

---

**CORPO, LUGAR, PODER E AFETO NO  
CINEMÃO: PARANDO PARA VÊ-LOS,  
PARANDO PARA OUVI-LOS...**

**Mário Fellipe Fernandes Vieira Vasconcelos**

Mestrando em Sociologia na Universidade Federal do Ceará (UFC), bolsista CNPQ e integrante do NUSS (Núcleo de Pesquisas sobre Sexualidade, Gênero e Identidade). E-mail:

[fernandesvv10@gmail.com](mailto:fernandesvv10@gmail.com)

**CORPO, LUGAR, PODER E AFETO NO CINEMÃO: PARANDO PARA VÊ-LOS, PARANDO PARA OUVI-LOS...****BODY, PLACE, POWER AND AFFECTION IN CINEMÃO: STOPPING LOOK FOR THEM, STOPPING HEARD FOR THEM ...**

Mário Fellipe Fernandes Vieira Vasconcelos

**RESUMO**

Reduzir as apropriações que os sujeitos fazem de cines pornô a um simples reduto de encontros eróticos entre homens seria incorrer em uma percepção apriorística do lugar, privilegiando a análise da ocorrência de um tipo de cena que ali se processa em detrimento de outras. Parto da premissa de que os “cinemões” funcionam como um emaranhado de discursos e práticas que tensionam estruturas internalizadas pelos sujeitos no espaço da rua (na cultura) com outras que são produzidas e negociadas no interior dos mesmos, com sensibilidades que são da ordem do momento, sensibilidades circunstanciais. Utilizando a observação e a experiência corporal como método de pesquisa, dialogando com a experiência cartográfica, sensações como cheiro-odor, claro-escuro, tocar-distanciar, falar-silenciar, atuarão como mediadores de engajamentos práticos e da constituição de formas de interação e de sociabilidades amparadas pelas semânticas do escuro e do anonimato.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cinema. Corpo. Espaço. Afeto.

**ABSTRACT**

Reduce the appropriations that the subjects of these spaces do to a single stronghold of erotic encounters between men would incur a priori perception of the place, focusing on the analysis of the occurrence of a type of scene that takes place there over others. I start by the premise that "cinemões" work as a web of discourses and practices that tense internalized structures by the subjects in the street space (in culture) with others that are produced and traded within those places sensibilites that are the order of the day, circumstantial sensitivities. Using body experience as a research method, dialoguing with the cartographic experience sensations - such as smell-odor, light-dark, touching-distance, talking-silence - act as mediators of practical commitments and the establishment of forms of interaction and sociability supported the semantics of the dark and of anonymity.

**KEYWORDS:**

Cinema. Body. Space. Affection.

**SOBRE LUGARES: APREENDENDO O CINEMÃO**

Colocar em questão uma pretensa natureza dos lugares nos leva a pensar que sua constituição em espaço se dá a partir de uma política de presença que envolve e mobiliza todo um repertório de investimentos e de significações, que por serem tomados por nós como naturais, através de processos de rotinização de nossos modos de percepção, pensamento e ação, acabam distanciando um olhar sobre as “coisas” da vida social com caráter problematizador.

Perceber os espaços como materializações discursivas que acionam determinadas práticas sociais coloca-nos em uma posição constante de estranhamento e desconfiança em relação a eles, o que nos faz perceber e analisar suas arquiteturas como modelações materializadas de discursos que são enunciados em determinados lugares sociais e que sinalizam para a existência de relações de poder (FOUCAULT, 1984a), apurando o olhar, o ouvir e o sentir, em um exercício quase que paranoico, para aquilo que não se revela facilmente para nós, lógica que Geertz (2008) põe em funcionamento a partir do exemplo e do que se encontra por trás de uma aparentemente simples piscadela, que quando repensada nos contextos em que emerge, possibilita um diálogo entre aquilo que ele chama de uma experiência próxima em relação a uma experiência distante. Para esse mesmo autor é aí em que reside o objeto da etnografia, modo de observação, análise e apreensão dos signos da cultura a que esse trabalho pretende se utilizar: “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos às quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como categoria cultural, são tanto não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua própria pálpebra” (GEERTZ, 2008, p.5).

Os espaços nada têm de neutros. Eles insinuam, sugerem, normatizam, sinalizam a existência de relações de poder que são constitutivas e mobilizadoras da vida social e que se apresentam de forma materializável na presença e disposição ou não de objetos, no uso ou não de determinadas cores, na iluminação, no cheiro, na localização e naquilo que constitui a ambientação como um todo que é tecida a partir de paisagens e cenas que cada espaço cria e dos efeitos que esses mecanismos produzem em nós, demonstrando que cada elemento que constitui algum espaço e que o próprio espaço passa por um processo

de seleção, de escolha. Seguindo o mote dessa problematização, torna-se possível dialogar as reflexões apontadas com o conceito foucaultiano de heterotopia para pensar esses espaços. Para Foucault (1984b),

as heterotopias sempre pressupõem um sistema de abrir e fechar que ao mesmo tempo as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se entra nesses lugares à vontade. Ou a entrada é obrigatória, como no caso da caserna ou da prisão, ou então o indivíduo que tem que se submeter a rituais e purificações. Para entrar tem que se ter certa permissão e fazer certo número de gestos (p. 8).

O ato de ir ao cinema pornô, um espaço quase essencialmente masculino, envolve uma série de rituais, que têm no corpo e na performance um de seus elementos mediadores, abre espaço para que exercitemos o observar o observar, o ouvir o ouvir, parando para ver aquilo que estamos vendo e aquilo que estamos ouvindo, empreendendo um exercício de esgarçamento dos sentidos, produzindo sensibilidades prontas para serem usadas e que são acionadas pelas cenas que ali se processam. Perceber de que forma aquele lugar e os signos que a ele estão associados acionam na fabricação e no tensionamento de identidades que ora refletem um caráter reprodutivista da dominação masculina e da política heterocentrada, ficcionalizando e hiperbolizando os signos associados ao masculino, demonstrando assim, seus efeitos de invenção e de paródia ora bricolam com esses signos, improvisando, elaborando outras artes de fazer o masculino que diferem de uma norma que se pretende legítima e não intimidável.

