na primeira parte desse capítulo. Ao errar pela cidade, Sérgio acaba por questionar o modo como nossos

corpos e prazeres são construídos ao mesmo tempo que abre vias de escape ao processo moderno de racionalização generalizada da existência, podendo ser lido desde o cruzamento entre o homem lento -pensado por Milton Santos a partir da experiência da pobreza; o praticante ordinário da cidade -que com sua astúcia resiste às estratégias do macropoder; e o sujeito corporificado -cuja experiência promove a união entre o corpo e o espaço urbano. Através de diferentes táticas, as imagens que vemos apostam no abandono da humanidade e na desidentificação como forma de resistência aos imperativos de subjetivação da sociedade espetacular. Seja através da animalidade ou da desidentificação, o movimento errante no filme é responsável pela diluição do personagem entre o concreto e o lixo urbano ao qual progressivamente ele vai se fundindo.

A associação entre animalidade e sexualidades dissidentes é bastante profícua para pensarmos nestas táticas narrativas sobre a errância sexual e nas possibilidades de experiências de alteridade urbana. Como observa Gabriel Giorgi, o animal “não remete a um universo pré-tecnológico, pré-social, a uma natureza originária, mas ao contrário, é um signo político que põe sob suspeita as evidências do humano, fazendo dos corpos uma realidade em disputa, e pondo o sexo, a reprodução, o corpo genérico e a definição mesma de “espécie” no centro da imaginação do político. (GIORGI, 2016, p.157). Desta forma, a animalidade de Sérgio não se apresenta como uma essencialização de pulsões, desejos e instintos mas, ao contrário, revela as potências da alteridade urbana cuja experiência é possível através das práticas errantes. O personagem-animal funciona de modo a abalar hierarquias corporais que decidem os modos pelos quais se é permitido habitar a cidade.

O animal funcionou como o outro constitutivo e “imediato” do humanismo moderno: toda distinção hierárquica entre classes, raças, gêneros, sexualidade

etc.; todo antagonismo social ou político; toda cesura biopolítica entre corpos passa, quase invariavelmente, pelo animal. É a partir dessa sistemacidade da alteridade animal que a cultura trabalhou sentidos em torno de corpos e desejos não normativos: ali encontra essas linhas de passagem, de contágio, de metamorfose e mutação, essas zonas de indiscernibilidade que suspendem o pressuposto da espécie como gramática de reconhecimento. (*ibid*, p.161)

Além da animalidade, o questionamento destas estruturas se dá também através da tática de desidentificação que marca o personagem. Aos poucos a humanidade de Sérgio se esvai e junto com ela os seus traços individuais. Nas últimas cenas do filme já não vemos o seu rosto, agora coberto pela máscara de látex negro que se expande sobre o seu corpo, tomando-o por completo. As práticas BDSM às quais o filme se refere acontecem sempre fora de contextos comunitários, ao contrário de como elas são narradas em *Parceiros da Noite*, onde homens se reúnem em bares direcionados ao público fetichista e cuja identidade *leather* é importante para seu o reconhecimento enquanto grupo. Ou seja, em espaços já tomados, em alguma medida, pela lógica identitária do consumo, como discutiremos no próximo capítulo. Seja enforcando-se na ducha do banheiro enquanto se masturba ou encontrando um policial já algemado em circunstâncias quase fantasiosas, Sérgio brinca com práticas de dominação e submissão que constrói no seu cotidiano. Indo ao encontro da heterogeneidade da cidade, ele caminha rumo à certa “desintegração identitária” ao operar junto com o meio urbano estes deslocamentos do prazer (HALPERIN, 2002, p.117).

Ao perder o seu rosto, que agora se apresenta como máscara, Sérgio se entrega de uma vez às sobras da cidade indo parar no lixão, onde se desenrolam os momentos finais do filme. A zona de abjeção é onde ele encontra o seu desejo e é lá que o filme acaba, nos

deixando em meio aos restos produzidos pela cidade luminosa na qual a experiência de alteridade urbana se quer impossível. Apesar de tudo, Sérgio erra e na errância descobre que a cidade pode ser sua.





Imagens de O Fantasma (João Pedro Rodrigues, 2000)

2.2.4 TRANSGRESSÃO E NARCISISMO

“Eu sou claustrofóbico, não gozo entre quatro paredes”, diz o protagonista de *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014) enquanto conversa com um amigo que o acompanha em suas aventuras sexuais. Durante o filme, seguimos os dois vagarem por uma cidade em constante construção, na qual grandes empreendimentos imobiliários surgem prometendo conforto e felicidade em meio à hostilidade do caos urbano. Os processos de gentrificação que se tornaram comuns em muitas cidades brasileiras nas últimas duas décadas formam o cenário inóspito pelo qual circulam os personagens. Entre carros, tratores e toneladas de cimento que erguem os novos edifícios da cidade vertical, eles atravessam o espaço público exercitando seus prazeres enquanto conversam sobre banalidades do mundo contemporâneo. No filme, assistimos aos movimentos de “modernização” do espaço urbano em um processo violento cuja construção do “novo” depende da destruição do que agora é considerado antigo e sem uso; do soterramento de lugares cujas memórias e afetos fazem parte de uma arquitetura que não mais interessa ao mercado. No filme, a deriva sexual emerge como resposta a estes processos que definem as novas possibilidades de habitar a cidade; diante da destruição provocada pelo mercado imobiliário -especulativo e espetacular- e vendida como solução para os perigos da heterogeneidade do mundo, os personagens de *Nova Dubai* respondem de forma igualmente violenta, devolvendo ao espaço público sua ira através de gestos profanatórios. Ao tomar construções, parques infantis e rodovias, a errância sexual se projeta no filme como forma de resistência aos imperativos da arquitetura contemporânea, segundo os quais toda cidade é, potencialmente, uma nova Dubai pronta para os fluxos econômicos do mundo globalizado através de estratégias de homogeneização e anulação da alteridade urbana.





Imagens de Nova Dubai (Gustavo Vinagre, 2014)

Apesar de toda excitação sexual, os personagens não aparentam ter muitos sentimentos; nem mesmo durante o sexo eles parecem demonstrar uma vitalidade expressiva, sendo construídos majoritariamente através do tédio, que por vezes dá espaço a pequenas doses de euforia. A sociedade espetacular produz sujeitos anestesiados, como vimos na primeira parte deste capítulo, cuja sensibilidade parece sempre comprometida, dificultando as possibilidades de produção e compartilhamento de experiências em um contexto de esterilização dos espaços públicos. Os episódios de sexo funcionam, assim, como um estímulo diante de certa melancolia contemporânea. Em muitos momentos os personagens se entregam à virtualidade dos *sites* pornográficos nos quais vão clicando aleatoriamente nos vídeos enquanto fumam um *beck*, comentando as imagens enquanto riem das bobagens que dizem ao fazerem “nada”. Em outras cenas navegam pelos aplicativos de pegação baseados em tecnologias de geolocalização, enquanto comentam os perfis dos usuários e narram suas experiências com este tipo de “errância” virtual que surge rearticulando as estratégias de pacificação dos espaços compartilhados da cidade, problemas que discuto no terceiro capítulo.

A resposta a este processo de homogeneização traduz-se na tela por meio de táticas de choque na qual o diretor, que também é ator e personagem do filme, busca provocar o público tematizando, através de textos e imagens, gestos que buscam explicitamente algum tipo de transgressão. Em um híbrido de registros documentais e ficcionais, o personagem/ator/diretor revela ao público aspectos perturbadores do seu desejo, como a vontade de transar com sua avó na infância, o tesão que sente vendo fotos antigas do seu avô ou o seu prazer em gozar exclusivamente em espaços públicos. Outros personagens também contribuem para esta estética documental relatando histórias perversas, como um estupro coletivo sofrido na infância e narrado por um dos atores após

uma cena de sexo explícito; ou do seu amigo que, deitado na cama, relata episódios severos de depressão e tentativas frustradas de suicídio.

Assim como as vanguardas artísticas que emergiram em alguns países europeus no século XIX, a exemplo do dadaísmo ou surrealismo, a aposta na transgressão dos valores burgueses através de rupturas extremas parece ser o principal artifício de *Nova Dubai*. Ao comentar estas estratégias do filme, Paula Sibilía (2016) nos chama atenção para a perigosa fronteira entre a transgressão e o narcisismo através dos quais se articulam as imagens que assistimos. Segundo ela, ao expor sua intimidade em busca de um gesto provocativo que se apresenta como pura transgressão, o diretor cai na armadilha egóica característica da contemporaneidade, que se articula através de gestos de auto-exibição ancorados em processos subjetivos que parecem implorar por visibilidade.

Ao mesmo tempo em que expõe sua intimidade através de relatos dos seus desejos, Gustavo Vinagre exhibe o seu corpo nu e excitado para uma câmera ávida por filmar e, conseqüentemente, exhibir o excesso que se quer traumático. Neste sentido, em algumas cenas vemos de perto o diretor/ator/personagem sobre uma ponte gozando em cima dos carros que passam apressados cruzando as avenidas da cidade; assistimos os detalhes de uma transa em meio aos pedregulhos de uma construção, na qual ele é penetrado por seu amigo e também por um operário interpretado por um ator pornô; acompanhamos a primeira cena do filme onde o vemos transando com o amigo em um parquinho infantil. Situações que, ao contrário das táticas de desidentificação presentes em *O Fantasma*, revelam o gesto contemporâneo de exposição de si a que se refere Sibilía e nos quais nos aprofundamos no último capítulo.





Imagens de Nova Dubai (Gustavo Vinagre, 2014)

Os filmes que nos aproximamos neste primeiro capítulo narram as experiências de errância sexual por meio de distintas estratégias. Em *Parceiros da Noite*, as imagens se articulam através de certa gramática comum aos filmes hollywoodianos da época, na qual os cenários grandiosos, locações reais e a presença de muitos figurantes servem como apelo realista. A câmera estável e a trilha sonora sempre presente dão a forma que garante o sucesso comercial do filme no circuito *mainstream*. Ao seguirmos Al Pacino em suas aventuras, percebemos a cidade de Nova York como um lugar extremamente hostil. A centralidade do espaço urbano na trama o revela como indecente e imoral; a sociedade estadunidense é retratada no filme através da sua decadência ética, que parece estar associada tanto aos desejos homossexuais como às autoridades policiais que espalham a violência na cidade. De uma forma ou de outra, ela é um espaço completamente tomado pelas potências destrutivas.

Ao abandonar radicalmente o ambiente urbano, *Um Estranho no Lago* nos faz imergir em outra temporalidade, na qual os planos longos e silenciosos contribuem para que as imagens se apresentem em um tempo dilatado, ao contrário dos cortes rápidos e das cenas constantemente barulhentas de *Parceiros da Noite*. Durante o filme, Franck se apaixona por um assassino e tenta a todo momento encontra-lo fora do “paraíso”, em busca de uma construção de intimidade que nunca chega a acontecer. O amor do jovem é um ato transgressor frente ao imperativo do sexo impessoal do espaço do qual os personagens não conseguem sair. Apesar de ausente, a cidade é apontada como local no qual a relação entre os dois poderia tomar outros contornos. O espaço supostamente transgressivo da errância sexual é apresentado como prática imperativa homogênea diante do espaço urbano e suas potências de heterogeneidade, que se afirmam justamente em sua falta nas imagens que vemos e que deixamos de ver.

O Fantasma, por sua vez, apresenta-nos um personagem que quase não fala, o que justifica os poucos diálogos e a centralidade dos barulhos da cidade que compõem a maioria das cenas. Sem o discurso verbal, a expressividade corporal do protagonista assume a centralidade da imagem, assim como os sons urbanos compõem a trilha sonora da narrativa que nos é mostrada. No filme, percorremos a cidade de Lisboa durante a noite através dos espaços sujos e sombrios que a compõem. Tanto a profissão de lixeiro como os desejos sexuais do personagem nos levam a uma cidade abjeta. A força das imagens de *O Fantasma* está justamente nesta associação entre a errância e o lixo urbano, que culmina em um momento quase fantástico de desidentificação do personagem, que se dilui no concreto e no esgoto da cidade.

Por fim, *Nova Dubai* se projeta através do seu discurso verborrágico, que toca constantemente em tabus amplamente associados aos discursos psicanalíticos, a exemplo do incesto, mas também através do hibridismo estético que mescla ficção e realidade por meio de registros ficcionais encenados e a utilização de imagens documentais, que se misturam às imagens da rede cibernética e fazem com que o filme se apresente a partir de um caráter experimental que rejeita as imagens canônicas do cinema *mainstream*. A cidade gentrificada não é apenas o cenário por onde perambulam os personagens mas é, ela mesma, o agente imperativo das transformações urbanas às quais o diretor/personagem/autor alega revidar com a própria feitura do filme.

De distintas maneiras, as imagens cinematográficas nos apontam questões sobre a errância sexual, revelando as formações dos imaginários sobre tais práticas. No próximo capítulo, abandono o regime estético-discursivo do cinema para pensar na produção e circulação destes tipos de imagens em outros circuitos, como os da lei e das artes que permeiam também o espaço do museu.

3. ARQUITETURA, PODER E IMAGEM

Neste capítulo discuto algumas relações entre arquitetura, poder, desejo e tecnologias da imagem. Tomando o espaço urbano como um produto histórico formado por experiências heterogêneas em sobreposição, apresento algumas proposições acerca das relações possíveis entre arquitetura e poder; primeiro, a partir do seu caráter opressor que se impõe como subjugação; segundo, como uma arquitetura que produz uma vigilância internalizada a partir de um regime disciplinar, que seria característico da modernidade e se articularia através de estratégias de docilização tanto do corpo quanto do espaço e do tempo.

Em seguida, aproximo-me das questões sobre os *espaços de saturação sexual* nos quais se concentram os fluxos eróticos produzidos pelos encontros entre homens em busca de sexo anônimo na cidade. Estes *outros espaços*, como os sanitários públicos e parques, passam a conviver com ambientes tarifados, como boates e saunas a partir dos avanços do capitalismo, da consolidação de uma *identidade gay* e das consequentes *formações do gueto* que, em alguma medida, hierarquizam as práticas de pegação através da estigmatização do sexo em espaços públicos. Penso nesses espaços como *heterotopias* que se articulam através *de gestos profanatórios* quando tomadas por estranhos que buscam formas coletivas de dar vazão aos seus desejos, dando a arquitetura outros usos que não aqueles determinados pelo planejamento urbano majoritário.

Para aprofundar estas questões, penso no *banheiro público* como construção privilegiada que nos aproximam de problemas que nos interessam nesse trabalho. Em um primeiro momento ele pode funcionar como um *palco crítico* onde masculinidades são produzidas através de estratégias de confinamentos e regulação do olhar. Em seguida, a

partir dos rastros do desejo presente no banheiro, apresento proposições sobre *fantasmas do sexo em público* que anunciam *utopias cotidianas* através de *potencialidades* que apontam para o que é *ainda-não-consciente*.

Para pensar nas relações entre arquitetura, poder, desejo e imagem busco momentos nos quais, contrariando as leis implícitas e explícitas contra a produção imagética nestes lugares, tecnologias audiovisuais adentram os sanitários públicos produzindo narrativas a partir da errância sexual urbana. Em um primeiro momento, as imagens produzidas por um *jornalismo grotesco* fabricam reportagens que são exibidas em ambientes domésticos e nas quais o sexo em público é tomado como ilegal e patológico, funcionando a partir de estratégias sensacionalista de conquista de audiência através da instalação de polêmicas.

Após esta discussão, apresento o caso dos *Sodomitas de Mansfield* como evento emblemático de articulação entre imagem e sexo em público. Em um primeiro momento, discuto a produção destas imagens como evidências jurídicas responsáveis pelo encarceramento de mais de 30 homens que foram filmados enquanto mantinham relações sexuais em um banheiro público na cidade de Mansfield, nos Estados Unidos, em 1962. Argumento que a *Operação Tearoom*, como ficou conhecida, é formada por gestos que podem ser tomados como paradigmáticos em relação às práticas de errância sexual articuladas a partir dos atos de voyeurismo, exibicionismo e produção imagética destas práticas sexuais. Por fim, discuto os problemas que emergem a partir da circulação destas imagens em circuitos como museus e cinemas, devido ao gesto de reapropriação do artista William E. Jones, que as reinterpreta em seus filmes *Mansfield 1962* (2006) e *Tearoom* (2007), e da sua ficcionalização no filme *Caught* (2010), de Monte Patterson.

3.1. A CIDADE DÓCIL

Dentre as relações que são postas em jogo através das práticas de errância sexual está a que se dá entre cidade e poder; mais precisamente, a relação entre a arquitetura urbana e as formas de controle e sujeição social que através dela se articulam. As cidades e seus prédios, monumentos, parques e demais construções estão carregadas de sentidos que engendram questões de diversas ordens, uma vez que são locais cujos projetos arquitetônicos estão sempre sugerindo modos corretos de habitá-los mas que, inevitavelmente, negociam com os novos usos que podem surgir a partir do cotidiano dos seus habitantes. As cidades compartimentalizadas em ruas, bairros e zonas produzem divisões espaciais que atuam na produção de diferenças temporais e sociais que dizem respeito a quais corpos podem habitar quais espaços, assim como quais usos são permitidos a cada um deles.

O espaço urbano deve ser percebido como um produto histórico, ou seja, como sendo composto por uma dimensão sempre em disputa surgida do cruzamento de questões econômicas, culturais, políticas, eróticas... Um movimento que não se fecha sobre si, mas é tomado sempre em relação aos corpos que nele se apresentam produzindo as mais distintas tensões. É essa relação entre arquitetura e corpo que constitui o espaço urbano como uma construção social que surge do atravessamento de formações subjetivas heterogêneas. O conceito de *cidade análoga*, de Aldo Rossi (2001), aproxima-nos desta ideia, questionando as forças utilitaristas da arquitetura e a conseqüente submissão da forma a uma função que a delimitaria. A cidade também é desenhada pelos seus habitantes e os usos que dão coletivamente ao espaço. Estes usos estão em contínua mutação,

sugerindo a heterogeneidade do espaço urbano e o modo plural pelo qual a memória da cidade é forjada. Do mesmo modo, forças homogêneas seguem atuando na determinação e estreitamento das possibilidades de experimentação destes espaços.

Por um lado, Georges Bataille (2003) alerta-nos para esta dimensão opressora do poder que se manifesta nas construções citadinas, cuja função principal seria a de demonstrar sua força de subjugação através da grandeza. Nesta perspectiva, a arquitetura seria a expressão soberana de um poder repressor, sendo possível apenas aos majestosos “personagens oficiais”:

A arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. Todavia, é sobretudo com fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes) que essa comparação deve ser relacionada. Com efeito, apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, exprime-se nas composições arquiteturais propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões. (*ibid*, p.19)

A arquitetura urbana seria entendida essencialmente como metáfora/ação de um poder que se estabelece como totalizante e que se fixa a partir da ameaça gerada pela sua autoridade frente aos *elementos perturbadores* da cidade; um poder que se exhibe, estando à disposição dos olhares temerosos daqueles sobre os quais exerce sua força de dominação (CORTÉS, 2008, p.20). “It exists only to control and shape the entire social arena. It is constituted by this impulse propelling it to erect itself as the center and to organize all activities around itself” (HOLLIER, 1989). A partir desta definição podemos pensar, por

exemplo, em como o poder masculino e heterossexual se expressa no ambiente urbano em construções como os obeliscos ou arranha-céus; formas verticais e gigantescas que, não casualmente, assemelham-se a representações fálicas e se configuram como imagens emblemáticas das metrópoles contemporâneas. O espaço público -historicamente associado às funções masculinas- é adornado por edificações que fabulam a experiência de uma *cidade viril* expressa em construções monumentais que se erguem no tecido urbano¹. As errâncias sexuais urbanas praticadas por homens revela também esse paradoxo, pois apesar de proporem outros usos do espaço público através do desejo produzido entre eles, correm sempre o risco de reafirmar, em alguma medida, a *dominação masculina* nestes espaços (BOURDIEU, 2000).

Por outro lado, a relação entre arquitetura e poder é pensada por Michel Foucault (1999) menos a partir da hipótese repressiva do que por estratégias de controle sustentadas pela vigilância e disciplina capazes de produzir *corpos dóceis*. Ao contrário do efeito de silêncio causado pela arquitetura batailleana, estas estruturas são pensadas como sendo capazes de elaborar discursos e também corporeidades. Ao invés de uma arquitetura para olhar, o que temos agora é uma arquitetura que olha, espia, controla e vigia (CORTÉS, 2008, p.29). Ao contrário das punições exemplares -caracterizadas por castigos públicos que tinham como função demonstrar o poder através de certa espetacularização das aplicações da lei e seus consequentes suplícios-, as subjetividades modernas são formadas a partir do projeto disciplinar ancorado na docilização corporal. A partir da modernidade, o corpo exposto aos hiperestímulos sensoriais atravessa também um processo de

¹ A ideia de uma “cidade viril” é discutida por José Cortés (2008, p.32) quando ele afirma que a “o homem viril apropria-se do entorno urbano, o controla, vigia, alcançando dois aspectos fundamentais: o primeiro procura dotar o espaço de características pretensamente femininas, como a passividade, a inércia ou o mutismo, mas com o objetivo de apresentá-lo como algo neutro; o segundo tenta tornar invisíveis (fechar) outras possibilidades sexuais e de gênero, visando descorporificar e dessexualizar o solo da cidade. Dessa maneira, parece que existe apenas um corpo, uma sexualidade, um gênero: o majoritário, que se deseja fazer passar como o único.”

escrutínio que opera através de sua segmentação e do decorrente controle de suas potências, passando a ser o território principal de atuação do poder, que meticulosamente se apossa de cada detalhe, propondo medidas e usos que permitem seu melhor aproveitamento, ao mesmo tempo que garantem a sua sujeição. Esta “economia de tempos e gestos” (*ibid*, p.42) é possível justamente através da articulação entre arquitetura e controle; construções como escolas, igrejas, presídios, hospícios, lares, entre outros funcionam, nesta perspectiva, como máquinas que regulam confinamentos e circulações através das quais o poder disciplinar fabrica corpos que passam a interiorizar os processos de vigilância.

