

Cidade, pornotopias e identificações estranhas em *El Mendigo Chupapijas*

Matheus Araujo dos Santos

Professor Visitante da UNEB. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-Pós/UFRJ). Pesquisador do grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade da Universidade Federal da Bahia (CuS/UFBA) e do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (NUPPI/IFMA)

RESUMO

Neste artigo me aproximo dos problemas que emergem como consequência do cruzamento entre cidade, corpo e desejo. A partir de *El Mendigo Chupapijas*, autoficção publicada pelo argentino Pablo Pérez em 2005, apresento algumas questões sobre o espaço urbano e suas possibilidades de uso e profanação. O imaginário evocado pelo autor, cuja história descreve a Buenos Aires dos anos de 1990, apresenta-nos uma cidade cuja arquitetura é atravessada por prazeres subterrâneos que, como discutimos, são capazes de nos sugerir outros modos de habitá-la.

A cidade é um espaço sensível marcado por encontros e o que pode surgir a partir deles. Ela é, primeiramente, “uma circulação, um transporte, um percurso, uma mobilidade, uma oscilação, uma vibração”, como afirma Jean-Luc Nancy (2013, p.38). De todo modo, os corpos que a habitam estão sujeitos à segmentação espacial e ao controle de fronteiras que, em alguma medida, determinam as possibilidades de vida e morte nestes lugares.

A distinção entre o público e o privado é produzida a todo momento na tentativa de manter certos comportamentos ou sujeitos longe daqueles que mais se aproximam das normas sociais e morais vigentes. Normas que dizem respeito, dentre outras coisas, a como devemos produzir os nossos desejos, de que maneira devemos encontrar outros corpos e quais possibilidades temos de experienciar a nossa sexualidade e a própria cidade. A despeito deste controle, os encontros sexuais anônimos e efêmeros fazem parte do cotidiano citadino e disputam também a imaginação pornográfica (SONTAG, 1987). Encontros clandestinos em banheiros públicos, orgias combinadas pela internet e sexo *express* nas estações de metrô não apenas ocorrem diariamente como fazem parte dos cenários explorados pelas artes e literatura, compondo, através do exercício de autorreflexão no campo sensível, o que Nancy (2013, p.22) chama de “razão urbana” da cidade contemporânea: sua organicidade, sistemacidade e pensamento sobre si mesma.

Neste artigo me aproximo destas questões a partir do livro *El Mendigo Chupapijas*. O texto escrito pelo argentino Pablo Pérez colabora com o que Juan Pablo Sutherland acredita ser a construção de uma “*ciudad marica*” na literatura latinoamericana: “Digo ciudad en la idea de establecer un imaginário colectivo, de deseo, que pueda pensarse como una política, una estética colectiva, que con diferencias friccionaran los géneros mayores en pro de una política minoritaria de atentado a la nación hegemónica. (SUTHERLAND, 2009, p.22-23 *apud* MAIA, 2014, p.21).

Darkroom literário

Se, por um lado, o que se denomina como *literatura gay* parece apresentar possibilidades de dissidência da heteronormatividade, essa mesma classificação serve como estratégia mercadológica de editoras interessadas na venda e promoção de seus livros, reproduzindo mais uma vez uma literatura legítima com seus cânones, regras específicas e estilos e conteúdos aceitáveis em oposição a uma produção literária marginal, muitas vezes marcada pelo

excesso e por escritas rebeldes e despudoradas. É a partir da descrição deste contexto que Helder Thiago Maia (2014) propõe pensarmos em *escrituras queer* para nos aproximarmos de certa produção textual hispano-americana. Segundo o autor, que toma como referência sugestões de Néstor Perlongher, a ideia de uma *literatura queer* não seria satisfatória, uma vez que “a constituição de um território literário paralelo não conformaria uma subversão, mas uma ampliação de uma normalidade” (MAIA, 2014, p.32). Maia defende, portanto, a escritura como saída para nos aproximarmos destes textos de forma não hierarquizante e excludente, como implícito na ideia de um corpo literário caracterizado por sua estabilidade. O conceito é tomado pelo autor a partir das proposições de Roland Barthes:

Existiria, assim, segundo Barthes, em toda escrita “um para além da linguagem” que é ao mesmo tempo a história e o partido que o escritor toma diante desta. A escritura seria, portanto, o que amarra o escritor à sua sociedade, seria “a escolha de um tom, de um *ethos*”, onde o escritor se individualiza. Toda escritura é, por conseguinte, “um ato de solidariedade histórica” onde se encontra a ‘identidade’ formal do escritor, categoria que liga a sua palavra à vasta história do outro (MAIA, 2014, p.28)

Pensar a partir da escritura significa assumir a instabilidade do conceito e sua impossibilidade de fixação. Se Barthes sugere que nenhuma escritura se mantém eternamente revolucionária, Maia afirma que nenhuma pode se manter indefinidamente *queer*. Ou seja, trata-se sempre de um trabalho de conexões afetivas e políticas que independem do espaço geográfico, temporal ou mesmo de uma língua ou estilo comum para que possam ser traçadas ou desfeitas (MAIA, 2014, p.28-29).