Nesse sentido, mais do que decifrar códigos que estruturam relações e espaços sociais, em uma tentativa de desvelamento de uma pretensa verdade das coisas, faz-se preciso dialogar saberes, fazendo com que o conceito teórico produzido por nós enquanto pesquisador dialogue com aquele produzido pelo nativo, partindo da premissa de que a fala nativa é também dotada de um saber e que em determinados contextos, como no caso do proposto nesse escrito, nós somos tão nativos quanto aqueles que pesquisamos. “O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou zigzagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo”. Dentro dessa lógica proposta por Certeau (1994) se faz preciso pensar que já existe um conhecimento acumulado sobre todo e qualquer objeto de pesquisa, tanto produzido por aqueles que elencam tais espaços para formular suas questões teóricas como para os próprios nativos que em suas idas reiteradas ao lugar acabam por elaborar sentidos que viabilizam a criação e a fixação de códigos que tornam os trânsitos lá dentro bem sucedidos. A fala de um dos frequentadores desse tipo de Cinema da cidade, expressa na

pesquisa de Vale (2000) sobre o cine Jangada, evidencia a particularidade desses processos gestados nessas salas de exibição.

*O ritual* do cinema pornô diferencia-se radicalmente do ritual burguês da ida ao cinema como marca de distinção. Ao longo da sua especialização, o roteiro pornô teria adquirido características estereotípicas – rítmicas, temáticas, apelativas – que converteriam a ação fílmica em um ritual replicável ou ainda complementável. O pornô geraria uma *disposição* específica possibilitada pelas regras desse ritual; mas a atividade na sala de exibição não dependeria, estritamente, do "estímulo" do filme: os homens que frequentavam o Jangada descobriram redes de sociabilidade diferenciadas, onde a *performance* cinematográfica era acompanhada por outras *performances*, materiais mas não menos imaginárias, na plateia: "[...] você ia lá e realizava, quem era *voyeur* se realizava, quem gostava de transar com quatro ou cinco homens se realizava, quem gostava de policial militar se realizava, lá era, como se diz, um cinema de fantasias", enuncia um entrevistado (p.80).

Nesse sentido para compreender esses códigos, essa tecnologia que produz corpos e performances feitas para excitar, e toda a ritualidade que se confere ao ato de ir ao cinema, é preciso que saibamos empreender um trabalho não só cartográfico, tentando montar os mapas que compõem as cenas e as paisagens que acenam para um *corpus* documental e empírico em torno do nosso objeto, mas também artesanal, costurando os elementos que em conjunto resultarão no formato de uma "roupa", de uma conformação específica, um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas, marcada por errâncias, achados, escrito não só com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2008).

Centrando nosso olhar para o cinema erótico Arena, localizado no centro da cidade de Fortaleza, espaço que constitui juntamente com outros espaços considerados não normativos, como outros cines eróticos, praças, pontos de esquina, saunas, bares, banheiros, uma zona moral no centro, rodeada por instituições como igrejas católicas ou evangélicas, por uma conhecida escola da cidade, pelo hospital Geral de Fortaleza e pelo prédio da faculdade de Direito, o estudo proposto tentará, como já dito anteriormente, apreender o objeto não só na sua forma, como no seu conteúdo, para depois apresentá-lo, considerando a existência de um caminho de caráter variado e esboçado que se interpõe nessa "caminhada" até o cinema, ato pensado no texto a partir de seu caráter polissêmico.

Pensando que o entorno informa muito acerca do lugar, possibilitando com que produzamos ou acionemos outros significados acerca do mesmo, esse caminhar procura apreender não só os percursos deambulatorios que ganham materialidade no caminhar, como a presença de tais espaços que meio como que travestem aquela zona, criando outra paisagem

paralela, ou sugerindo uma relação de conectividade existente entre ambas, bem como outro modo de caminhar que aponta a emergência de processos, continuidades, descontinuidades, teorias, conceitos que vão acenando para um duplo movimento: primeiramente centrífugo que parte do cinema, tentando historicizar esses processos que foram constituindo a emergência de uma zona moral no centro da cidade, dialogando com outros trabalhos que vêm sendo pensados a partir dessa lógica, bem como outro movimento de natureza centrípeta que atua em movimento oposto, costurando e compilando esses achados e, munido deles, voltando suas análises para o próprio cinema.

Partindo dessas premissas, como pensar a relação entre uma esfera “sagrada”, corporificada na presença de lugares da ordem, normativos, como a igreja, a escola, o direito e outra “profana”, marcada pela presença desses outros espaços que de algum modo movimentam ou bricolam, demonstrando a força delas, através de processos de repetição como sua fraqueza por meio da ficcionalização exarcebada das mesmas, com formas de regramento e normalidade instituídas socialmente goela abaixo que se impõem como da ordem natureza e, portanto, inquestionáveis e que querem conformar e enquadrar dentro de discursos claustrofóbicos que se esforçam por limitar a possibilidade de agenciamento em torno deles. Mas mesmo imersos nessas estruturas os agentes possuem uma arte, um estilo em suas ações, evidenciando a existência de uma criatividade própria praticada cinemão.

Essas questões colocadas nos ajudam a pensar em que momento a palavra “cinemão” emerge como categoria nativa? A que signos estão associados essa expressão? Pensando que nenhuma fala bem como nenhum tipo de observação é inocente, considerando o lugar social no qual estamos imersos, de que forma trabalhar o olhar, o ouvir, o perceber e o escrever de modo que tensione as formas de saberes engendradas nesse processo? De que forma a ação simbólica dos frequentadores desse espaço reverbera em determinadas práticas sociais? Como observar/teorizar uma “liberdade gazeteira” das práticas, pensando que praticar o cinemão exige técnicas, improvisações e bricolagens? Como as pessoas querem ou desejam aparecer no cinema? Tais questionamentos nos nortearão a fazer um exercício de deslocamento das experiências ali vivenciadas que quando vistas por um olhar desatento só consegue atribuir um sentido único e último para determinadas ações, quando na verdade a ação deve ser compreendida a partir de um campo específico de significação negociado no interior do cinema, nos sentidos do escuro, nos atos de fala que criam/acionam efeitos de verdade sobre o lugar e sobre os agentes.