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1999, p.164-165)

Ao rejeitar a hipótese repressiva, a sugestão foucaultiana é a de que o poder que produz a normalidade é o mesmo que fabrica a sua exceção. Os *elementos perturbadores* pensados por Bataille podem ser traduzidos como os *corpos anormais* que são construídos pelo próprio poder disciplinar, a exemplo dos loucos, criminosos e também dos homossexuais (*idem*, 2002). O desejo, portanto, ao invés de reprimido, é produzido discursivamente através do mesmo escrutínio pelo qual é submetido o corpo moderno; segmentado, catalogado, definido (*idem*, 2007).

Tanto Bataille quanto Foucault apontam para estratégias de sujeição social que se articulam através da arquitetura urbana. Apesar de suas diferentes abordagens e limites, ambos sugerem formações do poder que atravessam os corpos e construções, fazendo com que tanto a carne como o concreto se materializem através das expressões do poder. Seja por meio do temor provocado pelas grandes instituições que se impõem monumentalmente ou pela vigilância do poder disciplinar presente nos corpos e nas estruturas da cidade, a arquitetura se manifesta como uma estratégia de transformação do espaço urbano em um espaço homogêneo de delimitações precisas. No entanto, a produção de espaços dóceis como regra produz também a emergência de outros espaços como exceções; construções nas quais a docilidade produtiva dá lugar ao excesso dispendioso que desafia os imperativos de racionalização que fundam a experiência moderna, como discutimos no primeiro capítulo. Mais do que espaços estáveis de docilidade *ou* transgressão -aos quais corresponderiam subjetividades igualmente dóceis *ou* transgressoras-, estes processos devem ser pensados de maneira mais complexa, nas quais as possibilidades de escape e captura se articulam em sobreposição e movimento. A errância sexual urbana participa desse jogo profanando determinados espaços, ao mesmo tempo em que as forças de contenção e as novas tecnologias do capitalismo se esforçam para codificá-la, transformando a experiência errática em oportunidade de controle e domesticação.

3.2 ESPAÇOS DE SATURAÇÃO SEXUAL E AS FORMAÇÕES DO GUETO

Alguns pontos de saturação sexual da cidade nos permitem uma aproximação bastante proveitosa dos processos de subjetivação construídos a partir do cruzamento

entre arquitetura, poder e desejo e também das consequentes possibilidades narrativas destas experiências. Ainda que o movimento nomádico seja característico da errância sexual urbana, determinados espaços acabam por concentrar um maior fluxo de encontros do que outros. A profanação de construções como os banheiros e parques públicos; o sexo coletivo entre desconhecidos em cinemas pornô e saunas; assim como as derivas *indoors* feitas nos *dark rooms* e *cruising bars* são experiências que nos fazem pensar na formação destes espaços onde o desejo se apresenta de forma densa, tornando explícitas as potências de tais encontros e também as estratégias de esterilização utilizadas pelo poder.

Foucault (2009, p.411) descreve o século XX como a época do *espaço*: “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”. Desde o século passado, segundo suas proposições, o espaço seria entendido como posicionamento (*ibid*, p.412). Se em épocas anteriores as noções de espaço como localização ou extensão eram privilegiadas, o seu entendimento a partir do posicionamento nos permite questionar o modo como os espaços de saturação sexual engendram as justaposições que caracterizam o nosso tempo. Não se trata de pensá-los dando ênfase apenas às questões relativas às suas coordenadas geográficas ou às suas dimensões enquanto construções que ocupam determinado volume espacial. Antes, é preciso entender como eles aglutinam em um mesmo lugar uma série de outros lugares. E, ainda, como são capazes de relacionar determinados posicionamentos ao mesmo tempo em que “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. (*ibid*, p. 414-415).

Estes *outros espaços* devem ser entendidos como locais constituídos por contraposicionamentos que permitem algo como uma “contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (*ibid*, p.416). Ao sobrepor posicionamentos por vezes divergentes, estes lugares parecem produzir certa “dessacralização prática do espaço”, borrando algumas fronteiras arduamente vigiadas por instituições como a Família e o Estado (*ibid*, p.413) e pondo em questão oposições naturalizadas como a relação público/privado, que se vê atacada quando grupos de pessoas desconhecidas retiram a sexualidade do ambiente doméstico para exercê-la conjunta e anonimamente, tendo como cenário a própria cidade e seus espaços de sociabilização. A estes lugares Foucault dá o nome de *heterotopias*; “utopias efetivamente realizadas” (*ibid*, p.415). São espaços que se diferem daqueles ditos “tradicionais” e que através da justaposição de posicionamentos (e também de temporalidades) se apresentam, por vezes, como oportunidade de suspensão e mesmo crítica das normas morais hegemônicas.

As possibilidades de contestação e dessacralização espacial apontadas por Foucault podem ser adensadas se pensarmos nas estratégias de *profanação* como descritas por Giorgio Agamben. A arquitetura da cidade é *consagrada* ao ser ideal da sociedade, construindo-se a partir da separação que delimita seus usos espaço-temporais. A errância sexual -atuando como um dentre os possíveis gestos disruptivos no contexto urbano espetacular- apropria-se de determinados espaços a partir do deslocamento de suas funções iniciais como articulada pelos esquadrinhamentos do poder. Algumas construções confiscadas pelas experiências majoritárias são tomadas de assalto pelo desejo que subverte sua serventia, criando um novo espaço-tempo a partir da desativação do “velho uso” que se torna, momentaneamente, inoperante (AGAMBEN, 2007, p.75).

Desde suas construções como parte da paisagem e função da cidade, espaços como os banheiros públicos, parques, portos e mesmo determinados cinemas são profanados

pelos errantes sexuais que fazem deles os cenários de seus encontros, reclamando para si um uso que a princípio lhes é negado. Tais usos são articulados através de distintas táticas que têm em comum a consciência de sua efemeridade, pois a *desconsagração* destes espaços é sempre temporária, não sendo suficientes para subverter radicalmente as forças de dominação e as separações que determinam hierarquias de autoridade.

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu a memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (*ibid*, p.75)

Como vimos no primeiro capítulo, as potências errantes são alvos preferenciais das forças de destruição, expropriação e esterilização da experiência urbana. Os argumentos de Agamben nos ajudam a entender esta predileção a partir do momento em que nos permitem perceber as estratégias de dessacralização destes espaços que, transformados em meios puros, revelam a possibilidade de libertação de qualquer função determinada e apontam, conseqüentemente, para outras possibilidades de formação social. “Na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios”. (*ibid*, p.76). Diante dos movimentos errantes, as estratégias do capital se articulam para transformar a experiência profanatória em mercadorias do consumo, consagrando também aos *gays* os seus espaços a partir das formações do gueto.

Para nos aproximarmos dos espaços de saturação sexual é importante perceber alguns aspectos históricos que dizem respeito a relação entre errância sexual, identidade e espaço público, que resultam no surgimento dos *guetos gays* nas grandes cidades; um marco importante para pensarmos as relações entre urbanidade e formação de comunidades a partir do desvio sexual e da impossibilidade de manutenção dos laços “familiares”. Para pessoas que praticam o sexo e afetividade homossexual, o ambiente doméstico nem sempre é um local onde se pode expressar os desejos e sentimentos da forma que se quer. A casa nem sempre é um lugar que produz imagens poéticas de um *espaço feliz*, como definido por Bachelard (2012, p.19). Não é raro ouvirmos relatos de jovens expulsos de casa por pais, mães ou parentes que não toleram o desejo desviante e apresentam a rua como única opção para essas pessoas. Ainda, em casos menos extremos, nos quais abandonar o “lar” não é a única saída, geralmente é no espaço público onde estes desejos têm vazão. Não quero dizer com isso que o espaço público seja essencialmente mais receptivo do que o espaço doméstico; a rua é também o lugar de excelência das agressões motivadas pela homofobia, sejam elas verbais ou físicas. Por outro lado, novos arranjos familiares tendem a reorganizar a experiência doméstica patriarcal articulando *utopias do lar* na construção de diferentes modelos de famílias (AZEVEDO, 2016). No entanto, devido à heterogeneidade característica da cidade, determinados locais propiciam a convergência do desejo desviante. Se, como afirma Sennett (2014), o espaço privado na modernidade se torna moralmente superior ao espaço público devido, entre outros fatores, a sua oferta de segurança, para muitos essa experiência pode se dar no sentido oposto, sendo o espaço doméstico marcado por violência e destruição.

Ainda no início do século XX, Robert Park (1979) articula a noção de *região moral* para se aproximar dos problemas que surgem a partir da emergência de zonas urbanas nas quais os vícios, desejos e pulsões eróticas têm vazão:

A verdade parece ser que os homens são trazidos ao mundo com todas as paixões, instintos e apetites, incontrolados e indisciplinados. A civilização, no interesse do bem-estar comum, requer algumas vezes a repressão, e sempre o controle, dessas disposições naturais. No processo de impor sua disciplina ao indivíduo, de refazer o indivíduo de acordo com o modelo comunitário aceito, grande parte é completamente reprimida, e uma parte maior encontra uma expressão substituta nas formas socialmente valorizadas ou pelo menos inócuas (PARK, 1979)

Esta noção de desejo reprimido como peça fundamental de fundação da cidade ecoa proposições como as de Hebert Marcuse (1968) que, ao discutir as relações entre *eros e civilização*, sugere que as origens dos autoritarismos estão essencialmente atreladas às proibições sociais e a produção de sujeitos frustrados. Assim como Sigmund Freud (2016) descreve a castração anal e a repressão sexual como condição evolutiva de sociabilidade, Marcuse percebe nestas restrições das pulsões dionisíacas um potencial destrutivo que se expressa de modo individual, mas também coletivamente através de regimes fascistas de governo. A hipótese repressiva é também a chave da leitura de Wilhelm Reich sobre as psicologias de massa do fascismo (REICH, 1933), que levam o autor a defender a revolução sexual a partir do direcionamento à liberdade que seria possível através do orgasmo (*ibid*, 1930), razão pela qual foi duramente perseguido até sua morte.

Nestas perspectivas “negativas” -que em muito se distanciam das proposições foucaultiana discutidas anteriormente-, as formações do gueto se dão de forma contingente, como tentativa de libertação através da vazão dos desejos condenados

socialmente; o que leva à delimitação das zonas morais -“esgoto libidinal das megalópoles” (PERLONGHER, 1987, p.25)- onde se concentram sujeitos marginalizados -como prostitutas, drogados garotos de programa, moradores de rua, homossexuais etc.- e ambientes onde estes podem se encontrar e juntos produzir os seus prazeres longe dos holofotes dos espaços iluminados da cidade. As zonas morais descritas por Park, fazem parte da cidade obscura pensada por Milton Santos; são espaços turvos ainda não tomados pelas imagens fantasmagóricas do consumo e nas quais a economia do desejo na cidade é balanceada, garantindo assim a perduração da “civilização” através da criação destes espaços de tolerância. Na sociedade contemporânea, a existência dessas zonas é submetida a outras forças sendo, por vezes, regulados por leis específicas (SABASAY, 2011); o orgasmo proibido pelo qual lutava Reich é agora amplamente divulgado como uma espécie de direito civil generalizado dos nossos tempos (SIBILIA, 2016), nos quais as potências de excitação passam a mover o mercado financeiro, tornando-se material bruto de exploração na atual fase do capitalismo, como discutiremos mais profundamente no próximo capítulo.

No texto intitulado *Em defesa do gueto*, Edward MacRae (1983) descreve o que chama de uma *explosão homossexual* no centro das grandes capitais no Brasil. Segundo ele, desde os anos de 1960 já existiam estabelecimentos onde homossexuais se reuniam em busca de um espaço seguro longe dos ataques homofóbicos vindos tanto de policiais como de civis, a exemplo de bares e boates algumas capitais do país. Mas é somente a partir da década de 1970 que a homossexualidade começa a se configurar como uma identidade e, portanto, passa a ser impulsionada também pelo mercado, que vê nas relações sexuais e afetivas entre homens a possibilidade de movimentação financeira e consequente lucro; o que resulta na proliferação de bares e boates, mas também de saunas e outros espaços de saturação sexual.

Para além do mercado, a homossexualidade passa a ser modulada também como militância. O “militante homossexual” surge ao mesmo tempo em que os guetos *gays* se fortalecem. Além de frequentar os espaços dionisíacos que se proliferam no centro das cidades, os militantes ocupam as ruas em manifestações contra a repressão policial e reivindicam direitos civis. Além dos momentos destinados à diversão e ao prazer, o espaço público passa a ser também o local de disputa política em termos mais tradicionais². Se o gueto homossexual propiciou articulações no âmbito da macropolítica, a existência destes espaços, aliada a construção de uma identidade *gay*, produziu também alterações de ordem micropolítica, ou seja, mudanças que dizem respeito aos processos de subjetivação relacionados aos prazeres homossexuais. O principal deles é apontado por Néstor Perlongher (1987) em sua etnografia sobre michês no centro de São Paulo na década de 1980. De acordo com o autor, a alteração de ordem micropolítica mais importante surgida com o fortalecimento do gueto e o aparecimento de uma militância mais ou menos organizada nas grandes cidades foi a maior aceitação e incentivo de relações formadas por dois sujeitos *gays*. Se, anteriormente, as relações entre homens eram marcadas fundamentalmente pela distinção entre o papel de passivo e o de ativo, com o crescimento de certa “consciência militante”, que surge sob influência de experiências norte-americanas e europeias, esse modelo começa a dar lugar a relações fortemente ancoradas na identidade homossexual. O modelo passivo - ativo, que era construído a partir das práticas sexuais, começa a dar lugar ao modelo *gay - gay*, no qual as *práticas* têm menos valor do que a *identidade*. Para certa militância, então, é muito mais “digno” manter relacionamentos com pessoas assumidamente *gays* do que construir relações que independem desta “saída do armário”. Para Perlongher esta alteração diz respeito a uma vitória da sexualidade burguesa sobre a sexualidade popular, na qual a

² Para uma discussão sobre as militâncias contemporâneas ver Colling (2015)

identidade sexual não teria tamanha importância e, portanto, não delimitaria de modo tão rígido quais corpos podiam se encontrar no ato sexual. Isso importa para esta pesquisa no sentido em que aponta uma certa valorização entre as práticas homossexuais. Se há o fortalecimento do gueto, há também um certo repúdio às práticas que abrem mão da militância e de sua ancoragem identitária, o que não quer dizer que os espaços regidos pela identidade estejam completamente assimilados socialmente, uma vez que eles também continuam sofrendo ataques constantes daqueles que repudiam tais formações comunitárias e práticas sexuais (GAUTHIER, 2018). De qualquer maneira, enquanto os encontros em boates *gays* são aceitos pela “comunidade”, o sexo efêmero e anônimo em banheiros públicos ou becos da cidade são tidos como moralmente inferiores e, em última instância, sujos e indecentes. Novamente o poder age a partir da estratégia da separação, garantindo sua estabilidade ao transformar a experiência em mercadoria. A errância sexual encontra, então, alguns limites.

3.3 BANHEIROS PÚBLICOS

Dentre os espaços de saturação sexual, o banheiro público se apresenta como uma possibilidade privilegiada para pensarmos as relações que discutimos neste trabalho. Diagnósticos vindos de diferentes campos sustentam o argumento de que a prática de pegação nesses lugares se aproxima do fim devido aos processos de gentrificação que assolam as cidades e outras estratégias de esterilização da experiência de alteridade urbana que se desenvolvem no contexto contemporâneo. Em países onde o capitalismo se desenvolveu de forma acelerada, a exemplo dos Estados Unidos, a decadência da errância sexual permite que autores como José Esteban Muñoz (2017) perceba o sexo em

público como um fantasma que, apesar de sua imaterialidade, segue informando as possibilidades de organização social e de construções utópicas a partir do desejo desviante. No contexto latino-americano, autores como Flavio Raspisardi e Alejandro Modarelli (2001) também atestam o declínio do *banheirão* -como são chamadas as práticas de pegação nesses locais-, percebendo nos avanços neoliberais estratégias de mercantilização que resultam na “privatização do circuito do sexo” entre homens; o que se reflete na proliferação de espaços tarifados destinados ao entretenimento sexual masculino.

Algumas pesquisas abordam as práticas sexuais nestes espaços onde o dispêndio sexual começa a se transformar em lucro, discutindo os modos pelos quais valores e categorias como masculinidade e desejo se rearticulam a partir de determinações espaciais específicas que sugerem modos determinados de socialidade e experimentação corporal, a exemplo das saunas (POCAHY, 2017); festas privadas de orgias para homens (BARRETO, 2017); *cruising bars* e *darkrooms* (MAIA, 2014); clubes de sexo (BRÁZ, 2012) e cinemas pornô (MAIA, 2018). Outros estudos buscam uma aproximação destas questões a partir da investigação sobre o sexo em espaços públicos e semi-públicos, como os banheiros (SOUZA, 2012), mas também outros lugares que são cotidianamente profanados pelos errantes sexuais, a exemplo de parques (PONTES, 2015) e vagões de metrô (FRAGOSO, 2017).

Segundo Raspisardi e Modarelli, a expansão das práticas neoliberais - responsáveis pela criação de espaços de saturação sexual cuja circulação é mediada pelo dinheiro- resulta na conseqüente aversão às práticas errantes que insistem na profanação de espaços abjetos como os sanitários públicos. No entanto, o espaço que a princípio está ligado à manutenção da higiene individual e social segue sendo o local de encontro entre homens que se dispõem ao gozo rápido com parceiros desconhecidos. O espaço destinado

ao escoamento de dejetos é o mesmo pelo qual insistem em circular estes fluxos de desejos desviantes.

Las teteras resultan hoy irritantes para quienes promueven identidades sexuales monolíticas e integración social basada en la renuncia a una práctica erótica sin reglas (la sexualidade, para éstos, debe ejercerse sólo en la privacidad de las alcobas y no en la intensa geografía de um parque labiríntico o en los muelles de un puerto), acercando así los preceptos de las asociaciones gays conservadoras a los de las corporaciones vecinales. Para aquellos que adquieren essas estéticas higiénicas y neoclásicas de origen norteamericano, exitosas en el interior de los saunas y las fotos de la revista, los baños públicos son inentendibles: en éstos pululan y disfrutan cuerpos de diferentes dimensiones, razas poco prestigiadas, hombres que han pasado los cincuenta o no alcanzaron los veinte. Y son, ante todo, insoportables para el mercado urbano de la permisividad sexual que desde los años setenta no deja de expandirse y fatigarse en Occidente. (RASPASARDI e MODARELLI, 2001, p.58)

A despeito da assertiva dos autores, é importante considerar que, como pode ser observado nos trabalhos citados anteriormente, apesar da prevalência de determinados valores eróticos que correspondem a padrões corporais normativos, os espaços tarifados também se articulam como possibilidades de encontro de corporalidades excluídas do circuito dominante das boates e festas que são ancoradas em estratégias de visibilidade. Assim como o caráter heterogêneo do banheiro público permite o cruzamento de raças e classes, os vapores das saunas podem ser a oportunidade de socialização e gozo entre pessoas idosas (POCAHY, 2017) e a escuridão do cinema pornô pode proporcionar o momento de encontro entre corpos cujos capitais eróticos se esvaem à medida em que as luzes espetaculares da cidade denunciam sua inconformidade em relação aos padrões estéticos hegemônicos (MAIA, 2018). Do mesmo modo, apesar de sua heterogeneidade,

o banheiro público é também um local onde normas e prescrições sociais se rearticulam reafirmando determinados valores socialmente compartilhados (SOUZA, 2012). Ainda, os banheiros não tarifados em espaços privados, como nos *shopping centers*, reconfiguram esse lugar de pura transgressão, gerando um cenário no qual a construção-símbolo da sociedade espetacular (CORTÉS, 2008, p.89) possibilita também encontros sexuais a partir da heterogeneidade urbana. Neste sentido, os banheiros dos *shoppings* ou de redes de *fast-food* que se espalham pela cidade podem ser vistos como mais uma atração destas *heterotopias do consumo*, onde sexo e compras se misturam complexificando as relações entre neoliberalismo e produção de desejo.

