

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar
Centro de Educação e Ciências Humanas - CECH
Departamento de Ciências Sociais

**Dos Palácios Cinematográficos aos Cinemões: deslocamentos da
arquitetura sexopolítica no Centro de São Paulo**

Gabriel José Camarano da Silva

São Paulo
2025

Às ruínas e aos ruídos

“)*(

419 SÃOSJOÃOS

São o end — ereção do tão emblemático endereço
São o começo const — ruído antes da 2 guerra mundial
Com grana nazista — UFA universum film aktien gesellschaft —
E projeto arquitetônico judeu — o genial brasileiro Rino Levi —
São uma sucessão de deslocamentos — sem sair do lugar —
Inaugurado em 1936 — rastro da Belle Époque paulista —
Assimilado nos anos 50 — entretenimento massivo —
Nos anos 90 virou saliva — poço pornô —
Há 2 anos se tornou — trincheira dos crackeiros —
São hoje aquilo nisso — dança fantasmagórica —
Milhares de Joãos — ninguéns nós inclusos sós nós
Que são
Não — sendo são
Multidão invisível
Santos & insanos
Ocultos & festivos
419 SÃOSJOÃOS
Avenida na jugular singular do plural)*(“
Luiz Päetow¹

¹ Como estava assinado o mural com este poema, na sala de espera do Art-Palácio, na avenida São João, 419. Podia-se ler por entre as grades fixadas entre a marquise e o interior do cinema, pelo menos até 2014 (de quando data a foto a partir da qual eu o descobri, tirada por Antonio Ricardo Soriano e disponível em <http://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital>); hoje, tapumes obstruem totalmente suas portas, escondendo qualquer coisa.

Resumo

A pesquisa pretende compreender, a partir dos *cinemões* (como são conhecidos os cinemas pornô) espalhados pela região central da cidade de São Paulo, como se (des)organizou a arquitetura sexopolítica da capital paulista ao longo deste século, compreendido entre as primeiras décadas de 1900 (período em que surgem os Palácios Cinematográficos) até os dias atuais. Tendo em vista a “marginalização” do centro (e o deslocamento tanto da “elite”, quanto dos cinemas tradicionais para as regiões da Paulista e dos Jardins) e a guinada “obscena” daqueles espaços construídos, em sua grande parte, entre as décadas de 1930 e 1950 como palácios que remetiam aos ideais disciplinadores citadinos. Em que sentido se deu esta “inversão” pornográfica é o interesse desta pesquisa, ou melhor: em que medida pode-se notar o desdobramento das arquiteturas daqueles Palácios Cinematográficos (e das ruas que os compreendem), planejadas para receber prioritariamente um tipo de casal “black-tie e colar de pérolas”, em novas arquiteturas pornotópicas, espaços de pegação e de sociabilidade LGBT.

Introdução	6
1. Os palácios cinematográficos e seu projeto civilizador soberano	10
2. “Uma sucessão de deslocamentos — sem sair do lugar —”	23
2.1. A “queda” da cinelândia ou Palácios de outra natureza	24
2.2. “O verdadeiro cinema” e o mentiroso	33
3. Pornografias, templos e estacionamentos	45
Considerações finais	60
Bibliografia	66
Filmografia	69

Introdução

Ao desembarcar da linha vermelha do metrô na estação da República, grandes mapas da região se espalham no caminho do público até a saída dos túneis para a cidade. Alguns pontos de referência se destacam na cartografia em auxílio à localização, e o Cine Marabá é o único cinema que figura neles. E no entanto, a pessoa que, subindo pelas escadas rolantes, atravessar a Praça da República em direção à Av. Ipiranga vai levar poucos metros para se deparar com os cines Paris e República, são *cinemões* como se encontrarão ainda outros, pelo menos sete deles às voltas dos quarteirões daquela região, outrora conhecida como Cinelândia Paulistana.

O Marabá, aquele destacado nos mapas do metrô, é o último dos 44 cinemas antigos do centro de São Paulo (Mastropaulo, 2005; Rosa Et al., 2008) que ainda segue com uma programação comercial (funcionando, desde de sua reabertura em 2009, numa dinâmica Multiplex em cinco salas menores no lugar da sala única com que foi aberto em 1945) — além dele, existem no centro o SPCINE Olido (inaugurado em 2016, na Galeria Olido, a partir de uma parte do antigo Cine Olido, de 1957; fechado em 2001) e o Cineclubes Cortina (aberto em 2022, na Rua Araújo, 62). Os cinemas deixados de fora da cartografia do metrô, entretanto, se impõem em quantidade e como parte de um circuito de cinemas pornô (os chamados *cinemões*), conferindo ao Marabá esta condição de exceção ao que Magnani chamou de “mancha” (e como foi anotado em Rosa Et al., 2008; e Pena, 2018). Segundo o autor:

Manchas são áreas contíguas do espaço urbano, dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam — cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando — uma atividade ou prática predominante. (...) [é] resultado da relação que diversos estabelecimentos e equipamentos guardam entre si, e que é o motivo da afluência de seu público, (...) é mais aberta [em relação ao *pedaço*, outro conceito articulado pelo autor no artigo], acolhe um número maior e mais diversificado de usuários, e oferece a eles não um acolhimento de pertencimento, mas, a partir da oferta de determinado bem ou serviço, uma possibilidade de encontro, acenando, em vez da certeza, com o imprevisto: não se sabe ao certo o que ou quem se vai encontrar na mancha, ainda que se tenha uma idéia do tipo de bem ou serviço que lá é oferecido e do padrão de gosto ou pauta de consumo dos frequentadores. (Magnani, 2005, p. 178)

Ao final do cortejo do carnaval de 2024, fui parar com um grupo de amigos no centro desta mancha: às portas dos já citados Cine República e Cine Paris,

cinemões que funcionam, respectivamente, nos endereços dos antigos Cine Central, de 1976, e Cine Arcades, de 1970 (na Avenida Ipiranga, 752 e 808, respectivamente), entre eles há um McDonald's, um Habbibs e a imensa marquise do desativado Cine Ipiranga.

Central e Arcades nunca foram considerados Palácios Cinematográficos — cinemas de dimensões superlativas e luxuosamente decorados, que se estabeleceram principal “diversão” metropolitana ao longo da primeira metade do século passado —, foram inaugurados já em um período em que começava a decadência da Cinelândia (com a queda do público, da qualidade da projeção, com a divisão das salas em salas menores, etc. [Simões, 1991]), mas surgiam em meio a cena cinematográfica, um de cada lado do majestoso “Palácio Ipiranga” e nos arredores de tantos outros Palácios Cinematográficos.

À época, não tinha dimensão de nada disto e tudo sobre São Paulo se apresentava com algum grau de novidade para mim, que sempre vivi no interior. Foi minha amiga Mel quem decifrou a discreta (pode-se dizer, sigilosa) fachada e chamou-me a atenção para aqueles dois estabelecimentos sóbrios em meio a euforia colorida do bloco que já se desfazia no final da tarde bem na frente deles.

Entramos juntos, então, no República. Eu paguei 15 reais e ela 24, porque homens pagavam menos naquela ocasião, hoje o preço está unificado a 24. O restante do grupo nos aguardava do lado de fora. Foi só quando saímos que, compartilhando com o resto da turma, percebemos o quanto aquele espaço tinha se aberto de diferentes maneiras para cada um de nós, que tínhamos nos separado lá dentro. O público, amplamente masculino, está atrás especialmente de outros homens, no Cine República, tanto na sala com filmes heterossexuais quanto na que exhibe pornôs gays. O som que mais se ouve, por cima do áudio dos filmes, vem do fundo da sala (o lugar mais escuro): sussurros, gemidos e algum falatório. Mas por todo o espaço há possibilidade de algum tipo de encontro, diferenciados de acordo com o quão perto da tela (e, portanto, se se dará com mais ou menos visibilidade) e se estendendo para espaços contíguos como os banheiros, o bar e as cabines disponíveis no terceiro andar.

Há pouco eu assistira ao filme Retratos Fantomas (2023), de Kleber Mendonça Filho, e me interessado especialmente pela história do Art-Palácio recifense, cinema construído com dinheiro nazista pra exibição dos filmes da companhia de cinema alemã UFA, como parte de uma estratégia de propaganda. O

cineasta comenta acerca de outro Art-Palácio construído em São Paulo na mesma ocasião e segundo a mesma estratégia; ambos os projetos, ironicamente, elaborados por Rino Levi. E naquela tarde, há poucas quadras de onde estávamos, um tapume escondia o mural em cujo poema que usei como epígrafe contava daquele espaço espaço, o Art-Palácio paulistano, que antes de ser fechado em 2018, funcionou como cinemão por ao menos 20 anos.

O poema, assinado por Luiz Päetow, conta desta “sucessão de deslocamentos — sem sair do lugar”: dos palácios cinematográficos aos cinemões. Estava escondido por detrás de um tapume instalado para proteger o prédio das ruas, da população que poderia fazê-lo moradia (como foram ocupados alguns dos Palácios), mas também como que para defender as ruas daquele prédio, daquela parede que contava aquela história, de um projeto falido, da projeção interrompida — do Palácio que vira Cinemão, e depois é habitado por usuários de crack. Foi no acervo de Antonio Ricardo Soriano que eu encontrei a foto, datada de 2014, deste mural — o seu site, <http://www.cinemasdesp2.com.br/>, e o livro de Inimá Simões, *Salas de Cinema em São Paulo*, foram as principais fontes pelas quais pude acessar os antigos cinemas da Cinelândia Paulistana.

Saí daquele carnaval instigado pela subversão que me parecia evidente da finalidade social de todos aqueles cinemas, da sociabilidade que se desenrolava lá dentro, na contramão do que se pode e do que não se pode em cinemas tradicionais. Em seu artigo acerca dos cinemões paulistanos, Alexandre Juliete Rosa, Anderson Vallerini, Cleber Alves Fabio e Danilo Sales do Nascimento França tomam estes espaços como “lugares de excitação” (Rosa Et al., 2008), menos relacionados com os cinemas convencionais do que com banheiros e parques de pegação. Esta perspectiva é amplamente corroborada pela bibliografia que ampara minha pesquisa e pela fala de meus interlocutores: os cinemões se organizam de maneira *sui generis*, estabelecendo regras não escritas, hierarquias, produzindo desejo e criando redes (Rosa Et al., 2008; Coelho, 2018; Perlongher, 1991; Pena, 2018). Mas o que notei em campo é que esta “subversão” da ordem não está dada de fato e nem deve ser tomada simplesmente enquanto isto; pelo contrário, o que observei foi muito mais interessante.

Com a pesquisa, minha intenção primeira foi entender em que medida poder-se-ia notar nesta transformação do espaço (e das sociabilidades próprias dali), um deslocamento da sexopolítica da capital paulista. Da instalação daquelas

salas *majestosas*, profundamente intrincada com um projeto de civilização que passava pela disciplina dos corpos através da sua arquitetura segundo um modelo europeu cisheteronormativo e racista, até os desdobramentos deste projeto em direção as salas pornô, arquiteturas pornotópicas (Preciado, 2020), como as tomou Coelho (2018) — em sua tese sobre um cinemão da capital cearense, referência fundamental também para minha monografia.

Tomo por sexopolítica

as técnicas de normalização e patologização das sexualidades por meio do controle dos desejos e prazeres, da (in) visibilidade de práticas sexuais e de desejos considerados obscenos, com o intuito de assegurar uma ordem sexual e social que privilegia a cisheterossexualidade como lei a ser seguida. (...)

(...) [e considerando que] a sexopolítica também é geopolítica e interseccional, precisa ser descolonizada e diz respeito à circulação dos corpos em diferentes espaços, seus silenciamentos e visibilidades. Ela também se encontra nas arquiteturas de praças, cinemas, prédios, enfim, em um ideal que administra a distribuição dos corpos pela cidade (...). (Coelho, 2018, p. 34)

e, a partir da revisão bibliográfica, da ida a campo e da interlocução com memorialistas da antiga Cinelândia Paulistana e frequentadores do circuito de cinemas pornô, compus esta modesta genealogia da sexopolítica no centro de São Paulo, dos deslocamentos que pude perceber.

No primeiro capítulo, começo por esboçar um panorama do que representou a proliferação de cinemas no Centro de São Paulo, especialmente na primeira metade do século passado, dos chamados Palácios Cinematográficos e da consolidação da Cinelândia Paulistana e do seu projeto de cidade e de civilização. Seguindo, o segundo capítulo se dedicara a entender a maneira pela qual se deu o deslocamento das funções sociais em parte daqueles grandes cinemas que vieram a se tornar cinemões, “espaços de excitação” (Rosa Et al., 2008), “territórios marginais” (Perlongher, 1991), onde se desenrolam novas coreografias antes imprevisas (Coelho, 2018). O terceiro capítulo tem como objetivo revisitar a cartografia desta região a fim de compreender em que sentido o deslocamento arquitetônico dos cinemas se relaciona com o deslocamento da sexopolítica urbana, e com a “decadência” da região (sobre a qual muito se referem os discursos hegemônicos, como será abordado). Por fim, me debruço sobre às ruínas — anotando o que a “queda” do centro guarda de proposta para a cidade, articulando o conceito de *Dysphoria Mundi* desenvolvido por Preciado (2023).

1. Os palácios cinematográficos e seu projeto civilizador soberano

O cinema, em meados do século passado, reinava como “a maior diversão do paulistano”: é o que dizia o slogan que estampava os anúncios em jornais e as fachadas das salas de cinema que se multiplicavam pela região conhecida como Cinelândia Paulistana por volta do IV Centenário da cidade, na década de 1950, quando a cidade vendia mais ingressos que países europeus inteiros (Simões, 1991). “O hábito urbaníssimo, moderno e popular de ir ao cinema”, como o chamou Maria Rita Kehl (apud Simões, 1991), calhava muito bem para cidade que, naquelas primeiras décadas, buscava desvencilhar-se da sua aparência e reputação provinciana,

“da falta de verniz social, o que deixa a burguesia local em posição de inferioridade em relação ao Rio. Desta forma, todos os sinais exteriores do chamado processo *civilizatório*² — e os constituem elemento importante nisso — são bem vindos(...)” (Simões, 1991, p. 18)

A “arte das novas civilizações” supera rapidamente um primeiro momento em que as exposições se davam prioritariamente em feiras e parques de diversão (no final do século XIX às primeiras décadas do século XX), conforme vai se estabelecendo enquanto um programa cultural com o poder de conferir um caráter metropolitano à cidade.

O plano de levantar uma Cinelândia no centro da capital paulista tem como base o modelo operado por Francisco Serrador no Rio de Janeiro — que havia aberto, antes, cinemas em São Paulo (os primeiros a se dedicarem integralmente ao cinematógrafo, não como uma dentre outras *diversões*), mas que é no contexto carioca que estabelece sua “mini-Broadway” e que se percebe o primeiro “circuito cinematográfico” no Brasil (Simões, 1991; Silva, s/d; Gonzaga, 1996). Pois bem, seguindo este parâmetro, São Paulo busca equiparar-se à distinção da então capital do país através de sua própria Cinelândia.

² O processo civilizador, de Norbert Elias, é uma chave fundamental pela qual pode-se entender o modo com que “o controle efetuado através de terceiras pessoas é convertido, de vários aspectos, em autocontrole, que as atividades humanas mais animais são progressivamente excluídas do palco da vida comum e investidas de sentimentos de vergonha, que a regulação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme autocontrole se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada” (Elias, 1993, p. 193).

(...) o cinema passa a fazer parte de **um desejo de cidade** cuja imagem é efetivamente construída no seu Centro, na Cinelândia. Se o cinema é o equipamento que permite “viajar por outros mundos”, que traz a vida de outras cidades, que coloca sua população em contato com “cidadãos do mundo”; se o cinema é uma atividade que permite a experiência da multidão, de assistir a um filme com centenas de pessoas (as salas têm entre quatro e dois mil assentos) mas ao mesmo tempo ter uma fruição individual; se o cinema é um produto da indústria e deve ser disseminado, gerar produção... o cinema é a atividade e, portanto, o equipamento necessário ao programa urbano para a metrópole industrial, a metrópole do modo de vida cosmopolita. Incorpora-se ao projeto de cidade, nos novos programas de edifícios mistos, nas galerias, no debate dos urbanistas, na discussão estética e funcional dos arquitetos modernos. O edifício deve comunicar, seja através de sua arquitetura, seja através de sua fachada outdoor, sua iluminação, seus néons. (Santoro, 2004, pp. 267-268; grifo meu)

Era do interesse da elite local que se levantassem, junto dos arranha-céus, grandes cinemas — símbolos cosmopolitas (com seus nomes pomposos, suas colunas imensas, múltiplos espelhos, mármore, veludos e réplicas de estátuas conhecidas), estipulando um novo parâmetro industrial que superasse a dinâmica agroexportadora — “o cinema nos colocou em contato com a técnica moderna do século XX, determinando nosso ingresso na esfera da indústria cultural, a partir da influência dos hábitos e padrões de comportamento” (idem, p.11)

Alguns de seus nomes remetem a ideais modernos (surgem na República, afinal), outros se referem a símbolos de um passado mítico paulista (como é o caso do Bandeirantes e do Ipiranga) e muitos jogam com superlativos e estrangeirismos “exóticos” (Universo, Majestic, Marrocos, Cairo, Normandie). Eles exibem suas novas tecnologias de exibição, seus novos formatos de tela, seus novos modelos de refrigeração, suas novas poltronas confortáveis em seus anúncios de inauguração.