Para Certeau (1994), o ato de falar não pode ser reduzido ao conhecimento da língua, mas da enunciação. Para tanto, ele aponta quatro características do ato enunciativo. A) Ele opera em um campo de sistema linguístico; B) Coloca em jogo uma apropriação ou reapropriação da língua por locutores; C) Instaura um presente relativo a um momento e a um lugar e D) Estabelece um contrato com o outro numa rede de lugares e de relações. Apropriando-nos dessa formulação e pensando que a elaboração e a reprodução da vida social se dão por meios performativos, no sentido elaborado pelos linguistas Austin e Derrida e apropriado pela teórica queer Judith Butler (2003) quando o termo é pensado como “algo que se realiza enquanto é nomeada”, a partir de processos reiterados que dada à reprodução contínua acaba adquirindo “efeitos de verdade” abre espaço para que pensemos de que modo instituições e agentes trabalham com suas formulações discursivas para produzir e cristalizar verdades acerca de determinados espaços e práticas.

Usos, apropriações, estratégias e ressignificações são neutralizados frente a uma construção discursiva que “limpa” e homogeneiza, desembocando em representações que estão intimamente relacionadas à como o lugar é percebido, ou seja, as representações produzidas em torno dele que o associam unicamente a um lugar de pegação/ putaria/ imoralidade/ “de encontros de homens de verdade”/ excitação/ de trânsito, de passagem/ lugar de fantasia/ vigilância/ permissividade/ prostituição/ de voyeurismo/ de experimentação/ de transgressão/ sexo anônimo e rápido/ sexo livre e sem compromisso, ... Tais formulações acabam por desconsiderar o caráter múltiplo e variado de praticar o lugar. No cinema existe um circuito que promove a orquestração de corpos e performances no espaço. Porém, existe um curto-circuito que tensiona as encenações que ali assumem o caráter de legitimidade, pensando que toda disciplina produz antidisciplinas.

Declarar, como faz Butler, que o sexo é sempre (“em alguma medida”) performativo é declarar que os corpos não são meramente descritos; eles são sempre constituídos no ato da descrição. Quando o médico ou a enfermeira declara “É uma menina!” ou “É um menino!” não está simplesmente relatando o que vê (esse seria um enunciado constativo), mas, está efetivamente, atribuindo um sexo e um gênero a um corpo que não pode ter existência fora do discurso. Em outras palavras, aquele enunciado é performativo (SALIH, 2012, p. 125).

A partir da compreensão de que uma palavra não só nomeia, faz falar coisas no mundo no intuito de serem apropriadas por quem enuncia, de serem inteligíveis, de serem dominadas, mas também existentes a partir dessa nomeação. A palavra, assim, não só nomeia; ela cria enquanto nomeia. “No princípio era o Verbo; o Verbo estava com Deus; o

Verbo era Deus.” (João, 1:1). “E disse Deus: Haja luz e houve luz” (Gênesis, 1:3). As palavras, assim, quando enunciadas além de tornar existentes espaços, corpos e práticas, legitima-os, instituindo sobre aquilo que cria uma espécie de norma que passa a ter um caráter universal, transhistórico e, portanto, não passível de questionamento.

No entanto, seguindo essa lógica presente no conceito de performatividade<sup>1</sup> de Butler (2003), Preciado (2011) tece uma crítica acerca daquilo que esse conceito contempla no que diz respeito à performance de gênero, pensando que a fabricação do gênero a partir da reiteração desses atos de fala, acaba que por enfatizar e celebrar apenas o caráter móbil e fluido dessas performances, desconsiderando a materialidade dos corpos. Tais proposições são apresentadas em sua obra *Gender Trouble*. Já na obra *Bodies that matter*, Butler (2001) desassociou o conceito de performatividade a uma ideia voluntarista para pensá-lo como um processo reiterativo e regulador que constrói corpos generificados que antecede a própria constituição do sujeito e que, portanto, independe dele. Preciado (2011) estende a questão apresentando que “o gênero não é simplesmente performativo, sendo ele também prostético e se manifesta na materialidade dos corpos, puramente construídos e inteiramente orgânicos”. O dildo, como uma corporificação dessa materialidade fora do corpo de “origem”, acena para o caráter fabricado e parodístico da heterossexualidade, demonstrando que a feminilidade e a masculinidade não são atributos somente dos possuidores de uma vagina e de um pênis, respectivamente.

O corpo da multidão queer aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”. Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão queer tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual (PRECIADO, 2011, p. 4).

<sup>1</sup> Em *Bodies that matter*, Butler retomou de maneira esclarecedora o conceito de performatividade e o desassociou da ideia voluntarista de representar um “papel de gênero”, construindo para si um corpo que expresse e marque uma condição de escolha do sujeito que adota uma identidade. Ao contrário, ela demonstrou que a performatividade se baseia na reiteração de normas que são anteriores ao agente e que, sendo permanentemente reiteradas, materializam aquilo que nomeiam. Assim, as normas reguladoras do sexo são performativas no sentido de reiterarem práticas já reguladas, materializando-se nos corpos, marcando o sexo, exigindo práticas mediante as quais se produz uma “generificação”. Não se trata, portanto, de uma escolha, mas de uma coibição, ainda que esta não se faça sentir como tal. Daí seu efeito a-histórico, que faz desse conjunto de imposições algo aparentemente “natural” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2006, p.4).

Retomando assim a discussão já iniciada acima sobre o caráter construído dos espaços podemos dizer que eles vão funcionando como microcosmos dos engendramentos da vida social, como quintais, quartos, cozinhas em que emergem os bastidores da vida social, o caráter vívido da experiência e todos os tensionamentos que ela desdobra. É ali que a vida social se realiza com suas intensidades, seus fluxos, suas urgências, suas contingências, suas contradições, suas dissimulações. É ali naquelas geografias delimitadas por um perímetro que ritualizamos a norma, que somos confrontados por ela, mas que também nos experimentamos, que nos fazemos laboratório, que nos ensaiamos, e que, acima de qualquer coisa, nos produzimos. Não podemos desconsiderar que para além das relações de poder, coexistem as ressignificações que são modos de agenciamento que nos fazem escapar. Estamos querendo falar da dimensão dos afetos, das identificações, extensões que produzimos nos lugares e que os lugares produzem em nós, daquilo que escoo, que escapa e produz, assim, antidisciplinas nesse espaço que, como a própria força onomástica faz dizer, se constitui em uma arena, um campo de lutas, de equilíbrio de forças materiais e simbólicas que estão ali se performatizando nos sentidos do escuro, na economia dos gestos, na relação das contracenas exibidas nas televisões com as cenas que lá são produzidas pelos praticadores do cinemão que funcionam muito mais como um pano de fundo, simulacro para o irromper de uma variedade de cenas que significam e movimentam o lugar.