A saturação sexual nos banheiros se deixa ver, muitas vezes, nas marcas deixadas pelos errantes; vestígios do sexo já realizado ou narrações de desejos a serem consumados. As *sexualidades latrinárias* (BARBOSA, 1986, p.89) podem se revelar em camisinhas usadas nos cestos de lixo e urinóis sujos de sêmen; pixos nas portas e paredes dos banheiros exibindo mensagens eróticas, seguidas de telefones ou outras formas de contato, são também sinais nítidos dos fluxos eróticos que atravessam estes espaços e que estão disponíveis ao olhar de qualquer usuário dos sanitários públicos, esteja ele interessado ou não em tais práticas. Muitas vezes estes rastros libidinais são apagados por funcionários responsáveis pela limpeza ou por qualquer pessoa incomodada com as mensagens, mas algo sempre parece escapar. Por mais que os escritos deixados nas cabines sejam constantemente retirados, dificilmente suas marcas se vão totalmente. É muito comum ver superfícies onde essas mensagens se sobrepõem umas às outras. As mais antigas, que vão se desfazendo com o tempo, são cobertas por mensagens mais recentes e vivas. Este acúmulo de inscrições sugere a ideia de *palimpsesto*³ como modo

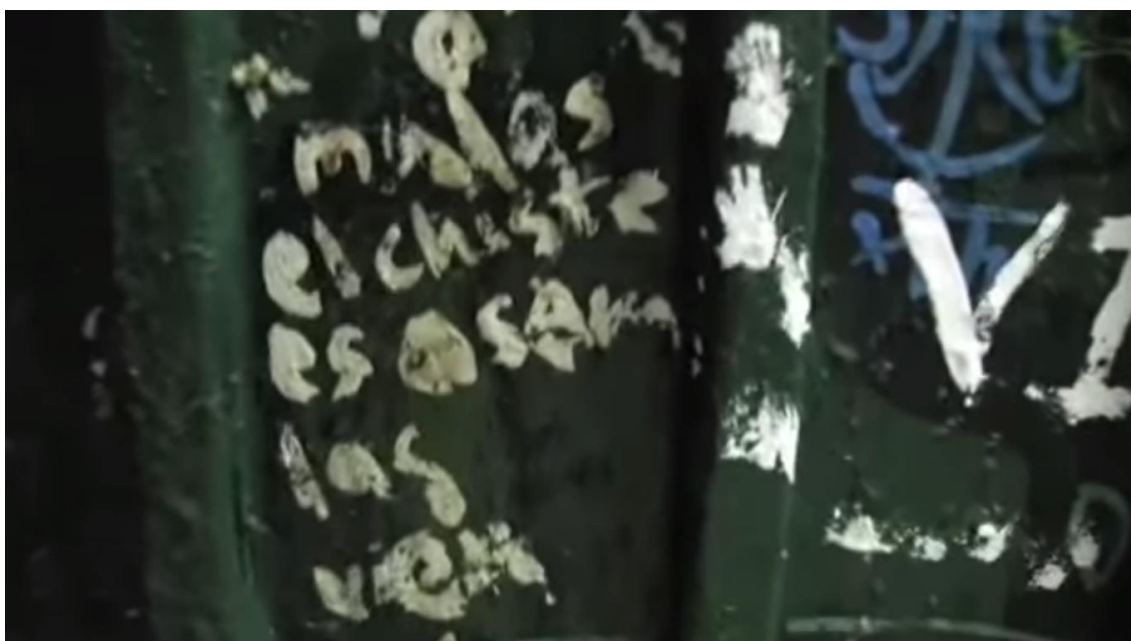
³ De acordo com Pesavento (2004, p.26), “o palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.c., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para

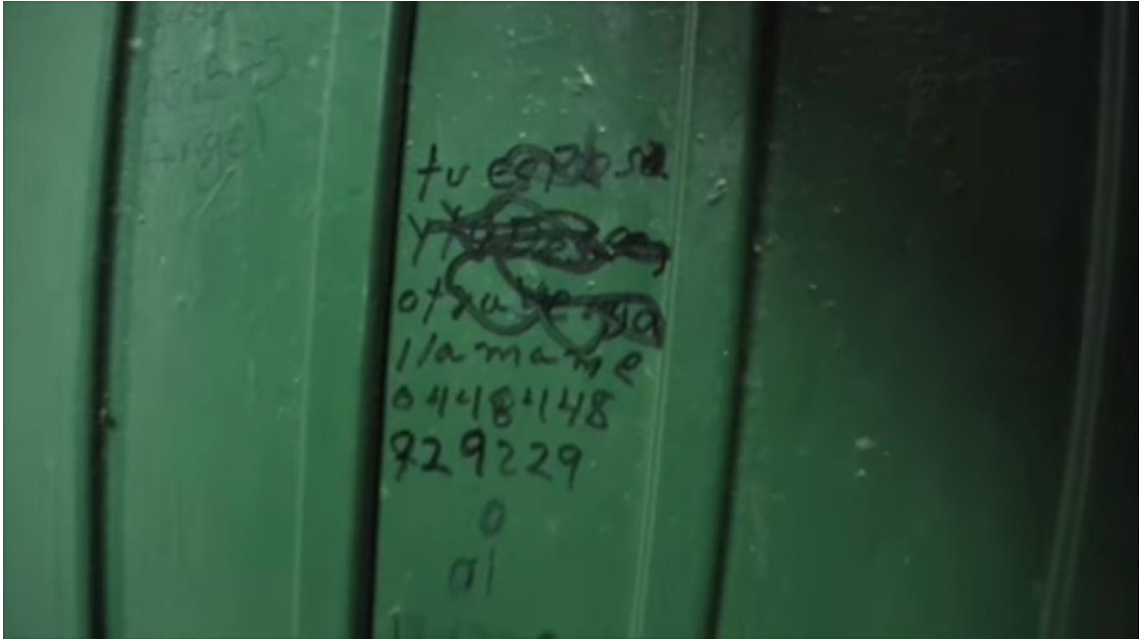
de aproximação da cidade (PESAVENTO, 2004) e, neste caso em específico, dos banheiros públicos e das narrativas que se proliferam a partir das experiências errantes. Os traços dos desejos deixados nas portas e paredes dos sanitários dividem espaços com outros registros, como mensagens homofóbicas e racistas, poesias, disputas por ideologias políticas ou por times de futebol e também assuntos banais que se somam ao acúmulo das experiências gravadas, umas sobre as outras, nestes espaços, a exemplo de piadas e desenhos dos mais diversos (BARBOSA, 1986; COSTA, 2005). A sobreposição de escrituras diz sobre o presente, mas também sobre o passado e as possibilidades de futuro. Ao ler as inscrições que se repetem nestes locais, experienciamos diversas temporalidades e percebemos que o banheiro é uma prática cuja história é dificilmente contada, mas cuja memória é construída e reconstruída nestes tipos de registros; efêmeros, porém incansáveis.

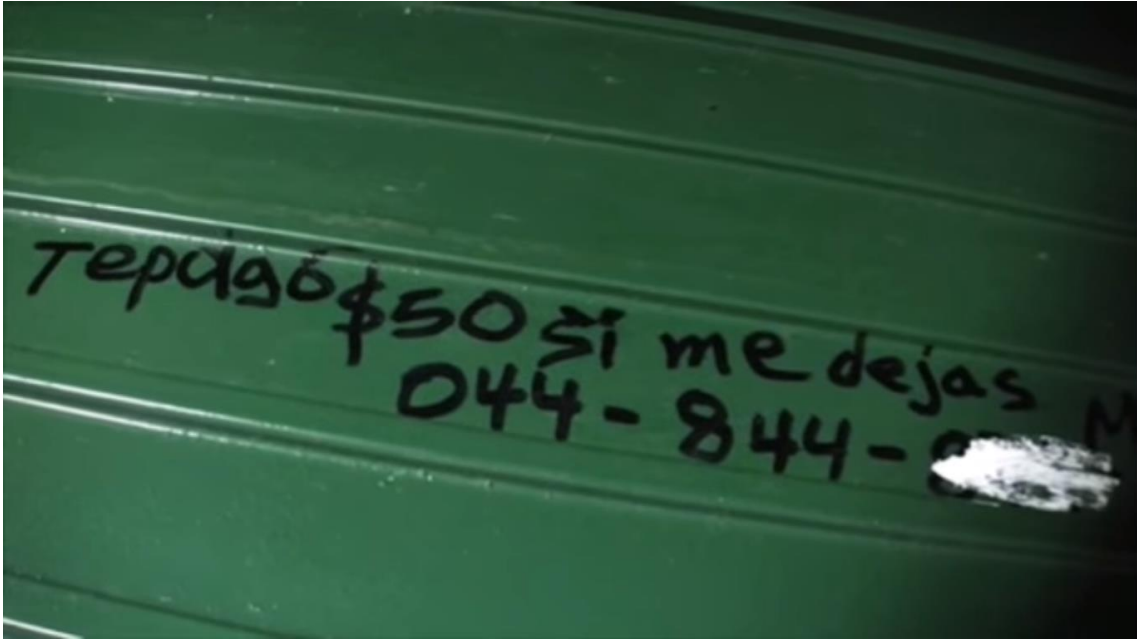
José Muñoz (2009), sob forte influência de Jacques Derrida (1994) e Ernst Bloch (2005), sugere que tomemos estes vestígios como *fantasmas* cuja função não se limita a revelar um passado em extinção, nem tampouco um presente que se esgota em si, mas aponta para relações que se apresentam como *potencialidades* (AGAMBEN, 1999) de mundos por vir, que se fazem ver através de gestos efêmeros que se articulam como “traços, restos, coisas que sobram, penduradas no ar, como um rumor” (MUÑOZ, 2009,

reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos os séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação. Esta definição primeira do palimpsesto nos fornece uma chave para os olhos do historiador, quando se volta para o passado. Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir.”

p.65). As mensagens deixadas nos banheiros podem ser entendidas como táticas de perduração da experiência de errância sexual urbana através de narrativas que nos ajudam a perceber algo *ainda-não-consciente* (BLOCH, 1996) que se revela nestes registros e que aponta para uma utopia fabricada no cotidiano: “Ao contrário da *possibilidade*, algo que simplesmente pode acontecer, a *potencialidade* é um certo modo eminente de não-ser, algo que está presente mas que, de fato, não existe no tempo presente” (MUÑOZ, 2009, p.9, grifos meus). Não se trata, ainda, de uma utopia abstrata, mas de uma *utopia concreta* que está relacionada a disputas históricas situadas e a “coletividades atuais e potenciais” (*ibid.* p.3) que se articulam entre a escatologia e o desejo produzidos nestes espaços de saturação sexual.







Imagens exibidas em reportagem da Vanguardia Media (Saltillo/México, 2008)

O surgimento dos sanitários públicos se dá no século XIX como estratégia de higienização dos espaços compartilhados das grandes cidades europeias na modernidade. Ao ser retirado do ambiente doméstico e estando disposto ao uso coletivo por pessoas desconhecidas, o banheiro passa a ser um local monossexual. Há sempre placas com signos a indicar quem pode entrar em qual espaço; de um lado as mulheres, do outro os homens. As fronteiras são criadas e é a partir delas que estes “*espacios de gestión de la basura corporal en los espacios urbanos van a convertirse progresivamente en cabinas de vigilancia del género*” (PRECIADO, 2002).

Se a função inicial do banheiro público é servir aos anseios higiênicos que contribuem para a formação do sujeito moderno -que precisa se livrar de sua abjeção para ser entendido como tal (KRISTEVA, 1982), logo ele apresenta outros atributos que excedem esta intenção, podendo ser pensado também como estruturas arquitetônicas que

funcionam como *tecnologias de gênero* (LAURETIS, 1994). Com a invenção deste espaço, mijar em pé e coletivamente se torna “*una actividad cultural que genera vínculos de sociabilidad compartidos por todos aquellos, que al hacerlo públicamente, son reconocidos como hombres*” (PRECIADO, 2002). O banheiro funciona como uma estrutura de reificação e construção da própria masculinidade, servindo como “palco crítico” dos processos de subjetivação masculina contemporânea (EDELMAN, 2011, p.256).

Nas teorias contemporâneas sobre gênero, tanto a masculinidade como a feminilidade deixam de ser atributos essenciais para serem pensados principalmente a partir de suas qualidades performativas. De acordo com as proposições de Judith Butler (2006; 2011), é a partir da repetição de citações e gestos que os gêneros se materializam garantindo a inteligibilidade de determinados corpos. Mover-se do jeito “correto”, mijar da forma esperada e estabelecer e repetir gestos específicos de socialização nos banheiros são, portanto, formas de fazer com que gênero -que já foi entendido de modo exclusivamente biologizante- torne-se reconhecível nesse “palco crítico” da subjetivação masculina. Estudos como *Female Masculinity*, de Jack Halberstam (2002), mostram também que a masculinidade não é inerente aos corpos designados como “homens” a partir dos órgãos genitais, pois tanto experiências de masculinidades lésbicas como trans, permitem-nos percebê-la como um valor em constante negociação, especialmente em espaços quando pensamos em espaços monossexuais como os sanitários públicos.

Lee Edelman nos propõe uma aproximação destes problemas a partir de questões ligadas ao olhar; do que pode ou não ser visto nestes espaços. A arquitetura do banheiro masculino sugere diferentes usos e disposições do corpo. Para mijar, deve-se expor o pau no mictório. Para cagar, por sua vez, deve-se esconder o cu dilatado em compartimentos individuais. O *terror anal*, como nomeia Paul B. Preciado (2009), revela certa fragilidade

da masculinidade hegemônica, que exige que a bunda nunca seja vista, enquanto o pau, este sim, pode ser posto no campo de visão de outros homens. O jogo voyeurista/exibicionista do banheiro masculino revela a contradição do ato de se mostrar algo com a condição de que este “algo” nunca seja visto: “A lei do banheiro masculino decreta que os pintos dos homens devem estar disponíveis para a contemplação pública nos urinóis precisamente para permitir um mandato correlativo: que tal contemplação não deve jamais ocorrer” (EDELMAN, 2011, p.258). Deste modo, o comportamento masculino padrão nestes ambientes deve ser a produção de certa “indiferença vigilante” (*ibid*, p.258).

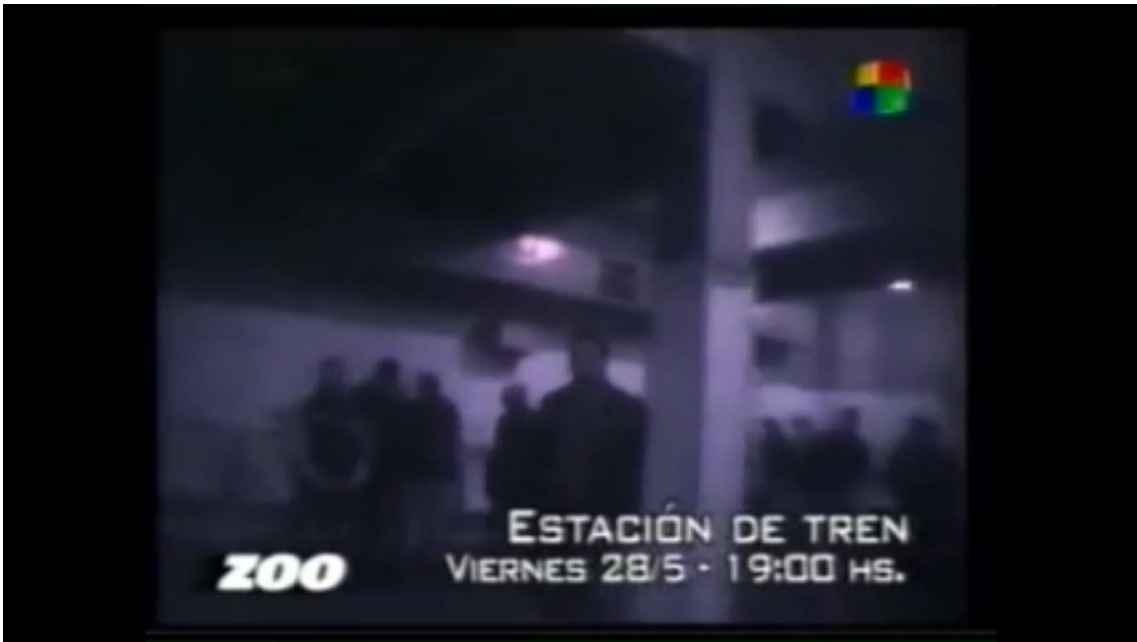
A ausência de câmeras de segurança nestes espaços (justificada pela preservação da privacidade dos usuários) é recompensada pelos olhares masculinos que devem funcionar exercendo o seu papel -como quer a disciplina foucaultiana que opera através da internalização da vigilância-, estando sempre atentos aos movimentos ao redor ao mesmo tempo em que se pretendem invisíveis.

Tal como *camera lucida* e *camera obscura* ao mesmo tempo, o banheiro dos homens poderia simplesmente se assumir e proclamar como lema “Eu sou uma câmera” não fosse o fato de operar mais obviamente como uma fábrica que transforma em câmeras todos aqueles que vêm confrontar, como se estivessem *in camera*, o olho atento da lei que vigia, através do olho de cada frequentador – certamente incluindo o seu próprio – a fim de assegurar que o que está sendo exposto publicamente não é nunca observado diretamente. (*ibid*, p.258)

O fato de que não encontremos câmeras nos banheiros públicos explicita a ideia de que não se deve produzir imagens dentro destes espaços. O que acontece no interior do banheiro, neste sentido, deveria permanecer ali. Além da violação ao direito à privacidade, imagens produzidas neste ambiente correriam o risco de apresentar o seu lado dionisíaco, o que poderia se configurar como uma ameaça ao pacto da sociabilidade

masculina hegemônica. Para pensarmos no banheiro como um local que engendra narrativas imagéticas é necessário que nos aproximemos dos momentos em que esta regra é quebrada. Quando, por alguma razão, câmeras habitam secretamente estes locais e as tecnologias audiovisuais passam a mediar a composição do imaginário sobre estes espaços.

Um dos exemplos mais recorrentes deste tipo de inserção acontece em programas jornalísticos que vendem a “verdade” sobre o sexo público através de reportagens sensacionalistas que atuam pela espetacularização da diferença. Através do olhar de repórteres infiltrados, estas imagens circulam pelos espaços domésticos da cidade fazendo com que o banheirão seja pautado como prática de interesse da população, que em geral condena o uso sexual do espaço público e é incentivada pelas reportagens que sempre carregam um tom de repressão e espanto ao “descobrir” o sexo anônimo e efêmero nestes lugares. A insistência do sexo entre homens em sanitários públicos é tema recorrente de reportagens televisivas que produzem uma espécie de *jornalismo grotesco* sustentado através de estratégias agressivas de manutenção de audiência (SODRÉ; PAIVA, 2014, p.119). Nestas reportagens é comum o testemunho de policiais que versam sobre as leis de atentado ao pudor; psicólogos prontos a sugerir distúrbios e patologias sexuais; e anônimos que representam a população ao condenar a profanação destes espaços compartilhados. A articulação entre espetáculo e tabu produzida através deste tipo de imagem jornalística funciona como uma estratégia sempre à disposição de determinados programas de TV, que periodicamente produzem narrativas sensacionalistas sobre a errância sexual na certeza de que, ao tematiza-la e reduzi-la à polêmica, as metas de audiência podem ser alcançadas sem maiores esforços.





Imagens exibidas em reportagem da TV ZOO (Buenos Aires/Argentina, 1999)

Estas e outras narrativas produzidas através de câmeras escondidas em banheiros públicos remetem a um momento paradigmático no qual tecnologias audiovisuais passam a mediar a experiência da errância sexual. No próximo tópico, a partir do caso dos *Sodomitas de Mansfield*, discutimos a formação de um imaginário errante que começa a se formar articulando imagem, desejo e arquitetura através de narrativas policiais e da produção de imagens da errância sexual como evidências criminais.

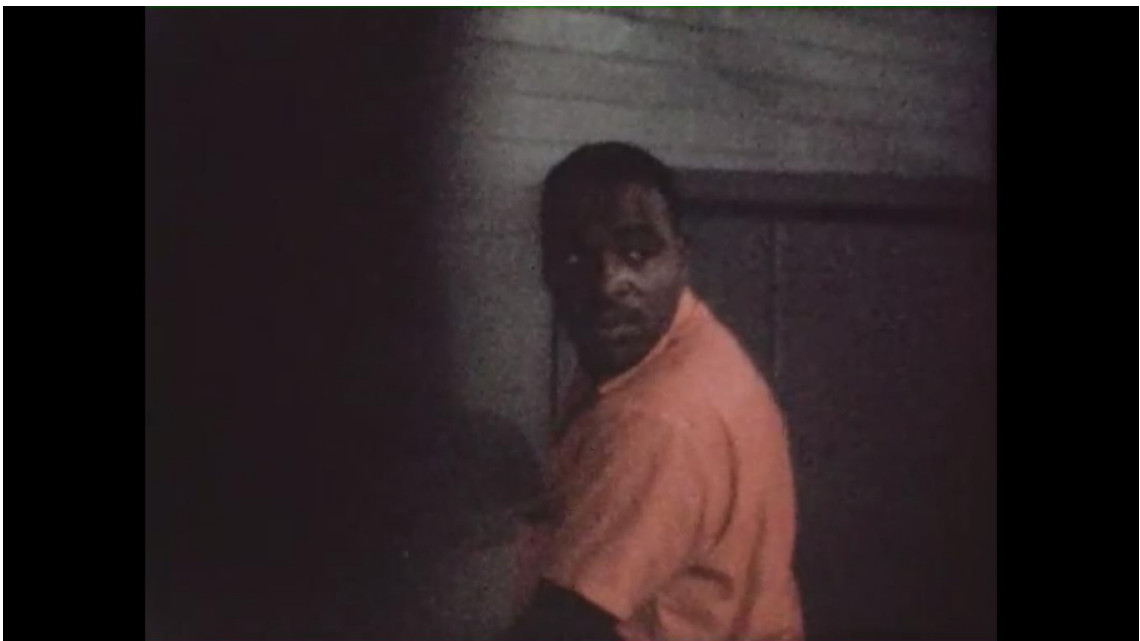
3.4 OS SODOMITAS DE MANSFIELD

Em 1962 uma operação policial paradigmática foi levada à cabo pela polícia da cidade de Mansfield, nos Estados Unidos. Neste ano, o departamento de segurança do estado de Ohio empreendeu uma estratégia singular no que diz respeito à relação entre arquitetura, corpo, poder, desejo e imagem. Pela primeira vez, uma operação policial instalou câmeras escondidas nos banheiros públicos com a intenção de produzir provas contra os homens que os utilizavam para encontros sexuais secretos. Enquanto pessoas de diferentes procedências davam vazão a desejos severamente condenados no “mundo de fora”, elas forneciam sem saber provas contra si que seriam usadas logo depois em um processo jurídico que condenou mais de trinta deles à prisão pelo crime de sodomia. As imagens produzidas pela polícia com uma câmera instalada atrás de um espelho duplo registraram por cerca de um mês as atividades do banheiro. Como um *olho universal*, que tudo vê sem jamais ser visto, os policiais captaram imagens inéditas que - mal sabiam eles - circulariam em outros registros que não apenas o da vigilância estatal.

As imagens produzidas a partir do caso dos sodomitas de Mansfield nos permitem pensar em diversos problemas que nos interessam aqui e que derivam da relação entre arquitetura, poder e desejo, como as estratégias de vigilância e controle urbano; a formação de uma cidade dócil que busca anestesiar toda experiência de alteridade; a profanação do espaço público e das construções higienistas da modernidade; as possibilidades de produção de narrativas a partir da errância sexual e seus possíveis regimes de compartilhamento; a construção do prazer homossexual como um gesto socialmente disruptivo e, portanto, perigoso. Começamos por esta última questão, que se torna explícita quando nos aproximamos dos motivos que levaram os policiais ao início da operação.