Imagem 1: Um padre abençoa os projetores do antigo Cine República quando da sua reinauguração, em 1952. A fotografia tem uma qualidade cinematográfica e faz pensar, no contexto desta monografia, em como os cinemas trocam seus “nomes de batismo” ao se desdobrarem em outras configurações.
Foto de autoria desconhecida, printscreen do filme Quando as Luzes da Marquise se Apagam (Brandão, 2018, 26’20)

Os cinemas passam a representar, neste contexto, o território onde se desenrola também uma disputa diplomática com intuito de conquistar simpatias políticas: a empresa alemã UFA instala, em 1936, o UFA Palácio, logo renomeado Art-Palácio, que exibia com exclusividade os filmes da companhia nazista e o seu projeto arquitetônico estava

“à altura do progresso de São Paulo. (...) Sua edificação expressa nova maneira de conceber uma sala de cinema, pelo menos aqui entre nós. O projeto de Rino Levi está alerta a uma infinidade de detalhes. A visibilidade do espectador deverá ser perfeita de todos os pontos, observando sempre que uma linha dos olhos até o limite da tela não pode ser interceptada por nada, pela cabeça de ninguém. São feitos estudos de acústica, iluminação, ventilação, acessos, qualidade de projeção, resultando num conjunto funcional e confortável!” (Simões, 1991, p.35)

Foi inaugurado justamente no dia em que Franco tomou uma Madri bombardeada pelos nazistas, com a presença do diretor do filme exibido, Boccaccio (1936), chegado pomposamente em um dirigível. Os jornais repercutem a estreia:

Moderno, aqui, neste caso, tem um sentido total: quer dizer GRANDE como São Paulo, BOM como São Paulo, ÚTIL como São Paulo, DISCRETO como São Paulo, ACOLHEDOR como São Paulo, LINDO como São Paulo. É O CINEMA PARA SÃO PAULO (O Estado de São Paulo, 12/11/1936)

A enchente de ontem na inauguração do UFA PALÁCIO, à Avenida São João, bem demonstra o júbilo e entusiasmo com que público paulistano sabe receber e apreciar os grandes empreendimentos. O UFA PALÁCIO é, pode-se afirmar sem receio de contestação uma magnífica casa de

diversões, à altura do progresso de São Paulo. (Correio Paulistano, 14/11/1936, p. 8)

Do outro lado, estúdios americanos também montam seus próprios Palácios, em que exibiam com exclusividade suas produções, como é o caso da MGM, que ergue o Metro em 1938: “eles mandam o projeto e é aquilo no mundo todo” (Ignacio Loyolla Brandão In: Brandão, 2018, 11’50) — montado aos moldes dos da Broadway ou Champs Elysées, e cujo projeto se impunha também em Bogotá, na Cidade do México e em Havana (Brandão, 2018; Simões, 1991).



Imagem 2: O dirigível Hindenburg, em 1936, com suásticas e vindo da Alemanha. Sobrevoa o Ufa Palácio (que viria a funcionar como cine pornô décadas depois), quando da sua inauguração, na avenida São João. O logo UFA também remetia à suástica.

Imagem retirada da internet, de fotógrafo desconhecido.³

³ Fonte: <https://saopauloantiga.com.br/o-dirigivel-hindenburg-em-saopaulo/>

É evidente, porém, o quanto (para além desta disputa para angariar afinidades políticas) um ideal de modernidade bem específico, de urbanidade civilizatória, guiava os projetos de todos aqueles “Palácios” num mesmo sentido de reproduzir algo como um “modo palaciano”, soberano. Pode-se dizer, enfim, que havia um projeto de cidade (“um desejo de cidade”) proposto pela Cinelândia Paulistana, financiado com dinheiro estrangeiro, seguindo projetos arquitetônicos estrangeiros e de acordo com padrões de disciplina sobre os corpos, como será abordado a seguir. Sobre o conjunto composto pela Cinelândia, o jornal dava a nota:

Um novo, firme, poderoso eixo vara a cidade de São Paulo, girando, centrípeto. Esticada, reta, entre duas montanhas simbólicas da nossa grandeza — o Jaraguá, a montanha histórica que Deus fez; e o Martinelli, a montanha moderna que os homens fizeram —, a avenida São João, centralizadora, atraente, magnética, vai chamando a si a vida urbana, que a ela se gruda e com ela roda, empolhada toda de arranha-céus, apinhada de pencas de gente, borbulhada de cachos de luz...
E — síntese da vida de hoje, índice infalível do progresso destes tempos — o cinema também para ali converge, **escancarando suas portas de imã para a dócil limalha**. (O Estado de São Paulo, 15/3/1938, p. 7; grifo meu)

Estes corpos atraídos como “dócil limalha” pelas portas dos cinemas devem ser, realmente, dóceis e devem portar-se de maneira adequada e devem adequar-se ao padrão estético e arquitetônico, como será exposto a seguir. Antes, vale ressaltar que os cinemas se proliferaram para além do centro cidade, mas a Cinelândia detém a qualidade de distinção, enquanto os cinemas de bairro eram frequentados por outra clientela e seguindo outros modelos (Simões, 1991):

Mais de 100 cinemas oferecem uma enorme variedade de atrações ao público paulistano. A maioria deles - cerca de 80% - fica nos bairros, e até nos pontos mais distantes do centro há uma sala funcionando. A área de prestígio - a Cinelândia - é reservada para as ocasiões mais solenes, quando se quer impressionar a namorada, presentear a mãe aniversariante ou pelo menos passear pelo centro, um programa especial para quem mora longe e vem de ônibus ou bonde compartilhar um pouco da grandeza dos prédios, da elegância dos restaurantes e cinemas. (Simões, 1991, p. 69)

Estas portas *que se abriam para o mundo* (como declarava o slogan: “o cinema é a porta que se abre para o mundo”), davam, realmente, em um cenário⁴, como colocou Ignácio de Loyola Brandão (apud. Brandão, 2018): “O filme que bate na tela

⁴ O Cine Bandeirantes, no largo do Paissandu, seguia um estilo colonial com réplicas de obras de Aleijadinho e do frontal do altar-mor da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. Sobre o ART-PALACIO, dizia o jornal: “O UFA-PALACIO [como se chamava quando da sua inauguração], o novo cinema de São Paulo, parece que saiu de algum livro de Wells. As suas linhas lisas e moderníssimas, o seu sistema de iluminação que, não fazendo sombra nos rostos, torna todo mundo mais bonito e mais jovem. (...) uma sala de diversão como antes só fora vista nos próprios filme.” (Correio Paulistano, 14/11/1936, p. 9). Já o Cine Marrocos seguia “motivos das ‘Mil e Uma Noites’ (...) — Fonte Luminosa, moderno revestimento de espelhos, bar no salão de espera (este, um ponto de reunião da sociedade paulista)” (Cine Repórter, Fev./1951, p. 6)

e a sala de projeção estão em perfeita **harmonia**, formam quase que uma única coisa, uma união consensual” (Simões, 1991, p. 47; grifo meu). Esta “perfeita harmonia” a que Simões se refere, e que está entrelaçada com os ideais da Belle Époque, tem uma função pedagógica sobre o corpo, como notou Coelho (2018) no contexto fortalezense:

O “harmonioso conjunto” [da zona central de Fortaleza, no começo do século XX] se refletia em um modelo de corpo ideal que não apenas habitaria a região central, mas também fruiria de suas elegantes e modernas atrações de entretenimento. Do vestuário inspirado nas modas europeias (não condizente com o calor de Fortaleza) ao acirramento das diferenças de gênero e socioeconômicas, os valores em relação às práticas sexuais consideradas saudáveis (heterossexuais e voltadas à reprodução) e “desviantes” (aquelas que não condiziam a essa prescrição) agora contavam com um viés higienizador [...] (Coelho, 2018, p.37)

As portas se abrem para o mundo, mas o mundo que cabia nos imensos interiores daqueles estabelecimentos era, sem dúvidas, limitado: “(...) Seleção havia e muito rigorosa. Em alguns cinemas como o Art-Palácio e Metro exigia-se que os homens tivessem mais de um metro e setenta e precisava ser branco, ou pelo menos moreno-claro.” (Maninha Lourenço Torres⁵ apud Simões, 1991, p.47). “Não entrava nem preto nem homem sem gravata” (idem, ibidem, p. 47), e mulheres apenas bem apessoadas, arrumadas e acompanhadas (Brandão, 2018; Simões, 1991).

⁵ Presidente do Sindicato dos Empregados de Cinema do Estado de São Paulo na década de 1980



Imagens 3 e 4: a fachada e o corpo do Ipiranga, quando de sua inauguração
Imagens publicadas na Revista Acrópole (1943), de autoria desconhecida. Retiradas da internet⁶

Percebe-se, enfim, que os atores possíveis de se inserir nestes “cenários”, bem como o tipo de relações e práticas que poderiam se desenhar entre eles seguiam um roteiro mais ou menos claro, um manual mais ou menos evidente de etiqueta. Maximo Barro discorre a respeito de lugares especiais para namorados, fileiras com duas poltronas apenas nas laterais do balcão no Cine Ipiranga: que ainda ali, um beijo flagrado pelo lanterninha — figura central na manutenção da disciplina — acarretaria na retirada dos “envolvidos” (Brandão, 2018).

⁶ fonte: <http://www.cinemasdesp2.com.br/2018/07/ipiranga-centro-sao-paulo-sp.html>



Imagens 5 e 6: a fonte e o bar do hall do Marrocos

Fotos publicadas na Revista Acrópole (1938), de autoria desconhecida. Retiradas da internet.⁷

O filme era uma parte do espetáculo, a parte mais importante sem dúvida, mas não era tudo. O espetáculo começava já na calçada, muito antes da platéia ser escurecida e é bastante provável que os frequentadores vissem apenas uma parte do que acontecia no filme, livrando um olho para acompanhar a atmosfera de encantamento. (Simões, 1991, p. 47)

Este espetáculo para o qual a sociedade paulistana se engalanava para se encontrar tinha algo do que Norbert Elias e Michel Foucault notaram ao examinar a corte de Luis XIV, que se regulava pela observação aos costumes e às boas maneiras: os cinemas, na primeira metade do século XX “[educaram] a população a

⁷ fonte: <http://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital%20-%20Marrocos>

ir a esses estabelecimentos. [Operaram] Pedagogias do vestir-se, do portar-se... e de burlar essas regras.” (Coelho, 2018, p. 40)

Proponho, portanto, uma rápida aproximação destes “Palácios” do século XX com aquele tipo de exercício de poder balizado por Luis XIV e sua corte, que foi tomado como paradigma da modernidade nas obras de Elias e Foucault (Elias, 1993, 2001; Foucault, 1999, 2002). Os autores, que divergem em suas conceituações acerca do poder, partem deste mesmo exemplo para pensar, respectivamente, a passagem do controle ao autocontrole das condutas e sentimentos, e o processo de disciplinarização e docilização do corpo, fundamental para a consolidação do indivíduo moderno. Foucault será abordado de maneira mais central no decorrer desta monografia, mas acredito ser relevante para o entendimento destes primeiros momentos da Cinelândia Paulistana um breve intercurso do filósofo francês com Elias, considerando que ainda os fenômenos diversos identificados nas obras de um ou de outro podem ser compreendidos como fenômenos conjuntos, efeitos uns dos outros que não necessariamente se contradizem (Rousseaux Et. al, 2009; Mantovani Et. al, 2016 ; Pacheco, 2009).

Ambos pensaram a construção difusa do poder, fora de um centro único e repressor, envolvendo tão mais processos pedagógicos e disciplinadores quanto menos violência física. É neste sentido que o caso de Luis XIV e a corte se mostra tão paradigmático, ele representa dentro da obra de cada um deles um ponto de virada moderno em que o poder passa a se impor de maneira positiva: a corte passa a se regular a si mesma, pelo autocontrole e pela disciplinarização (Van Krieken, 1996; Rousseaux Et. al, 2009; Mantovani Et. al, 2016 ; Pacheco, 2009).

Em Elias, o poder, não podendo ser percebido em si, mas tão somente em relações de poder: se faz sentir, por exemplo, na etiqueta e no cerimonial, instrumentos de diferenciação que operam como formas de exercício de poder no cotidiano: na maneira de portar-se na mesa, nas ruas, em casa, na cama e, evidentemente, nos cinemas. A série de regras que restringia o público segundo uma maneira de apresentar-se e de portar-se em seu interior (regras que, como visto, inclusive desautorizava a entrada de grupos inteiros) pode ser encarada como uma espécie de manual de etiqueta, os Palácios Cinematográficos representando justamente aquela função da corte, na defesa por valores citadinos.

O controle efetuado através de terceiras pessoas é convertido, de vários aspectos, em autocontrole, que as atividades humanas mais

animalescas são progressivamente excluídas do palco da vida comum e investidas de sentimentos de vergonha, que a regulação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme autocontrole se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada. Isso tudo certamente não resulta de uma idéia central concebida há séculos por pessoas isoladas, e depois implantada em sucessivas gerações como a finalidade da ação e do estado desejados, até se concretizar por inteiro nos “séculos de progresso”. Ainda assim, embora não fosse planejada e intencional, essa transformação não constitui uma mera seqüência de mudanças caóticas e não estruturadas (Elias, 1993, p. 193-194).

É semelhante o processo que Foucault identifica como adestramento dos corpos, no sentido de torná-los dóceis, e que é dado de maneira positiva e difusa por órgãos disciplinadores que dão conta do “controle das mínimas parcelas da vida e do corpo (...) no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina” (Foucault, 2002, p. 121) e, é isso que acrescentarei, também no do cinema.

A corte é uma espécie de ritual permanente (...) Tornar seu amor soberano, tornar sua alimentação soberana, tornar soberanos seus despertar e seu deitar: é nisso que consiste a operação específica do ritual e do cerimonial da corte. (Foucault, 1999, p. 209-210).

É nesta chave que podemos ler o que Simões descreve, por exemplo, aqui:

Para frequentar e usufruir o luxo do Rosario, o paulistano se engalanava. Traje escuro para os senhores (polainas, cachecol, chapéu) e toilette completa para as damas. A garoa paulistana cuidava de assegurar uma paisagem externa adequada: um ar londrino tomava a capital, nas palavras dos habitantes nostálgicos, uma das mais belas “cidades europeias” do mundo (Simões, 1991, p. 19)

Para compor a cena, vale ressaltar aspectos do Cine Rosario, destacados por Simões (1991): inaugurado no pavimento inferior do Edifício Martinelli em 1929 com a presença príncipe de Gales, ele era “revestido em mármore de Carrara, decorado com pó de ouro, cabeças de animais em bronze, leões em tamanho natural, formando o braço do sofá em couro legítimo, cristais, lustres tchecos caríssimos” (idem., p. 18)

As pessoas iam em alguns cinemas apesar da programação. (...) [O objetivo primeiro deste programa] Era pra ir naquele cinema que era sinônimo de elegância, de algum valor positivo. (...) Ir ao cinema era a expressão mais bem acabada da cultura urbana de uma metrópole: o momento culminante de um grande programa urbano em que você via as pessoas e era visto, o momento de maior sociabilidade. (Inimá Simões in Brandão, 2018)

É neste sentido que pode-se dizer que os Palácios Cinematográficos assumiam um papel central naquela cena moderna da capital paulista, produzindo diferença em um sentido estimulante, pela produção de desejo. O tipo de autocontrole e disciplina exigido de seus frequentadores (tanto quanto, de outro modo, dos que tinham sua entrada negada, ou dos que tenham sido expulsos) ganha mais contornos quando se toma conta de que aqueles estabelecimentos estavam comprometidos com uma sexopolítica específica. Um roteiro muitíssimo claro que delimitava a sexualidade desejável e os papéis femininos e masculinos, desejáveis.

Recuperando o que trouxe brevemente na introdução, trabalho com a noção de “sexopolítica” tal como ela é tratada por Coelho (2018). Ou seja, enquanto um conjunto de

técnicas de normalização e patologização das sexualidades por meio do controle dos desejos e prazeres, da (in)visibilidade de práticas sexuais e de desejos considerados obscenos, com o intuito de assegurar uma ordem sexual e social que privilegia a cisheterossexualidade como lei a ser seguida. (Coelho, 2018, p. 34)

Esta conceituação traçada por Coelho (2018) em sua tese de doutorado dedicada a um cinemão fortalezense, fundamental para o desenvolvimento desta monografia, é a que adotei em minha pesquisa. Ampliando, a sexopolítica pode ser compreendida enquanto um sistema de produção de subjetividade que instaura a sexualidade como mediadora incontornável entre o sujeito e a “verdade” (Foucault, 1976, 1982), postulando as máximas de que “a cada um [lhe cabe] sua identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante” (Foucault, 1982, p. 2) e de que “é no sexo que devemos procurar as verdades mais secretas e profundas do indivíduo” (Foucault, 1982, p. 4). Estas duas ideias convergidas e combinadas, de que há o verdadeiro sexo e de que o sexo esconde o que há de verdadeiro no indivíduo, desenham e significam profundamente este cenário desejável e cosmopolita dos Palácios, onde se poderia passar “ali horas de **gozo espiritual imenso**. Pelo que se veja de bom na tela, e pelo ambiente que nos [cerca].” (O. M., em Cinearte edição 153, de 1929; grifo meu).

Esta relação íntima, mediada pela sexopolítica, entre sexo e verdade estabelece — consequentemente — que há o corpo *mentiroso*, as práticas *falseadas*, o sexo *inventado*, como demonstrou Foucault e como será abordado no

capítulo seguinte. Esta “distorção da verdade” será barrada, expulsa, dos Palácios Cinematográficos.