Essa relação recursiva (TUAN, 1974) criada entre nós e os espaços que se constituem enquanto elos e teias de poder e afeto que nos interligam a eles e que nos tornam coextensivos a eles, fazendo-nos com que nós não somente habitemos nos lugares, mas também habitemos os lugares (FRANÇA, 2010) como engrenagens que os põem em funcionamento, possibilita-nos com que consideremos que o espaço é articulado de acordo com o nosso esquema corporal, que corpos e lugares se interconectam como ossos e pele.

### **PRIMEIRAS IMERSÕES NO CAMPO: APRESENTANDO O CINEMÃO**

O cine Arena se localiza na Rua Major Facundo, no centro da cidade de Fortaleza. A fachada do cinema é relativamente ampla, dando a impressão de uma casa antiga com um tamanho considerável. A cor do muro possui um tom claro, quase um bege. O portão que dá acesso à entrada dos clientes tem um aspecto envelhecido, enferrujado e encontra-se com algumas de suas partes quebradas.

Após o portão há um pequeno espaço em forma de L que dá acesso imediato a outro espaço em que se encontra uma paisagem composta pela recepção, pela catraca de entrada e de saída e por uma parede de cor preta que separa esses dois dispositivos de acesso ao lugar.

Entre a catraca de entrada e a parte propriamente interna do cinema, encontra-se de um lado um espelho grande que permite a visualização quase completa do corpo e do outro lado uma porta que, quando aberta já permite ao frequentador observar alguns cenários que compõem o local, como a presença de uma grande escada com um corrimão que dá acesso ao andar de cima do cinema, localizada no canto direito da parede.

No andar de baixo, encontramos um espaço que “desenha” uma sociabilidade específica no cinema. Esse espaço contém um sofá, ventilador e uma televisão. Há também duas mesas com três cadeiras e uma abertura em uma das paredes onde funciona o bar que também possui uma conexão com a área externa que se encontra ao lado dessa espécie de *lounge* do lugar.

Ainda no andar de baixo, deparamo-nos com um estreito corredor em que se encontram as cabines, espaço este que é integrado a um quarto retangular escuro (*dark-room*). Ainda descrevendo essa mesma zona há um lugar que lembra um quarto de uma casa e que contém uma cadeira de plástico localizada em frente a uma televisão antiga, onde se exibem filmes hetero direcionados. Circunscrevendo ainda essa zona, ainda há dois compartimentos que lembram quartos com televisões exibindo filmes homodirecionados.

Subindo as escadas, logo à esquerda podemos ter um acesso quase que direto uma sala refrigerada, com três fileiras de cadeiras dispostas como em um cinema convencional, onde se exibem em uma televisão, afixada na parede, filmes homo direcionados. Por trás da última fileira de cadeiras, encontram-se, tanto do lado esquerdo como do direito, duas aberturas (espécie de cubículos).

No andar de cima, encontramos, ainda, um banheiro, mais dois compartimentos com aparelhos de TVs antigos (um exibindo filmes hétero, já o outro, gays). Há também nesse lado, duas cabines ao fundo. Há também um corredor apertado com um formato labiríntico com azulejos brancos na parede (construído recentemente) que dá acesso a um outro compartimento, desses que lembram quartos de uma casa, em que estão dispostas duas poltronas antigas e um aparelho de televisão antigo em cima de uma mesa, também antiga. Exibem-se aí filmes em sua maioria de sexo gay grupal interacial.

Pensar que o cinemão investigado evoca uma situação de trânsito a partir dos modos que os agentes criam teias de sentido e significado para esse lugar que ultrapassam uma lógica aparentemente uníssona sobre os lugares é entender que o que os agentes fazem nos lugares e dos lugares vai além daquilo que se espera como supostas funcionalidades do mesmo, possibilitando, assim, com que desnaturalizemos os significados construídos em torno do lugar, abrindo espaço para deslocamentos e outras formulações acerca do mesmo. Para esse propósito, penso utilizar como recurso metodológico uma etnografia que se faz a partir da observação de como os sentidos não só do claro/escuro, mas o do cheiro/odor criam ou acionam determinadas práticas sociais no interior do cinema.

Compreender o cinema a partir de um olhar transversal que intercepta os discursos construídos e cristalizados por determinadas instituições e que de algum modo são também reproduzidos e tensionados no interior do espaço, possibilita compreendê-lo como um lugar que possui um código próprio e não como um lugar do não, pensando aqui como Balandier (1997) que em toda forma de “desordem” há uma ordem e vice-versa.

Assim, reduzir as apropriações que os sujeitos fazem desses espaços a um simples reduto de encontros eróticos de “homens entre homens” que procuram experimentar um momento marcado pela liminaridade, pela plasticidade e pelo anonimato seria incorrer em uma percepção apriorística do lugar. O cinemões, como territórios onde se negociam relações de poder, mas também de afetos funcionam como um emaranhado de discursos e práticas que tenciona os modelos de moralidade e de higienidade internalizados pelos sujeitos no espaço da rua (na cultura) com outros que são produzidos e negociados no interior do mesmo, sensibilidades que são da ordem do momento, sensibilidades *prêt-à-porter*.

Essas sensibilidades que são prontas para serem usadas no interior desse espaço, desde o instante que são ensaiadas pelos agentes, configuram-se em resultados de uma negociação tensa dos agentes com as estruturas, demonstrando que o cinemão embora se pretenda um elemento de subversão em relação a uma dada ordem, espaço mobilizador de desejos e afetos e como um lugar que aparentemente desestabiliza a tediosidade das relações sociais e a rotinização da própria vida ordinária, abrindo passagem (ensaiando) para a criação de outros estados, encontra-se no lugar do meio, no limbo, conjugando aquilo que chamo de “fora” com o “dentro”, entendendo que tais categorias (fora e dentro) só existem politicamente.

O fora e o dentro, assim, só existem como políticas que regulam práticas sociais, ou seja, existem enquanto construções que por serem internalizadas e naturalizadas possibilitam com que pensemos na existência de “lugares diferentes”, como se o agente pudesse se despir completamente de uma política identitária “do fora” no instante em que ultrapassa a roleta que regula quem entra e quem sai do lugar, assumindo, assim, uma outra conformação identitária completamente desvinculada e descompromissada com aquela administrada “fora”. Dadas as internalizações, o agente supõe que ao entrar no cinemão ele pode ser outro, não preservando e tencionando alguns aspectos identitários regidos pela norma do “fora” e, roçando, portanto, tais aspectos, ou melhor, fissurando-os com outros que são acionados pelo lugar.