No verão daquele ano, o jovem Jerrell R. Howell, de 18 anos, foi detido após a acusação de abusar sexualmente e matar duas meninas atraídas por ele até um parque público onde se deram os assassinatos. Howell confessou os crimes, mas foi considerado inimputável durante o julgamento. Em depoimento oficial, o assassino afirmou que foi abusado quando criança no banheiro público do *Central Park* de Mansfield, o que justificaria seus atos naquele momento. Ao relatar que sofreu violência sexual nos sanitários públicos da cidade, Howell associa o seu gesto homicida –e judicialmente *louco*- ao fato de que, supostamente, teria sido abusado na infância por um dos frequentadores do local. Segundo seu depoimento, estas práticas seriam responsáveis pela decadência moral da sociedade e pelos excessos brutais que teriam vazão abruptamente na forma de trauma; a exemplo dos assassinatos praticados por ele. Mesmo não tendo a menor relação direta com o crime que acabara de cometer, a partir daquele momento as movimentações eróticas subterrâneas nos banheiros público de Mansfield estariam fatalmente associadas à barbárie que se repete na superfície tranquila de uma cidade que se quer pacata.









Imagens do filme Tearoom (William E. Jones, 2007)

É com base nesse depoimento que a *Operação Tearoom*, como ficou conhecida, teve início. A partir do cruzamento entre homossexualidade, loucura, violência sexual e pedofilia, as narrativas sobre a errância sexual nos parques e banheiros começam a ser produzidas tendo a figura da *criança* como imagem a ser protegida. Obviamente, havia naquele período um clima social bastante receptivo à construção de um bode expiatório, que ao mesmo tempo produzia e condenava a ameaça homossexual e as práticas sexuais errantes. O *pânico moral* (COHEN, 1972; RUBIN, 1989; MACHADO, 2004) surgido em torno do depoimento de Howell já se sedimentava no tecido social articulado sob as formas de opinião pública, forças do Estado e narrativas midiáticas. A transformação da infância em símbolo social ameaçado pelo sexo anônimo entre homens corresponde à construção da imagem da criança como forma de regulação do discurso político de determinada época. Em sua crítica ao assimilacionismo por parte dos desviantes sexuais

-a partir da formação identitária sustentada pelo consumo e da consequente integração às experiências espaço-temporais que considera majoritárias- Lee Edelman descreve como essa imagem se torna o *telos* de toda ordem social:

That figural Child alone embodies the citizen as an ideal, entitled to claim full rights to its future share in the nation's good, though always at the cost of limiting the rights "real" citizens are allowed. For the social order exists to preserve for this universalized subject, this fantastic Child, a notional freedom more highly valued than the actuality of freedom itself, which might, after all, put at risk the Child to whom such a freedom falls due. Hence, whatever refuses this mandate by which our political institutions compel the collective reproduction of the Child must appear as a threat not only to the organization of a given social order but also, and far more ominously, to social order as such, insofar as it threatens the logic of futurism on which meaning always depends. (EDELMAN, 2004, p.11)

A lógica do futurismo à qual se refere Edelman constrói a homossexualidade como prática de desintegração social, uma vez que o sexo não-reprodutivo ameaça a ordem temporal cuja imagem da criança procura representar. Ao se apresentar como dispêndio - gesto sem fim além de si mesmo (BATAILLE, 2013) -, a errância sexual perturba à lógica moderna disciplinar sustentada na otimização das performances corporais sendo vista, então, como uma ameaça subterrânea a ser detida. Ao provérbio que afirma que *it takes a village to raise a child*, Edelman nos lembra que *it also takes a villain* (EDELMAN, 2004, p.45). Nesta perspectiva, os errantes são considerados fonte de todo mal a ser erradicado, o que justifica estratégias como as articuladas pelo departamento de polícia de Mansfield naquele ano.

A singularidade da *Operação Tearoom* está no engenho de uma construção que, pela primeira vez, aliava técnicas de espionagem às de produção imagética para produzir

a errância sexual como crime. Tal articulação só foi possível graças ao empenho da *Highway Safety Foundation*, que se pôs à disposição da polícia para construir a armadilha ideal que capturaria os errantes. A organização se especializou em produzir vídeos didáticos apresentados em escolas e outros circuitos e que ficaram conhecidos pela utilização de imagens violentas –a exemplo de corpos reais destroçados em acidentes de carro ou cadáveres ensanguentados de crianças vítimas de abuso sexual- como estratégia para alertar os jovens sobre os perigos das drogas, dos acidentes automobilístico e também dos pedófilos, categoria social emergente naquele momento. Filmes como *Highways of Agony* (1969), *Wheels of Tragedy* (1963) e *The Child Molester* (1964), este último feito em resposta aos eventos de Mansfield naquele ano, são exemplos da filmografia da empresa, que alegava ter como função principal produzir imagens que operassem a favor da ordem social.





Imagens do filme The Child Molester (Herbert J. Leder, 1964)

A aproximação da *Highway Safety Foundation* à polícia de Mansfield naquele momento tinha como segundas intenções a produção de um documentário sobre a

operação, que foi finalizado dois anos depois sob o título de *Camera Surveillance of Sex Deviates* (1964). O filme tinha por objetivo demonstrar os processos de filmagem desde a instalação da câmera, passando pelos momentos nos quais o *cameraman* observava o banheiro através do espelho duplo que garantia a sua invisibilidade, até a exibição das imagens dos atos sexuais registrados durante o período. Tudo isso acompanhado de uma *voz off* responsável por narrar todo o procedimento, que se pretendia como uma técnica universal contra os perigos do banheirão. A narrativa sobre a errância sexual derivada desse gesto é produzida a partir da associação das práticas homossexuais à criminalidade, sustentada moralmente pela defesa da criança frente à ameaça da pedofilia, e compartilhada como imagem pedagógica que, além de ensinar as estratégias de investigação, funcionava como uma didática sobre os errantes e suas técnicas de produção de prazeres perversos.

Em *Tearoom Trade*, sua famosa etnografia sobre sexo impessoal em banheiros públicos, lançada pela primeira vez em 1968, Laud Humphreys (2008) dedica boa parte de sua escrita à descrição do que percebe como uma ética emergente nestes espaços que, segundo busca comprovar através de critérios de objetividade que envolvem números, diagramas, cálculos e planilhas, trata-se fundamentalmente de práticas de natureza não-coerciva (*ibid*, p.66). Quando se refere às possibilidades de violência nestes espaços, especialmente à ameaça à integridade da criança, Humphrey responde a partir de uma inversão que explicita o pânico moral em relação às práticas errantes e denuncia a aparente qualidade inofensiva do ambiente doméstico:

En ausencia de visibilidad y sin la amenaza repressiva de las cuadrillas de Moralidad, existen normas culturales fuertes que protegen la santidad del consentimiento a copresenciar actos sexuales em dormitorios o em salas de estar.

Allí, sin embargo, son cometidos la mayoría de las violaciones y los actos de incesto. Esto me sugere una hipótesis: tanto como la visibilidad y las sanciones decrecen, debido a la existência de esse aparente consentimiento, crece el verdadero peligro de certa classe de delito sexual. Es precisamente el variado sexo invisible y protegido detrás de las paredes el que deberíamos temer, no el que tiene lugar en espacio públicos. (HUMPHREYS, 1974 *apud* RAPISARDI e MODARELLI, 2001, p.38-39)

Durante a fabricação das imagens-evidências pela polícia, as poucas crianças que aparecem usando o banheiro o fazem apenas para fumar cigarros. Não há registro de contato sexual com menores, apesar do fim da operação ter sido justificada no momento em que Bill Spognardi, oficial responsável pelas filmagens, haveria supostamente presenciado um dos homens se exhibir para um menor. As imagens, porém, nunca foram feitas pois, segundo ele, a ação ocorreu em um ângulo imprevisto no qual era impossível captá-las por detrás do espelho, que fora milimetricamente posicionado para a operação. Aquilo que não foi filmado ganha, desta forma, suma importância diante das imagens que vemos (JONES, 2008). Além de realizar as filmagens, Spognardi foi encarregado de decisões que diziam respeito a angulação e movimento da câmera, assim como à duração de cada *take*. Durante a operação, ele assumia a posição central de decidir o que era ou não filmado. Por horas o oficial se posicionava em um espaço mínimo construído por detrás do espelho e, munido de uma câmera, tinha como missão registrar qualquer movimento suspeito que levasse à produção de provas em relação aos casos de abuso infantil denunciados por Howell em seu julgamento. A quantidade limitada de rolos para a filmagem fazia com que a decisão de ligar ou não a câmera, assim como a decisão de quando deixar de filmar, tivesse de ser precisa. Na tentativa de produzir estas imagens, Spognardi acaba por registrar gestos comuns que se repetem nestes ambientes; homens penteando o cabelo, lavando o rosto, conversando... imagens que fogem do tema

inicialmente proposto pela investigação e que acaba por denunciar o olhar por detrás do espelho (*ibid*). O que faria Spognardi ligar a câmara? Além dos gestos suspeitos e das interações sexuais, que movimentos atraíam o seu olhar naquele momento? De que maneira os fluxos eróticos haveriam atravessado seu corpo enquanto gravava as dinâmicas do banheiro? O que ele haveria deixado de filmar?

O imaginário sobre o que haveria ficado de fora da narrativa produzida pelos policiais durante a operação tem vazão décadas depois no filme *Caught* (Monte Patterson, 2010), no qual a história dos sodomitas de Mansfield é recontada através de um curta-metragem de ficção, ampliando a discussão sobre as imagens feitas naquele período e também sobre os seus processos de produção. No filme acompanhamos um dos homens que frequentam o famigerado banheiro situado na parte subterrânea do *Central Park* de Ohio. Não sabemos seu nome, mas temos acesso a sua vida privada através de cenas que se passam em sua casa e que se intercalam entre aquelas que têm lugar no espaço onde ele começa a descobrir os prazeres do sexo em público. Nas primeiras imagens, após os créditos iniciais e o aviso de que o filme ao qual assistimos é baseado em fatos reais, o vemos chegar de carro ao parque vestindo um paletó escuro. Desconfiado, caminha até o banheiro atravessando o estacionamento onde outros homens estão a postos em seus carros em busca de alguma ação. Ao entrar, ele não demora em perceber as interações sexuais que o profanam e, aparentando bastante desconforto, lava as mãos saindo apressado do recinto. Na imagem seguinte, vemos de perto o seu filho, um bebê ainda engatinhando, brincar no chão da sala de estar enquanto sua esposa assiste televisão sentada em um sofá. Ao seu lado, sobre uma cômoda, o retrato dos três exibindo largos sorrisos para a câmara revela a fragilidade sobre a qual se constroem as ficções da família nuclear heterossexual; constantemente ameaçada pelos perigos do mundo-de-fora.

O filme se articula a partir destas oposições entre espaço público e espaço privado e entre a família e as práticas sexodesviantes que ocorrem fora do ambiente doméstico. É por meio destas tensões que acompanhamos o personagem principal se aproximar do banheiro público como alguém inexperiente e receoso, até o momento em que cede aos seus desejos, transando com um dos errantes que frequentam o espaço. Na cena seguinte, ao acordar em casa pela manhã, o protagonista-sem-nome caminha em direção à porta de casa onde lê nos jornais a manchete que anuncia a operação policial e o consequente encarceramento dos homens flagrados pela polícia. As imagens que nos levam ao final da trama se intercalam entre as que são registradas através do espelho e aquelas nas quais os oficiais efetuam as prisões. Acompanhamos, um a um, os homens serem detidos em suas casas e aguardamos o desfecho do personagem cuja história seguimos. Nos minutos finais, imagens nos mostram o oficial encarregado das filmagens por detrás do espelho no instante em que a gravação é interrompida enquanto ele troca o rolo de filme que chegara ao fim. Neste momento, ele deixa de registrar a prova que poderia ser responsável pela prisão de mais um dos homens: nosso protagonista está a salvo. Sobre um fundo negro, três letreiros brancos informam: “Por duas semanas no verão de 1962, a polícia filmou 68 homens em um banheiro público”. “A investigação resultou em 38 condenações por sodomia com prisão mínima de um ano”. “Alguns nunca foram pegos”.





Imagens do filme Caught (Monte Patterson, 2010)

A existência de *Caught* só foi possível a partir do surgimento de outros dois filmes alguns anos antes, quando as imagens feitas pela polícia em 1962 passam a ser exibidas em outros circuitos como festivais de cinema, galerias e museus. Ao encontrar pequenos trechos destas imagens no raro documentário *Camera Surveillance of Sex Deviates*, o artista William E. Jones constrói um vídeo chamado *Mansfield 1962* (2006), de 9 minutos, a partir do material deteriorado e em preto e branco que imediatamente lhe chamou a atenção, fazendo com que os registros feitos pela polícia com ajuda da *Highway Safety Foundation* abandonassem o regime da hermenêutica jurídica para se pôr diante de públicos cujas experiências abrem-se a outros caminhos -que não apenas o horror provocado aos olhos dos juízes e da sociedade de Mansfield no século passado, quando elas emergem pela primeira vez. Menos de um ano após haver lançado *Mansfield 1962*, Jones tem acesso ao conteúdo completo dos vídeos feitos durante a operação, que usa para fazer um filme de 56 minutos, desta vez em cores, intitulado *Tearoom* (2007), no qual assistimos como *voyeurs* as ações dos homens que foram encarcerados naquele ano.

Os filmes feitos por Jones a partir de imagens pré-produzidas remetem às técnicas de *found footage* que são comuns em documentários e vídeo-artes nos quais imagens são reapropriadas e inseridas em outros contextos através de colagens que as deslocam espaço-temporalmente, rerepresentando-as muitas vezes sob um olhar que se presume autoral (HELLER-NICHOLAS, 2014). Este gesto pode ser comparado, nas devidas proporções, às estratégias *ready made* utilizadas por Marcel Duchamp que, a partir do que chamava *objet trouvé*, construía suas obras articulando estes tipos de deslocamentos. O exemplo mais óbvio dessa comparação é *A Fonte* (1917), quando o artista apresenta um urinol à *Society of Independent Artists*, em Nova York, como sendo seu objeto artístico; gesto que causou intensos debates à época, garantindo o seu lugar na história da arte. Mais recentemente, leituras homoeróticas do trabalho de Duchamp dão atenção às

estas e outras tensões sexuais presentes em sua obra e que foram ignoradas no início do século passado (REED, 2011).

Em entrevistas, no entanto, Jones revela estratégias pelas quais ele recusa, ao menos discursivamente, a sua demanda por autoria. Ao editar e montar seus filmes, o artista revela ter operado “apenas” duas modificações que considerou essenciais. A primeira, em *Mansfield 1962*, foi a retirada dos áudios originais nos quais os policiais narravam suas técnicas de investigação. Segundo ele, as narrações seriam distrativas e as imagens sozinhas teriam força suficiente para se sustentar no silêncio (FEASTER, 2008). A segunda, em *Tearoom*, foi a alteração na ordem de exibição das imagens, quando Jones decide iniciar o filme a partir do último rolo gravado, nos quais vemos os oficiais liderados por Spognardi entrarem no banheiro e andarem pelo local que serviu como cenário da armadilha arquitetada por eles. Esta alteração na ordem das sequências teria a função de criar uma linearidade narrativa, fazendo parte dos mínimos gestos de interferência do artista nas imagens encontradas e apresentadas nos filmes de forma “integral” e na mesma cronologia produzida durante a operação (*ibid*). Este gesto de “desaparição” busca evidenciar a participação de outros atores nas construções narrativas apresentadas em seus filmes, como podemos notar quando ele comenta sobre suas decisões:

I don't want to obscure the actions of the police by imposing my own decisions on the material. The footage was not the product of an automatic camera. It required people to operate it. While shooting this footage, the police cameramen, Bill Spognardi and Dick Burton, made many decisions about camera position, camera movement, duration of shots, perhaps even choice of subject. The decisions regarding what and when to shoot were effectively judgments of which men – and indeed, which parts of men's bodies – were worth scrutinizing. I want to preserve the cameramen's decisions so that spectators can take a look at them

and form their own ideas about what was going on. Tearoom is evidence of men engaging in criminal activities under the eye of the law, but it is also a record of men hiding unseen and photographing others masturbating and having sex. (*ibid*)

Como podemos presumir a partir do seu depoimento, o argumento de Jones é o de que, ao transpor o filme do regime de visibilidade jurídico e inseri-lo no circuito das artes, as imagens que assistimos se articulam como documentos históricos através dos quais são ativadas estratégias de recuperação de memória e redistribuição das linhas de força entre aqueles que olham e os que são observados (BIBER; DANTON, 2009). Para operar este deslocamento, a estratégia do artista é a de transformação do público em *voyeur*, cuja posição se torna nítida quando somos postos diante de quase uma hora de imagens mudas nas quais vemos se repetir gestos rápidos e desajeitados de sexo em meio a momentos aleatórios nos quais os homens entram e saem do banheiro dando a ele diferentes usos. Como Spognardi, esperamos que cada gesto seja o prenúncio de algum ato sexual, o que nem sempre ocorre. Não vemos tampouco o momento no qual a polícia prende os homens após terem em mãos as provas de sua condenação. Nos minutos nos quais o filme se estende somos deixados em um vazio e silêncio que acaba por colocar o nosso papel como espectadores em questão.

A espetatorialidade criada a partir da nossa relação com as imagens que vemos remete aos gestos de Andy Warhol em filmes como *Sleep* (1963), *Empire* (1964) e *Blowjob* (1964), feitos no mesmo período em que se deu a operação em Mansfield (*ibid*), o que nos possibilita pensar em certa *subjetividade voyeur* que era articulada naquele momento, sendo mediada pelas câmeras portáteis desenvolvidas à época e contribuindo para a formação de imagens até então inéditas, como as feitas pelos oficiais na *Operação Tearoom*. Em *Sleep*, assistimos o poeta e *performer* John Giorno dormir por cerca de

cinco horas e meia sem que nada relevante aconteça. Já em *Empire* estamos diante daquele que foi o edifício mais alto do mundo até o final de década de 1970, *The Empire State Building*, em Nova York. Por longas horas observamos as cores do céu mudarem vagorosamente até o anoitecer enquanto o edifício permanece imóvel a nossa frente. *Blowjob*, por sua vez, põe-nos diante de um plano fechado no rosto de um homem, que pelas expressões faciais de prazer somos levados a crer que está recebendo sexo oral, suspeita que nunca chegamos a confirmar durante os quase 30 minutos nos quais tentamos decidir quais expressões são reais e quais aquelas que seriam apenas encenação. Por fim, nos damos conta de que tal distinção é impossível; o que acontece é o jogo que nos transforma em espectadores/*voyeurs* ávidos por alguma resposta diante das imagens que vemos e que não nos dão saídas fáceis às questões que são capazes de produzir, como acontece em *Tearoom*. Por que e como observamos estas imagens agora? Que espécie de atração elas são capazes de exercer sobre nós? Como afirmam Biber e Danton (2009, p.262) ao provocarem questões éticas sobre a exibição e recepção dos registros apropriados por William E. Jones: “this is not a film about sex, or pleasure, or risk, or crime. This is a film about watching. This is a film about the experience of watching, about the urge to look at an image and form a conclusion”.

As imagens em alta definição e os movimentos harmônicos da câmera em *Caught* são tão frias como os azulejos do banheiro reconstruído para o cenário do curta-metragem. A ficção criada pelo diretor e roteirista Monte Patterson a partir do episódio de encarceramento massivo realizado em 1962 se constrói através de sequências que fluem suavemente pela tela, ao contrário das cenas granuladas e foscas de *Tearoom* e do contraste conflituoso do preto-e-branco em *Mansfield 1962*. As imagens recuperadas por Jones carregam uma força que diz respeito a uma evidente interpelação a quem se dispõe a assisti-las. Ao fazê-las circular pelo regime de visibilidade artística, olhares

heterogêneos são lançados sobre o filme, tendo em comum a inevitável qualidade voyeurista destas miradas. Ao contemplarmos a dinâmica do banheiro como *voyeurs*, a nossa posição como espectador é desnudada pelas mesmas imagens que vemos, que nos devolvem o olhar dando ênfase ao gesto que performamos ao assisti-las (DIDI-HUBERMAN, 2010). Nos *mug shots* exibidos em *Mansfield 1962* os homens nos encaram diretamente e sentimos o peso histórico destes registros em olhares perturbadores congelados em um instante fotográfico que se expande na tela, fitando-nos impiedosamente. O que eles querem nos dizer? Que tipo de forças estavam sendo articuladas nos espaços subterrâneos de Mansfield naquele momento? O que fazer diante deste olhar que retorna na imagem?

Ao ser questionado acerca das violações de privacidade que suas imagens possivelmente estariam operando, Jones afirma que o mais importante seria revelar a invasão de privacidade realizada pela polícia durante e após a operação. Em sua visão, expor as imagens em outros contextos permite que elas mantenham o seu caráter de evidência, mas dessa vez em relação aos abusos policiais e as violências dirigidas aos homens presos naquele ano, cujas vidas foram marcadas para sempre por esse evento traumático, tanto individual quanto coletivamente, afetando diversos atores sociais para além das pessoas filmadas pela polícia. Para Jones, as imagens dos seus filmes representam

a kind of *underground utopia* of 1960s America: here was a place where gay men, black and white, could freely have contact – something which would have been impossible in any other place in Mansfield – a town which, 45 years later, still doesn't have a single gay bar. (LANGE, 2008 *apud* BIBER; DANTON, 2009, grifo meu)

Ao tratar as práticas de pegação como utopias, as palavras do artista nos remetem às proposições de Muñoz sobre as potencialidades que se apresentam nos rastros deixados por experiências passadas e que emergem como fantasmas em meio ao cotidiano. Ao assistirmos os registros feitos naquele ano percebemos algo que está presente, porém não mais ali. O *ainda-não-consciente* que se mostra para nós quando as imagens de *Mansfield 1962* e *Tearoom* nos olham de volta revela gestos que têm “o potencial de abrir novas narrativas de vida e relações alternativas de tempo e espaço” (HALBERSTAM, 2005, p.2). As imagens adquirem uma importância não apenas como documento histórico do passado. Ao contrário das teorias anti-relacionais, cuja estratégia principal é a de apostar em certa negação endêmica à abjeção homossexual -que resulta na intensificação do presente (BERSANI, 1995; 1988; ELDEMAN, 2004), Muñoz nos propõe a utopia como estratégia de disputa pelo futuro. Diferente de um sonho inalcançável, as utopias concretas, como o banheiro do *Central Park* de Mansfield e as imagens que o fazem perdurar décadas depois, funcionam menos através de uma retroficção, e mais como uma crítica que se faz ao tempo presente, tendo sempre em mente as possibilidades de construção de um futuro que se deixa ver nas imagens apenas como rumor.