É evidente, também, que este regime sexopolítico esteve (como está) profundamente entrelaçado com políticas de raça e classe que produzem hierarquias e promovem visibilidades e invisibilidades. No entanto, ao nos determos nesta dimensão sexoplítica, fica evidente o roteiro sexo-gênero estipulado:

A cidade parece viver em lua-de-mel com o cinema. (...) Os anúncios publicitários apelam para o fascínio do cinema. Este de 1938, por exemplo: “SEX-APPEAL. As estrelas do cinema tem ‘Sex-Appeal’ porque gosam boa saúde que lhes dá alegria de viver. Use Tanagran para ter ‘sex-appeal’! Tanagran é o melhor tônico das moças e das senhoras” (Simões, 1991, p. 42)

O cinema era, então, um programa para o qual convergiam um público mais diverso do que simplesmente casais; mas parece evidente o protagonismo daquele “casal IV Centenário [ocasião em que os cinemas mais venderam ingressos na cidade de São Paulo, em meados dos anos 1950] (**terno & gravata & colar de pérolas**)” (Simões, 1991, 144; grifo meu) — desta forma os “verdadeiros gêneros”, representados por estes tipos de vestimentas e acessórios, se afirmavam a partir destes espaços.

Do mesmo modo que Foucault pensou em “tecnologias do sexo”, também o gênero pode ser considerado enquanto produto de tecnologias sociais dentre as quais o cinema afigura com grande destaque (Coelho, 2018; De Lauretis, s/d). Preciado toma nota que a formatação do “sujeito político” passa pela naturalização de identidades constatadas, justamente, a partir da identificação de genitais sexualizantes, da diferenciação racial e de outros critérios binários. Coelho (2018), monta a equação “natureza=heterossexualidade”, ao que eu acrescentaria “= verdade”. É deste modo que se desenrola o roteiro sexopolítica, em tela e para fora dela, transbordando pela sala:

A cidade parece viver em lua-de-mel com o cinema. (...) Com suas descrições do estilo americano de vida, da velocidade da sociedade contemporânea, mostrando a vertigem das grandes cidades, os empresários operosos e mulheres elegantes, empolgam e emocionam o redivivo espírito bandeirante que pulsa ao ritmo das máquinas modernas e constrói uma casa por hora na cidade. (Simões, 1991, p. 42)

Vale ressaltar, ainda, que pelo seu caráter positivo, propositivo, a sexopolítica não está dada, mas sempre em disputa e às voltas com resistências e subversões

(Preciado, 2011), que (com mais ou menos sucesso) deslocam o desejável e o (in)visibilizado. O Tabaris, por exemplo, exibia filmes pornográficos para um público exclusivamente masculino ainda na década de 1930⁸, à margem mas compondo a cinelândia ao lado dos grandes cinemas metropolitanos (e não tomo este caso um “cinemão a frente do seu tempo”, mas tão somente como um exemplo de dissidência em relação àqueles manuais entendidos dos Palácios); ou ainda, antes do surgimento dos grandes cinemas, a exibição de curtos filmes pornográficos em feiras de diversões (Araújo, 1981).

Os Palácios Cinematográficos vivem seu auge e, logo depois, declinam e a região deixa a pompa e a suntuosidade para ser descrita, comumente, a partir do estigma ou da nostalgia. O próximo capítulo busca entender a maneira pela qual se operou este deslocamento, e como isto está ligado com um deslocamento da própria sexopolítica do centro da capital paulista.

⁸ “Cine TABARIS, rua Formosa, 18-A. Hoje, a partir das 14 horas, sessões corridas com a exibição do grandioso filme do gênero ‘só para adultos’: Vício e Perversidade. Magníficas cenas de forte realismo e nu artístico: PROIBIDO para menores e senhoritas”, anúncio publicado no jornal A Plateia, em 1935 (apud Simões, 1991).

2. “Uma sucessão de deslocamentos — sem sair do lugar —”

A chamada “Era de ouro” da Cinelândia Paulistana, que chega ao seu auge em meados da década de 1950 — quando chegou a vender 58.715.965 ingressos, só no ano de 1956; número que já estava dividido quase pela metade apenas uma década depois: foram 29.585.337 ingressos, em 1967 (Brandão, 2018); e que, reduzido de maneira acachapante, chega em 2018 com apenas 1,1 milhão de ingressos vendidos⁹, números que não têm atualização mais recente, mas que se afere terem diminuído ainda mais radicalmente após as circunstâncias impostas no contexto da pandemia de COVID-19 —, acaba desembocando numa crise que veio se instalando por uma série de motivos sobre os quais não é do interesse desta pesquisa debruçar-se sobre, mas que serão brevemente descritos a seguir. Do mesmo modo que foram levantados segundo um projeto de modernidade, muitos cinemas fecham suas portas, “[sacrificados] no altar do progresso. O pragmatismo comercial rejeita manter salas deficitárias se os imóveis podem se destinar a atividades mais rentáveis” (Simões, 1991, p. 102) Os que persistem no centro paulistano, não podem mais se gabar com o slogan “a maior diversão do paulistano”: se dividem em salas menores, se dedicam a “gêneros menores” e, finalmente, se tornam pornográficas.

Este capítulo busca entender como a “queda” dos Palácios Cinematográficos se conecta à “queda” do centro, propondo perceber este movimento em outro sentido: dos deslocamentos (termo escolhido pelo poeta urbano Pãetow em seu mural no Art-Palácio). Será dividido em dois subcapítulos, tomados como duas sessões, seguindo o modelo adotados pelos cinemas: na primeira sessão, focarei na transformação daquela arquitetura e da sexopolítica operante — visibilizando e invisibilizando, novas cenas são descritas (a passagem do palaciano ao pornográfico); e na segunda, abordarei como estes movimentos são associados frequentemente a um falseamento, um abandono da “Verdade” do cinema (de seu espaço arquitetônico e de sua programação) e da “Verdade” do sexo (da norma cisgênero-heterossexual) — propondo, a partir do texto seminal de Michel Foucault,

⁹ Segundo dados disponíveis em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/alvos-de-corte-de-apoio-cinemas-de-rua-vendem-11-milhao-de-ingressos-em-sp.shtml>

“O Verdadeiro Sexo”, uma abordagem que compreenda este novo arranjo não como ruína do que o antecedeu, mas enquanto uma outra composição da cena, com suas características próprias e disputando a sexopolítica paulistana.

2.1. A “queda” da cinelândia ou Palácios de *outra natureza*

A passagem do palaciano ao pornográfico não se dá do dia para noite (sendo que primeiro o palaciano míngua, entre as décadas de 1960 e 70, e depois o pornô se estabelece nas duas décadas seguintes), nem pode ser compreendida como um deslocamento único, estando deveras intrincada com diversos fatores sobre os quais não é do interesse desta pesquisa aprofundar-se — fatores amplamente descritos em textos presentes na bibliografia (Simões, 1991; Brandão, 2018; Pena, 2018) que foram se somando ao longo da segunda metade do século passado: o surgimento e a popularização da TV ainda nos anos 1950, a especulação imobiliária, o encarecimento do ingresso, o aumento exponencial da frota de carros (que, de uma vez, apresenta a possibilidade a uma certa classe média de realizar pequenas viagens à praia e gera problemas de trânsito e estacionamento) e o abandono do centro pela elite, que se demove em direção à região da Paulista e dos Jardins, onde novos cinemas surgem (Simões, 1991). Por fim, a invasão dos complexos multiplex representa o golpe principal, já nos anos 1990, aos cinemas de rua: montando este cenário atual em que cerca de 90% das salas de cinema de São Paulo estão em shoppings¹⁰ — porcentagem que se repete à nível nacional¹¹ —, onde “a pessoa vai com a sensação de que não vai acontecer nada ali dentro, nenhum problema, nada de súbito” (Simões in Brandão, 2018, 1’08’58), em oposição à cidade, à rua, que passa a ser percebida ameaçadora.

¹⁰ De acordo com o levantamento realizado por Renato Brandão, em 2018, 91% das salas de cinema da cidade de São Paulo estavam concentradas em shoppings. (Brandão, 2018, 1’07’40)

¹¹ Segundo pesquisa do IBRADIM, disponível em: <https://ibradim.org.br/praticamente-90-dos-cinemas-brasileiros-estao-dentro-de-shoppings-confira-o-ranking-de-exibidoras-compartilhado-por-catilo-candido/>

“Mazzaropi falava que o cinema se vende na calçada¹², isso acaba quando o cinema vai para o quinto andar [do shopping]” (Máximo Barro in Brandão, 2018, 1’14’00); este abandono dos estabelecimentos de rua em favorecimento deste novo modelo adota um discurso “técnico” semelhante àquele que dizia da qualidade e das inovações estrangeiras dos Palácios:

O Multiplex se apropriou das tecnologias mais avançadas de exibição, de conforto, ergonomia, isolamento termoacústico, segurança, facilidades... que é o aprimoramento das salas antigas. O que a gente vive hoje é uma transnacionalização da exibição no Brasil, apoiada neste sistema do Multiplex (André Gatti in Brandão, 2018, 1’07’51)

A chegada de um padrão novo de consumo, vindo dos Estados Unidos, financiado com recursos deles *lá*, para exibir os deles, foi fundamental para a ‘revitalização’ do parque exibidor brasileiro (Carlos Augusto Calil in Brandão, 2018, 1’08’20)

Considerando, pois, que o “circuito cinematográfico” contemporâneo (paulistano, mas também nacional) está majoritariamente compreendido por este modelo que se pretende higiênico e casto a partir “destes espaços segregados que são os shopping centers, que se fecham para a cidade, se segregar da cidade” (Nabil Bonduki in Brandão, 2018, 1’08’40), deixemos de lado esta breve digressão e retomemos ao centro de São Paulo.

Antes do pornô, os cinemas da República experimentaram uma série de transformações em seu formato e em sua programação que preparam terreno para a posterior implementação das salas pornográficas. Ocorre que, ao longo das décadas de 1960 e 1970 — portanto, coincidindo com o momento em que começa a se desenhar a “queda” daquela região — a produção cinematográfica da Boca do Lixo passou a disputar espaço com os filmes estrangeiros e acabou se firmando como uma das principais opções em cinema (Costa Et. al, 2013). Ao lado de outros “gêneros menores”, como o faroeste e o de artes marciais, a pornochanchada (pela qual a produção da Boca ficou conhecida) se firmou como prioridade entre as salas da República.

¹² Através de marquises iluminadas de modo atraente, cartazes chamativos, e anúncios mais ou menos apelativos — em 1975, o Cine Windsor exibia uma vitrine viva para promover o filme *Os Cavalheiros da Cama Redonda* (1975) “duas moças de biquini, uma no período da tarde e outra à noite, deitadas em poses provocantes sobre um estrado redondo forrado de azul e colocado na sala de espera. A novidade provocou congestionamento de pedestres na calçada e o filme rendeu muito.” (Simões, 1991, p. 122)

A degradação já se faz sentir no centro (a Boca do Lixo avança sobre o centro tradicional) afasta os espectadores daqueles antigos palácios cinematográficos onde se reunia a elegância paulistana. Ao perder o status mantido por décadas seguidas, só resta aos cinemas adaptarem-se às novas circunstâncias, seja dividindo-se em salas liliputianas, seja partindo para a especialização — erotismo, lutas marciais, etc. (Simões, 1991, p. 107)

Claudio Cunha, diretor e ator da Boca, relata que seus filmes tinham como público os trabalhadores do centro mesmo, “que estavam construindo o metrô” (apud. Costa Et. al, 2013); corroborado por Carlos Reichenbach, o Carlão (nome incontornável da cinematografia nacional), fala sobre “um público C e D” que passa a frequentar o cinema assiduamente (idem, 2013).

Com a atualização do público, o próprio espaço vai se transformando, dentro e fora das salas de cinema, e o próprio nome pelo qual era conhecida vai caindo em desuso: desvanece a Cinelândia (a Terra dos Palácios Cinematográficos) e se estabelece esta nova arquitetura do centro, cortada pelo Minhocão (o Elevado Presidente João Goulart, inaugurado em 1971, e citado tantas vezes como um dos marcos da desvalorização da região central) e atulhado por carros e estacionamentos. As salas de cinema também são modificadas, quase sempre divididas em duas ou três salas menores e apresentando sessões duplas (dois filmes em sequência, um principal antecedido por um “filme B”, pelo valor de um ingresso, na tentativa de manter um público em queda) e com suas programações especializadas naqueles “gêneros menores”.

Assim, surge um novo cenário mal-ajambrado que lembra o ocorrido com os outrora aristocráticos palacetes dos Campos Elíseos: os cinemas se transformam em cortiços (cinematográficos), impregnados de um ar soturno, praticamente sem manutenção, com o som de uma sala invadindo **promiscuamente** a outra. (Simões, 1991, p. 144; grifo meu)

O cinema deixa de representar o programa de prestígio e distinção que representou outrora, mas ainda não estava dado o deslocamento completo sobre o qual me debruço, ou seja: em que estes estabelecimentos passam a poder ser enquadrados como espaços *sui generis* em relação aos cinemas, “lugares de excitação” (Rosa Et. al, 2008). Mas é neste cenário, das salas reduzidas, do “público menos exigente” (Simões, 1991) e das sessões duplas, em que ocorre uma segunda transformação: a chegada dos filmes de sexo explícito que deixavam de lado a sugestão da pornochanchada em direção a explicitude. Rapidamente, o sexo explícito domina as produções da Boca do Lixo as salas da República.



Imagem 7: fachada dos Cines Avenida e Las Vegas, abertos a partir da divisão do Cine Avenida¹³.

Foto de Luiz Carlos Pereira da Silva, retirada da internet¹⁴

A pornografia não é novidade, ainda por volta de 1907 os stag films (filmes de sexo curtos e amadores) desembarcavam do estrangeiro e eram exibidos no Pavilhão Internacional, para um público amplamente masculino (Pena, 2018):

Às sessões de Animatógrafo, às primeiras horas da noite, sucediam as exibições de filmes obscenos, iguais aos que se mostram em certos bordéis de Paris, de um realismo torpe. A sala enchia-se de deputados, senadores, comerciantes, dos homens mais sérios e das mulheres da vida... (AMADO apud ARAÚJO, 1976, p. 321 apud ABREU, 1996, p. 68)

E no entanto, a despeito de ter entre seu público público integrantes de classes altas, havia uma censura a ser driblada — muitas vezes incorporada como elemento de marketing, na exibição de filmes proibidos (Abreu, 1996). A necessidade de burlar a censura para que se pudesse acessar conteúdos pornográficos manteve-se constante no decorrer das décadas seguintes: ao longo de diversos contextos

¹³ Aberto a partir do Cineac (de 1940), o Cine Avenida (de 1946) fechou em 1952 e foi reaberto em 1975, dividido em Cine Avenida e Cine Las Vegas — este último funcionou como cinemão pelo menos até 2018

¹⁴ fonte: <http://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital%20-%20Avenida%20%28Centro%29>

políticos, a proibição se manteve. E no entanto, ainda que de “modo marginal, a pornografia faz parte do nosso cotidiano, daquilo que convencionamos a chamar de cultura.” (Díaz Benítez, 2009) Ela compõe, e de maneiras diversas em momentos diferentes, a sexopolítica na qual estamos inseridos ao lado do cinema *mainstream*, dos discursos médicos, religiosos e tantos outros; operando, também ela, enquanto tecnologia de gênero.

O pornô, no entanto, só entraria em cartaz no centro de São Paulo e fidelizaria seu público apenas quando o centro já é chamado marginal: Perlongher (2008) descreve o processo que se deu a partir da década de 1950, com o banimento dos bordéis na zona (concentrados na rua Itaboca, Bom Retiro, nas proximidades da Luz), a prostituição ganha as ruas da Boca do Lixo, “intermediária entre a delinquência e o ‘ilegalismo’” (Perlongher, 2008, p. 72) e influencia, de formas mais ou menos diretas, a produção cinematográfica que se desenvolvia nos arredores da Rua do Triunfo em decorrência de se encontrarem ali os escritórios de grandes empresas estrangeiras como Columbia e Paramount — um polo de distribuição, portanto, através do qual realizadores e produtores poderiam conseguir compradores para seus filmes (Mojica apud Costa Et. al, 2013).

A pornochanchada — antecessora da pornografia —, produzida naquele ínterim, se caracterizava justamente por seu aspecto guarda-chuva, marcada por influências do cinema italiano e da chanchada carioca, pela insinuação erótica, seus títulos apelativos, e por seu baixo custo de produção (Pena, 2018).

O centro atende agora a outra clientela. O ambiente nesses cinemas do Centro, principalmente nas sessões vespertinas, quando a plateia é composta majoritariamente por desempregados, office-boys, comerciários, estudantes, soldados e homossexuais, entre outros, é extremamente animado e ruidoso, em franca oposição ao silêncio habitual das salas elegantes da avenida Paulista e zona sul da cidade.

O cinema acompanha, como se vê, o ritmo da cidade. **Sai de cartaz o casal IV Centenário (terno e gravata e colar de pérolas) e surgem os personagens das ‘tribos’ urbanas** que circulam com desenvoltura e alguma arrogância.” (Simões, 1991, p. 144; grifos meus)

É neste contexto que se dá um novo deslocamento: a estreia de Coisas Eróticas, em 1983, marca este ponto de virada — a inauguração do cinema de sexo explícito brasileiro, muito inspirada pelo sucesso de O Império dos Sentidos, de

Nagisa Oshima, 1976 (que precisou contornar a censura¹⁵ para ser exibido no MASP, quando da terceira edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, por ser considerado um filme “de arte”), e de Calígula, de Tinto Brass, 1979, igualmente tratado como cinema “de arte” (Costa et al, 2013; Pena, 2018): ambos traziam a “novidade”, cenas de sexo explícito para fora da marginalidade, para o *mainstream*.