Assim, procuro a partir do recurso da etnografia apreender as narrativas (VEYNE, 1983; CERTEAU, 1994) que se materializam no modo como eles caminham, praticam e experimentam essas duas fronteiras, carregando o “fora” lá dentro, mobilizando, assim, uma pedagogia do corpo e dos afetos compreender os usos que os agentes fazem desse lugar que os possibilita experimentar um momento que eles vivenciam como sendo de liminaridade. Sendo assim, o conceito de corpo que importa à pesquisa não é somente o corpo das representações, mas, sobretudo um conceito de corpo recepcionado pelo termo corporeidade. “Essa abordagem da corporeidade parte da premissa metodológica de que o corpo não é um objeto a ser estudado em relação à cultura, mas é o sujeito da cultura; em outras palavras, a base existencial da cultura” (CSORDAS, 2008, p.102).

O exercício de narrar, não com o sentido que vulgarmente se remete ao termo, mas aos modos como tais agentes praticam o cinemão se coaduna com o exercício de perseguir uma narrativa dos pés. Perseguir uma narrativa dos pés é fazer um exercício de atenção para cada detalhe, por mais banal que aparente ser, como elemento constitutivo da experiência antropológica no lugar que, na proposta que venho trazendo, se configura em abrir espaço a uma polifonia narrativa dos agentes com a da própria escrita etnográfica sem menosprezar formas de saberes e conhecimentos nativos que não devem aparecer como pano de fundo, mas como o elemento que dá vida ao texto e a experiência. É nesse sentido, que proponho uma discussão do fazer etnográfico relacionando essa forma de saber com a

experiência cartográfica, medida pela ativação do olho vibrátil (ROLNIK, 2006), que é a visão do cartógrafo<sup>2</sup>, primando por uma prática inter-relacional entre esses dois fazeres.

### **PAISAGENS DO CORPO: DAS METANARRATIVAS ÀS MICRONARRATIVAS NO “CINEMÃO”**

Uma discussão sobre o corpo emerge no contexto da pesquisa como elemento balizador, central ou como pretexto para expor sentidos que se encontram em sua fase gasosa, diluídos no espaço no qual estamos nos imergindo, apontando que nós nos enredamos em teias de significado que nós mesmos tecemos (GEERTZ, 1989). Já não mais existimos no período em que as macroestruturas sociais são as únicas que dão coesão e sentido a vida em sociedade. Igreja, Estado, Política, Economia, Família e Escola são instituições que vêm passando por um processo de crise desde o momento em que aquilo que definia e possibilitava a existência de seus repertórios entrou em choque com outros modos de ser e estar no mundo que vinham se gestando no interior das estruturas sociais. Esse processo de desarticulação e desestruturação vem nos mostrando assim que as promessas de Verdade, de Progresso, de uma Racionalidade e de uma Cientificidade inabaláveis propostas pelo programa Iluminista colocaram em xeque o primado das metanarrativas, dando assim passagem para uma revisão não só de caráter epistemológico, mas também existencial, possibilitando pensar agora uma experiência do micro, do irrisório, do aparentemente banal, do detalhe como algo constitutivo da experiência social, algo já dito no século XIX quando do nascimento da Antropologia como ciência e que vai delineando a emergência daquilo que alguns teóricos denominarão de pós-modernidade.

O discurso pós-moderno rejeita não apenas a teoria totalizante do marxismo, mas também a do hegelianismo, do cristianismo e de “qualquer outra filosofia da história baseada em noções de causalidade, em soluções totais que tudo englobam a respeito do destino humano” (GIROUX, 1993, p. 52). Essa rejeição das noções de totalidade e das narrativas mestras significa a rejeição dos fundamentos, da ontologia que elas pressupõem (DANTAS, 2008).

Conceitos como os de Ideologia, Identidade, Classe e Gênero passam então por um processo de apropriação, revisão e ressignificação por parte dos sujeitos sociais que

<sup>2</sup> A Matriz relacional desse discurso antropológico é hilermorfica: o sentido do antropólogo é a forma; o do nativo, a matéria. O discurso do nativo não detém o sentido do seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas, de direito, uns sempre mais nativos que outros (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114).

vinham passando por um processo de construção e de legitimação de suas existências e por teóricos/as que passam a produzir novos significados a respeito dos mesmos. A própria noção de sujeito entra em crise, na medida em que a ideia de um sujeito unificado, racional, organizado, cartesiano e generificado entra em xeque com a emergência de existências cada vez mais confusas e hibridizadas, marcadas por processos de fluxos, descontinuidades, fragmentações, em constante tornar-se, andarilhas de si mesmas que vão sendo gestadas no interior da vida social e que por estarem marcadas por essa processualidade.

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento— descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (HALL, 2006, p.1).

A própria noção de centro, como associada à ideia de origem, de universalidade, de unidade e como um lugar de referência para os demais, ocupada historicamente pelo homem branco, ocidental, heterossexual e de classe média urbana, passa a ser desafiada pelas várias referências que passam cada vez mais a requerer espaço. A pós-modernidade, entendida aqui a partir de três vieses, como um período posterior à modernidade, como uma tendência que rompe como modelos clássicos e modernos e como um modo de ser e dar sentido ao mundo, possibilita em termos de pensamento o reconhecimento que a posição central se configura em uma invenção, em uma ficção, apontando para o seu caráter produzido e construído (LOURO, 2005).

Essa capacidade de ativar a vibratibilidade<sup>3</sup> de nosso corpo, tornando conhecidas ou vivíveis capacidades outras que nos são desconhecidas se configura em uma etnografia de si mesmo, na medida em que nós mesmos no ato da pesquisa nos constituímos também em territórios desconhecidos, a partir do reiterado exercício que temos de empreender a todo instante de deslocamento, desconstrução e desnaturalização dos nossos modos de perceber, sentir e viver o mundo, na tentativa de agenciar outros que se distanciam ou desafiam nosso quadro de referências. Esse processo nos torna capazes de nos estranhar a nós mesmos,

<sup>3</sup> Para maiores informações acerca da noção de "olho vibrátil", ver ROLNIK (1997).

desestabilizando nossos repertórios que por vezes se impõem como únicos, naturais, prontos e acabados. Corporificando esses outros de nós mesmos, já que objeto no qual nós lançamos nossas questões embora se constitua em uma alteridade, é uma pessoa humana que, no exercício de internidade e distanciamento, temos de tomar em alguns momentos como coisa, essa presença materializada/ simbolizada em um corpo aciona em nossa textura sensível, "cientificamente", falando, nossa região subcortical que, em face dessa superfície de contato mundo produz em nós um campo de forças vivas que atua diretamente sobre os nossos corpos e que possibilita um recriar *continuum*, uma capacidade desestabilizadora de experienciar outros *modus vivendi*, outras relações consigo, com o outro e com o mundo.