Estas escrituras se referem, deste modo, a “uma constelação de textos, de fluxos poéticos, que compartilham entre si a possibilidade de uma leitura desierarquizante e não normativa sobre gêneros e sexualidades e que surgem a partir da singularidade histórica dessas performatividades dissidentes frente à heteronormatividade hegemônica” (MAIA, 2014, p.31). É a partir desta perspectiva que localizamos a narrativa do *Mendigo* e as rupturas do texto em relação às literatura e sexualidades canônicas.

El Mendigo Chupapijas

El Mendigo Chupapijas nos apresenta a cidade como possibilidade de prazer. Pablo, personagem principal da história, leva-nos às suas aventuras sexuais pelas *calles* da Buenos Aires do final dos anos 90. Vagando pelas ruas à

procura de sexo, frequentando cinemas pornô e clubes sadomasoquistas, vivendo relações amorosas e outras nem tanto, o “mundo estranho” de Pablo é também o nosso enquanto acompanhamos os seus passos.

Pérez realiza um exercício de autoficção. Autor e personagem são apenas um: aquele que escreve é o mesmo que descreve e vive a cidade como um parque de diversões erótico. Através de narrativas fragmentadas assistimos de perto suas paixões e júbilos. Trechos do seu diário íntimo, *emails* e relatos que oscilam entre a primeira e terceira pessoa são usados como modos de entrelaçamento da trama que seguimos.

Cidade e sexo se confundem: “Mi ojo milimétrico inspecciona cada bulto, cada pantalón, ajustado o no, de jogging o de vestir, a cada hombre le toma una radiografía durante los segundos que tarda en pasar y perderse como el paisaje de un tren, a mis espaldas” (PÉREZ, 2005, p.21). Pablo passeia pela cidade *porteña* em busca de encontros sexuais fugazes, mas nem por isso menos intensos ou “verdadeiros”. São eles que permitem a construção de relações das mais diversas, sejam elas duradouras ou não. A cidade é a própria possibilidade do encontro. Sua percepção de tempo e espaço passa necessariamente pelos corpos que cruzam o seu caminho e despertam nele uma sorte qualquer de energia, vida ou potência: “Otra vez tengo una erección. ¡Oh, primavera! Comienza a revivir en mi el salvaje, el hombre antiguo repartido entre los vicios de este siglo en busca de una fiesta dionisiaca.” (PÉREZ, 2005, p.18).

Mundo de estranhos

Lyn Lofland (1985) define a cidade como “um mundo de estranhos” [*a world of strangers*]. Ao vê-la desta perspectiva, a autora sublinha o anonimato como fator constitutivo da urbanidade. Não se trata de perceber o estranho como algo ou alguém “peculiar” ou “alienado de si mesmo”, como se fora um intruso que invade uma comunidade específica que em nada lhe diz respeito (BECH, 1999). A cidade moderna, segundo ela, seria um “rotineiro mundo de estranhos”.

A sedução exercida pelo espaço urbano passa por esta possibilidade de viver sob menos vigilância. O fato de que habitantes de uma mesma rua não se conheçam parece ser um dos grandes triunfos da vida nas grandes metrópoles. Paradoxalmente, as estruturas arquitetônicas e tecnológicas nos atravessam a partir de diversos dispositivos de controle e vigilância, como

câmeras de segurança e aparelhos de reconhecimento biométricos. Podemos pensar que a cidade contemporânea é marcada pela aparente contradição entre a possibilidade do anonimato e o consumo e produção acelerados de imagens, informações e afetos.

O conto de Pérez parece comungar deste aspecto estranho da cidade. No entanto, as narrativas e personagens aos quais somos apresentados nos mostram outra parcela deste “mundo”; uma formada por sujeitos que, de um modo ou de outro, estão à margem das normas de conduta vigentes: mendigos, usuários de drogas ilegais, masoquistas e garotos de programa fazem parte destes pequenos coletivos que se formam nos lugares mais obscuros da cidade, sejam eles ocupações tomadas por moradores de rua ou clubes de sexo BDSM. Há um mundo-estranho que assombra o “mundo de estranhos”.