Imagens do filme Mansfield 1962 (William E. Jones, 2006)

Apesar de todos os trânsitos feitos pelas imagens da *Operação Tearoom* -quando elas deixam o regime jurídico para se movimentar pelos circuitos das artes, em museus, ou inspiram ficções exibidas nos cinemas-, foi preciso uma outra torção para que eu

tivesse acesso a tais registros. Foi enquanto pesquisava vídeos feitos em banheiros públicos em um *site* pornográfico que me deparei com as provas utilizadas pelos policiais de Mansfield transformados nos filmes de William E. Jones. Na contemporaneidade, o acesso a tecnologias de produção e compartilhamento de imagens se dá de maneira mais horizontal. Os errantes filmados de outrora são agora os que têm a possibilidade de produzir as imagens dos próprios atos, fazendo se multiplicar na *internet* os registros de sexo nos espaços públicos da cidade. A maioria das imagens amadoras disponíveis na *internet*, ao contrário das intenções de vigilância do departamento de segurança de Ohio, têm por fim fazer circular a potência de excitação destes corpos, servindo de material para o gozo pornográfico ao mesmo tempo em que disputam as narrativas e usos sobre os espaços públicos na cidade contemporânea. E é junto a essas imagens que, anos depois, estão os homens que foram condenados pelo Estado no evento de 1962, em um registro que podemos considerar paradigmático para pensarmos as relações entre errância sexual, tecnologias audiovisuais e o gesto de filmar e ser filmado em ambientes de saturação sexual.

4. TECNOLOGIAS DA PEGAÇÃO

4.1 SOCIEDADES DE CONTROLE E POTÊNCIAS DE EXCITAÇÃO

Os avanços do capitalismo e suas tecnologias de subjetivação nos levam ao que Gilles Deleuze (2010) denomina como sendo as *sociedades de controle*, momento no qual a disciplina deixa de operar exclusivamente através das instituições para se diluir de forma ampla e irrestrita por todo o corpo social. Nesta perspectiva, os muros institucionais não são mais capazes de delimitar o funcionamento do poder, que através de suas rachaduras abandona o confinamento se espalhando pelo tecido urbano de maneira generalizada. O cruzamento dos espaços concretos com os espaços virtuais acelera esse processo no qual a distinção entre *dentro* e *fora* se torna porosa e incerta, incidindo sobre as possibilidades de articulação entre o *público* e o *privado* e, conseqüentemente, sobre as práticas de errância sexual engendradas a partir das modulações sociotécnicas contemporâneas. Segundo Michael Hardt (2000, p.360), “a noção liberal do público como o lugar do fora, onde agimos sob o olhar dos outros, tornou-se ao mesmo tempo universalizada (pois somos hoje permanentemente colocados sob olhar dos outros, sob a observação das câmeras de vigilância) e sublimada, ou desrealizada, nos espaços virtuais do espetáculo”; o que nos sugere que as práticas de errância sexual passam por processos de virtualização e espetacularização, ao mesmo tempo em que articulam outras táticas de materialização em um contexto social marcado pela propagação do controle.

Apesar de vislumbrar a emergência de tal sociedade, Deleuze faz a ela poucas menções diretas em seus textos, deixando a outros autores a tarefa de explorar estas novas formas pelas quais o poder se articula na contemporaneidade. Suas palavras, no entanto,

já apontam para a transformação da experiência em *cifras* e *dígitos* como um dos seus aspectos centrais:

Nas sociedades de controle [...] o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma *senha*, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por *palavras de ordem* (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “*dividuais*”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “*bancos*”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro –que serviria de medida padrão– ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes moedas. A velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente é o das sociedades de controle (DELEUZE, 2010, p.226-227)

Esta “mudança geral pela qual o poder marca o espaço” (HARDT, 2000, p.358) está alinhada ao que teóricos do pós-fordismo, a exemplo de Hardt e Negri (2005), percebem como uma reorientação dos processos produtivos do capitalismo -cujo motor já não é mais a fábrica ou a empresa-, que passa a extrair sua força das formas de organização e cooperação sociais, tendo como matéria prima a própria cultura, a comunicação, a linguagem, o conhecimento, os afetos, a informação e outros modos de expressão das relações humanas que anteriormente não faziam parte do que se considerava como atividades pertencentes à natureza do trabalho. O *capitalismo cognitivo*, como também é chamado o estado atual de produção em escala mundial, altera as práticas de errância sexual -agora atravessadas pelas tecnologias de compartilhamento via *internet* e localização por *GPS*- explorando estas forças imateriais e transformando-

as em cifras que flutuam pelos fluxos do mercado. Se com as formações do gueto e o surgimento da identidade *gay* o poder já demonstrava as possibilidades de movimentação financeira a partir de delimitações espaciais que consagravam determinados ambientes ao prazer e entretenimento homossexual, a exemplo das saunas e boates, nas sociedades de controle -nas quais os muros das instituições estão sempre sob a ameaça de desabamento- a errância sexual é modulada virtualmente, impactando de forma irreversível os aspectos materiais de tais práticas, bem como suas possibilidades de produção e compartilhamento de experiências de alteridade urbana.

A partir destas proposições sobre sociedades de controle e capitalismo imaterial, Paul B. Preciado identifica na aliança entre as indústrias farmacêutica e pornográfica os modelos contemporâneos de gestão subjetiva que torna o *corpo autopornográfico* a nova força da economia mundial.

Osemos la hipótesis: las verdaderas materias primas del proceso productivo actual son la excitación, la erección, la eyaculación, el placer y el sentimiento de autocomplacencia y de control omnipotente. El verdadero motor del capitalismo actual es el control farmacopornográfico de la subjetividad, cuyos productos son la serotonina, la testosterona, los antiácidos, la cortisona, los antibióticos, el estradiol, el alcohol y el tabaco, la morfina, la insulina, la cocaína, el citrato de sildenafil (Viagra) y todo aquel complejo material-virtual que puede ayudar a la producción de estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control. Aquí, incluso el dinero se vuelve un significativo abstracto psicotrópico. El cuerpo adicto y sexual, el sexo y todos sus derivados semiótico-técnicos son hoy el principal recurso del capitalismo postfordista. (PRECIADO, 2014, p.39)

A *sociedade farmacopornográfica* descrita pelo autor enfatiza radicalmente o papel da sexualidade e do corpo excitável como centro de ação política e também como

objeto da gestão estatal e do controle industrial na contemporaneidade. O conceito tradicional de *força do trabalho* articulado pela economia clássica dá lugar à ideia de *potentia gaudendi* ou potência de excitação: força erótica (atual ou virtual) presente em qualquer corpo, seja ele humano ou não, capaz de transformar o mundo em “prazer-com” (*ibid*, p.41); força orgásmica das mais abstratas e materiais; carnal e numérica, viscosa e digitalizável (*ibid*, p.42). Os *tecnocorpos* formados a partir destes fluxos de desejo e capital são agora produzidos através da “gestión biomediativa de la subjetividad, a través de su control molecular y de producción de conexión virtuales audiovisuales” (*ibid*, p.48).

Ya somos ciborgs que incorporan prótesis cibernética y robóticas. No hay vuelta atrás. Las tecnologías mecánicas y cibernéticas no son instrumentos neutros surgidos en un paraíso científico que podrían, en un segundo momento, ser aplicados con fines políticos más o menos saludables. Todas (desde los sistemas *high-tech* de la comunicación por Internet a las técnicas gastronómicas, pasando por una técnica *low-tech* como, por ejemplo, a de follar) son desde un principio sistemas políticos que vienen a asegurar la reproducción de estructuras socio-económicas precisas. (*idem*, 2011, p.156)

Neste contexto, o *corpo ciborgue*, já anunciado por Donna Haraway (2009) nos anos de 1980, está imerso em um fluxo de imagens e substâncias químicas que funcionam através do circuito de estímulo-frustração-estímulo característico da era farmacopornográfica, no qual a satisfação dá lugar à excitação contínua. Consequentemente, a errância urbana e os espaços de saturação sexual sofrem alterações consideráveis que dizem respeito ao desenvolvimento de tecnologias de produção imagética focadas nos processos de autopornificação, que se tornam o material bruto de exploração da atual fase do capitalismo, sendo gestada através de estratégias que não

param de se proliferar nos meios concretos e virtuais, fazendo também com que a distinção entre estas esferas se torne cada vez menos óbvia. As *idades midiáticas* (McQUIRE, 2008) –neste momento irreversivelmente atravessadas por fluxos eróticos– não produzem apenas sujeitos anestesiados mas opera, outra vez, através do seu constante estímulo e excitação; o espaço urbano formado pelo cruzamento entre corpo, arquitetura e tecnologias audiovisuais dá lugar a novas topografias responsáveis pelos processos atuais de gestão da economia libidinal. Estas *pornotopias urbanas* passam a compor o imaginário acerca da errância sexual e, conseqüentemente, a modular as narrativas e práticas de prazer com a cidade.

4.2 PORNOTOPIAS DIGITAIS

O surgimento da *internet* no fim do século XX e sua popularização a partir dos anos 2000 dão início ao momento no qual o desejo toma a forma digital e as potências de excitação entram em fluxos virtuais que estabelecem novas formas de produção de prazer mediadas pelas tecnologias audiovisuais. As salas de bate-papo, surgidas assim que a rede mundial de computadores começou a fazer parte do cotidiano urbano, inserindo-se paulatinamente nos domicílios, ofereciam a possibilidade inédita de conexão entre indivíduos que habitavam pontos longínquos entre si, reavivando imaginários sobre paixões distantes, encontros amorosos singulares em meio à vastidão do mundo, dentre outras fantasias. Logo surgiram também as salas específicas onde as pessoas buscavam expressamente por sexo e se comunicavam protegidas por *nicknames* que garantiam um tipo de anonimato até então desconhecido. Naquele momento, os espaços de saturação sexual começavam a ganhar os primeiros contornos de sua forma virtual.

Partindo das proposições foucaultianas sobre os espaços heterotópicos, Preciado (2010, p.120) sugere que pensemos em *pornotopias* como tipos específicos de heterotopias sexuais: “Lo que caracteriza la pornotopía es su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisuales, bioquímica, etc.), alternando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como derivado de sus operaciones espaciales”. Os espaços de saturação sexual estimulados através de tecnologias audiovisuais são definidos em sua tipologia como *pornotopias localizadas*, que podem se referir tanto aos cinemas pornô, *cruising bars* e saunas, como também às *topografias cibernéticas* (*ibid*, p.120) compostas pelas salas de bate-papo, aplicativos de pegação baseados em sistemas de geolocalização, *sites* de compartilhamento de vídeos, bibliotecas virtuais de contos eróticos amadores, cartografias digitais e outras possibilidades de exploração das potências de excitação afloradas a partir da interação em rede.

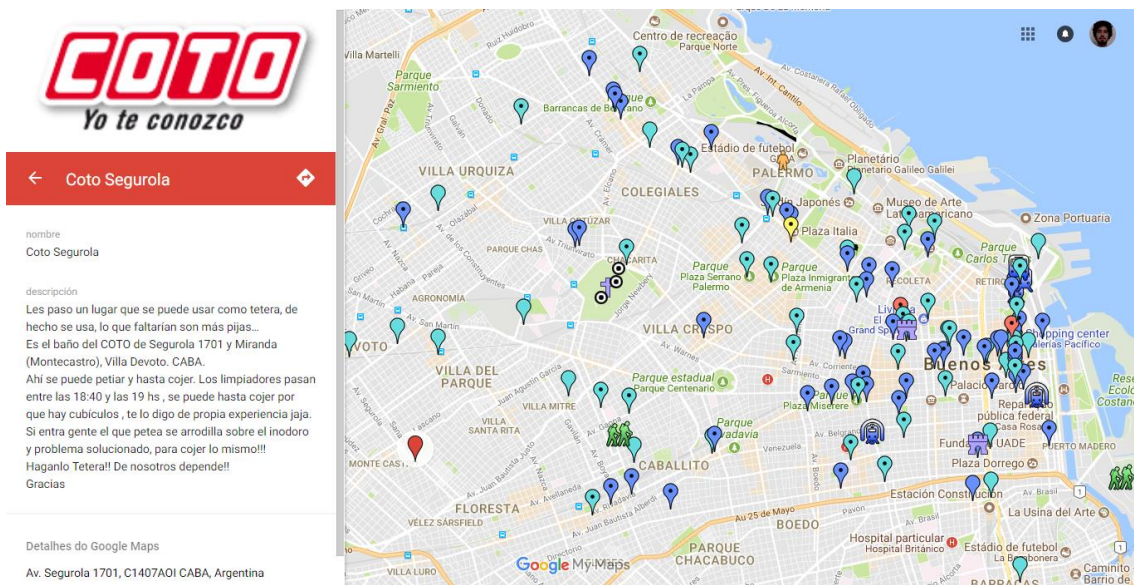
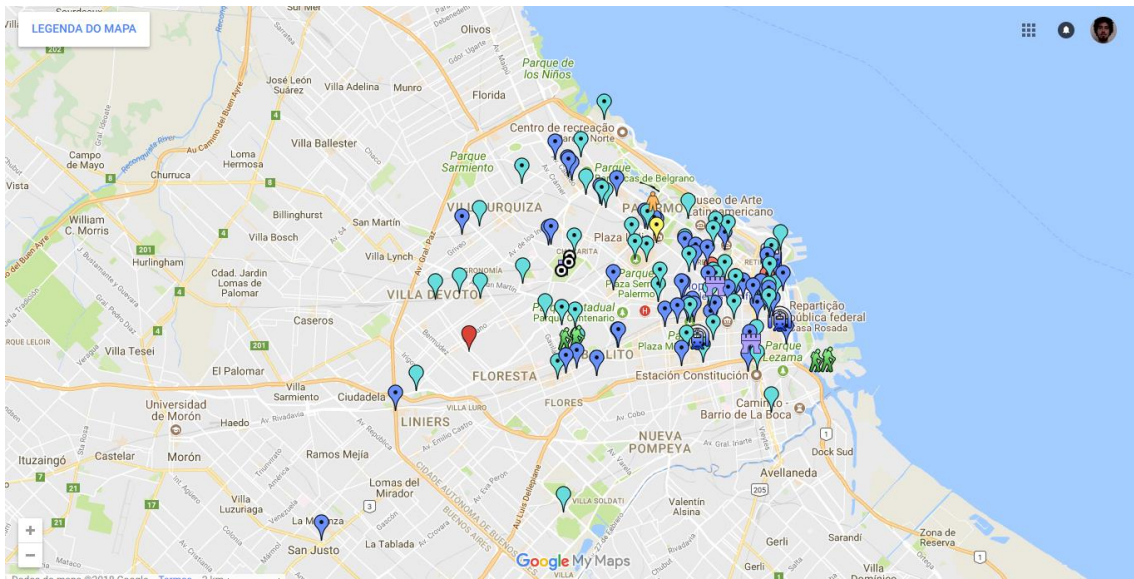
4.2.1. CARTOGRAFIAS E CONTRAPÚBLICOS

As modulações sociotécnicas contemporâneas permitem a emergência de cartografias colaborativas construídas em rede nas quais as experiências de errância sexual urbana são compartilhadas e produzidas virtualmente, estabelecendo uma relação constante de intercâmbio com a experiência concreta da cidade. Com a consolidação da identidade *gay* e as formações do gueto, o circuito do *pink money* se estabelece também através do turismo, fazendo com que roteiros específicos para esse mercado sejam criados e disponibilizados em *sites* através de mapeamento de bares, boates, saunas e outros espaços tarifados de saturação sexual, geralmente acompanhados de dicas e informações

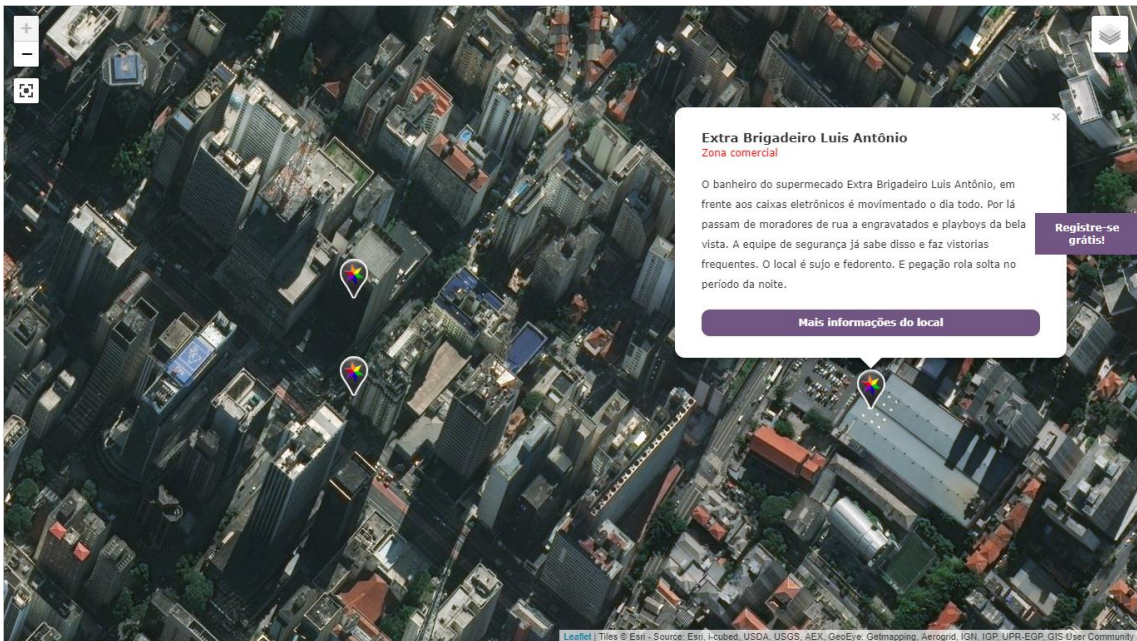
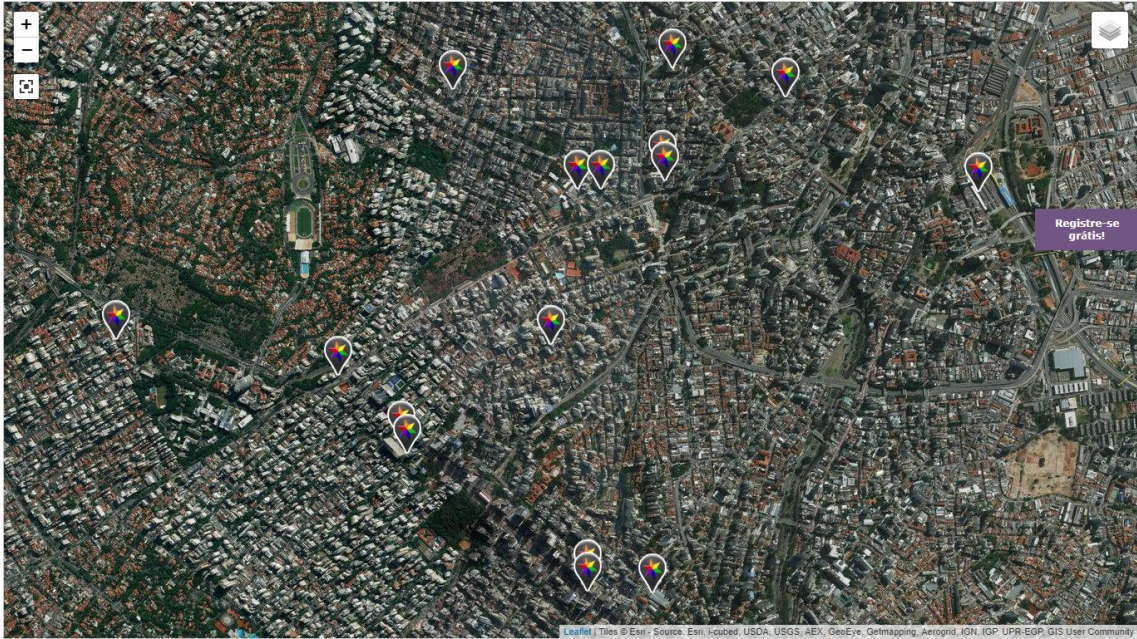
que podem interessar aos possíveis clientes, como preços e horários de funcionamento. Em alguns desses guias virtuais, geralmente apresentados em listas, espaços públicos como banheiros e parques também são catalogados, embora mais raramente. Estes roteiros modulam a errância sexual como mais um *commodity* da indústria do turismo que, através do selo *gay friendly*, investe determinadas cidades de um capital que tem se mostrado cada vez mais atrativo ao mercado.

Paralelamente a estes mapeamentos, outras cartografias surgem aprofundando questões sobre a diagramação digital do espaço urbano a partir das conexões entre suas zonas de saturação sexual. Tecnologias desenvolvidas por empresas privadas, como o *Googlemaps*, ou aquelas produzidas por *softwares* livres, a exemplo do *OpenStreetMaps*, permitem que se formem na *internet* mapas de diversas ordens, inclusive aqueles nos quais cidades virtualizam-se à medida em que conectam espaços onde se dão encontros semiclandestinos entre homens a procura de sexo impessoal, como o #TETERADATA, projeto do *site* argentino *nosotrosylosbanos.com*, ou o *gay-cruising.com*, que se propõe a um mapeamento de caráter global a partir da conexão destes territórios.

As cidades virtuais que emergem destes usos da tecnologia são construídas através da produção de imagens via satélite e de outras engenharias topográficas que forjam um espaço digital pelo qual podemos errar através de marcadores que sinalizam o tecido urbano coberto por fluxos eróticos. Utilizando o mouse ou mesmo os dedos, no caso da tecnologia *touchscreen*, o usuário tem a possibilidade de realizar um passeio virtual que lhe revela aspectos da cidade dificilmente exaltados nos guias turísticos ordinários. Através do toque e do olhar, essa deriva imaterial, aproxima-nos da cidade-concreta, revelando lugares de pegação ao mesmo tempo em que, através de dicas e descrições, constrói narrativas sobre o sexo e a própria cidade.