“Percepção” e “sensação” referem-se a potências distintas do corpo sensível: se a percepção do outro traz sua existência formal à subjetividade, existência que se traduz em representações visuais, auditivas, etc., já a sensação traz para a subjetividade a presença viva do outro, presença passível de expressão, mas não de representação. Na relação com o mundo como campo de forças, novos blocos de sensações pulsam na subjetividade-corpo na medida em que esta vai sendo afetada por novos universos; enquanto que na relação com o mundo como forma, através das representações, a subjetividade se reconhece e se orienta no espaço de sua atualidade empírica (ROLNIK, 2003).

O corpo emerge como objeto de estudo no âmbito das humanidades entre controvérsias e contradições. Segundo Le Breton (2006) o corpo na História sempre foi um vetor semântico pelo qual se constrói a relação do indivíduo com o mundo nos diferentes contextos sociais. Mas é na pós-modernidade, quando começa a passar por um processo de reificação, que o corpo vai adquirir uma existência socialmente reconhecida, embora ele venha desde o projeto da Modernidade se constituindo enquanto um objeto separado do cosmos, do outro e de si mesmo (LE BRETON, 2011), como uma instância autonomizada e atomizada. Na Idade Média ele ainda era invólucro da alma, morada do pecado. O corpo como o lugar do desejo, das concupiscências deveria ser apagado, obliterado, submetendo-se a um processo *continuum* de ascetismo, na medida em que ele aqui se constitui morada, invólucro, receptáculo de uma essência maior.

O corpo, nesse momento, passa por um duplo movimento de aviltamento-valorização, sendo o primeiro justificado em decorrência dos saberes constituídos que associavam a alma a uma instância mais transcendente e o corpo a uma mais imanente, ressaltando, nesse contexto, a imbricação corpo- alma. O segundo movimento remete ao processo de elevação desse mesmo corpo vilificado, expresso na só eficácia simbólica do corpo e das chagas de Cristo (corporificadas nas imagens e na hóstia) bem como na própria

ressignificação na condição do corpo do fiel. Seu corpo, que é barro, além de guardar um “tesouro” (a alma) precisa estar “limpo” para receber a “excelência do poder” materializada no corpo de Cristo (hóstia). Esse duplo movimento aponta para um saber do corpo que é construído a partir de controvérsias e contradições (LE GOFF; TRUONG, 2006).

Na Idade Moderna, o corpo ainda não aparece efetivamente já que o primado da razão ofusca sua existência, embora já se esboce todo um projeto e um saber-poder sobre o corpo que começa a esquadrihá-lo, a dissecá-lo, a conhecê-lo. Nesse momento, o corpo passa a ser cotejado por vários campos do saber que procuram falar em nome dele. O saber médico se legitima a partir dos estudos da anatomia humana por Vesalius e, posteriormente, por Descartes. Os discursos e representações produzidos na época passam a tomar o corpo como um ente separado do sujeito, como propriedade individual de cada pessoa que a distingue das outras. A modernidade instaura, nesse sentido, um discurso e uma prática do corpo que o separa cada vez mais do indivíduo. O corpo passa a ser um estranho de si mesmo, um outro, que adquire instância própria, precisando passar por cuidados e investimentos. Volta-se a atenção para o corpo, mas para um corpo cada vez mais atomizado, um corpo tomado mercadoria, objeto alienável de si mesmo. A ideia de um corpo holístico, integrado, com outras dimensões do cosmo passa a ser vista cada vez mais com desconfiança (LE BRETON, 2011).

Com a pós-modernidade, expressada em um momento histórico e social de revisão de valores e de rupturas, o Maio de 1968, o corpo se rebela, se estrebucha, ativando uma capacidade sensível que há muito vinha passando por um processo de recalçamento e era um dos desdobramentos do mapa de estruturação vigente de então. Esse corpo vai às ruas, conclama, perturba a ordem e mostra com isso que a política edipiana que rege e dá sentido a vida social e existencial de então não está mais em conformidade com aquilo que se processa no interior das subjetividades e que vem pedindo passagem (ROLNIK, 2013). Podemos dizer que esse momento de suspensão possibilitou um deslocamento de uma política de sujeição do corpo para uma política de subjetivação do mesmo, expresso em um princípio heterogenético que trabalha não mais com uma política das diferenças, entendendo a diferença como um fora (política que rege o princípio identitário), mas como um campo de forças que me afeta e cria um espaço de alteridade em mim a partir do encontro com essa diferença. A diferença, nesse sentido, não passa a ser defendida como uma política de subjetivação do outro (nós e o outro), mas como uma possibilidade de deslocamento, de abertura, a partir do encontro com esse

outro, para outras zonas de subjetivação, marcadas pela inconstância. Um deslocamento efetivo na política de subjetivação só se dá quando se desloca de um inconsciente estruturado pelas representações vigentes e se abre, a partir da afetação e da absorção dos efeitos do outro no corpo, para a criação de um devir e, conseqüentemente de outra política de relação com o outro (ROLNIK, 2013). É importante mencionar que estamos pensando uma política de relação com o corpo no nível micropolítico.