Coisas Eróticas, dirigido por Rafaele Rossi e Laerte Calicchio, tem sua estreia marcada por dificuldades, precisando que se recorresse à força judicial¹⁶ para que pudesse ser exibido (Abreu, 2006). Mas, uma vez em cartaz, a produção conquistou um sucesso estrondoso, com mais de 4 milhões de espectadores segundo dados oficiais (Pena, 2018) e marcou uma “radicalização” do cinema da Boca, debutando um novo momento em que a sugestão da pornochanchada dá lugar ao hard core¹⁷ — de modo que, já em 1984 (ou seja, no ano seguinte), 66% dos filmes nacionais exibidos em São Paulo eram de sexo explícito (Abreu, 1996 apud Pena, 2018).

Abaixo, a fachada do Palácio do Cinema, aberto em 1972. O anúncio brinca com a grandiosidade do seu passado (tendo surgido a partir da divisão em duas salas do antigo Cine Normandie, de 1953), enquanto subverte sua proposta original. Depois, passou a ser chamado Palácio das Diversões.

¹⁵ Assir Pereira, que trabalhou como censor durante a ditadura militar, narra que O Império dos Sentidos foi exibido para os censores como exemplo do que se devia censurar; apenas para que fosse liberada posteriormente por ordens diretas de Brasília, por se tratar, justamente, de um filme “de arte” (in Costa et al, 2013)

¹⁶ A censura pediu para que cortassem o segundo quadro do filme (referindo-se ao segundo dos seus três segmentos), ao que os diretores acataram, cortando literalmente o segundo quadro do rolo. (Calicchio in Costa et al, 2013)

¹⁷ Muito se refere à chegada do sexo explícito como um momento de inflexão que marca a decadência do cinema da Boca: “O fim da Boca do Lixo pode ser detectado com a entrada do filme pornográfico” (Reichenbach in Costa Et al., 2013).



Imagem 8: As fachadas do Palácio do Cinema (em Av. Rio Branco, 425), do Globo¹⁸ (em Av. Ipiranga, 933) e do Windsor¹⁹ (na Av. Ipiranga, 974), entre as décadas de 1980 e 1990

Fotógrafos desconhecidos, imagens da internet.²⁰

Pena (2018) anota que, percebendo a existência de um público fiel e aproveitando, também, o momento de maior permissividade decorrente da

¹⁸ De 1980, aberto a partir do cine Marco Polo (de 1962). Funciona hoje como Cinemão SP.

¹⁹ De 1961, funcionou como cinemão por pouco mais de três décadas, até fechar nos anos 2010.

²⁰ fontes das fotos, respectivamente:

<http://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital%20-%20Pal%C3%A1cio%20do%20Cinema>

<http://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital%20-%20Globo>

<http://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital%20-%20Windsor>

dissolução do regime ditatorial, o círculo exibidor investe fortemente nos filmes pornô, produções nacionais e internacionais (estes últimos, levando certa vantagem sobre os primeiros, a partir de um primeiro momento). “O público estava tão reprimido naquele período que os filmes representavam uma novidade”. (Pena, BOUÇAS E NUNES, 2009, p. 876)

A adoção dos filmes pornô nas telas dos cinemas do Centro [se refere a região central de Fortaleza, mas a um fato semelhante ao que se pôde perceber em diversas capitais brasileiras] coincide com o momento em que este último perde sua importância simbólica, ficando associado à violência, ao sujo, ao feio, à pornografia e à prostituição. (Vale, 2000, p. 34)

Aos poucos, a pornografia deixa de ocorrer apenas nas telas e “transborda” pelos espaços dos cinemas (suas poltronas, corredores, banheiros e pelos novos espaços contíguos que viriam a ser criados), como descreveu Coelho (2018), atenta ao Cine Majestick, na capital cearense, e como pode-se notar também na cena paulistana: as estrelas pornô se multiplicam para além do que é exibido e o cinema passa a cinemão — do mesmo modo que o banheiro passa a banheirão ao se tornar um “espaço de pegação” (Perlongher, 2008).

[...] a possibilidade de encontrar parceiros para prática sexual passou a ser o sustentáculo desses espaços, sendo o filme apenas um pano de fundo que, apesar de ser assistido por alguns com atenção, não se configura como o objetivo da maioria que procura esses cines pornô atualmente. (PENA, 2013) Nesse sentido, o sexo deixa a tela e passa a ser protagonista na sala de exibição entre os frequentadores com a realização de suas práticas sexuais. (Pena, 2018, p. 453)

Está dado, enfim, o deslocamento definitivo que opera a mudança de paradigma: os cinemas pornô deixam de fazer parte do circuito cinematográfico (Simões, 1991; Santoro, 2004) e passam a compor um “circuito de cinemas pornô” (Rosa Et. al, 2008) com suas especificidades e hierarquias, seus próprios códigos e possíveis sociabilidades, tensionando a disputa pelo espaço urbano e dando margem à interpretação de que deslocam a própria sexopolítica paulistana (em que sentido e em que medida serão pontos aos quais me dedicarei a seguir).

Sobre suas arquiteturas, propriamente, destaco duas características fundamentais: a primeira diz respeito ao modelo adotado pela maior parte dos cinemões, que desdobra o seu espaço em ainda outras estruturas “inéditas” de modo a compor um conjunto de atrações, poder-se-ia dizer, ainda: um conjunto de

*diversões*²¹ contíguas às salas de cinema em torno das quais são propostas “coreografias pornotópicas” (Coelho, 2018) que desafiam as regras outrora vigentes: são “cabines eróticas”, darkrooms, até mesmo saunas, compondo com os corredores, banheiros e as poltronas das salas pornô um cenário mais ou menos novo, em que se agencia o que Coelho (2018) chamou de “novo *ethos* sexopolítico”, aproximando o espaço de excitação do conceito de pornotopia, cunhado por Preciado (2010) — a partir da heterotopia foucaultiana. Tratarei desta relação a seguir, trazendo ainda outra conceituação do autor espanhol que acredito ser uma chave crucial através da qual se pode entender o caso, a *dysphoria mundi* (Preciado, 2022)

A segunda característica acerca das arquiteturas dos cinemões concerne ao fato de que muitos deles não surgem precisamente nos endereços onde se levantaram palácios cinematográficos, mas nos lugares de cinemas menores que compartilhavam as calçadas com eles. É o caso do Cine República (no lugar do antigo Cine Central, na Av. Ipiranga, 752) e do Cine Paris (no lugar do antigo Cine Arcades, na Av. Ipiranga, 808), mencionados na introdução, um de cada lado do Cine Ipiranga, gigantesco e desativado (havendo ainda, entre eles, duas lanchonetes: um McDonald's e um Habibs). Vários dos cinemões abertos nos lugares dos palácios, acabaram fechando suas portas ao longo das últimas décadas, são exemplos o Cine Art-Palácio (na Av. São João, 419) e o Cine Windsor (na Av. Ipiranga, 974); restando o Cine Dom José (antigo Cine Jussara, na rua Dom José de Barros, 306), como último exemplo de um cinemão localizado precisamente no endereço de um antigo palácio cinematográfico.

A arquitetura sexopolítica se distende, se desloca, enquanto campo de disputa para além do espaço físico: é neste sentido que o circuito cinematográfico perde as ruas para o “circuito de cinemas pornô”, que a corte palaciana desemboca nas “maravilhas do sexo”, como vinha anunciando o slogan do filme *Coisas Eróticas*, sobre o qual voltarei a tratar na segunda sessão deste capítulo como exemplo paradigmático da virada pornográfica. Este deslocamento não se dá enquanto uma

²¹ Remetendo tanto às feiras de diversões que precederam os cinemas, que continham as primeiras exposições de cinematógrafos (com a presença, inclusive, de pequenos filmes pornográficos), quanto à noção trabalhada por Leite Jr. (2006) de que práticas sexuais passam a ser encaradas no campo das diversões, a partir do que chama de “ótica da folia”. Sobre a porta do Cine República diz o letreiro: “Diversão 24h”.

vitória definitiva da “dissidência”, do marginal, sobre a norma — mas tão somente na reconfiguração da disputa.

Como pontua Coelho (2018), é preciso pensar a arquitetura destes estabelecimentos intrincada com a arquitetura dos corpos e das subjetividades: “O aspecto labiríntico dos cinemões (...) enseja novas formas de (in)visibilidade de corpos e desejos” (p. 53), também estes considerados “caídos”, deturpações de uma verdade inalienável, palacial, cisgênero e heterossexual, “ruínas”, enfim, do modelo precedente.

A segunda sessão deste capítulo busca entender, justamente, a íntima relação entre a “verdade do sexo”, tratada por Foucault (1982), e o que chamo de a “verdade do cinema” — e como a ruína de um esteve ligada à ruína do outro. Deslocadas — sem que saíssem do lugar.

2.2. “O verdadeiro cinema” e o mentiroso

Michel Foucault (1982) identifica uma “teimosia” por parte das sociedades modernas ocidentais em torno da necessidade de que se estabeleça um verdadeiro sexo. O autor francês parte do seu método genealógico, observando o tratamento deferido aos corpos “hermafroditas” ao longo da história, para demonstrar que este concernimento quanto a estipulação de um “verdadeiro sexo” é um tanto recente: é a partir do século XVIII que

As teorias biológicas da sexualidade, as concepções jurídicas do indivíduo, as formas de controle administrativo nos Estados Modernos, [passam a acarretar] pouco a pouco a recusa da idéia de mistura dos dois sexos em um só corpo e conseqüentemente à restrição da livre escolha dos indivíduos incertos . A partir de então, um só sexo para cada um. A cada um sua identidade sexual primeira, profunda, determinada e determinante; quanto aos elementos do outro sexo que possam eventualmente aparecer, eles são apenas acidentais, superficiais, ou mesmo simplesmente ilusórios. Do ponto de vista médico, isto quer dizer que não se trata mais de reconhecer no hermafrodita a presença dos dois sexos justapostos ou misturados, nem de saber qual dos dois prevalece; trata-se, antes, de decifrar qual o verdadeiro sexo que se esconde sob aparências confusas; o médico terá que de certo modo despir as anatomias enganadoras, e reencontrar por detrás dos órgãos que podem ter encoberto as formas do sexo oposto, o único sexo verdadeiro. (Foucault, 1982, p. 2)

Considerando que o processo de urbanização no contexto das antigas colônias do sul global se dá posteriormente, é possível identificar, justamente, na ânsia metropolitana da capital paulista novecentista pela modernização de seus hábitos,

de suas diversões, um defluxo desta gana vigilante e punitiva palaciana. Para além da influência destes cânones europeus dos séculos XVIII e XIX sobre juristas, médicos e psiquiatras brasileiros, especialmente no século XX (Coelho, 2018), a conformidade exigida às portas dos palácios cinematográficos também seguiam, precisamente, este roteiro europeu que alinha sexo, gênero e sexualidade em uma correspondência binária, estanque e normativa.

A seguir, trago um anúncio de quando da inauguração do Cine Windsor, em 1959: O “luxo internacional” mencionado no material publicitário remete à arquitetura²², mas também recomenda um padrão ao público: luvas e cartola. O Windsor funcionou, posteriormente, como cine pornô por pouco mais de três décadas até ser desativado nos anos 2010.



Imagem 10: anúncio de inauguração do Cine Windsor, em 1959.²³

Pois bem, se o padrão internacional exigia do público o cumprimento estrito das rubricas que orientavam as performances que podiam ou não podiam ser desempenhadas dentro da harmonia daqueles palácios meticulosamente levantados em nome da modernidade, com a entrada em cartaz do sexo explícito as coisas

²² Sobre o Cine Windsor, Antonio Ricardo Soriano anota em seu blog: “o ‘Pullman’ (plateia superior) tinha poltronas numeradas com vendas antecipadas [o primeiro a fazê-lo]. Cinema luxuoso com enormes colunas revestidas em mármore e escadarias com tapetes vermelhos”

²³ fonte: <http://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital%20-%20Windsor>

mudam. Bem, como descrito no segmento anterior, isto não se dá subitamente: Coisas Eróticas (1983), o precursor das produções deste nicho, encontra as grandes salas da República já divididas e menos prestigiadas, mas é a partir daí que, segundo o exibidor Francisco Luccas²⁴, “se abriu uma janela e começou a vir tudo o quanto se tinha escondido” (in Costa Et. al, 2013). Outros depoimentos de figuras envolvidas na produção deste filme inaugurador (presentes também no documentário A primeira vez do cinema brasileiro [2013], como a citação de Luccas acima), dão conta das “filas quilométricas”, de que “em São Paulo só se falava disto”, e das “calças abaixadas nas salas de cinema”, das “poltronas meladas”.

Em um momento, um personagem de Coisas Eróticas propõe “um brinde aos desejos ocultos”, o que soa como uma síntese do pornô (tanto dos filmes de sexo explícito que, retomando, representariam já no ano seguinte 66% dos filmes nacionais exibidos em São Paulo [Abreu, 1996 apud Pena, 2018], quanto dos cinemões): “Algo ou alguém passa a ser considerado obsceno, pornográfico, quando exhibe em público aquilo que deveria restringir-se ao privado” (Coelho, 2018, p.51), oculto. O filme se desenrola como uma coleção de cenas sexuais mais ou menos desviantes em relação àquela cartilha sexual importada: sexo heterossexual extraconjugal, sexo lésbico, incestuoso, gay (este apenas insinuado, e em tom humorístico), com a troca de casais e, finalmente, orgíaco.

Pouco a pouco, o explícito se espalha pela sala (Abreu, 1996; Coelho, 2018; França, 2014; Novais, 2013) e o cinemão, “com sua proposta pornográfica, [faz com que] classificações tais quais homossexual, heterossexual, masculino, feminino [sejam] interpeladas pelo desejo obsceno, **borrando a pretensa verdade dessas categorias**” (Coelho, 2018, p. 42; grifo meu), mas não a dissipando por completo (muitas vezes reafirmando sua precisão, inclusive), e sim deslocando o campo de disputa ao compor um “novo *ethos* sexopolítico” em que seus frequentadores “podem fazer do corpo velho, gordo, magro demais, calvo, flácido, corpos com pênis e seios, corpos desejáveis e desejantes.” (Coelho, 2018, p. 147). Em suma, os corpos e as práticas em cartaz se desdobram em configurações algo inéditas.

²⁴ Luccas, importante empresário do ramo cinematográfico e exibidor, chegou a ter sob o guarda-chuva de sua empresa (a F.J. Cines LTDA) grandes cinema paulistanos, dentre eles os icônicos Cine Dom José (onde havia sido o Cine Bruni — de 1967 — e, antes, o Cine Jussara — de 1951, que exibia filmes franceses e italianos ‘ousados’, Loyola Brandão: “quem queria ver peito ia lá” [in Brandão, 2018]), Windsor, Santo Amaro e Cinearte. Já nos anos 2000 e 2010, Luccas só possuía o Windsor e o Dom José (tendo os outros todos sido desativados), ambos cinemas pornôs que também eles, hoje, estão fechados.

Pois bem, o pôster do tão bem sucedido Coisas Eróticas traz um corpo deitado de bruços sobre um leito de água, ou à borda de uma praia, sua bunda bem centralizada e em foco. Os créditos da fotografia são desconhecidos, bem como a identidade da pessoa fotografada, mas Laerte Calicchio, codiretor do filme, conta (in Costa Et al, 2013) em tom irônico que a imagem do pôster foi retirada de uma revista, se tratando de uma travesti; o filho do outro diretor diz ainda se tratar de um “homossexual”. Ambos comentários contêm alguma carga de revelação de uma certa *verdade oculta*, reconhecendo algum mérito deste material publicitário em “enganar” o público — em ser Coisas Eróticas, desde seu cartaz, algo que se revela e algo que se oculta, um jogo entre o desejável e o indesejável, o conhecido e o desconhecido.