Imagens da cartografia da cidade de Buenos Aires feita através da #TETERADATA



Imagens da cartografia da cidade de São Paulo através do gay-cruising.com

Ao navegarmos por estas cidades virtuais percebemos os marcadores que se aglomeram em determinados pontos e se rarefazem em outros, revelando o acúmulo de espaços de saturação sexual nos centros, mas também a presença das práticas profanatórias em pontos periféricos das metrópoles. Estas cartografias se articulam através de gestos de desnudamento da cidade, que são responsáveis por revelar zonas pouco visualizadas que passam a guiar as experiências mediadas por estas tecnologias de mapeamento digital.

Apesar de localizar os espaços tarifados de saturação sexual, a maioria dos marcadores sinalizam para lugares que não são destinados ao sexo, como parques, bosques e principalmente banheiros diversos como os das estações de metrô, supermercados, redes de *fast-food*, faculdades, entre outros. Espaços que se mostram como maioria frente às opções oferecidas pelo mercado das saunas, cinemas pornô e espaços afins, que parecem não dar conta da intensidade dos fluxos errantes que transbordam os muros onde estas práticas se articulam a partir de certa institucionalização.

Estes tipos de cartografias têm em comum o caráter colaborativo como base de sua construção. Qualquer usuário pode sinalizar lugares onde participou destes encontros e também adicionar comentários anônimos nos quais descreve suas experiências e tem a possibilidade de compartilhar certo conhecimento adquirido.

Les paso un lugar que se puede usar como tetera, de hecho se usa, lo que faltarían son más pijas... Es el baño del COTO de Segurola 1701 y Miranda (Montecastro), Villa Devoto. CABA. Ahí se puede petiar y hasta cojer. Los limpiadores pasan entre las 18:40 y las 19 hs, se puede hasta cojer por que hay cubículos, te lo digo de propia experiencia jaja. Si entra gente el que petea se arrodilla sobre el inodoro y problema solucionado, para cojer lo mismo!!! *Haganlo Tetera!! De nosotros depende!!* Gracias.
(grifo meu)

Além das informações compartilhadas, em determinados momentos as mensagens deixadas anonimamente interpelam os errantes virtuais de forma direta: “*Haganlo Tetera!! De nosotros depende!!*”, diz um dos colaboradores do mapa depois de dar dicas sobre o uso de determinado banheiro de um supermercado em Buenos Aires. Essa interpelação nos faz pensar na construção de *contrapúblicos* aos quais estas narrativas urbanas são direcionadas (WARNER, 2012). A emergência de um “nosotros” em meio ao anonimato virtual revela as possibilidades de formação comunitária através do compartilhamento das narrativas de errância sexual na cidade. Através dos mapas e dos relatos contidos neles, os errantes trocam informações e percebem que não estão sós ou reduzidos a um pequeno grupo de imorais; na verdade são muitos, estão interconectados e produzem um comum que é materializado nas cartografias e nos próprios encontros que têm lugar nestes espaços de saturação sexual que se proliferam digitalmente nestes tipos de cartografia.

O conceito de *contrapúblicos* é desenvolvido por Michael Warner a partir das proposições de Jürgen Habermas (1989) sobre públicos que se definem segundo um público mais amplo (WARNER, 2012, p.62) e das sugestões de Nancy Fraser (1992) sobre a formação de *contrapúblicos subalternos*: “espacios discursivos paralelos en los cuales los miembros de grupos sociales subordinados inventan y echan a circular contradiscursos para formular interpretaciones opositivas de sus identidades, intereses y necesidades.” (FRASER, 2012, p.122-123 *apud* WARNER, 2012). Como sugerimos no primeiro capítulo, as experiências de errância sexual urbana têm a possibilidade de produzir contranarrativas que disputam o imaginário sobre a cidade e seus usos, sendo as estratégias de compartilhamento o fator principal de sua perduração. Estas contranarrativas podem ser entendidas como *narrativas menores*, se quisermos nos aproximar do pensamento deleuziano (DELEUZE, 1977):

Menor é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem (SCHØLLHAMMER, 2001, p. 63).

A partir das interações que desenham as cartografias virtuais da pegação, percebemos que as estratégias de formação de contranarrativas como modo de perduração da experiência de errância sexual estão necessariamente atreladas à formação de contrapúblicos; a reunião de sujeitos heterogêneos que se conectam a partir da experiência errante, produzindo conjuntamente relações minoritárias de saber/prazer com o espaço urbano. Em oposição aos públicos dominantes, “los contrapúblicos son ‘contra’ en la medida en que tratan de proporcionar diferentes maneras de imaginar la sociabilidad de los desconocidos y su reflexividad” (WARNER, 2012, p.142), tendo a possibilidade de ampliar as noções de cidade e também de cidadania (*ibid*).

Este processo imaginativo que surge das formações de contrapúblicos é capaz de fazer emergir outras vozes e também outras sensibilidades; outros modos de relação com a cidade através de partilhas que se dão também na esfera da percepção e produção sensível (RANCIÈRE, 2009). Esta articulação da cartografia permite que ela se diferencie dos mapas comuns, pois não diz respeito apenas à construção orientada por ângulos, distâncias, relevos, distribuição populacional, condições climáticas etc., pois torna-se uma *cartografia afetiva*, como afirma Suely Rolnik: “[...] a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimento do

desejo -, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente (ROLNIK, 2014, p.62)”.

No contexto de uma sociedade conectada ciberneticamente, Michel Maffesoli (2014) retoma as questões sobre o orgasmo que o levou a formular o conceito de errância sexual ainda no século passado, pensando-as, desta vez, a partir das potencialidades de formação comunitária surgidas com os usos das redes informáticas. Segundo o autor, estaríamos vivendo uma época de transição entre o período racionalista e o surgimento do que ele chama de *Homo Eroticus*, modelo subjetivo sustentado pelas sensibilidades arcaicas reprimidas no processo de construção do sujeito moderno. Os problemas apresentados por ele através das errâncias sexuais passa a ser mediado pelo surgimento de novas tecnologias da comunicação que seriam responsáveis pelo fortalecimento de fraternidades heterogêneas que se unem através do dispêndio e do excesso e que podem demonstrar usos alternativos dos espaços urbanos, como no caso destas cartografias da pegação.

É o hedonismo no cotidiano que merece atenção. Porque, contra uma visão “economicista”, a do individualismo, do subjetivismo, do idealismo, de que se tratou, o prazer de ser somente pode ser coletivo. Está em sua estrutura proceder por contaminação. Epidemia que as redes da Internet, os *sites* comunitários, se dedicam a fortalecer. O desenvolvimento do festivo ou do lúdico comprovam isso. Não há nada de individual nesses domínios. A excitação e a histeria são comunitárias. (*ibid*, 2014 p.111)

As potências comunitárias visualizadas por Michel Maffesoli com o surgimento da Internet podem ser facilmente percebidas quando navegamos pelos mapas coletivos

que emergem na rede a partir das experiências de errância sexual urbana. A produção de contranarrativas e a formação de contrapúblicos surgem como táticas de virtualização da experiência errante, que possibilitam o retorno à materialidade do espaço urbano através do compartilhamento de saberes que constroem a cidade virtualmente, mas também incidem sobre a concretude dos espaços de saturação sexual, através do qual se produzem as narrativas partilhadas na *web*. Neste sentido, as tecnologias da rede parecem operar em direção à devolução do sexo ao espaço público, realizado a partir da retroalimentação entre a experiência carnal e digital. No entanto, o desenvolvimento e popularização de tecnologias baseadas em dispositivos de geolocalização se tornam cada vez mais dominantes, produzindo efeitos reversos em relação a estas cartografias ao fazer com que as potências errantes sejam codificadas e o sexo volte a circular exclusivamente em espaços privados, como parece acontecer com os usos majoritários dos aplicativos para homens em busca de sexo impessoal.

4.2.2. APLICATIVOS E AUTOPORNIFICAÇÃO

As pornotopias digitais surgem como “burbujas espaciotemporales o islotes biopolíticos en un mar de signos, emergen en un contexto histórico preciso activando metáforas, lugares y relaciones económicas preexistentes, pero singularizadas por tecnologías del cuerpo y de la representación que van mutando” (*ibid*, p.121). Na última década, o desenvolvimento e relativa democratização do acesso às tecnologias de geolocalização afetou intensamente o modo como nos relacionamos com a espacialidade, a temporalidade, nossas possibilidades de deslocamento e os métodos tradicionais de orientação e localização. O *GPS*, Sistema de Posicionamento Global, permite que

tenhamos acesso a coordenadas bastante precisas através do cruzamento entre latitudes e longitudes dentro de uma rede de posicionamentos. Os celulares, agora chamados de *smartphones*, realizam diversas atividades, funcionando possivelmente como o grande aparelho de convergência tecnológica na contemporaneidade. A chamada direta que caracterizou o uso do telefone no século passado dá lugar a outros meios de comunicação e entretenimento, como o acesso a *e-mails*, redes sociais, jogos virtuais e uma infinidade de aplicativos que não param de surgir; dentre eles os que fomentam as práticas de pegação.

Ao contrário das salas de bate-papo que são divididas por idade, cidade e outros marcadores, a maioria dos *apps* se propõem a conectar pessoas com a menor distância possível. Assim, uma vez criada uma conta, tem-se na tela do aparelho uma grade com os perfis mais próximos. À medida em que nos movemos pela cidade, os perfis vão mudando e as possibilidades de interação vão aumentando, o que lhes dá uma dimensão de errância inexistentes nos *chats* “presos” a computadores imóveis. Além da foto inicial, os usuários geralmente têm a possibilidade de compartilhar outras informações como altura, peso, preferências sexuais, idade, condições sorológicas, raça, ou ainda se disponibilizam de algum lugar onde o *sexo express* possa acontecer. Ao dispor os usuários em sequências de imagens e descrições, estes aplicativos fazem com que a escolha de parceiros se dê por funções pré-determinadas que diminuem as chances do acaso. Muitas vezes as preferências sexuais estão explícitas antes do encontro físico, havendo certo acordo sobre os limites e tipos de desejo que estão autorizados a se expressar no momento do sexo. Ao reduzir as possibilidades de erro, o modo como as tecnologias da pegação vinculadas ao *GPS* vêm se desenvolvendo denota certa estratégia de manutenção do sexo entre homens na esfera privada. A errância sexual é substituída por um trajeto controlado de movimentos que vão de um espaço privado a outro. Frente ao espaço público e seus riscos,

estas tecnologias nos oferecem a segurança da codificação de informações prévias e do espaço íntimo supostamente livre da exposição pública.

Por um lado, estas pornotopias digitais engendradas por estas tecnologias atuam como estabilizadoras de algumas categorias de sexo, gênero e raça centradas nos padrões que definem as estruturas majoritários do desejo produzido neste código-território. A *erótica dos signos*, como Gleiton Bonfante denomina o jogo técnico-semiótico de produção subjetiva através destes aplicativos, não funciona fora das normas sociais do mundo dito físico (BONFANTE, 2016). Assim como acontece nos espaços concretos de saturação sexual, nos aplicativos de pegação as normas sociais se reorganizam e se apresentam outra vez de modo digital. Os espaços pornotópicos, apesar de serem muitas vezes lidos como locais de pura transgressão também seguem suas regras, que tendem a produzir determinadas formas subjetivas. A diminuição do erro nos *apps* tende à produção de homogeneidade de corpos e desejos, ao contrário das promessas dos espaços públicos marcados pela heterogeneidade e exposição à diferença. Esse processo de homogeneização articulado a partir do sexo casual mediado pelo aparelho celular valoriza o *corpo-produto* que discutimos a partir de Ana Clara Torres Ribeiro (2007, p.5); uma “forma sedutora que se oferece como imagem”; “habitante privilegiado do imaginário urbano difundido pelo pensamento dominante.”

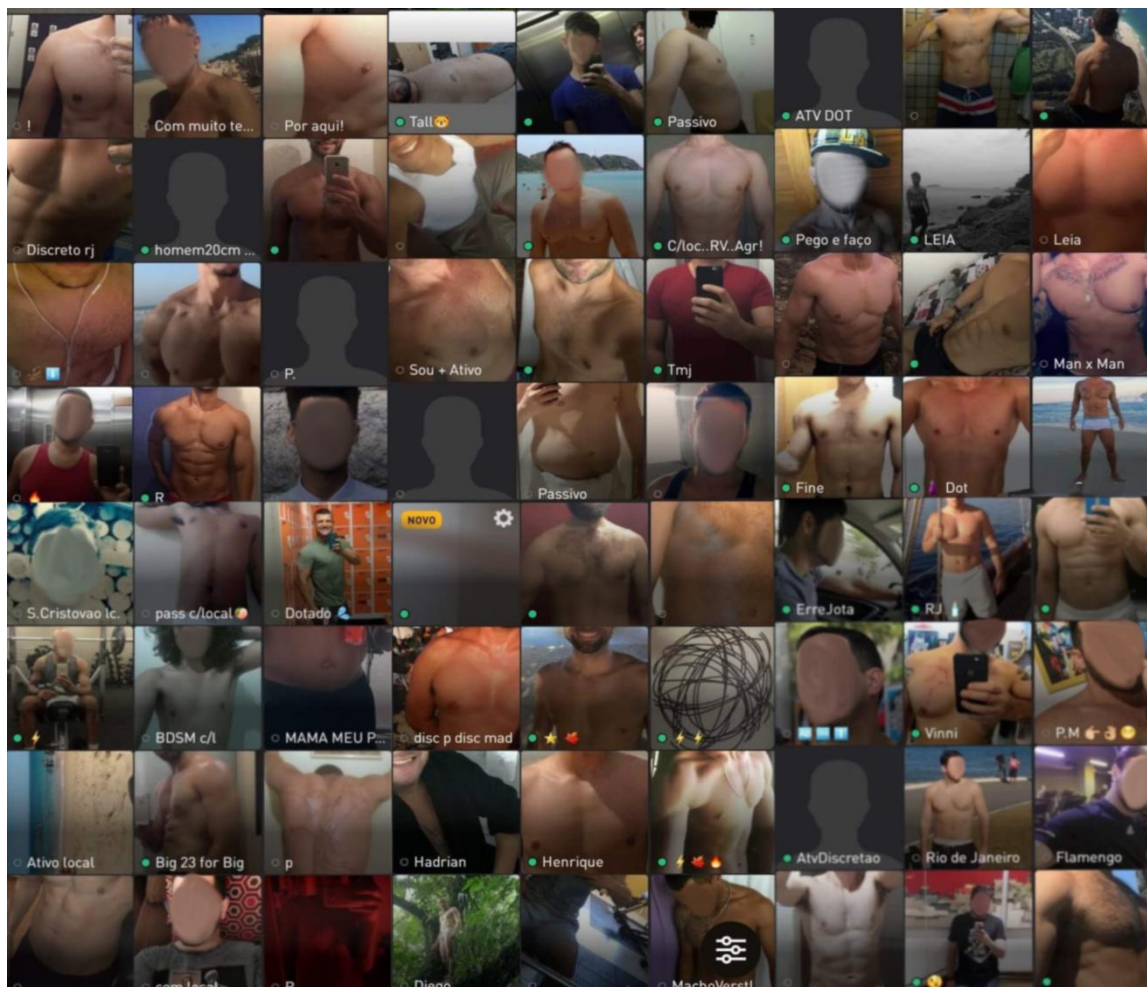
Por outro lado, as sociedades de controle não deixam de fora os corpos tidos como indesejáveis nos aplicativos mais populares. Conscientes da potência de excitação presente também neles, *apps* para públicos mais específicos são oferecidos no mercado possibilitando o contato entre grupos que se mantêm mais distantes dos holofotes tradicionais do desejo. Aplicativos para pessoas gordas, idosas, soropositivas etc. surgem a partir da promessa de inclusão nos circuitos cibernéticos do desejo, ao mesmo tempo em que se articulam principalmente através da exploração da *potentia gaudendi*

produzida por eles; na era farmacopornográfica todo corpo é sexualmente explorável (PRECIADO, 2014).

O fluxo de encontros produzidos *online* -e geralmente materializados em espaços privados-, converte-se em cifras e dígitos através da publicidade e da coleta de dados que possibilita maior eficiência das estratégias de *marketing* ao oferecer produtos direcionados à cada cliente virtual a partir de preferências detectadas em suas “errâncias” *online* e exibidos em meio aos perfis que se aglomeram na tela do celular. O capitalismo contemporâneo incentiva o sexo entre homens na medida em que ele passe da esfera do dispêndio para o controle capaz de gerar lucro; a cada encontro sexual promovido por esses aplicativos, empresas vendem seus produtos fazendo com que o sexo ganhe a função de aquecer o mercado por meio de suas potências de excitação. Ao mesmo tempo, as estratégias desenvolvidas pelas tecnologias de geolocalização trabalham no sentido de manter o ato sexual entre homens na esfera privada, onde ele parece não apresentar qualquer perigo de desintegração social como, majoritariamente, segue sendo visto o sexo em espaços públicos.

Apesar de suas funções pré-determinadas, os aplicativos de pegação funcionam para atividades que, a princípio, estão além dos seus objetivos mais explícitos, mas que coadunam perfeitamente com as estratégias de exploração farmacopornográfica ao associar o consumo de substâncias tóxicas às práticas de sexo impessoal. Alguns perfis de traficantes virtuais vendem produtos como cocaína, *poppers*, *chrystal meth*, cannabis e outros psicoativos que funcionam como estimulantes sexuais devido às propriedades de vasodilatação que aceleram o fluxo sanguíneo e de outros compostos químicos que atuam na produção de prazer característica de cada um deles. Outros perfis, apesar de não anunciar a venda dos produtos, deixam claro em suas descrições a preferência pelo sexo acompanhado do uso de drogas específicas, sendo elas as principais agenciadoras dos

encontros, podendo superar a rigidez das posições sexuais como determinantes das interações. Nas pornotopias digitais como os aplicativos de pegação, o *sexo químico* -ou *chemsex*- tem forte apelo, pois o sexo contemporâneo é formado por essa junção entre corpo, imagem e substâncias químicas; amálgama que promete a maior eficiência no processo de produção e captura das potências de excitação. Outros perfis são feitos por trabalhadores do sexo; em lugares onde a prostituição é proibida, a exemplo de alguns estados dos EUA, os aplicativos de pegação funcionam como brecha pela qual os garotos de programa conseguem exercer o seu trabalho de forma relativamente mais segura do que a exposição nos espaços públicos. De todo modo, o que gostaria de salientar são outros usos das tecnologias da pegação que não apenas o do sexo impessoal e supostamente gratuito.



Colagem feita a partir de 6 prints aleatórios da grade de perfis do app Grindr, no Rio de Janeiro (os rostos foram apagadas digitalmente)

Apesar da promessa de segurança, alguns casos nos mostram como a vigilância e o controle podem operar virtualmente através destes *apps*. No início de 2018, a empresa responsável pelo *Grindr*, o aplicativo mais usado pelos homens em busca de sexo impessoal, foi acusada publicamente de vender os dados dos seus usuários para a *Localitys* e a *Apptimize*, organizações especializadas em otimizar as relações de

exploração das potências de excitação que circulam em aplicativos através de estratégias de *marketing* que incluem análise de dados e do engajamento do seu público. Mais especificamente, as denúncias se centravam nas vendas de dados sobre a sorologia dos usuários, que tinham a opção de torna-los públicos em seu perfil até que surgiram as denúncias e a categoria fosse removida do aplicativo. Ao ser pressionado por grupos que atuam na causa da epidemia do HIV e da AIDS, o diretor de tecnologia do *Grindr*, Scott Chen, afirmou que ao usarem o aplicativo os usuários assinam um acordo onde as suas informações passam a ser públicas, o que gerou intensos debates sobre as possibilidades de vigilância na rede (BRADY, 2018).

Alguns acontecimentos internacionais grandiosos que fazem parte do processo de espetacularização da cidade, a exemplo da Jornada Mundial da Juventude (JMJ), encontro religioso da Igreja Católica, ou dos Jogos Olímpicos Mundiais, que aconteceram no Rio de Janeiro em 2013 e 2016, respectivamente, alteram significativamente as práticas de errância sexual urbana. Durante a JMJ estabelecimentos voltados ao público LGBT, como bares, boates e saunas, declararam aumento de cerca de 50% de vendas e público (SILVA, 2013). Ainda que de natureza religiosa, a jornada promoveu um fluxo intenso de pessoas que vieram de diferentes partes do Brasil e do mundo para expressar a sua fé e, como nos mostram os dados, também para aquecer o mercado sexual que há muito tempo percebe no turismo possibilidades de acelerar seus lucros.

Durante as Olimpíadas, além do aumento do público dos espaços de saturação sexual tradicionais, a expansão do fluxo de perfis nas pornotopias digitais, como os aplicativos de pegação, também foi comentada em algumas matérias na imprensa. Um fato, porém, trouxe mais uma vez à tona algumas questões éticas que se apresentam a partir de determinados usos dos *apps*. No decorrer dos jogos, o jornalista Nico Hayes se aproximou da Vila Olímpica, local onde se concentrava a maioria dos atletas

competidores, e começou uma espécie de rastreamento através dos aplicativos de pegação, nos quais se fez passar por *gay* para “descobrir” quais dos esportistas olímpicos estavam em busca de sexo, o que serviu para uma matéria publicada no jornal estadunidense *The Daily Beast* onde expunha alguns deles, ainda que não mencionasse diretamente os seus nomes (PAIVA, 2016). A reportagem foi duramente criticada e pouco tempo depois retirada do *site* do jornal, seguido por um pronunciamento oficial da empresa declarando o erro em publicar o material. Alguns atletas oriundos de países onde a homossexualidade é criminalizada por lei com punição que pode chegar a dez anos de encarceramento –a exemplo de Tonga, na Oceania- e que foram alvos da reportagem de Hayes, deram depoimentos contundentes onde acusavam a irresponsabilidade do jornalista e revelavam situações radicais nas quais os perfis virtuais dos aplicativos de pegação podem incidir diretamente sobre situações de vida e morte no contexto do compartilhamento de imagens e informações em rede no capitalismo contemporâneo.