Essas digressões temporais não são para apontar um processo evolucionista do corpo, tampouco para evidenciar que hoje nossas relações com o corpo se dão de forma emancipada, mas na tentativa de mostrar como a tradição historiográfica, em particular, vem negando uma escrita com o corpo e sobre o corpo, fazendo-nos pensar nos efeitos que o processo de recalçamento provoca, começado, segundo Rolnik (2013) desde o empreendimento colonizador que minou com a possibilidade de existência de um princípio heterogênico em detrimento de uma lógica identitária e molar que procurava reprimir os saberes do corpo. Talvez seja por isso como nos aponta Albuquerque Junior (2014) que os monumentos históricos apresentem-se desencorpados, resquícios desse processo e potencializados por uma tradição iluminista que supervalorizava a Razão em detrimento de outros saberes. Seja também por isso que o alvo da guilhotina na Revolução Francesa tenha sido as cabeças, reduto da Razão. Decapitando a cabeça, reduto da Razão e expressão da identidade o sujeito passava a não mais existir, pois sua existência era uma existência apenas racional e não também corporal. O corpo sempre causou medo e espanto. Lugar das paixões, dos desejos, do pecado, das doenças, do dionisíaco, das inclinações e concupiscências da carne, o corpo foi negado, alegando ser um lugar de menor importância ou não problematizável. E quando foi apropriado para ser dissecado pelo conhecimento, elencaram-se alguns corpos para serem conhecidos, perscrutados. Alguns outros, considerados abjetos, sem valor, demoraram muito tempo para serem vistos e apropriados por um campo que sempre dicotomizou alguns corpos que importam de outros que não importam. Aqui, durante muito tempo perdurou o corpo da Cidade, do Cidadão, do Cristão, da Razão, Corpo ascético e Civilizado, distante de qualquer perturbação desestabilizadora provocada pelo encontro com a diferença.

Em uma sociedade em que o controle se dilui para o interior do próprio corpo, na dinâmica de dois movimentos, um centrípeto (da sociedade para o indivíduo) e outro centrífugo (do indivíduo para a sociedade), a ideia de libertação se torna um projeto cada vez

mais distante de se chegar. As mídias estão a todo o momento construindo para a manutenção dessa ideia organizada e coerente de corpo. É uma cultura que se publiciza como uma cultura da saúde, mas que é claustrofóbica, é limitadora. Diz que a beleza só pode ser uma, que o corpo só pode ser um, que o feminino só pode ser um, que o masculino só pode ser um. E reproduzimos, dando corpo a essas existências sem vida e com isso contribuimos para o processo de recalque do corpo, de sua capacidade sensível, de sua potência de vida.

É no caminho da desconstrução que vem sendo gestado desde os marcantes anos 1960 que reativamos o QUEER<sup>4</sup> que há em nós, no sentido mais político do termo, na tentativa de se abrir para o plural, mas uma pluralidade de existências e não somente de discursos. Uma pluralidade que se vigie no sentido de todo o momento duvidar de suas supostas certezas, daquilo que te mantém firme no chão. É dessa micropolítica anti-edipiana da qual estamos tentando delinear desde o começo de minha fala. Para isso, não há fórmulas, nem certezas, o que há são abismos, pois é essa busca de desconstrução de sentidos que move as identidades fronteiriças. Pensemos na *drag queen*.

Seu camarim e sua intimidade são, usualmente, interditados aos curiosos. No camarim ela se “monta”, produzindo com cuidado a transformação de seu corpo, através de um processo minucioso cheio de técnicas e truques (como uma cuidadosa depilação, a dissimulação do pênis ou, ainda, por exemplo, o uso de seis pares de meias-calças para “corrigir” as pernas finas); em seguida, ela coloca sua exuberante vestimenta, muita purpurina, sapatos de altas plataformas e, finalmente, completa o quadro com pesada maquiagem (corretivo, base, batom, muito *blush*, cílios postiços e perucas). Ao executar, por fim, seus últimos movimentos, retocando o batom ou o delineador dos olhos, a “*drag* ‘baixa’” – conforme diz uma delas. É neste momento que a *drag* efetivamente *incorpora*, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir como personagem. Ela está, agora, pronta para ganhar a rua, para se apresentar num show, para “fazer” o carnaval ou simplesmente para se divertir (LOURO, 2005).

A *drag*, então, corporifica esses signos de superlativação. A *drag* é marcada pela hipérbole. A *drag* é lugar do meio. A *drag* dá passagem. Não é homem, nem mulher e nem pretende ser, pois é da ordem do ininteligível. Não é midiática no sentido prostituído do termo. Coloca em xeque nossas verdades, aquilo que nos ancora. O processo de montagem vai

<sup>4</sup> tal como o feminismo, a teoria queer efetua uma verdadeira reviravolta epistemológica. A teoria queer quer nos fazer pensar queer (homossexual, mas também “diferente”) e não straight (heterossexual, mas também “quadrado”): ela nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. (...) O queer se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas que se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral. Pensar queer significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. (SILVA, 1999).

dando corpo a outros, evidenciando a flexibilidade de suas identidades que vão sendo aglutinadas até dá origem a um corpo-imagem, a um corpo-representação que é performado a partir da recepção e dessas passagens que são dadas a esses "santos"-devires que vão desconstruindo essa pretensa ideia de essência, de organização, de categorização que vai conduzindo nosso corpo ao processo coma, expropriado de sua capacidade criadora, desprovido de excessos que o coloquem em outros estados, pois acha mais cômodo permanecer sendo induzido pela anestesia social que cristaliza uma imagem de si no tempo e no espaço.

As questões formuladas contextualizam/contribuem para criar alguns cenários que nos ajudarão nessas primeiras imersões no cine Arena. Pensar o cine Arena e os processos nos quais viabilizam a existência/movimento/trânsito/significação daquele lugar nos força a um exercício de problematização das categorias elencadas pela pesquisa, que têm no corpo o lócus acionador dessas questões e que se constitui em um empreendimento micropolítico, apreendendo os elementos que tornam aquele lugar possível e como tais elementos são acionadores nas construções discursivas que são feitas sobre o mesmo, categorizando, a partir de um olhar apriorístico, aquele lugar como sendo um lugar de pegação, de putaria, de fantasia e em que se torna possível uma experiência de liminaridade e de suspensão de alguns signos estruturantes da vida social. Esse périplo viabilizará a construção de uma história social do objeto, que situa instituições, atores, práticas, representações, conceitos e pesquisas feitas anteriormente que tangenciam de algum modo às questões lançadas aqui. Essa feição que a pesquisa assume, a partir de uma escolha feita pelo pesquisador, supõe certo lugar de errância no processo do fazer, abrindo passagem à elaboração dos caminhos de uma forma mais criativa e experimental, em um trabalho quase que artesanal, um artesanato intelectual (MILLS, 1980).