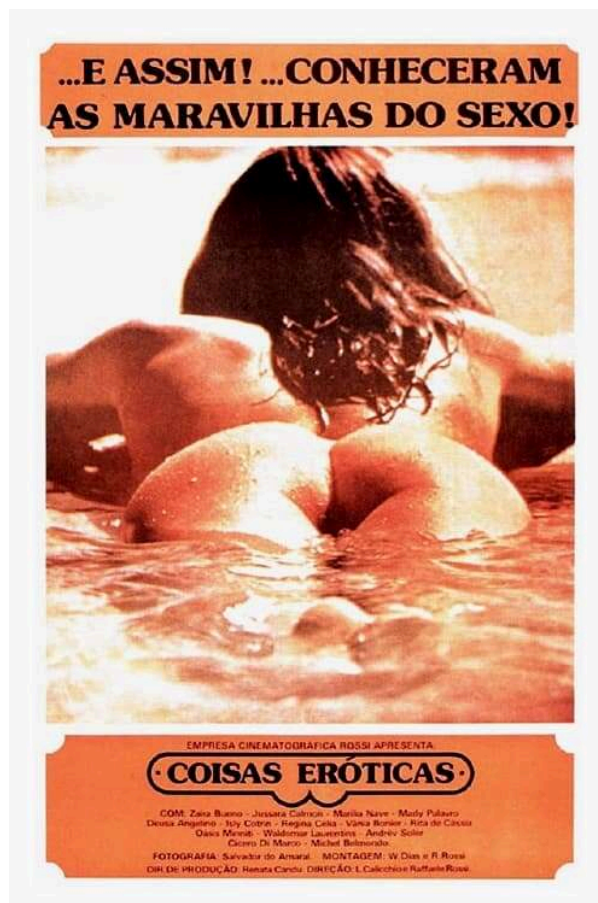


Imagem 11: Cartaz do filme Coisas Eróticas (1983), dirigido por Raffaele Rossi e Laerte Calicchio
Imagem da internet²⁵

²⁵ fonte: <https://letterboxd.com/film/coisas-eroticas/>

Retomando Foucault, enquanto refletia sobre “o verdadeiro sexo”:

Somos, é verdade, mais tolerantes em relação às práticas que transgridem as leis. Mas continuamos a pensar que algumas dentre elas insultam “a verdade”: um homem “passivo”, uma mulher “viril”, pessoas do mesmo sexo que se amam... Nos dispomos talvez a admitir que talvez essas práticas não sejam uma grave ameaça à ordem estabelecida; mas estamos sempre prontos a acreditar que há nelas algum “erro”. Um “erro” entendido no sentido mais tradicionalmente filosófico: um modo de fazer que não se adequa à realidade; a irregularidade sexual é percebida mais ou menos como pertencendo ao mundo das quimeras. Eis por que nos desfazemos tão facilmente da idéia de que são crimes; mas dificilmente da suspeita de que são ficções involuntárias ou complacentes, mas de qualquer forma inúteis e que seria melhor dissipá-las. (Foucault, 1982, pp. 3-4)

A pornografia atualiza o cenário, brincando com a *mise-en-scène* das salas de cinema, com o visibilizado e o invisibilizado, com o desejável e o não desejável: entram em cena personagens e práticas antes interditas, mas não sem que se produza uma marginalização do território e dos corpos que o frequentam pela sua desconformidade em relação aos valores hegemônicos vigentes de gênero, sexualidade, prática sexual, família, saúde e tantos outros (Perlongher, 1991; Coelho, 2018). É relevante, a essa altura, trazer uma problematização levantada, também, por Coelho (2018) em sua tese:

[...] problematizar os cinemas pornô, a produção de subjetividades e os processos de materialização de desejos não pode partir da ideia totalitária de fuga das normatividades, pois o que se costuma considerar “fuga de normas estabelecidas socialmente” pode ser exatamente o que é experienciado como legítimo por diversas pessoas, além de ratificar a marginalização de outras possibilidades de desejar. Dessa forma, antes de simplesmente taxar cinemas pornô como espaços completamente marginais, acredito que estes devem ser compreendidos como espaços de liberdade, resistência e reiteração (ou não) de normas. (Coelho, 2018, p. 148)

Mas não perdendo de vista a maneira como o marginal, tal como é tomado por Perlongher (1991, 2008), está intimamente ligado ao território e à sua “perversão” e “artificialidade”:

Operamos um deslocamento, da ideia de uma transgressão que instaurava uma certa ordem, à ideia de uma fuga, de um processo (com velocidades, intensidades, lentidões, rupturas e suturas) de desterritorialização e reterritorialização. Para falar rapidamente, as sociabilidades marginais configuram uma espécie de “reterritorialização **perversa**”, “territorialidade **artificial**” (Perlongher, 1991, p. 16; grifos meus)

Esta perversão, esta artificialidade só podendo ser compreendidas a partir da transgressão empreendida pela pornografia (para além do conteúdo

cinematográfico) à pretensa “verdade” daquele espaço — é preciso cautela na investigação deste aspecto, para não acabar (re)marginalizando território e práticas ou essencializando a marginalidade: tomo os bens (os cines) como neutros (Douglas e Isherwood, 2009), a partir dos quais se podem produzir “cercas ou pontes de inteligibilidade e de intercâmbio de sentidos” (França, 2014) entre frequentadores e a cidade.

Entendo que a banalidade com a qual se trata da “queda” da Cinelândia Paulistana advém dos fatos dela ter sido frequentada por uma certa aristocracia que deixa o centro para “tribos urbanas” (nos termos de Simões), e pela própria característica do cinema de ser uma “tecnologia de gênero” (de Lauretis, s/d) que reitera continuamente a deseabilidade cisheteronormativa.

A interpretação de que gênero e sexualidade são produtos de tecnologias sociais se faz a partir do desdobramento da noção foucaultiana de “tecnologia de sexo” e foi expandida por autores como Teresa de Lauretis (s/d), Preciado (2019) e Haraway (1995) — tecnologias implementadas tanto por discursos institucionalizados e práticas clínicas, quanto por outros meios positivos, culturais, pela produção de desejo e sob a lógica das microvigilâncias e micropunições:

O dispositivo da sexualidade foucaultiano, com suas complexas regulações e incitações, com o disciplinamento dos corpos não mais por seu compulsório confinamento em hospitais psiquiátricos ou prisões, mas por punições e vigilâncias micropolíticas, faz com que as aludidas arquiteturas agenciem o desejo no embate das hierarquias do que é considerado sexualidade socialmente aceitável e sua subversão. (Coelho, 2018, p. 54)

Neste sentido, o deslocamento empreendido nas arquiteturas daquelas salas de cinema reduzidas em tamanho, mas desdobradas em diversões outras (tais como o dark room, as cabines eróticas, os bares, as saunas) dão espaço para o que muito se anuncia às portas dos cinemões: filmes inéditos, considerando que “estrelas pornô que não se limitam às dos filmes exibidos” (Idem, ibidem, p. 150). O que possibilita, por sua vez, uma ampliação do ícone pornográfico, do sexualmente desejável:

[...] o cinemão é um lugar no qual o desejo pode circular de outras formas, ao possibilitar fissuras em uma normatividade cisheterossexual. Passar pela cortina ou ultrapassar uma catraca após pagar o ingresso dá acesso a um outro regime de (in)visibilidade e sensibilidade das sexualidades, dos desejos, dos corpos. (Idem, ibidem, p. 144)

E não por ser caracterizados por estas fissuras, os cinemões devem ser enquadrados enquanto gay ou trans (em oposição à norma heterossexual e cisgênero), mas justamente enquanto um território em que estas categorias perdem sua rigidez. As categorias são borradas, mas (afora o Cine Ouro, que dentre os cinemões é o mais frequentado por mulheres cis, em sua maioria profissionais do sexo trabalhando) é perceptível a prevalência do público masculino e a valorização do “macho” — termo inescapável, que pode ser ouvido há todo tempo. Um interlocutor meu, frequentador do Cine República, a quem chamarei de C., afirma ser hétero mas curtir “uma brincadeira no escuro, uma *catação* pra aliviar no meio do expediente”. Outra ainda, a travesti Sarah que trabalha entre as ruas e alguns cinemões (que, em grande parte, anunciam já nas portas não aceitarem prostituição dentro do seus estabelecimentos), diz ter “muito cliente viado”: como abordado por Rosa et al (2018), o circuito dos cinemas pornô não faz parte do mainstream do ‘mundo gay’, estando à margem do circuito homossexual de São Paulo — o cine pornô é chamado, muitas vezes, “cinemão gay”. Apesar disto, acredito que a interpretação se debilita ao se impor uma categoria sexual que guarda em si uma relação binária com modelo anterior — não sendo o cinemão uma simples inversão da norma, mas um espaço com dinâmicas próprias, não necessariamente orientadas pela dissidência do seu público (a afirmação do “macho” sendo um exemplo da ambiguidade).

Do mesmo modo, não me parece adequado repetir os três grupos tomados por Rosa et al (2008) que enquadrou cada um dos cinemões por eles identificados: os “de pegação”, os “das travas” e os “das rachas”. Considerando, justamente, a fluidez sexual e de gênero que representa, já em si, algum indício das ruínas do sistema sexo-gênero-sexualidade.

De qualquer forma, o cinemão, com os filmes de sexo explícito, joga com as categorias ao tornar público o que deveria se manter, de acordo com os discursos higienistas e moralistas, no âmbito do privado. Jogando, tantas vezes, com esta dinâmica do que se mostra e o que se esconde: “os cartazes... estão aqui dentro. Entre e veja.” Entre e veja... alguma verdade oculta? Assim, se visibiliza e se esconde, se valoriza e se marginaliza. Simultânea e continuamente.



Imagens 12 e 13: fachadas do Saci e Palácio do Cinema nos 2000

Imagens da internet²⁶

O que se percebe, enfim, é que em se deslocando a atenção da tela para o próprio espaço do cinema, para além da proliferação de novas estrelas pornô através de sua arquitetura (Coelho, 2018), o sujeito passa a importar menos do que a *multidão*. Fato apoiado pela predileção quase geral pelos fundos das salas, mais escuros, por estarem mais distantes das telas, e em que se concentram o maior número de pessoas, de onde vêm a maior parte dos ruídos. O manual de conduta que inibia o deslocamento e a interlocução dá lugar a uma série de códigos não

²⁶ fontes das fotos, respectivamente: <https://www.flickr.com/photos/lucasnaluz/2196658836>
<https://www.cinemasdesp2.com.br/search/label/Capital%20-%20Pal%20A1cio%20das%20Divers%20C3%B5es>

escritos, mas compartilhados pelos frequentadores, ditam aproximações e afastamentos; as conversas são raras e expressas, mas os ruídos se proliferam e se multiplicam para além do áudio dos filmes.

Como bem descrito em grande parte da bibliografia (Coelho, 2018; França, 2014; Pena, 2018; Vale, 2000), e como se pode notar rapidamente ao entrar em uma sala pornô, os sentidos exercidos e estimulados naqueles espaços estão a serviço de novas “formas de vida” (Haraway, 1995; Foucault, 1981) que driblem a busca por uma verdade estanque e em que podem ter menos valor o visível (considerando a penumbra e a escuridão) e o falado (sendo quase toda aproximação iniciada por convite silencioso: um olhar demorado ou uma aproximação tácita), e mais valor o “pressentido”, como coloca Coelho (2018, p. 144), os cheiros, os fluídos, o tátil, o “ver no escuro”.

As “redes” (Latour, 2012, 2013; Haraway, 1995; França, 2014) representam uma possibilidade pela qual se pode começar a entender o deslocamento mais profundo em cena: Coelho (2018) as articula (as redes), demonstrando o quanto elas se distanciam da noção corrente na sociologia de “sociabilidade”, na medida em que não implicam na interação de sujeitos íntegros, “sujeitos políticos”, que se interpelam a partir de suas próprias subjetividades apartadas e particulares (no limite, seu “verdadeiro sexo”, extrato dos ideais modernos europeus), estando tão mais ligadas à noção de que as subjetividades se constituem pelas práticas coletivas. Está aqui, precisamente, o deslocamento mais radical ocorrido na sexopolítica no centro de São Paulo: as redes se tornam mais aparentes na medida em que o sujeito moderno (ao qual lhe cabia uma poltrona e do qual se exigia palaciana postura) dá lugar à multidão formada nos interiores dos cinemões.

Esta multidão, pode-se dizer, é composta pelo que Preciado (2022) nomeou “simbiontes políticos”, em oposição ao “sujeito político, ficção dominante da modernidade patriarcal e colonial, que supõe uma teoria da soberania, uma representação vertical do poder, um relato individualista acerca da sujeição e da autonomia” (Preciado, 2022, p. 47) — o estabelecimento de simbioses políticas (aos moldes da simbiose biológica, mas não essencializada ou naturalizada) entre organismos vivos e outros agentes se apresenta como proposta para que possamos, justamente, “estabelecer novas relações que nos permitam viver nas ruínas” (p. 48).

Esta noção é, em muito, próxima do do “ciborgue” de Haraway (1995) e do “tecnovivo”, tratado pelo próprio Preciado (2019) anteriormente em sua obra — ambos articulados por Coelho (2018) em sua tese, são outras maneiras de se tomar o indivíduo para além da noção de “sujeito”, o considerando enquanto ser híbrido, formado a partir de relações e agenciamentos —, mas acredito que o “simbionte político” guarda algo tanto mais precioso para interpretação destas relações desenroladas no escuro das salas de cinema. Em simbiose entre si e com o território, a multidão confunde a arquitetura dos corpos e a dos cinemas, compondo, ainda, com tantas outras tecnologias, como as substâncias consumidas (relativamente frequentes), a luz (e sua escassez), o próprio filme que está sendo exibido, a internet — vem do digital, inclusive, uma imagem clara disto que estou sustentando: diversos perfis sugeridos no aplicativo de pegação gay Grindr nos arredores do cinemões, na República, são nomeados Cinemão. Em grande parte não exibem fotos, mas indicam esta sobreposição entre identidades e coletivos, entre corpos e espaços.

Foucault problematizou este “sujeito” através do qual se pode exercer o modelo de governabilidade biopolítica das microvigilâncias e das micropunições, em seus termos:

Há dois sentidos para a palavra "sujeito": sujeito submetido a outro pelo controle e a dependência e sujeito ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si. Nos dois casos a palavra sugere uma forma de poder que subjuga e submete. (Foucault, 1984)

Este sujeito, subjetivado e assujeitado, é produzido (neste contexto) por meio do exercício do que ele chama de “tecnologias de si” (Foucault, 1994): a prática de “decifrar quem se é” por meio da “descoberta” de uma certa verdade estanque acerca de sua própria sexualidade. De outra maneira, a multidão simbiótica ruidosa formada pelos cinemões parecem “levantar” as ruínas arquitetônicas e subjetivas, valorizando os “desejos ocultos” no lugar das verdades cristalinas.

Retomando o contexto da estreia do sexo explícito em salas de cinema, com *Coisas Eróticas* (1981), já no ano seguinte o ditador João Figueiredo incluía em um pronunciamento um comentário a respeito da “escalada do obsceno e do pornográfico”:

Não sei se há, entre nós, filosofias — ainda que filosofias do nada —, que concorram para a onda de dissolução de costumes, a que se assiste. Sei, porém — porque se exibem às escancaras, com espantoso atrevimento —, que a obscenidade e a pornografia se infiltraram por toda a parte. A

escalada do obsceno e do pornográfico assume proporções tais que, ao falar ao povo brasileiro, neste 15 de março, terceiro aniversário do meu Governo, não posso calar ante a vaga de desregramento moral que campeia, perante os nossos olhos, de modo desenfreado. Afirmarão os pornógrafos, parafraseando palavra famosa, que os males da pornografia e da obscenidade se curam com mais obscenidade e pornografia. A verdade, porém, está em que tais males somente acharão remédio na resistência, a eles oposta, dos valores espirituais em que se estriba a civilização cristã sob cujos postulados vivemos e queremos continuar a viver. (Brasil, 1982, pp. 62-63)

Da ameaça tão grave e profunda representada pela pornografia à “civilização cristã” advém aquele gesto ao qual sempre se referem as matérias jornalísticas — como esta, do Uol: “*Decadência e história: o que escondem os cinemões adultos de SP*”²⁷ — e os discursos hegemônicos ao se referirem às transformações desencadeadas nos cinemas do centro: a queda. A decadência, o declínio, a depravação, a ruína são todas elas categorias morais. Semelhantes, quando não idênticos, aos termos empregados por aqueles cânones europeus aos quais Foucault se referia pensando na imposição do “verdadeiro sexo” (que foram tomados como guia na busca pela “modernização” dos hábitos paulistanos, posteriormente, no contexto do século XX): o psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso, um dos mais influentes dentre os teóricos formadores da noção moderna de sexualidade (ao lado de Krafft-Ebing, de Gregório Maraion e de Albert Moll), propunha o reconhecimento do “delinquente nato” a partir da antropometria, da identificação de tatuagens no corpo e de comportamentos homossexuais, características consideradas *degenerativas* e perversas (Green, 2000; Coelho, 2018).

É curioso notar, no entanto, um elo entre a experiência do cinemão e a dos palácios cinematográficos, estando o público, o filme e o espaço do cinema interligados de maneira tal que se continuam e se interpelam em rede (a pornografia, enfim, explicita o que ocorrera de outro modo, naturalizado, essencializado). Nos termos de Perlongher (2008):

O cinema funciona à maneira antiga, isto é, não como mero espetáculo passivo, mas como centro de reunião social, onde se desenvolve uma ativa sociabilidade, que não se restringe às relações de amizade, mas abrange também contatos diretamente sexuais, na escuridão das poltronas ou nos banheiros do cinema, divididos entre travestis (que controlam as privadas) e michês (que perambulam em torno dos mictórios). A própria disposição arquitetônica do local favorece o fluxo constante de espectadores da sala

²⁷ Disponível em: <https://www.uol.com.br/flash/?c=1c1fa370137455316cf1fcf5108977620250905>

do andar térreo à sala do primeiro andar e vice-versa, licença contemplada no preço do ingresso. (Perlongher, 2008, p. 176)

Ao contrário do que se poderia chamar “circuito cinematográfico” contemporâneo, que envolve (em geral) subir ao quinto andar de um shopping, passando por vitrines e por uma praça de alimentação, “aqui [na rua] eu ia ver filmes e ia ao cinema, quando passei a ir em shopping, eu passei a ver filmes só” (Eduardo Santos Mendes in Brandão, 2018). Repito uma citação de Inimá Simões, a respeito da ida ao palácio cinematográfico, reproduzida ainda no primeiro capítulo:

O filme era uma parte do espetáculo, a parte mais importante sem dúvida, mas não era tudo. O espetáculo começava já na calçada, muito antes da platéia ser escurecida e é bastante provável que os frequentadores vissem apenas uma parte do que acontecia no filme, livrando um olho para acompanhar a atmosfera de encantamento. (Simões, 1991, p. 47)

Os frequentadores dos cinemões certamente livram mais do que um olho para acompanhar a “atmosfera de encantamento”, mas guardam em comum com o público de outrora a noção de que a cena se estende da tela para sala, que é também um cenário, enquanto o próprio público forma um elenco recheado de estrelas, mas também difuso e amorfo: uma multidão que se desloca de modo ruidoso e simbiótico.