Outro debate crescente, que diz respeito à circulação das potências de excitação nesses aplicativos, trata de chantagens sofridas por pessoas que trocam imagens de nudez usadas posteriormente por chantagistas que buscam alcançar seus objetivos através da ameaça de publicação do material, que pode ser trocado através dos aplicativos ou mesmo produzido dentro do relacionamento entre casais, sejam eles homossexuais ou não. A prática de extorsão se tornou tão frequente que em diversas países surgem leis que preveem punição para o compartilhamento não consentido de *nudes*, como são chamadas esse tipo de fotografia, a exemplo da lei brasileira de 2012, nomeada *Carolina Dieckmann* -atriz que foi exposta na *internet* depois que suas fotos íntimas vazaram do seu computador pessoal- e que prevê até cinco anos de encarceramento como consequência do crime informático. A *Safenet*, uma das mais importantes organizações brasileiras que atua na promoção de direitos humanos na *internet*, definiu o crime como prática de

sextorsão, criando cartilhas que se propõem a ajudar as pessoas vítimas desses atos. Além de revelar as responsabilidades jurídicas do compartilhamento deste tipo de imagem, o que mais nos interessa é o fato de que elas são agora produzidas em grande escala. A autopornificação acelerada pode nos dizer sobre o atual estado do capitalismo e também apontar para algumas estratégias através das quais os espaços virtuais e concretos se plasman direcionando o sexo outra vez ao espaço público ou encerrando-o novamente na esfera privada.

Nos aplicativos de pegação a conquista se dá, majoritariamente, através da troca de *nudes*. As extensas conversas que proliferavam nos *chats online* no começo do século, ou os textos descritivos que formam os contrapúblicos através das cartografias digitais, dão lugar a imagens que parecem oferecer muito mais do que as palavras podem dar conta. O fenômeno não é exclusivo dos *apps*; as redes sociais, de modo geral, aparentam caminhar em direção à imagem, deixando em segundo plano a construção de textos e o debate através de fóruns repletos de longas postagens e discussões que sustentaram boa parte dos fluxos que movimentaram a primeira fase da *internet*.

Dentre os tipos de imagens que se multiplicam na rede, a *selfie* tem larga vantagem em termos preferenciais. O ato de tirar uma foto de si com o aparelho celular tornou-se um gesto contemporâneo dos mais comuns. O fato de que, na última década, os *smartphones* passem a ter a chamada *câmera frontal* é um forte indício de que modulações sociotécnicas singulares estão sendo engendradas no sentido de tornar o *eu* o centro de atenção discursiva/imagética na contemporaneidade. Essa transformação da intimidade em espetáculo tem uma vasta história nas tradições narrativas; as *selfies* e *nudes* são, portanto, modos contemporâneos deste tipo de articulação, que hoje parece chegar ao seu nível mais complexo por conta da velocidade com que essas imagens são

compartilhadas e a centralidade que assumem nas produções subjetivas da era farmacopornográfica.

Na literatura, os gêneros autobiográficos marcam o momento no qual o autor passa a ser também personagem e narrador. O interesse editorial pela publicação de diários, cartas e testemunhos revela um crescente valor da experiência vivida em detrimento de ficções cujo caráter “falso” parece menor diante das “verdades” prometidas nos relatos feitos em primeira pessoa. Desde a modernidade, no entanto, as fronteiras entre o real e o ficcional parecem se diluir na medida em que imaginários ficcionais funcionam como parâmetros para a construção de nossas próprias narrativas cotidianas. O que se tem, então, é certa busca pela “experiência real” cuja centralidade do *eu* parece ser indispensável (JAGUARIBE, 2007, p.154).

O surgimento de *blogs* e *fotologs* no início da popularização da *internet* apresentava as primeiras versões virtuais dos gêneros autobiográficos, com a diferença de que as experiências que se queriam singulares –e justamente por isso precisavam ser narradas- dão lugar à mais pura banalidade que se apresenta orgulhosamente como tal, reivindicando a sua (des)importância a partir deste lugar “comum”. A vida privada e seus detalhes mais íntimos se constituem como um dos principais focos de interesse na produção imagética contemporânea, que pode ser notado na profusão de *reality shows* que transformam as mais banais das existências em experiências supostamente dignas de atenção, fazendo com que ações cotidianas de pessoas anônimas sejam tomadas como sendo de interesse público e tornando a promessa dos 15 minutos de fama, outra vez, virtualmente tangível.

Redes sociais baseadas no compartilhamento de imagens surgem recentemente tensionando ainda mais as questões sobre as narrativas de si na *internet*. A modalidade *stories*, presente nos *apps* mais populares, como o *Facebook* ou *Instagram*, permite ao

usuário postar pequenos vídeos continuamente, que são deletados passadas 24 horas com a promessa de não deixar vestígios (o que, no entanto, pode ser contornado através de outros aplicativos de captura e armazenamento de imagens). O *slogan* do Youtube, “*Broadcast Yourself*”, amplia-se de forma generalizada fazendo com que cada pessoa com um *smartphone* e conexão à *internet* possa transmitir sua vida em *pixels* e, deste modo, narrá-la da maneira que melhor lhe convém. A imagem atinge um grau de efemeridade que nos leva a pensar em questões como os processos de presentificação, a produção de *extimidade* e também em determinado imperativo contemporâneo de visibilidade que impele o sujeito a se constituir a partir destas narrativas pessoais e cotidianas nos meios digitais.

O conceito de *extimidade*, como pensado por Serge Tisseron (2011), tenta dar conta deste processo através do qual os sujeitos expõem de forma voluntária o que supostamente constituiria a sua intimidade, ao mesmo tempo em que se forjam subjetivamente a partir desse gesto de se exibirem e de serem vistos exercendo as atividades mais corriqueiras, que podem ir da preparação de um jantar à uma internação hospitalar ou a qualquer outro gesto vulgar comum à maioria das pessoas, como o sexo. Paula Sibilia (2016) investiga esses processos de *show do eu*, no qual subjetividades se articulam a partir de intimidades inventadas que tendem a produzir versões otimizadas dos sujeitos e de suas vidas (*ibid*, p.42). Partindo das proposições de Richard Sennett a respeito dos processos de valorização da intimidade e do espaço privado em detrimento do espaço público e coletivo na modernidade, Sibilia anuncia o surgimento das *tirantias da visibilidade*, momento no qual o imperativo contemporâneo de extimidade deixa de exigir apenas a atenção aos domínios antes considerados como pertencentes à esfera privada, passando a demandar também certa “habilidade narrativa e perícia estética” na produção e compartilhamento destas imagens, solicitando uma espécie de “competência

mediática” capaz de capitalizar essas narrativas de si partilhadas nos fluxos cibernéticos das conexões em rede (*ibid*, p.127).

Neste contexto, o compartilhamento de *nudes* e de outras imagens autopornográficas através das plataformas virtuais revela um processo mais amplo no qual as imagens de si cruzam-se às práticas de atualização das potências de excitação. Percebendo a possibilidade de capitalização destas imagens auto-eróticas, é comum, por exemplo, que algumas subcelebridades participantes dos *reality shows* produzam vídeos onde supostamente são flagrados se masturbando ou fazendo sexo e que, no decorrer do programa, essas imagens “vazem” na *internet* fazendo com que ganhem mais atenção da audiência depois que ela é exposta às suas forças eróticas. Em casos como esses, a autopornificação se constrói através de imagens dotadas de *potentia gaudendi* que trabalham no sentido de conferir ao sujeito capitais de diversas ordens, como bem percebeu Paris Hilton ainda no início dos anos 2000, quando mesmo sendo herdeira da fortuna das organizações Hilton, explora suas potências de excitação através de vídeos de sexo amador com o namorado, que viralizam na *internet* e se tornam o centro de atenção midiática daquele momento, conseqüentemente, fazendo girar a economia a seu favor através do aumento dos lucros de suas empresas após a visibilidade conseguida por conta das auto-imagens de sexo explícito (PRECIADO, 2014).

No próximo tópico gostaria de me concentrar em momentos nos quais os processos de produção de imagem em rede se cruzam com os gestos de errância sexual urbana através da autopornificação que, por vezes, pode funcionar como tática de produção e compartilhamento destas experiências na cidade contemporânea, fazendo com que experiências digitais e concretas voltem a se retroalimentar.

4.2.3. CONSTELAÇÕES PORNOGRÁFICAS

Em um cenário onde o corpo e as tecnologias de comunicação se fundem, as errâncias sexuais urbanas ganham outras dimensões. O gesto de andar pela cidade em busca de sexo parece agora trazer consigo a possibilidade iminente de participação nas produções imagéticas que narram estas experiências e abundam nas plataformas digitais de compartilhamento de vídeos. O mais banal dos aparelhos celulares é capaz de registrar imagens dos atos sexuais pela cidade e fazer com que elas rapidamente estejam na rede à disposição dos mais variados olhares. Além do prazer do sexo em espaços públicos e semi-públicos, os errantes têm agora a possibilidade de transformar seus desejos em imagens que circulam em *sites* pornográficos, onde os vídeos amadores ganham cada vez mais espaço. Surge, então, um novo tipo de errância sexual urbana que, além de tomar a cidade como campo de experimentação do desejo nômade, transforma suas experiências em narrativas virtuais que prolongam estas práticas e reconfiguram os gestos *vouyeur-exibicionistas* no contexto do sexo entre homens no espaço urbano.

A horizontalização da produção imagética e a popularização das tecnologias de comunicação são fenômenos característicos da nossa era, na qual os polos emissores de informação parecem refratados, convocando os sujeitos a tomarem parte da produção de conteúdos de forma mais engajada. Apesar do sentido verdadeiro dessa proposição, é necessário pensar que as tecnologias são também capazes de produzir exclusão. Por mais que os *smartphones* e as tecnologias de comunicação via *internet* tenham se tornado parte do cotidiano de grande parte da população mundial, ainda existe uma parte significativa de pessoas que não têm acesso a tais bens. A festejada democratização digital é confrontada com números que refletem desigualdades sociais no acesso e produção de conteúdos na rede; uma espécie de *tecno-apartheid* que, diante das demandas pela

visibilidade, determina que alguns sejam “‘excluídos’ dos paraísos extraterritoriais do ciberespaço, condenados à cinza imobilidade local em plena era multicolorida do marketing global” (SIBILIA, 2016, p.50). Os que não estão “aptos” a produzir imagens a partir de suas experiências erráticas não deixam, no entanto, de participar das produções narrativas que surgem na rede. Além de filmar seus próprios atos, alguns errantes se colocam no lugar de *vouyers* interessados apenas em registrar a ação de outros, flagrando seus encontros e produzindo seu desejo a partir desse jogo de observar e registrar as práticas das quais, de maneira ou de outra, faz parte. No contexto de produção e consumo acelerado de imagens carregadas de *potentia gaudendi*, todo corpo errante pode contribuir para as narrativas digitais do sexo em público.

Como mencionei no capítulo anterior, as imagens dos *Sodomitas de Mansfield* não chegaram até a mim através das entidades policiais dos Estados Unidos e nem mesmo por meio do circuito das artes no período em que elas foram transformadas em documentário por William E. Jones. Foi enquanto pesquisava por vídeos pornográficos na *internet* que me deparei com os registros feitos em 1962 na paradigmática *Operação Tearoom*. Em meio a vídeos amadores de sexo anônimo em banheiros públicos, vagões de metrô, parques e outros espaços de errância sexual urbana, as provas apresentadas pela polícia naquele ano fazem agora parte de uma *constelação digital* formada por imagens em rede que narram o sexo entre homens nos espaços públicos da cidade.

Em uma de suas famosas passagens, quando evoca o conceito de constelação para definir a potência da imagem, Walter Benjamin afirma que “não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora em uma constelação” (BENJAMIN, *apud* AGAMBEN, 2012). Pensar essas imagens em constelação significa

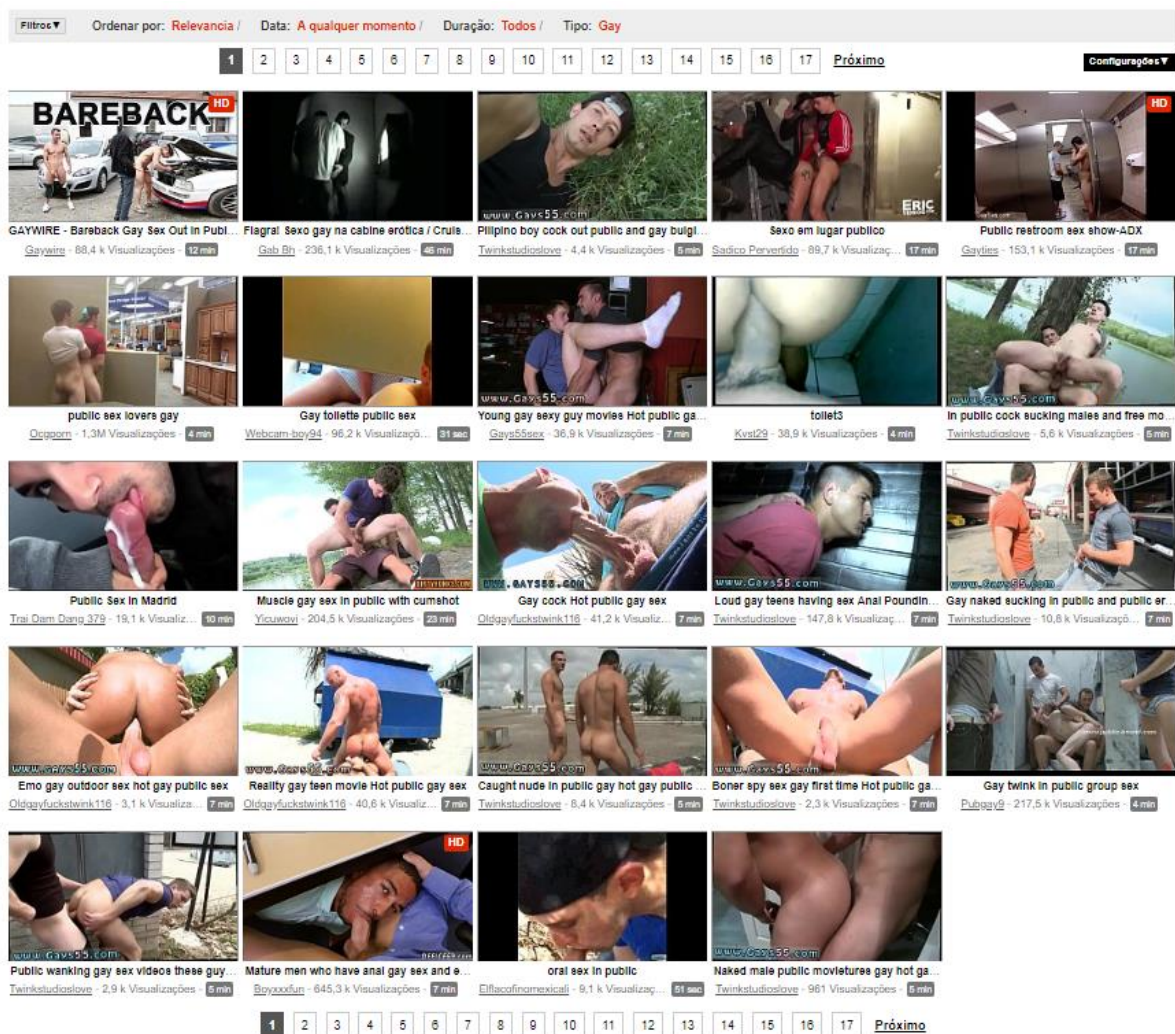
toma-las em suas conexões possíveis a partir de temporalidades que se formam como consequências dos seus encontros. De acordo com Jane Maciel

Uma constelação não é necessariamente um conjunto de astros, nem propriamente seu movimento, mas a percepção do olhar humano que, em seu ponto de vista, paralisa tal dinâmica para ligar os pontos celestes, apreendê-los em um instante e concebê-los em um desenho que comporta um saber. Um saber-imagem que corresponde a diversas outras dinâmicas simultâneas por semelhança (BENJAMIN, 2010), desde as configurações históricas e sociais, aos níveis mais sutis da experiência simbólica, psicológica e mnemônica. (MACIEL, 2017, p.)

Aqui, esse desenho formado pelo olhar humano materializa-se nas imagens escolhidas para compor esta tese, que mesmo fragmentárias são capazes de estabelecer conexões formando um “todo” sempre aberto e indeterminado, como nos propõe Aby Warburg (2010) a partir da noção de *montagem*, na qual nos sugere a aproximação de imagens heterogêneas por afinidades que fazem emergir os desenhos/saberes a que se refere Maciel. Nas sociedades de controle, no entanto, esse “desenho humano” é determinado, em alguma medida, pela *montagem digital* operada pelos próprios *sites* de compartilhamento de vídeos, que nos apresentam as imagens em grades, aproximando-as previamente por suas afinidades já decifradas em códigos e dígitos, o que possibilita que os *Sodomitas de Mansfield* estejam cercados por imagens amadoras que são produzidas, desta vez, pelos próprios errantes.

A ascensão da imagem amadora ao centro de interesse dos consumidores e dos produtores da indústria pornográfica diz respeito aos processos atuais de intimidade e de presentificação da imagem que discutimos anteriormente. Assim como as artes contemporâneas parecem voltar a sua atenção para a *produção de presença* em detrimento

da representação (GUMBRETCH, 2011), a pornografia contemporânea abandona os *scripts* para se apoiar em estéticas amadoras, nas quais o roteiro tem menos valor do que a presença dos atores dispostos a negociar suas potências de excitação frente à câmera. A ascensão das *webcams*, disponíveis para os computadores portáteis desde a primeira fase da *internet*, pode ser considerada um dos marcos da produção e compartilhamento destas imagens, que ao contrário das que eram produzidas pela grande indústria de “entretenimento adulto”, introduzia corpos “comuns” ao imaginário pornográfico que começava a se formar na rede, tensionando as estéticas realistas através da centralidade da imagem amadora.



Esta busca por *efeitos do real* assume diversas modulações durante a modernidade e a ascensão da sociedade espetacular, indo além das estratégias de verossimilhança apoiadas nas descrições extensivas que caracterizavam a literatura realista do século XIX, como observou Roland Barthes (2002), e assumindo formas diferentes no decorrer da história, especialmente quando pensamos em uma sociedade na qual a cultura visual passa a ser dominante. Como afirma Beatriz Jaguaribe (2007), estes processos de busca pelo real acabam por gerar o cruzamento entre ficção e vida cotidiana, no qual a fabricação do ficcional e o documentar vivencial se atravessam e retroalimentam: “[...] interpretamos pessoas e eventos com os repertórios da ficção, atravessamos a cidade num nevoeiro de projeções fantasiosas e consumimos produtos embalados pelos desejos encantatórios da publicidade. Entretanto, quanto mais ficcionalizada e estetizada é a vida cotidiana, mais se procura saída para tornar a experiência ‘real’”. (JAGUARIBE, 2007, p.99)

Quando pensamos nos gêneros pornográficos, percebemos estratégias específicas de aproximação do real, especialmente ao contextualizá-lo a partir do que Linda Williams chama de *frenesi do visível*: “a logical outcome of a variety of discourses of sexuality that converge in, and help further to produce, technologies of the visible” (WILLIAMS, 1999, p.36). Ao analisar a produção da pornografia *hardcore*, a autora aborda o momento pré-história do cinema, que resulta na sua criação como emblema da modernidade a partir da consolidação de uma cultura visual regida pelo *princípio de máxima visibilidade* (BALTAR, 2011).

[...] com o contexto de cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao longo do XX, que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna, a associação entre visibilidade/visualidade (dar a ver a realidade do mundo) e experiência maquínica instaurou um desejo de ver cada vez mais a “concretude” da realidade do outro (sujeito e mundo).

Se tal associação é “fundante” da experiência moderna como um todo (dos discursos espetaculares aos discursos científicos), ela torna-se ainda mais determinante quando investida de uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação mas também emoções e valores corporificados. (*idem*, 2012, p.127)

Estes imperativos de máxima visibilidade resultam dos processos modernos de hiperestímulo e choque que discutimos no primeiro capítulo e que acabam sendo responsáveis por impulsionar determinados gêneros, como o horror, o melodrama e a pornografia aos quais, posteriormente, Williams deu o nome de *gêneros do corpo* (WILLIAMS, 1991), afirmando tratarem-se de gêneros que têm em comum a produção do corpo “dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência ‘extasiástica’, como atração”, como comenta Mariana Baltar (2012) a partir das proposições da autora. Além de apresentar os corpos espetacularizados dos atores e atrizes, estes gêneros também convocam os corpos dos espectadores à ação através do medo, nos filmes de horror; das lágrimas provocadas pelos melodramas; ou do estímulo às potências de excitação e do gozo masturbatório que caracterizam a pornografia.

Este apelo corporal das estéticas realistas pornográficas é articulado através de estratégias de uso do “modo de excesso” como

[...] articulações da narrativa, de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação — desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances — estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. A expressão visual está, assim, a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo de maneira exuberante e espetacular e no

imperativo de “mostrar” e “dizer” tudo ao longo da narrativa, estabelecendo uma estratégica relação com a obviedade. (*ibid*, p.129)

Estas estratégias de reiteração culminam em marcadores específicos do gênero, como os *closes* nos órgãos genitais e nas expressões faciais de prazer; e os gemidos exagerados que não cessam até o momento final, quando o gozo masculino é representado em um plano fechado, compondo o que Williams chama de *moneyshot*. Estas imagens são produzidas pela indústria pornográfica como uma gramática do sexo que se articula pedagogicamente, gerando efeitos de ficcionalização da experiência vivida a partir do momento no qual os filmes pornográficos determinam as coreografias dos encontros sexuais carnavais. O contrário, como apontamos, também é verdadeiro. As vivências materiais informam a produção ficcional através de estratégias estéticas nas quais a indústria adota os traços do “real” afim de se manter atrativa em meio as imagens amadoras -que passam a disputar o espaço digital após os processos de horizontalização da produção audiovisual possibilitadas pelo surgimento das novas tecnologias da comunicação.