Nesse sentido, esses primeiros *insights* apenas sugerem/apontam/sinalizam caminhos que se farão latentes em qualquer experiência social compartilhada, na medida em que viver outra cultura se configura em uma imersão de ação e consciência. Assim, aquilo que chamo de micronarrativas irá funcionando como uma espécie de fio condutor no qual as questões irão emergir para se pensar o lugar e os modos que o mesmo é praticado. As micronarrativas tomadas aqui não somente como as narrativas orais dos frequentadores do cinema, mas como outras formas de narrativas as quais são produzidas por eles, a partir da significância do significado (CSORDAS, 2008) assumido no cinema pelo olhar, pelo tocar,

pelo sentir, compondo assim, um amálgama de cenas interpostas marcadas por uma multivariabilidade e polissemia.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões incitadas nesse escrito constituem em alguns de minhas inquietações que vêm montando um mosaico de percepções, de aproximações, de conceituações expressas na minha pesquisa de mestrado que se intitula *CARTOGRAFANDO EM ZONAS DE ENCRUZILHADA: POR UMA ETNOGRAFIA SINESTÉSICA DO CINEMÃO*. No desejo de compreender de que modo tal lugar é praticado pelos agentes que a partir de suas práticas deslocam sentidos, usos e apropriações do mesmo, a pesquisa muito mais do que gerar respostas para um dado fenômeno que pode ser visto como extraordinário que seria o ato de ir a um cinema erótico e participar coletivamente dos sentidos que ali são produzidos, pretende tensionar alguns dados empíricos com algumas formulações conceituais que funcionarão muito mais como iluminações sinalizadas pelo campo do que em verdades últimas a respeito do mesmo.

“Deixar que a teoria adormeça um pouco no ato da pesquisa” (BARREIRA, 2015) se configura em uma espécie de renúncia teórica e empírica do objeto, entendendo que o mesmo não está dado enquanto problema, mas que sua construção se constitui simultaneamente no próprio processo de imersão na realidade pesquisada e na conciliação daquilo que já foi mencionado sobre a experiência próxima e a experiência distante. Construir um objeto, assim, configura-se em desconstruí-lo, desnaturalizá-lo e remontá-lo, demonstrando que nossa atividade é muito mais genealógica, o que possibilita entendermos as emergências de determinados fluxos e processos que tornam possíveis e dinamizam a vida social do que compreender as “coisas” do modo como elas se apresentam para nós. Essa atividade meio paranoica faz com que estejamos sempre desconfiando dos outros e de si mesmos, olhando os fenômenos sempre com um caráter de suspeita e percebendo que quaisquer atos embora se travistam de aparentemente naturais se constituem em operações classificatórias. Sendo assim, podemos dizer que o princípio de desconstrução é um processo de desencantamento do tipo weberiano. E esse desencantamento nos ajuda a desmontar as cenas do cinema, a criar outras, partindo da premissa de que o ato de ir ao cinema envolve uma série de operações que estão circunscritas em um campo de forças constituído de agentes,

de instituições, de práticas, de discursos. Se quisermos nos aproximar de alguma lógica que é produzida no cinemão precisamos atentar para as condições de produção dos discursos sobre o mesmo, que inclui uma desconstrução das cenas discursivas, bem como uma desconstrução das condições de fala dos agentes que movimentam aquele lugar, pois isso abrirá precedentes para uma não hierarquização dos significados colhidos e fabricados nas entradas em território outro, relativizando o mesmo e entendendo que cada discurso tem seu regime de verdade e que nosso papel não é o de descobrir sentidos como próprio de uma atividade detetivesca, mas muito mais o de cartografar sentidos, o que nos aproxima de um fazer artesanal, o saber de um cartógrafo, um saber-fazer que une cabeça e corpo, como na dança, como sugeria Nietzsche, que nos faz subir acima de nossa própria cabeça, envolvendo uma perda de si (um desconhecimento/ uma desnaturalização/ um deslocamento) e abrindo espaço para outra possibilidade. Dancemos com os olhos, com os ouvidos, com os pés, com as mãos, com a cabeça. Dancemos, pois, com o corpo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **Tramas de 64**: Estádios de Poesia. Natal, 2014.

BALANDIER, G. **A desordem**: elogio do movimento (Le désordre). Trad. de Suzana Martins. Bertrand Brasil, 1997. 266 p

BARREIRA, I. **Notas de aula da disciplina de Métodos de Investigação Social**. Programa de Pós Graduação em Sociologia. UFC, 2015.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo". Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 1994, [Tradução: Ephraim Ferreira Alves].

CSORDAS, Thomas. **Corpo/significado/cura**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008. 463 p.

DANTAS, L. **Pós-modernidade e filosofia da história**. 2008. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millennium/Millennium29/25.pdf>

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 3ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1984a.

\_\_\_\_\_. **Des espaces autres**: heterotopies. Architecture, mouvement, continuité, n. 5, p. 46-49, out. 1984b.

FRANÇA, I. L. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares**: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2012.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder. Petrópolis: Vozes, 2011, 405 p.

\_\_\_\_\_. **A Sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.

\_\_\_\_\_. **Feminilidades na pós-modernidade**. Palestra apresentada no Espaço Cultural CPFL. Campinas, São Paulo, 2005.

MILLS, C. W.. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

MISKOLCI, R; PELÚCIO, L. "**Fora do sujeito e fora do lugar**: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis". *Gênero*, Niterói: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero, UFF, p. 255-267, 2006.

ROLNIK, S. "**Toxicômanos de identidade**". Conferência na X Documenta. Kassel, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo. Edições: Liberdade, 2006.

\_\_\_\_\_. "**Fale com ele**" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida nos simpósios: Corpo, Arte e Clínica (UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de Pós- Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/04/03);

\_\_\_\_\_. **O retorno do corpo-que-sabe**. Palestra de Suely Rolnik sobre o "recalque do corpo-que-sabe" no Hemispheric Institute, São Paulo [2013] :<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>.

SALIH, S. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TUAN, Yi-Fu, 1974. **Topophilia**: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

VALE, A. F. C. **No Escurinho do Cinema**: Cenas de um Público Implícito. São Paulo/ Fortaleza: Anna Blume/Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará. 178 pp.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**. Trad. António José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 43.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O nativo relativo**. *Mana* 8(1), 2002a, 113-148.

PRECIADO, B. **Multidões Queer**: notas para uma política dos "anormais". *Revista Estudos Feministas*, v. 19 (1). Florianópolis. Jan-Abr 2011.

\*\*\*

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em junho de 2016.