3. Pornografias, templos e estacionamentos

Inicialmente, o que abordarei neste segmento seria o eixo em torno do qual se ergueria todo o meu trabalho — isto antes de ter percebido o quanto se refere àqueles territórios como se fossem ruínas de fato, o que me fez optar por dedicar a traçar esta breve genealogia, dos palácios aos cinemões. O que guiará todo este capítulo é a intenção de retrazar o mapa, atualizar a cartografia da “mancha” formada pelo circuito de cinemas pornô, identificada por Rosa et al. (2008)..

Os deslocamentos sexopolíticos decorridos no centro paulistano descritos anteriormente não podem ser tomados enquanto fenômenos derivados de um plano político consciente, com uma direção clara de “libertação sexual” ou algo do tipo. À parte qualquer interpretação romântica, o que se nota é justamente um deslocamento da disputa sexopolítica acompanhada e, até certo ponto, promovida pela incorporação por parte do mercado deste tipo de negócio.

Do mesmo modo como a “ruína” das salas de cinema não pode ser encarada sem que se perceba a centralidade do “pragmatismo comercial” e sua busca por empreendimentos que gerassem mais lucro (Simões, 1991), o sucesso mercadológico dos cines pornô é exatamente o que garante a sua persistência e continuidade ao longo das últimas décadas.

França (2014) anota, em sua etnografia pelos cinemões de Goiânia, a elementaridade da percepção das interseccionalidades estabelecidas no contemporâneo entre o mercado e o campo das sexualidades, articulando a noção de Maria Filomena Gregori (2010) segundo a qual:

Hoje não podemos estudar apenas aqueles universos institucionais de produção dos saberes próprios à consolidação da “sociedade burguesa” dos séculos XVIII e XIX, como foi inicialmente realizado por Foucault: clínicas, prisões, processos judiciais. Torna-se estratégico investigar as práticas que envolvem os erotismos, em meio a um universo que parece absolutamente central no mundo contemporâneo: o mercado. (Gregori, 2010, pp. 77-78)

Neste mesmo sentido, Coelho (2018) compreende a relevância do aspecto comercial, da “espetacularização dos desejos pornográficos, sua exibição e consumo” (Coelho, 2018, pp. 151-152) na produção do que ela chama de “subjetividades-vitrine”, considerando que a espetacularização da sexualidade (característica primeira da pornografia, que torna público o que deveria se

resguardar ao âmbito privado) corresponde à comercialização da mesma (Leite Jr., 2006, 2009).

Para compreender os desdobramentos arquitetônico-sexuais projetados pelos cinemões do centro fortalezense, Coelho (2018) lança mão do conceito de pornotopia elaborado por Preciado (xx) a partir da heterotopia foucaultiana, um “contraespaço” que se opõe aos outros espaços todos, contestando a ordem cotidiana — o cemitério, o prostíbulo, a feira, a prisão, etc (Foucault, 2013). A pornotopia, por sua vez, constituiria uma espécie de heterotopia caracterizada por, sintetiza Coelho (2018):

sua capacidade de estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia. Nela, os modos normativos de codificar gênero, sexualidade, práticas corporais e rituais de produção de prazer são alterados, constituindo brechas na topografia sexual da cidade. (Coelho, 2018, p. 115)

Pois bem, o deslocamento que vim tratando da sexopolítica paulistana desde os palácios cinematográficos até os cinemões não pode ser tomado como um deslocamento total, paradigmático, justamente pela qualidade pornotópica das salas pornô no centro da cidade, em disputa com os outros estabelecimentos da região e com o próprio ordenamento da cidade. Considerando isto, construí a seguinte tabela que esboça um plano mais geral dos outros deslocamentos sucedidos na antiga Cinelândia Paulistana, para que possamos verificar, a seguir, o cenário urbano do qual insurgem estas arquiteturas pornotópicas.

Nome com que foi inaugurado (e entre parênteses outros nomes que vieram a ter)	Ano da abertura	Endereço	O que funciona no espaço atualmente
Alas (Augustus, Capital)	1962	Av. Rio Branco, 300	Galeria comercial
Apollo (Super Cine-Theatro Apollo)	1922	R. 24 de Maio, 40	Galeria comercial
Arcades (Paris)	1970	Av. Ipiranga, 808	Cine Paris (pornô)
Arizona (América)	1963	Av. Rio Branco, 49	Ocupação da FLM
Astoria	1938	R. General Osório, 132	Estacionamento

Nome com que foi inaugurado (e entre parênteses outros nomes que vieram a ter)	Ano da abertura	Endereço	O que funciona no espaço atualmente
Áurea (Kratos)	1957	R. Aurora, 522	Uma parte está desativada e na outra funciona um estacionamento
Bandeirantes (Ouro)	1939	Lg. do Paissandu, 138	Na plateia: estacionamento No balcão: Cine Ouro (pornô)
Barão	1962	R. Barão de Itapetininga, 255	Galeria comercial
Broadway	1934	Av. São João, 560	Edifício residencial
Cairo	1952	R. Formosa, 401	Praça das artes
Central	1916	Av. São João, s/n	Demolido, faz parte do Vale do Anhangabaú
Central (República)	1976	Av. Ipiranga,	Cine República (pornô)
Cineac (Avenida / Las Vegas)	1940	Av. São João, 335/341	Fechado
Cinespacial	1971	Av. São João, 1465	Estacionamento
Comodoro	1959	Av. São João, 1462	Edifício residencial
Copan	1970	Av. Ipiranga, 220	Fechado desde a desativação da igreja neopentecostal Renascer, há planos de reabertura do cinema.
Coral	1958	R. Sete de Abril, 381	Galeria comercial
Ipiranga	1943	Av. Ipiranga, 786	Fechado, com eventos esporádicos
Jussara (Bruni / Dom José)	1951	R. Dom José de Barros, 306	Aberto: Cine Dom José (pornô)
Los Angeles (Kratos)	1962	R. Aurora, 501	Estacionamento
Marabá	1945	Av. Ipiranga, 757	Aberto, sendo o último com programação comercial (dividido no modelo multiplex)
Marco Polo (Globo)	1962	Av. Ipiranga, 933	Fechado
Marrocos	1951	R. Conselheiro Crispiniano, 352	Fechado, após ter se desmontado a ocupação do MSTs. Abrigará a Secretaria Municipal de Educação

Nome com que foi inaugurado (e entre parênteses outros nomes que vieram a ter)	Ano da abertura	Endereço	O que funciona no espaço atualmente
Metro	1938	Av. São João, 791	Sede da igreja neopentecostal Internacional do Reino de Deus
Metrópole	1964	Av. São Luiz, 187	Galeria Metrópole
Mônaco (Premier)	1957	Av. Rio Branco, 62	Estacionamento
Normandie (Bretagne / Palácio do Cinema / Palácio das Diversões)	1953	Av. Rio Branco, 425	Fechado
Oásis (Opera II)	1950	Pç. Júlio de Mesquita, 117	Fechado, tendo funcionado como estúdio da igreja neopentecostal
Olido	1957	Av. São João, 473	Uma das três salas em que foi dividido integra o Circuito Spcine
Opera	1939	R. Dom José de Barros, 295	Galeria comercial
Paissandu	1957	Lg. do Paissandu, 60	Estacionamento
Paratodos (Boulevard)	1930	Lg. Santa Ifigênia, 63	Estacionamento
Pigalle (Arouche)		Lg. do Arouche, 426	Cine Arouche (pornô)
Regina	1959	Av. São João, 1140	Hotel Ibis
República (Gaumont Palácio)	1922	Pç. da República, 365	Edifício residencial e estacionamento
Ritz (Rivoli)	1943	Av. São João, 593	Estacionamento
Rosário	1929	R. São Bento, 397	Caixa Econômica Federal
Saci	1966	Av. São João, 285	Sala do Conservatório, na Praça das Artes
Santana	1962	R. do Boticário, 209	Fechado
Scala (Belas Artes Centro / Duplo / Broadway / Studio Teatro)	1962	R. Aurora, 720	Estacionamento e Hot Thermas Club (sauna e cine pornô)
Tabaris	1934	R. Formosa, 18-A	Demolido (exibia produções do “gênero só para adultos”, nos anos 30 — mas pelo diferente contexto não o considereei cine pornô)

Nome com que foi inaugurado (e entre parênteses outros nomes que vieram a ter)	Ano da abertura	Endereço	O que funciona no espaço atualmente
Ufa Palácio (Art Palácio)	1936	Av. São João, 419	Ocupação da FLM
Windsor	1961	Av Ipiranga, 974	Academia Smart Fit

Cinemas da Cinelândia Paulistana *expandida*

Tabela elaborada por mim a partir do livro de Simões (1991), do site

<http://www.cinemasdesp2.com.br/> e da apuração da ida a campo

Em negrito estão destacados todos os estabelecimentos que funcionaram ou ainda funcionam como cinemões, valendo tomar nota que ainda outros cines pornô abriram suas portas a partir da década de 1990 em endereços outros que não abrigavam cinemas anteriormente (e por isto não figuram na listagem acima), o caso do Cine Ponto Zen (na Av. São João, 1119), do Cine Hot Club (na Av. São João, 1081) e do Cine Aurora (na R. Aurora, 694). Dos cinemões listados por Rosa Et al. (2008), 15 deles fecharam suas portas, e outros surgiram em estruturas mais ou menos improvisadas na R. Aurora (em que as salas de cinema pornô aparecem quase secundárias, contíguas a bares e outras “diversões”). A seguir o mapa dos cinemões que estão em funcionamento, atualmente.

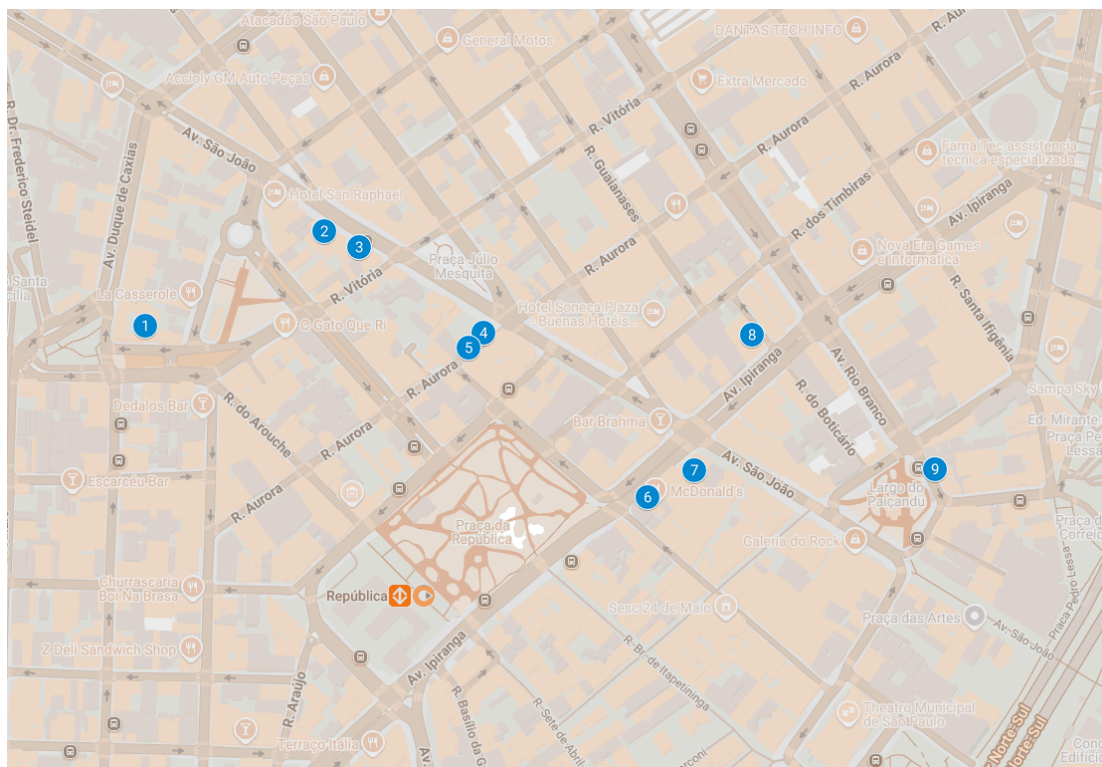


Imagem 14: Cartografia dos cinemões em funcionamento hoje
 Mapa elaborado por mim a partir do trabalho de campo²⁸

Legenda:

- 1 - Cine Arouche (Largo do Arouche, 426)
- 2 - Cine Ponto Zen (Av. São João, 1119)
- 3 - Club Cine Hot (Av. São João, 1081)
- 4 - Cine Aurora (R. Aurora, 694)
- 5 - Cine Stud G (R. Aurora, 706)
- 6 - Cine República (Av. Ipiranga, 752)
- 7 - Cine Paris (Av. Ipiranga, 808)
- 8 - Cinemão SP (Av. Ipiranga, 957)
- 9 - Cine Ouro (Largo do Paissandú, 138)

Pode-se perceber o quanto a Av. São João, outrora descrita por suas características “centralizadora, atraente, magnética, vai chamando a si a vida urbana, que a ela se gruda e com ela roda, (...) síntese da vida de hoje, índice infalível do progresso destes tempos — o cinema também para ali converge” (O Estado de São Paulo, 15/3/1938, p. 7), mantém-se enquanto centro de um novo

²⁸ Disponível em:
<https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1VQrJALmI3MaWTt-8OMJfpD47-ECc6ms&usp=sharing>

circuito, “eixo em torno do qual orbita a mancha dos cinemas pornôs” (Rosa Et. al, 2008), *índice infalível* destes outros tempos.

De fato, caminhando por entre as quadras contíguas à São João, do Largo do Arouche ao Largo do Paissandú, se passará por muitas destas fachadas (mais ou menos discretas, sua proposta pornográfica mais ou menos explícita — considerando que, naquelas mais austeras, o oculto e o mistério colaboram em via dupla tanto para o sigilo quanto para efeito de marketing pelo “oculto”) em que se concentram sempre alguns homens terminando de fumar os seus cigarros ou esperando alguma companhia para entrar. Parte do público se comunica por grupos de whatsapp e telegram a fim de saber se os cinemões estão cheios ou vazios para calcular se vale o deslocamento — “o cine arouche tá pocando” envia um membro, e de fato se forma uma fila de homens para entrar num sábado a tarde —, mas a calçada é definitiva: pode-se dizer que o programa começa já na calçada, e varia ao longo das tantas horas que permanecem abertos (costumam funcionar por entre 12 e 24h, todos os dias).



Imagem 15: “O espetáculo já começava na calçada” (Simões, 1991, p. 47): A fachada do Art Palácio (Ufa) em 1936

fonte: Rino Levi Arquitetos Associados SC Ltda. - Acervos FAU²⁹

²⁹ Acesso em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rino-levi/metropole-cultural/>

Mais comum, no entanto, do que passar por cines pornô é notar a estrutura das marquises abandonadas, sobre as quais se atulham letreiros de todos os tipos, pelas calçadas. E no entanto, de todos os estabelecimentos que se desdobraram a partir dos projetos arquitetônicos cinematográficos, dois tipos são os que mais conservam a sua grandiosidade e a sua estrutura (uma vez que é do interesse destes negócios não repartir a arquitetura, mas manter sua amplitude), sendo tão fácil notar o formato de suas antigas salas e seu propósito primeiro imponente: o templo neopentecostal e os estacionamentos.

A igreja Internacional da Graça de Deus instalou sua sede no antigo Cine Metro (cujo projeto da companhia MGM seguia o formato de seus cinemas da Broadway e de Champs Elysées — matriz igualmente aplicada em outras metrópoles latino-americanas como Bogotá, Cidade do México e Havana), mantendo seu saguão, as portas originais, as poltronas de cinema e no lugar da tela, o altar. Atualmente, este é o único templo neopentecostal em funcionamento no endereço de um cinema na região da antiga Cinelândia Paulistana (tendo sido desmontada a unidade da igreja Renascer aberta no lugar do Cine Copan), mas este é um fenômeno mais abrangente quando se considera os destinos de outros cinemas de bairro da capital paulista (um exemplo é o grande Cine Nacional, na R. Clélia, 1517, que passou a abrigar a sede da igreja Bola de Neve) — e o que se reflete a nível nacional, já muito bem documentado —, o que não é o interesse desta pesquisa, evidentemente.

De qualquer forma, apesar de numericamente inexpressiva, a sede da Internacional no lugar do Cine Metro carrega em si um significado profundo por ser o único estabelecimento em que se pode ver o espaço do cinema antigo “conservado” (claro, seguindo à sua maneira a estética dos templos neopentecostais) e por ser um símbolo do poder desta igreja pela manutenção deste “palácio” onde ocorrem cultos ministrados por R. R. Soares. É válido considerar a relevância deste templo no contexto do centro paulistano para que se tome um importante exemplo do que disputa por aquele espaço com as arquiteturas pornotópicas.