Na era da *pornografia 2.0*, caracterizada pela centralidade das operações cibernéticas, algumas produtoras passam a investir em filmes que simulam errâncias sexuais, criando cenas a partir do ponto de vista de personagens que caminham pela cidade em busca de sexo impessoal. Um dos mais bem sucedidos projetos de simulação errática se chama *Czech Hunter*, no qual a cidade de Praga nos é apresentada através do olhar de um caçador cujo rosto nunca chegamos a ver. Os filmes feitos com a utilização de câmeras subjetivas são conhecidos na indústria pornográfica através da sigla POV – *Point of View*, que designa as produções que alegam oferecer a experiência “real” através

de uma angulação que projeta o espectador como personagem e agente da ficção pornográfica que assiste. Através destas imagens, andamos pela cidade em meio a rostos anônimos até que “encontremos” algum parceiro disposto à aventura sexual em meio ao caos urbano. Diferente de algumas produtoras que apostam em estratégias similares, os encontros do caçador de Praga são assumidamente mediados pelo dinheiro. Ao se aproximar de um “anônimo” na rua, o personagem/espectador começa uma conversa aleatória até chegar ao ponto em que oferece algum valor ao “desconhecido” em troca de interações sexuais, que podem acontecer na rua, em algum parque ou em banheiros públicos próximos ao local onde se encontram. Quando os vídeos foram ao ar pela primeira vez, há quase uma década, a produtora chamou a atenção da rede pelo modo como realidade e ficção se misturavam em seus vídeos, confundindo um espectador que naquele momento não estava habituado a tais estratégias do mercado, o que possibilitava que as cenas fossem tomadas muitas vezes como “verdadeiras”, atraindo um público ávido pela experiência real prometida pelas imagens. A escolha feita pelos diretores ao mediar as relações sexuais a partir do dinheiro parece partir do princípio básico da sociedade farmacopornográfica descrita por Preciado, na qual todo corpo produz potências de excitação que podem ser negociadas em um contexto onde elas se tornam força bruta de exploração. A prostituição é, deste modo, um trabalho virtualmente possível a todo e qualquer corpo que esteja atento à intensidade destas potências. Através de uma estética realista baseada na imagem amadora, a experiência vivida é codificada em imagens que nos apresentam a errância sexual urbana através de ficcionalizações que reivindicam a sua ancoragem no mundo dito real.





Imagens feitas pelo Czech Hunter

O movimento oposto, no qual a ficção passa a compor a experiência vivida, pode ser observado em muitos dos vídeos amadores encontrados na internet. *Sites* de compartilhamento de vídeos no modelo “*Tube*” passam a ser o local onde as imagens amadoras encontram possibilidades de armazenamento e disseminação. Domínios como *PornHub*, *YouPorn*, *RedTube*, entre outros, surgem como versões eróticas do *YouTube*, servindo como plataforma através das quais se torna possível subir e baixar vídeos na nuvem cibernética, assisti-los *online*, criar perfis e comentar as imagens compartilhadas entre os usuários. O modelo contemporâneo da indústria pornográfica é essencialmente virtual; as grandes figuras como Larry Flynt, fundador da paradigmática revista *Hustler*, ou Hugh Hefner, criador da *Playboy*, dão lugar a “executivos *tech*” dos quais não conhecemos o rosto ou a história (FORRESTER, 2016). A modificação nos modos de produção da indústria reflete, assim, o próprio *status* da imagem pornográfica na contemporaneidade; diluída em um promissor anonimato virtual e potencialmente acessível a um maior número de consumidores, que passam a ser também os produtores das imagens que alimentam as potências de excitação em rede.

As imagens que formam esta constelação digital são necessariamente heterogêneas, pois são feitas em espaços e tempos distintos e com propósitos que, por vezes, diferem entre si. Uma minoria de vídeos apresenta flagrantes nos quais os errantes são pegos de surpresa e as imagens se constroem como denúncia. Outros perfis são construídos por errantes que compartilham vídeos nos quais se filmam enquanto procuram por sexo em espaços profanados da cidade, unindo o processo de autopornificação às narrativas de si. A maioria dos perfis que produzem e compartilham estas imagens, no entanto, o fazem sem converter o gesto em capital pessoal. É claro que, assim como acontece com os aplicativos de pegação, os *sites* hospedeiros lucram a cada acesso e visualização dos vídeos que reúnem na rede. Porém, ao filmar as práticas de sexo

em público, a maioria dos errantes parece interessada em produzir algo distinto das narrativas individuais como demandadas pelas tiranias da visibilidade descritas por Paula Sibilia.

Ao reunir vídeos das mais diversas procedências, as imagens apresentadas nesses *sites* muitas vezes não têm autoria definida, pois esta se perde nos fluxos anônimos da rede. Nestes sites, os filmes produzidos pela indústria pornográfica convivem lado-a-lado com imagens amadoras das quais geralmente não temos ideia da procedência. As cenas borradas que compõem a maioria destes vídeos revela a pouca qualidade dos aparelhos celulares, mas também as dificuldades práticas de narrar imagneticamente a errância sexual a partir deste tipo de registro, já que muitas vezes ele é feito com a utilização de câmeras escondidas. Por outro lado, a baixa qualidade dos vídeos permite que eles sejam compartilhados mais rapidamente na rede mesmo que estejam “pixelados”, fazendo com que muitos detalhes da cena, como os rostos, tornem-se imperceptíveis. Apesar de muitas das imagens exibirem a face dos errantes, este raramente é o foco principal da câmera, que comumente registra a ação de modo que as pessoas permaneçam anônimas; a identidade dos sujeitos parece importar menos do que a profanação em si. Na maioria das imagens amadoras surgidas a partir das errâncias sexuais, os traços individualizantes do rosto perdem espaço para os falos eretos nos quais as câmeras buscam concentrar sua atenção.

Ao assistirmos as imagens feitas em Mansfield em 1962, percebemos como os homens que se encontravam no banheiro subterrâneo parecem “desajeitados” ao experimentarem os prazeres que descobrem juntos, o que nos leva a refletir sobre o período no qual a pornografia não havia atingido o status pedagógico contemporâneo, no qual ela assume um lugar central no imaginário a respeito do jeito “correto” de fazer sexo.

Tearoom is temporally situated prior to the period in which a fervent, capitalistic urge to imagine sex acts and sexual pleasure led to the creation of a commodified sexual imagination. In that process of commodification, what was ultimately produced was fantasies, the collective suspension of disbelief: that sex acts should look like this, they should be performed as though they were being watched, and that being watched having sex was both thrilling and safe. (BIEBER; DALTON, p.257)

Ao contrário dos homens filmados na *Operação Tearoom*, os errantes contemporâneos estão imersos nas imagens da pornografia espetacular, tendo adquirido certa competência midiática que os permite narrar suas experiências através de imagens digitais que, volta e meia, recorrem aos modos de excesso da pornografia tradicional, como os planos fechado nos órgãos genitais e a finalização com o *moneyshot*. Além da habilidade em utilizar as tecnologias audiovisuais, as imagens do sexo amador em espaços públicos nos apresentam sujeitos que aprenderam também a se exhibir, o voyeurismo e o exibicionismo passam a ser competências do jogo errante tanto na presença de câmeras como na ausência delas.

Numa época em que os diagnósticos apontam para uma virtualização exponencial dos desejos, estes tipos de registros atestam a insistência de uma experiência carnal que se materializa em espaços públicos compartilhados da cidade. Por um lado, o consumo destas imagens permite uma aproximação “segura” das práticas de pegação, uma vez que os riscos de exposição do mundo dito “real” não correspondem à experiência de assistir aos vídeos em ambientes domésticos, longe de todos os “perigos” apresentados pela heterogeneidade do espaço público. Neste sentido, pode-se argumentar que elas servem como uma espécie de estratégia de higienização das experiências de errância sexual; um

simulacro da experiência em si que se perderia em sua representação. Gostaria de argumentar, no entanto, que estas imagens têm outra função ou, ao menos, serve a outras táticas. Possivelmente, no contexto contemporâneo, a permanência destes espaços profanados esteja, de uma vez por todas, atrelada a sua existência também no meio digital. Na sociedade contemporânea, a perduração da errância sexual urbana depende de suas táticas narrativas que prolongam a experiência errática virtualmente. Ao serem exploradas carnal e concretamente nos espaços de saturação sexual, as potências de excitação errantes se tornam virtuais levando em si a promessa de retorno à materialidade da cidade.

5. INCONCLUSÕES

Escrever esta tese foi um movimento de imersão na heterogeneidade das cidades, nos seus espaços menos visíveis e nas práticas subterrâneas que se articulam através de seus segredos compartilhados. Aproximar-me desta forma das errâncias sexuais, colocou-me na posição de decidir o que e como falar sobre as potências destes gestos. O estado de semi-clandestinidade no qual o sexo em público entre homens se encontra é resultado de uma negociação constante entre aquilo que se deixa ver e aqueles que têm capacidade de enxergá-lo mesmo diante da ofuscante luminosidade da cidade espetacular. Durante este processo, escrever demais foi sempre um risco, como se a iminência da traição fosse uma ameaça constante. Optei por não produzir uma cartografia tradicional, com indicações de lugares de saturação sexual específicos que apresentassem uma cidade decodificada como resultado da tese. O meu receio, caso o fizesse, era o de que as informações pudessem ser usadas para fins que não os de perduração das experiências erráticas. Como se estas informações pudessem, de alguma forma, servir à destruição, homogeneização e esterilização destes tipos de experiências que persistem na cidade. Do mesmo modo, os métodos etnográficos da antropologia nunca me seduziram o suficiente, uma vez que o que pretendia, desde o início, estava longe de emergir através das suas descrições características ou mesmo do compartilhamento das minhas experiências nestes lugares; que são vastas e tão heterogêneas como o próprio espaço urbano. Não quis também pensar a errância sexual unicamente a partir de sua representação em obras artísticas que a tratassem tematicamente, afim de apresentar um corpo cinematográfico, fotográfico ou literário que exaltasse as potências errantes e buscassem se construir como (anti)cânones marginais.

Diante de um fenômeno tão diverso, a minha forma de aproximação se deu através de uma abordagem não totalizante e que aceitasse o espaço urbano como tal; fragmentário e heterodoxo, impossível de ser tomado em um todo fechado e uno (JACQUES, 2015). O direcionamento à fragmentação funcionou como forma de questionar linearidades entre os espaços e seus usos e também entre as temporalidades cíclicas que sustentam um modelo de progresso ancorado em paradigmas de racionalização e controle. As múltiplas experiências urbanas fazem emergir cidades que se constroem em sobreposição; em cruzamentos espaciais e também temporais. Deste modo, aproximei-me das errâncias sexuais através de imagens anacrônicas que são frutos de contextos específicos, transitando por regimes de visibilidades peculiares que foram responsáveis por fazer surgir as questões que nos acompanharam na construção deste texto.

As imagens que apresento nesta tese disputam diferentes códigos estéticos que percorrem os registros da arte, do jornalismo, da vigilância policial, da pornografia industrial e das imagens amadoras que se formam em constelações nas redes cibernéticas. A escolha para que elas compusessem estes escritos se deu por afinidades que surgiram à medida em que me aproximava de cada uma delas. O método da montagem, sugerido por Warburg, alerta-nos para as potências do deslocamentos espaço-temporais dos objetos sensíveis. Pensar através da anacronia das imagens significa perceber as potências dos espaços vazios entre uma e outra; deste modo, as imagens dos homens encarcerados em Mansfield assombram os vídeos amadores da *internet* que, por sua vez rondam as ficções sobre a errância sexual produzidas através da maquinaria cinematográfica, e assim por diante, em tramas infinitas. Esta forma de escrita nos permite perceber como a história se constrói pelo mesmo processo, montando-se a partir dos relatos oficiais e forjando um passado que se quer imóvel, como afirmam as teses benjaminianas sobre o conceito (BENJAMIN, 2010b). No entanto, as estratégias de anacronia nos permitem apresentar

um passado vivo, cuja disputa se realiza no presente, mas que trata, sobretudo, das possibilidades de futuro. O que apresento, portanto, são incompletudes, inconclusões; hiatos temporais que caberá a cada um de nós preencher a partir das nossas experiências, memórias e desejos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ensaio sobre a destruição da experiência*. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

_____. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. California: Stanford University Press, 1999.

AZEVEDO, Adriana. *Reconstruções Queers: Por uma Utopia do Lar*. Tese de Doutorado defendida na PUC/Rio de Janeiro, 2016.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BALTAR, Mariana. Evidência Invisível: BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. In: *Famecos*. Porto Alegre: Vol 18, Número 2, 2001, p.468-489.

_____. Tessituras do Excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. In: *Significação*, Ano 39, Número 38, 2012.

BARBOSA, Gustavo. *Grafitos de Banheiro: A Literatura Proibida*. Rio de Janeiro: Anima, 1986.

BARRETO, Victor Hugo de Souza. *Festas de Orgias para Homens: Territórios de Intensidade e Socialidade Masculina*. Salvador: Devires, 2017.

BARTHES, Roland. El Efecto de lo Real. In: *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, 2002. p.75-82.

BATAILLE, Georges. Arquitectura. In: *La Conjunción Sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

_____. A Noção de Dispendio. In: *A Parte Maldita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2010, pp.114-119.

_____. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

_____. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2010b, pp.222-232.

BERSANI, Leo. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

_____. Is the Rectum a Grave? In: BERSANI, Leo. *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press, 1988.

BIBER, Katherine; DALTON, Derek. Making art from evidence: Secret sex and police surveillance in the Tearoom. In: *Crime, Media, Culture*. Sidney, 2009.

BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança*. Vol. I. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

_____. *Literary Essays*. California: Stanford University Press, 1998.

BONFANTE, Gleiton. *Erótica dos signos em aplicativos de pegação*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

- BRADY, Jonathan. App de paquera gay entrega dados sobre HIV dos usuários a terceiros. *O Globo*, 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/app-de-paquera-gay-entrega-dados-sobre-hiv-dos-usuarios-terceiros-22550677#ixzz5HJMXehMq> />. Acesso em: 05 mai. 2018.
- BRÁZ, Camilo. *À meia-luz...: uma etnografia em clubes de sexo masculinos*. Goiania: Editora UFG, 2012.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 3 ed. New York, Routledge, 2006.
- _____. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011
- CAIAFA, Janice. Produção Comunicativa e Experiência Urbana. In: *Anais*, 28 Congresso Brasileiro da Ciência da Comunicação. Rio de Janeiro: INTERCOM, 2005.
- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- CARELLA, Tulio. *Orgia. Os Diários de Tulio Carella*. Recife, 1960. São Paulo: Editora Opera Prima, 2011.
- DE CERTAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Trad. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COHEN, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of Mods and Rockers*. London, MacGibbon & Kee, 1972.
- COLLING, Leandro. *Que os Outros Sejam o Normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EdUFBA, 2015.

CORTÉS, José Miguel. *Políticas do Espaço: Arquitetura, Gênero e Controle Social*. São Paulo: Senac, 2008.

COSTA, Francisco. *Banheiros Públicos: os bastidores das práticas sexuais*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELANY, Samuel. *Times Square Red, Times Square Blue*. Nova York: New York University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum para as Sociedades de Controle*. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: O Estado da Dívida, O Trabalho do Luto e a* Nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: 34, 2010.

EDELMAN, Lee. Banheiro dos homens. In: *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. Orgs. Fernando Marques Penteado, José Gatti. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011.

_____. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2004.

FEASTER, Felicia. William E. Jones: The Secret History. *CreativeLoafing*, 2008. Disponível em: <https://creativeloafing.com/content-180085-William-E.-Jones--The-secret-history>. Acesso em: 07 de junho de 2018.

FORRESTER, Katrina. Making Sense of Modern Pornography. *The New Yorker*, 2016. Disponível em: < <https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/26/making-sense-of-modern-pornography>>. Acesso em: 24 jun 2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Outros Espaços*. In: Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *História de Sexualidade I: A Vontade de Saber*. São Paulo: Graal, 2007.

_____. *Os Anormais*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

FRAGOSO, Paulo. Pegações cariocas: dos banheiros públicos aos vagões do metrô. In: *Periódicus*. UFBA: v.1 n.8, 2017.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: CALHOUN, Craig (Org.). *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1992.

FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade e Outros Textos. In: *Obras Completas VI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GAUTHIER, Jorge. Bar de lésbicas é alvo do 6º ataque com pedradas em Salvador: ‘Quase mataram os clientes’. *Correio24h*, 2018. Disponível em: <http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/bar-de-lesbicas-e-alvo-do-6o-ataque-com-pedradas-em-salvador-quase-mataram-os-clientes/>. Acesso em: 08 de junho de 2018.

GIORGI, Gabriel. *Formas Comuns: Animalidade, Literatura, Biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue produzir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press, 1989.

HALBERSTAM, Jack. *Female Masculinity*. Nova York: Duke Press University, 2002.

_____. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, 2005.

HALPERIN, David. *San Foucault: Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuento de prata, 2007.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna *et al.* *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. São Paulo: Record, 2005.

HARDT, Michael. *A sociedade mundial de controle*. In: ALLIEZ, Éric. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found Footage Horror Film: Fear and the Appearance of Reality*. Jefferson, EUA: McFarland & Company, 2014.

HOLLIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge: The MIT Press/October Books, 1989.

HUMPHREYS, Laud. *Tearoom Trade: Impersonal Sex in Public Places*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2008.

JACQUES, Paola. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____, Paola. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: _____, Paola; DULTRA, Fabiana Britto; DRUMMOND, Washington (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2015, p. 47-94.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: Estética, Mídia e Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JONES, William E. A Witch Hunt at Amateur Hour. In: *Tearoom*. Los Angeles: 2nd Cannons, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LANGE, Christy. 'Editors' Blog: In the Tearoom... Not Really What I Expected'. *FriezeMagazine*, 2008. Disponível em: <http://archive.is/MZL04#selection-983.228-983.554>. Acesso em: 8 de setembro de 2017.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Eloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.

MACHADO, Carla. Pânico Moral: Para uma Revisão do Conceito. In: *Interações*: Liboa, 2004,

MACRAE, Edward. *Em Defesa do Gueto*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 1, p. 53-60, 1983.

MACIEL, Jane. *Imago Mundi e a Fotografia em Rede: Tramas Tecnopolíticas do Atlas #ProtestosBR*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação/UFRJ, 2017.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: Contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Homo Eroticus: Comunhões Emocionais*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

MAIA, Helder Thiago. *Devir Darkroom e a Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

_____. *Cine(mão): Espaços e Subjetividades Darkroom*. Tese de Doutorado: UFF, 2018.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

McQUIRE, Scott. *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*. Londres: Sage, 2008.

MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2001.

MUÑOZ, José Esteban. Fantasma do Sexo em Público. In: *Periódicus*. UFBA: v.1 n.8, 2017.

_____. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nova York: New York University Press, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *La Ciudad a lo Lejos*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

PAIVA, Vitor. Jornalista expõe atletas homossexuais no Rio usando Grindr. *Hypeness*, 2016. Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2016/08/jornalista-expoe-atletas-homossexuais-no-rio-usando-grindr/>>. Acesso em 18 de jan. 2018.

PARK, Robert. A Cidade: Sugestões Para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano. In: VELHO, Gilberto. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

PÉREZ, Pablo. *El Mendigo Chupapijas*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê: Prostituição Viril em São Paulo*. Brasiliense: São Paulo, 1987.

PESAVENTO, Sandra. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. *Esboços*, Florianópolis, v. 11, n. 11, 2004. p. 25-30.

POCAHY, Fernando. *Entre Vapores e Dublagens*. Dissidências Homo/Eróticas nas tramas do envelhecimento. Salvador: Devires, 2017.

PONTES, Diego. *A insustentável arquitetura dos corpos: o gênero e a sexualidade enquanto diferenciais na experiência urbana*. In: Anais IV Seminário Enlaçando Sexualidades. Salvador, 2015.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

_____. *Testo Yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

_____. Terror Anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El Deseo Homosexual*. Madrid: Editorial Melusina, 2009.

_____. Basura y Género: Mear/ Cagar. Masculino/ Femenino. In: *Eseté 06*. Bilbao: Ed. Amasté Comunicación, p.40-49, 2002.

- _____. *Manifesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- RAPISARDI, Flavio; MODARELLI, Alejandro. *Fiestas, Baños y Exilios: Los Gays Porteños em la Última Dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Editora 34, 2009.
- REED, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Nova York: Oxford University Press, 2011.
- REICH, Wilhelm. *Psicologia de massa do fascismo*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
- _____. *A Revolução Sexual*. Rio de Janeiro Zahar, 1980.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos*, p. 105-117. Cadernos PPG-AU. Salvador: PPG-AU/FAUFBA, 2007.
- _____. *Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia*. In: Revista Brasileira de Educação Médica, V.24, N.1, 2000.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulinas/UFRGS, 2014.
- ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet: homosexuality in the movies*. New York: Harper & Bow, 1987.
- RUBIN, Gayle. Reflexionando Sobre el Sexo: Notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carol. *Placer y Perigo*. Explorando la sexualidad feminina. Madrid: Revolución, 1989.
- SABSAY, Leticia. *Fronteras Sexuales: Espacio Urbano, Cuerpos y Ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*. Ipotesi, vol. 5, nº 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SIBILIA, Paula. *Corpo e Cinema: Nova Dubai*. 2016. (01h01m58s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cZkUH1wimxI>>. Acesso em: 02 jan. 2018.
- _____. *O Show do Eu: A Intimidade como Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SILVA, Rogério. Points gays do Rio tiveram movimento maior durante Jornada Mundial da Juventude. *Portal Integração*, 2013. Disponível em < <https://portalintegracao.com.br/points-gays-do-rio-tiveram-movimento-maior-durante-jornada-mundial-da-juventud=-e/>>. Acesso em 3 de jan de 2018.
- SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Mana. 2005, vol.11, n.2, p.577-591.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2002.
- SOUZA, Tedson. *Fazer banheiro: as dinâmicas das interações homoeróticas nos sanitários públicos da estação da lapa e adjacências*. Dissertação de Mestrado. UFBA, 2012.
- SUTHERLAND, Juan Pablo. *Nación Marica: Prácticas Culturales y Crítica Activista*. Santiago: Ripio, 2009

TISSERON, Serge. Intimité et extimité. In: *Communications*, 88. Cultures du numérique: Paris, 2011, pp. 83-91.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010

WARNER, Michael. *Público, Públicos, Contrapúblicos*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Editora Pioneira, 1996.

WILLIAMS, Linda. *Hardcore: Power, Pleasure and "The Frenzy of the Visible"*. London: University of California Press, 1999.

_____. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, p. 2-13.