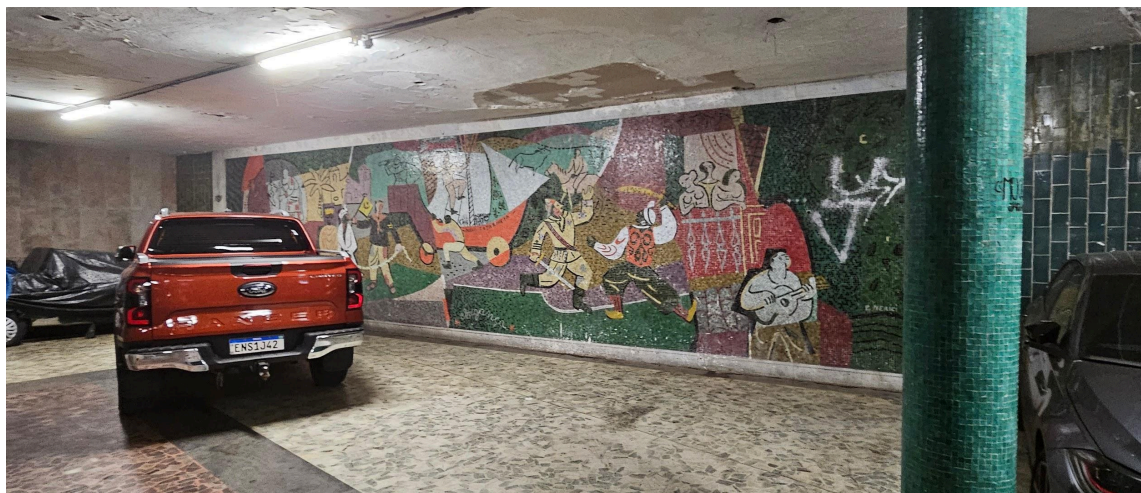
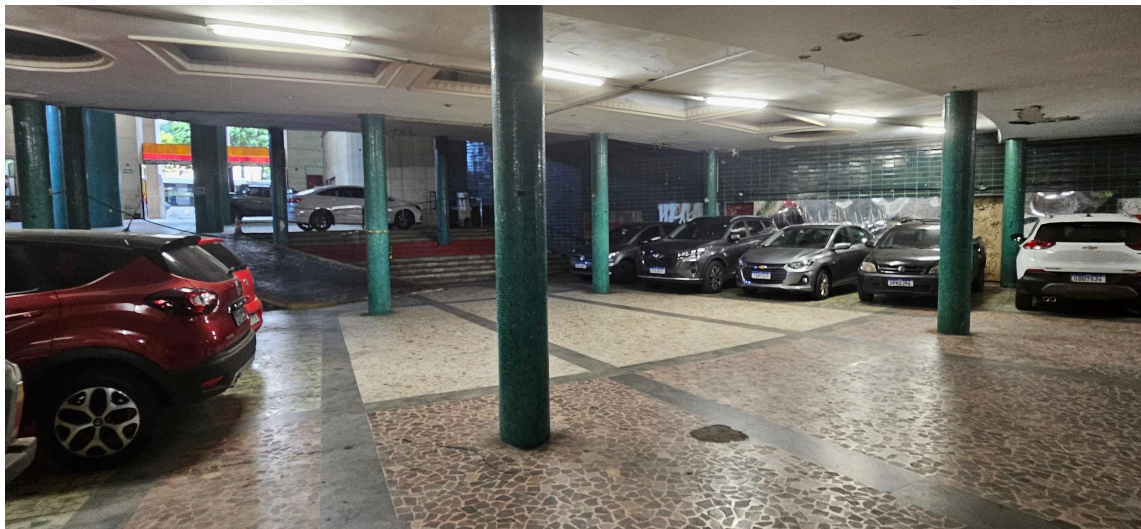


Imagem 16: Culto da igreja Internacional, no antigo Cine Metro
Fonte: Arquivo Graça / Solmar Garcia³⁰

Ainda, é curioso perceber o quanto os Palácios Cinematográficos são recorrentemente rememorados pela sua característica de propiciar “gozo espiritual imenso” (O. M., em Cinearte edição 153, de 1929): Mendonça Filho (2023) conta da experiência quase religiosa representada pelo programa cinematográfico, alguma coisa da ordem de comungar com o público em comum, com a sala, em algum sentido transcendente (e, eu acrescento, simbiótico); nos termos de Loyola Brandão, “o cinema começa a decair todo, aquela grandiosidade... o cinema que era *um templo*, era *uma igreja*, foi perdendo essa pompa, esse glamour” (in Brandão, 2018, 52’30). Uma imagem interessante que também aproxima as funções sociais de ordens religiosas e sexuais (desempenhadas, então, pela Cinelândia e depois desdobradas de modos distintos) reside na tradição dos cinemas pornográficos exibirem, pelo menos até a década de 1990, filmes católicos quando da chegada da semana santa (especialmente, na sexta feira santa), aos moldes do que era feito antes de se tornarem pornô (Simões, 1991; Brandão, 2018) — o que se repetia em cinemões de outras cidades brasileiras, como Brasília (Novais, 2013), Fortaleza (Coelho, 2018) e Goiânia (França, 2014).

³⁰ Acesso em <https://revistashowdafe.com.br/reportagens/capa-253/>

O que dificilmente não se encontrará ao longo de quaisquer dos quarteirões abrangidos por este mapa, no entanto, é a presença de pelo menos um lote sendo usado como estacionamento de carros. Este tipo de negócio se multiplica pela região, surgindo em meio as arquiteturas mais diversas — todos os prédios se apresentam como estacionamentos em potencial, e onze dos antigos cinemas estão adaptados para os automóveis (escadas se tornam rampas, poltronas dão lugar a vagas desenhadas no chão). E, afora o templo já mencionado, é no interior deles onde mais se pode vislumbrar a razão de se chamarem palácios os antigos cinemas, de fato hiperbólicos. Mas nos estacionamentos, o público é formado por uma multidão silenciosa e estática de carros, seus motoristas entram e saem o mais rápido que podem, figurantes na cena.



Imagens 17 e 18: Estacionamento em funcionamento no antigo Cine Paissandú, nas fotos: o antigo saguão do cinema e um dos seus painéis que ainda existe

Fotos minhas

Roland Barthes identificou no automóvel (e não no cinema) o “objeto mítico” da modernidade industrial, guardando semelhança com o que havia significado a catedral gótica no contexto medieval. Preciado condensa esta noção:

A relação estética do sujeito medieval com o mundo passava pela inscrição do corpo no espaço arquitetônico da catedral, assim como o sujeito fordista se definia por sua relação ao mesmo tempo banal e intensamente carnal com o automóvel. A catedral também era uma espécie de veículo vertical e coletivo que permitia o transporte da alma do crente medieval para um universo teológico, conectando-o com a luz através dos vitrais. O automóvel, horizontal e individual, objeto trivial, profano, “ao rés do chão”, como diz Barthes, transportava, queimando petróleo, o corpo do consumidor do trabalho para casa, da casa para os espaços designados para o ócio. (Preciado, 2023, p. 37)

Considerando, pois, a centralidade deste objeto na contemporaneidade, Preciado tece a noção de que opressões históricas se reorganizam, no contexto do século XXI, em torno do que chama “capitalismo petrossexoracial”

A política normalizadora do corpo no capitalismo petrossexoracial cria uma ilusão de realismo da percepção. Nem a gasolina nem a carne nem a heterossexualidade são naturais, mas resultado de longos processos de perfuração, extração, domesticação, morte, transformação, standardização e estilização. A estética dominante naturaliza o complexo ato de perceber, de tal modo que a especificidade com que as formas se oferecem aos sentidos na sociedade capitalista (a fumaça, o ruído, a poluição, o plástico, a carne, o ato sexual concebido como penetração biopênis-biovagina, o estupro, a reprodução heterossexual entendida como atividade obrigatória, o ritmo repetitivo do trabalho e do consumo etc.) parece ser simplesmente o estado “natural” da “realidade”. (Preciado, 2023, pp. 40-41)

Neste sentido, ele identifica no automóvel a prótese central de uma “petromasculinidade” — semelhante ao que foi heterossexualidade para a história da sexualidade, o “encaixe homem-automóvel” é naturalizado ao lado do “encaixe biopênis-biovagina”, estando o combustível fóssil (especialmente o petróleo) naturalizado rente, ou prioritariamente, à testosterona (Preciado, 2023). Já concluo esta pequena digressão, sob o risco de nos distanciarmos por demais do enfoque da pesquisa, recuperando que os estacionamentos representam o destino prioritário das salas de cinema antiga (numericamente) e compõem, pela sua disposição em praticamente todos os quarteirões da região (a seguir, o mapa com os 130 estacionamentos existentes ali), uma espécie de centro de estacionamentos: desdobramento arquitetônico consequente, residual, deste modelo petrossexoracial — em que figuram algumas possibilidades pornotópicas, contestadoras da norma.

aniversário da cidade, e nomeado Elevado Costa e Silva em homenagem ao ditador), que se eleva sobre um trecho da Av. São João, — inaugurando a década em que as salas de cinema começaram a se repartir em salas menores, muitas delas especializadas em “gêneros menores”.



Imagem 20: Estacionamento na sala do antigo Cine Bandeirantes, os carros ocupam inclusive o espaço da tela.

Fotografia de Eduardo Okubo, retirada da internet³²

Parto da leitura de Preciado (2023) para compreender que este tipo de negócio (que se apropria de maneira tão massiva e evasiva do território) compõe a sexopolítica do centro de São Paulo tanto quanto o cinemão: passando, esta dimensão sexopolítica, quase sempre despercebida justamente pelo seu aspecto normativo — o “encaixe homem-carro” é naturalizado como o “encaixe biopênis-biovagina”, e da mesma forma se percebe de modo essencializado esta consequência residual do “capitalismo pertossexoracial”, expressa pelo domínio arquitetônico por parte dos estacionamentos — pela sua utilidade, pela sua precisão (em oposição às diversões, aos “desencaixes” simbióticos).

³² fonte: <https://saopauloantiga.com.br/cine-bandeirantes/>

A imagem paradigmática desta disputa sexopolítica se percebe no interior do antigo Cine Bandeirantes, de 1939, palácio cinematográfico do Largo do Paissandú que teve sua sala imensa desdobrada em dois negócios em atividade: na sua plateia, o estacionamento; em seu balcão, o cinemão. Rebatizado Cine Ouro, em 1966, o palácio cinematográfico contava com um estilo colonial do qual ainda se notam algumas características, com réplicas de esculturas de Aleijadinho e outras obras sacras ouro-pretanas (havendo ainda dois baixos relevos nas laterais de onde estava a tela), contava com audições de piano antes das sessões. Hoje, sua arquitetura está deslocada no sentido de abrigar dois tipos arquitetônicos diversos, duas propostas sociopolíticas.

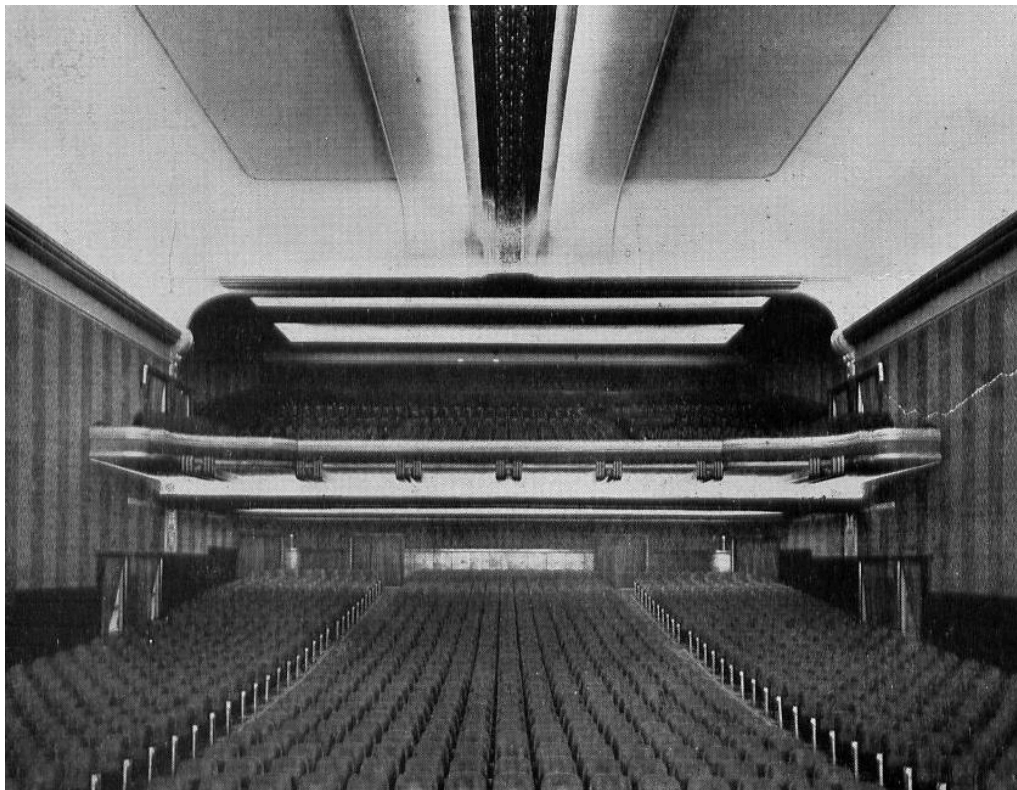


Imagem 21: O corpo do Cine Bandeirantes, quando de sua abertura em 1939. Hoje, na plateia existe um estacionamento e no lugar do balcão, um cinemão. Fotografia publicada na Revista Acrópole (1939), de autoria desconhecida. Retirada da internet³³

³³ fonte: <https://saopauloantiga.com.br/cine-bandeirantes/>



Imagem 22: O estacionamento no lugar da plateia; e, atrás da parede branca que se levanta no limite do antigo balcão, o Cine Ouro
Foto minha

O cinemão aberto no espaço do balcão manteve o nome Ouro e tem duas entradas, pelo Largo do Paissandú e pela rua Capitão Salomão, enquanto a entrada principal do antigo cinema é dedicada aos carros, para o estacionamento. Em cima, o cine pornô conta com três salas de cinema exibindo filmes diferentes, um bar, dark room e cabines individuais, os áudios dos filmes se misturam com a música do bar, o burburinho e os ruídos produzidos pela multidão, a todo tempo o público se desloca pelo espaço a caminho dos outros espaços e das outras diversões (compartilhando, com os demais cinemões, mais ou menos os mesmos códigos); embaixo, o único som frequente é o dos carros manobrando, seus motoristas fazem apenas parte do percurso a pé e acertam com os funcionários na porta. Especificamente debaixo do “balcão”, pode-se ouvir um gemido ou outro vazado do filme que se exhibe no andar de cima.

Este desdobramento do “corpo” do Cine Bandeirantes é emblemático: ele se divide e guarda em seu interior dois espaços diversos com fins e práticas, poder-se-ia dizer, opostas (a pornotopia composta pela pequena multidão de simbiotes políticos suspensa sobre a frota de carros — próteses — estacionados). Se recuperamos a aproximação proposta no capítulo anterior entre o que Foucault (1982) nomeou “verdadeiro sexo” e o que chamei de “verdadeiro cinema”, relacionando a arquitetura dos espaços com a dos corpos (como o fez, antes,

Coelho [2018]), o que se nota é que, segundo o escrutínio normativo, o corpo do antigo palácio cinematográfico conserva duas verdades que, pretensamente, não deveriam coexistir.

“Quanto aos elementos do outro sexo que possam eventualmente aparecer, eles são apenas acidentais, superficiais, ou mesmo ilusórios” (Foucault, 1982, p. 2), é nesta mesma chave que o codiretor de *Coisas Eróticas* (que colocara a pornografia em circuito) “revela” que a figura no cartaz de seu filme se trata de uma travesti, “mas que era bonita era” (Calicchio in Costa et al, 2013). Do ponto de vista dissidente, o meu interesse reside em considerar que estas arquiteturas não possuem cargas (sexopolíticas) intrínsecas, mas que sobre elas se inscrevem sentidos intercambiáveis (Douglas e Isherwood, 2009; França, 2014). Não me interessa, enfim, “despir as anatomias enganadoras” com o propósito de descobrir uma verdade, tanto quanto não quero desenhar uma sobreposição conciliadora entre este território e as identidades trans e intersexo pura e simplesmente — considerando os corpos de Herculine Barbin (“hermafrodita” do século XIX sobre quem se dedica ao pensar “o verdadeiro sexo”) e da travesti desconhecida do cartaz em paralelo com a arquitetura das salas de cinema. Ao contrário, proponho que a transformação sexopolítica paulistana é bem entendida quando se percebe, no que se ergue de suas ruínas, a dysphoria mundi de Preciado (2023) — a disforia generalizada, “normalizada” para além dos corpos/sujeitos sobre os quais recaíra a patologização psiquiátrica e a marginalização: o centro em ruínas é o centro disfórico. A seguir, no último capítulo, tratarei disto, de como a disforia pode deixar de ser uma ferramenta normativa (que incide sobre corporalidades dissidentes) e passar à estratégia política.

Considerações finais

“Tem ruína pra todo canto”, grita em certo momento um personagem de *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970), de João Silvério Trevisan, filme frequentemente escanteado entre os incontornáveis do Cinema Marginal paulistano. Realizado na Boca do Lixo e organizado, mais ou menos, como uma crítica tanto ao Cinema Novo (trazendo já em seu cartaz uma distorção satírica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha), quanto a tudo o quanto se afixa enquanto norma, o filme

segue um cangaceiro grávido, uma Carmen Miranda travesti, duas prostitutas, um rei africano, vários mendigos, um fabricante de bombas e um anjo caído (dentre outros) que compõem uma pequena multidão itinerante que se desloca pelas ruínas do país. O cenário é apocalíptico mas há muita folia, e dentre seus personagens não se pode destacar quais são os protagonistas — muitas vezes, nem mesmo podemos distinguir quem diz o quê, tamanho o vozerio e o ruído produzido pelo grupo.

As ruínas pelas quais caminham precediam, pelo menos em um ano, a inauguração do Minhocão sobre a São João, e já estavam lá. O poeta urbano “invisível”, Luiz Pãetow (do qual, não pude descobrir rastro além do seu mural) grava na parede do Art Palácio: “419 SÃOSJOÃOS / São o end—ereção do tão emblemático endereço / São o começo const—ruído antes da 2 guerra mundial”: projeta, pela sua poética, imagens que se sobrepõem e remontam o cenário — o começo tem a ruína inscrita em si (“const—ruído”), e já o endereço “oculta” algum fim pornográfico (como Perlongher anotou sobre a passagem do banheiro a banheirão e do cinema a cinema a cinemão, o endereço é tomado “end—ereção”; o fim e o pornográfico).

O passado sobre o qual se rememora com nostalgia, a promessa de futuro projetada pelos palácios cinematográficos desde as suas calçadas, suas marquises, “era o mundo se encontrando” (Francisco Luccas in Brandão, 2018): a Cinelândia Paulistana é recontada como uma espécie de cidade perdida, Atlântida falada e em cores, Eldorado em 70mm; sua “ruína” é lamentada como o fim da projeção, literal mas imagetivamente também, sai de cartaz um projeto — e o que toma as salas é incerto. Mas, o que já venho contornando no decorrer do texto: as fundações dos palácios cinematográficos já eram, elas mesmas, ruínas de outros mundos, avessas a certos corpos, hostis a certas práticas. E com isso não intento reduzir a importância da preservação da memória contra as políticas de esquecimento neoliberais promovidas pela ausência de políticas públicas que pensem o espaço urbano para além da ordem da especulação imobiliária. Sem dúvidas, o papel dos memorialistas e dos “ativistas do cinema” é fundamental e indispensável na manutenção da memória da cidade, que de outra forma se perderia. O que defendo, à parte disto, é que este passado grandioso que deve ser até mais rememorado (e cito uma iniciativa interessantíssima, que é Caminhada Noturna pelo centro de São Paulo — que, toda quinta-feira, traça um itinerário com algum enfoque específico da

história daquele espaço) não esteve ao acesso de todos: para alguns, trata-se de um passado arruinado.

Deve se considerar, por exemplo, o quanto o próprio estabelecimento da Cinelândia Paulistana no chamado “centro novo” contribuiu, à época, pela decadência do “centro velho” (do outro lado do Anhangabaú) e dos primeiríssimos cinemas da capital paulista na região do Triângulo Histórico — formado pela Praça da Sé e pelos Largos São Bento e São Francisco, ainda nos primeiros anos do século passado. Estes primeiros cinemas paulistanos inauguraram este novo jeito de se assistir a filmes de maneira prioritária, em outro ambiente e outra lógica diversos aos contextos das feiras de diversões, mas não tinham a pompa e nem as dimensões dos cines que vieram a compor a Cinelândia a tão poucas quadras dali: estão muito bem registrados no livro *Salões, circos e cinema de São Paulo* (Araújo, 1981) e na primeira parte do livro de Simões (1991). Neste sentido, a formação da Cinelândia Paulistana se dá a partir das ruínas no Triângulo Histórico (bem como o “centro novo”, a partir do “centro velho”).

Mas a operação realizada por estes novos empreendimentos superlativos no sentido de estabelecer o palaciano exige um critério semelhante na registro do “arruinado”, o não-verdadeiro. A exigência para que se cumprisse tão rigorosamente a minuta normativa (na lógica biopolítica, pela produção de desejo), alinhando a distinção monumental de sua arquitetura com a arquitetura dos corpos desejáveis (disciplinados, civilizados: cisgêneros, heterossexuais e brancos), determinava quais sujeitos e práticas não se adequavam àqueles espaços. A seleção segundo a qual “não entrava nem preto nem homem sem gravata” (Aldo Lucio Laurino apud Simões, 1991, p. 47), associada a microvigilância exercida exemplarmente pela figura do lanterninha (mas, principalmente, entre o público), produzia, enfim, *subjetividades palacianas e subjetividades arruinadas*.

Preciado (2023) abre seu *Dysphoria Mundi* narrando a respeito de como precisou declarar-se disfórico para que tivesse acesso à sua identidade pelo Estado Espanhol, muito embora não tenha experienciado a disforia nos termos clínicos:

Tive que declarar que minha mente estava em guerra com meu corpo, que minha mente era masculina e meu corpo feminino. A bem da verdade, não sentia distância alguma entre o que chamavam de mente e o que identificavam como corpo. Queria mudar, isso é tudo. E o desejo de mudança não diferenciava entre a mente e o corpo. Eu estava louco, talvez, mas, se era assim, minha loucura consistia em rejeitar a antinomia entre esses dois polos, feminino e masculino (...). Eu estava louco, talvez, mas, se era assim, minha loucura era tão espiritual quanto orgânica. Essa disforia

era a dona de minha alma e de minhas células. Sentia atração por outra coisa, por outro gênero ou, melhor ainda, por outra modalidade de existência. (Preciado, 2023, p. 11)

As instâncias biopolíticas que produzem subjetividades por meio de tecnologias têm, na disforia, um instrumento de manutenção da normalidade semelhante ao identificado por Foucault (1982) no contexto de Herculine Barbin — figura em torno da qual se debruça enquanto exemplo paradigmático do concernimento ocidental em relação ao “verdadeiro sexo” a partir do século XIX. O que Preciado opera, no entanto, é um deslocamento da categoria disfórica para além dos manuais médicos e institucionais, em que figuram ao lado dos transtornos enquanto condições sintomáticas incontornáveis do século XXI: em 2013, a transexualidade é substituída pela disforia de gênero no DSM, aparecendo ainda nas descrições do “transtorno depressivo maior”, do “transtorno bipolar”, da “disforia histeroide”, da “disforia da síndrome pré-menstrual”, do “transtorno de estresse pós-traumático”, entre outras (Preciado, 2023): “A modernidade disciplinar era histórica; (...) o neoliberalismo cibernético e farmacopornográfico é disfórico.” (Idem, ibidem, p. 18)

A disforia não existe como doença individual. Ao contrário, é preciso entender a dysphoria mundi como efeito de uma defasagem, de uma brecha, de uma falha entre dois regimes epistemológicos: entre o regime petrossexorracial herdado da modernidade ocidental e um novo regime ainda balbuciante que se forja através de atos de crítica e desobediência política. (Preciado, 2023, p. 20)

Desta maneira, a “dysphoria mundi” se inscreve sobre os cinemas antigos do centro de São Paulo: suas sessões duplicadas, suas salas divididas, sua programação dedicada a “gêneros menores” e, enfim, à pornografia; mas também seus desdobramentos em galerias comerciais, ocupações, estacionamentos: a verdade pretensamente única se multiplica em novos modelos arquitetônicos disfóricos que comportam pequenas multidões e vazios. Esteticamente, não há unidade, é difícil entender a disposição “original” das salas tantas vezes repartidas — a arquitetura do centro é multiaxial, em seus prédios e nos seus corpos:

Eles dizem: O presente tornou-se estranho. O passado está sendo contestado. O futuro é incerto. / Mas de que presente falam? A quem pertence “seu” passado? Para quem tinham reservado o futuro? / A ordem de todos os valores oscila. O eixo da Terra inclina-se. Os polos deslocam-se. (...) / Nosso presente, o presente dos corpos das minorias oprimidas, o presente dos povos outrora colonizados, o presente dos corpos aos quais se designou o gênero feminino no nascimento, dos corpos racializados, o presente dos corpos indígenas, dos trabalhadores pobres, dos corpos considerados anormais, sexualmente desviados, homossexuais,

trans, doentes mentais ou incapacitados, o presente dos idosos e crianças, o presente dos animais não humanos, das minorias étnicas ou religiosas, o presente dos imigrantes e refugiados..., este presente sempre foi estranho, e nosso futuro nunca foi mais que uma série de perguntas sem resposta. (...) / Não somos simples testemunhas do que acontece. Somos os corpos através dos quais a mutação chega para ficar. / A pergunta já não é quem somos, mas em que nos transformaremos. (Preciado, 2023, pp. 30-31)

A sexopolítica do centro paulistano é multiaxial, é disfórica, não deixa de ser hétero para se tornar gay, nem deixa de ser cisgênero para se tornar trans: a sessão dupla ficou para trás — os cinemões exibem um filme depois do outro, quem compra o ingresso o faz pelos “filmes inéditos” (anunciados dessa forma em suas portas) que se desenrolam no próprio corpo dos cines. E o inédito continua nas ruas, nos aplicativos, nas praças, nas galerias em deslocamentos contínuos.

Ainda, não busco postular que o dito “inédito” represente a superação de opressões, que se reconfiguram de diferentes modos: como na distinção produzida pelos frequentadores entre os cinemões: segundo C., “o Paris e o Arouche são bem frequentados”, enquanto outros “só tem michê e batedor de carteira” — estas categorias são maleáveis e transitórias, a depender do ponto de vista do interlocutor, mas também do período em questão, do fluxo de pessoas, etc. (e, não podendo esmiuçá-las por falta de tempo e competência, opto por suplantá-las — tentando, quiçá, retomá-lo futuramente). De qualquer forma, esta disputa deixa de ser caracterizada por um modelo hegemônico importado que se impõem sobre todos e ganha uma dimensão mais horizontal.

Preciado observa a dysphoria mundi, justamente, na “generalização da vida precária”: a ruína se expande afora do que se entendia “naturalmente” por ruído (a COVID opera como generalização da pandemia de Aids, por exemplo, e o colapso ambiental como generalização das “zonas de sacrifício” antes encerradas em regiões colonizadas do Sul Global) — ele observa as ruínas de Notre Dame, recém incendiada quando da escrita do livro, intuindo o

prenúncio do fim de um tempo ou a chegada de uma nova era. Esta intuição, porém, não depende de uma clarividência espiritual ou de uma premonição apocalíptica, mas de uma revelação estética. A intensidade visual do fogo e a beleza das ruínas ficam gravadas em cada memória apesar da pressa dos poderes públicos em ocultá-las. A nuvem tóxica que o incêndio gera não é maior que a nuvem digital cuja expansão já não é mais possível conter. (...) A catedral poderia chamar-se teocracia, capitalismo, patriarcado, reprodução nacional, ordem econômica mundial... E agora tudo arde. E as ruínas, apesar de tudo, são melhores que o capitalismo, melhores que a família heteronormativa, melhores que a ordem social e

econômica mundial. Melhores que qualquer deus. Porque são nossa condição presente: nosso único lar. (Preciado, 2023, p. 25)

Estas ruas, estes prédios, ruínas cujas arquiteturas se estabelecem em agência simbiótica com os “Milhares de Joãos-ninguéns nós inclusos sós nós / Que são / Não-sendo são / Multidão invisível / Santos & insanos / Ocultos & festivos / 419 SÃOSJOÃOS”, são isto mesmo, múltipla multidão, multidões. “Tem ruína pra todo canto”, alguém grita naquele filme — a ruína, que sempre houve, se generaliza e se explicita no centro da cidade. A sexopolítica em ruínas, a sexopolítica disfórica, anuncia: “filmes inéditos todos os dias!”

Bibliografia

Abreu, Nuno Cesar. O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

Abreu, Nuno Cesar. Boca do lixo: cinema e classes populares. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

Araújo, Vicente de Paula. Salões, circos e cinemas de São Paulo. Ed. Perspectiva, 1981.

BRASIL. Presidente (1979-1985 : Figueiredo). Discursos Presidente João Figueiredo. Brasília: Presidência da República. v.4, t. 1, 1982. Disponível em: https://biblioteca2.presidencia.gov.br/acervo/index.asp?codigo_sophia=8850. Acesso em: 26 set. 2025.

Butler, Judith, Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Ed Civilização Brasileira, 2003.

Coelho, Juliana Frota da Justa. Somos todxs estrelas pornô?: a produção de subjetividades-vitrine no Cine Majestick (Fortaleza/CE), 2018.

Díaz Benítez, María Elvira. Nas redes do sexo: bastidores e cenários do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 2009.

Douglas, M; Isherwood, Baron. O Mundo dos Bens. Para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

Elias, Norbert. O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. v. II, 1993.

Elias, Norbert; Scotson, John. Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Elias, Norbert. A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

França, Matheus Gonçalves. Entre luzes e penumbras: Uma etnografia e “cinemões” [1]. Revista Habitus: Revista da Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 27-43, dezembro, 2014.

Foucault, Michel. História da sexualidade I. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

Foucault, Michel. O verdadeiro sexo In. Barbin, Herculine. O diário de *um* hermafrodita. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1982.

Foucault, Michel. "Deux essais sur le sujet et le pouvoir", in Hubert Freyfus e Paul Rabinow, Michel Foucault. Un parcours philosophique, Paris, Gallimard, 1984.

Foucault, Michel. Dits et écrits Vol. IV, pp. 783-813. Paris: Gallimard, 1994.

Foucault, Michel. Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Foucault, Michel. Vigiar e punir: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 2002.

Foucault, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

Gregori, Maria Filomena. Prazeres Perigosos—erotismo, gênero e limites da sexualidade. Tese de Livre Docência. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Unicamp, 2010.

Latour, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

Latour, Bruno. Jamais fomos modernos. 3. ed. São Paulo. Editora 34, 2013.

Leite Jr., Jorge. Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

Leite Jr., Jorge. A pornografia "bizarra" em três variações: a escatologia, o sexo com cigarros e o "abuso facial". In: DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo (Orgs.). Prazeres Dissidentes. Rio de Janeiro: Garamond, p. 509-536, 2009.

Gonzaga, Alice. Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro: Funarte/ Record, 1996.

Green, James Naylor. Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

Magnani, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos . Tempo Social, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 2, p. 173–205, 2005. [Disponível em: https://revistas.usp.br/ts/article/view/12475](https://revistas.usp.br/ts/article/view/12475). Acesso em: 21 maio. 2025.

Mantovani, Rafael; Vinuto, Juliana. Possibilidades de mudanças históricas: um diálogo entre Elias e Foucault. Teoria e Cultura; Teoria Social e Educação, v. 11 n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12298/6516> . Acesso em: 11 de agosto de 2025

Mastropaulo, Vanderlei Henrique. Salas no escuro: Passado e Presente (sem futuro) na Cinelândia Paulistana. Trabalho de Graduação Individual para o Curso de Bacharelado em Geografia, 2005.

Novais, Nathália. Libertinagem projetada - Livro reportagem sobre a história das salas de exibição de filmes pornô do Distrito Federal, 2013.

Pacheco, Leonardo Turchi . Norbert Elias e Michel Foucault: diálogos sobre poder e sexualidade. **Caderno Espaço Feminino**, v. 21, n. 1, p. 255-267, 2009. Disponível em: <https://ieq.ufsc.br/storage/articles/October2020/05042010-020105norbet-elias-e-michel-foucault.pdf>. Acesso em 11 de agosto de 2025

Pena, João Soares. Espaços de excitação: breve trajetória do pornô nas salas de cinema no Brasil. *Revista Periódicus*, 1(9), 434–455, 2018.

Pena, João Soares; Bouças, Rose Laila de Jesus; Nunes, Eduardo José Fernandes. Cinemas de rua: um panorama sobre os cines pornô no Centro Histórico de Salvador. Seminário de Pós-Graduação em Geografia da UNESP Rio Claro, 9., 2009, Rio Claro. Anais ... Rio Claro: UNESP: AGETEO, p. 874-889. 1 CD-ROM, 2009.

Perlongher, Néstor. O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

Perlongher, Néstor. Territórios marginais. IFCH/UNICAMP nº 27, 1991.

Preciado, Paul B. Manifesto Contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

Preciado, Paul B.; Pornotopia: playboy e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

Preciado, Paul B. Dysphoria Mundi: O som do mundo desmoronando. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Rousseaux, Xavier; Dauven, Bernard; Musin, Aude. Civilisation des mœurs et/ou disciplinarisation sociale ? Les sociétés urbaines face à la violence en Europe (1300-1800). In: Mucchielli, Laurent; Spierenburg, Pieter (orgs.). Histoire de l'homicide em Europe, de la fin du Moyen Âge à nos jours. Paris: La Découverte p. 273-321, 2009.

Rosa, Alexandre Juliete et al. Cinemas pornô da cidade de São Paulo. Pontourbe, ano 2, versão 3.0, julho de 2008. Disponível em: <<https://pontourbe.revues.org/1785>>. Acesso em: 19 de março de 2025.

Santoró, Paula Freire. A relação da sala de cinema com espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao metropolitano. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.16.2004.tde-24012022-191024>. Acesso em: 12 de agosto 2025.

Simões, Inimá. Salas de cinema em São Paulo. PW/Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

Silva, Gastão Pereira da. Francisco Serrador, o creador da Cinelândia. Rio de Janeiro, Vieira de Mello, s/d.

Vale, Alexandre Fleming Câmara. No escurinho do cinema: cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

Van Krieken, Robert. A organização da alma: Elias e Foucault sobre a disciplina e o Eu. Plural-USP: São Paulo, (3-1): 153-180, 1996

Correio Paulistano, 14/11/1936

O Estado de São Paulo, 12/11/1936

O Estado de São Paulo, 15/3/1938

Cine Repórter, 3/02/1951

Filmografia

São Paulo, a sinfonia da metrópole (1929), dir. Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig

Retratos Fantasmas (2023), dir. Kleber Mendonça Filho

Coisas Eróticas (1981), dir. Rafaele Rossi e Laerte Calicchio

Quando as luzes da marquise se apagam (2018), dir. Renato Brandão

A primeira vez do cinema brasileiro (1970), dir. Denise Godinho Costa, Bruno Graziano e Hugo Moura

Orgia ou o homem que deu cria (1970), dir. João Silvério Trevisan