As primeiras linhas de Pérez (2005, p.9) relatam o seu encontro com o mendigo *chupapijas*, fazendo-nos imergir diretamente nesse universo escuro:

Muchas de las veces que voy al cine Box, encuentro allí a un hombre que, oculto en la oscuridad, le chupa la pija a cualquiera que se pare frente a él. Siempre agachado con la cabeza a la altura de cualquier bulto, siempre dispuesto a chupar todas las pijas que se le aparezcán. Su garganta no tiene fondo. Cada vez que me la chupa a mí, siento calor y humedad, sus labios en la base de mi pija, la lengua que se relame en el agujero infinito de su boca. Se la traga toda obedientemente, con una voracidad inigualable, sin morder y con mucha pasión. Parece disfrutar como un perro comiéndose el mejor cuarto kilo de carne de su vida o protegiendo con celo un hueso entre sus peligrosos colmillos. Insulta a gritos al que lo moleste y es capaz de morder al que se atreva a interrumpir su chupada ritual. Sí se lo puede interrumpir para ofrecerle otra pija, de mayor o menor tamaño, eso a él no le importa. Las pijas más pequeñas disfrutarán del aterciopelado calor de esa recámara tibia y las más grandes tendrán, en esa boca tan espaciosa, todas las ventajas para gozar. Anda siempre con el mismo sobretodo negro, sin afeitarse, tiene el pelo grasiento aunque con un prolijo corte taza. Una vez pude percibir su suciedad al tacto cuando quise acariciarle la cabeza mientras me la chupaba. El sábado pasado lo vi en el portal de la Iglesia de la Piedad, sentado en la escalera, mendigando. Y sentí la resonancia de una vida anterior. Estaba tan conmovido al descubrir que ese hombre que tantas veces me había chupado la pija en el cine era un mendigo, que decidí caminar hasta la casa de José, el astrólogo, no muy lejos de ahí, para contarle lo que me había pasado y preguntarle si en mi carta natal podía ver algo relacionado con la presencia de este mendigo en mi vida.

O cenário descrito no começo do conto revela para os não iniciados estes espaços de sociabilidade erótica e sexual que permeiam as grades metrópoles. Portas quase imperceptíveis aos olhos destreinados que, perdidos no turbilhão da cidade, passam como cegos diante de clubes de sexo, *cruising bars*

e cinemas pornô. Nestes lugares o anonimato que caracteriza o mundo de estranhos parece chegar a outro limite. A luz baixa que não permite a visão nítida dos corpos, o grande número de pessoas que se aglutinam satisfazendo os seus desejos e a rotatividade diária do público fazem com que o caráter de obscuridade não apenas componha estes espaços, mas seja ele mesmo uma possibilidade de produção de prazer. Ao mendigo não importa, sejam grandes ou pequenas, as picas são bem vindas desde que não carreguem história ou identidade. O gozo é produzido por esses encontros fortuitos e comuns. Encontros como o de Pablo e o mendigo, estranhos a cada vez que se dão.

Os cinemas pornô se localizam quase que invariavelmente em áreas centrais das cidades ficando estrategicamente próximos às estações de metrô, restaurantes, grandes complexos comerciais e a uma vasta gama de estabelecimentos que oferecem serviços dos mais distintos. No cinema vai a puta, o empresário, o gay, a bicha, o garçom, o michê, a travesti, o senhor aposentado, o jovem aos dezoito, o hétero, o sadomasoquista, o mendigo... Enquanto cenas de sexo explícito são exibidas no telão, os habitantes provisórios do cinema andam pelos corredores, banheiros ou *darkrooms*, sentam-se nas poltronas enquanto se masturbam a espera de um, dois, três ou mais companheiros que toquem se juntar a estas pequenas orgias que movimentam o coração da cidade.

Heterotopias, pornotopias, outros espaços

Foucault (2009, p.411) descreve o século XX como a época do *espaço*: “Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”.

El Mendigo Chupapijas parece descrever bem este contexto. Ao acompanharmos Pablo em suas aventuras sexuais e amorosas pelas ruas de Buenos Aires percebemos esta experimentação a que se refere Foucault, na qual o que está em jogo é a qualidade de sobreposição e a possibilidade de reconexão entre pontos, a princípio, distintos. Ao reencontrar o mendigo pedindo esmolas na escadaria da *Iglesia de la Piedad*, Pablo sente a “resonancia de una vida anterior”. Como nos aproximar desta identificação estranha? Como pensar espaços a exemplo do cinema pornô como construções que compõem e perturbam os limites definidos pela vida urbana? Gostaria de começar pela última questão

para, no tópico seguinte, pensar na aproximação entre Pablo e o mendigo chupa-picas.

Desde o século passado, segundo as proposições foucaultianas, o espaço seria entendido como posicionamento (2009, p.412). Se em épocas anteriores as noções de espaço como localização ou extensão eram privilegiadas, o seu entendimento a partir do posicionamento nos permite questionar o modo como o cinema pornô e outros espaços engendram as justaposições que caracterizam o nosso tempo. Não se trata de pensá-los dando ênfase apenas às questões relativas às suas coordenadas geográficas ou às suas dimensões enquanto construções que ocupam determinado volume espacial. Antes, é preciso entender como eles aglutinam em um mesmo lugar uma série de outros lugares. E ainda, como são capazes de relacionar determinados posicionamentos ao mesmo tempo em que “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. (FOUCAULT, 2009, p. 414-415).

O cinema pornô deve ser entendido como um local constituído por estes contrapositionamentos que permitem algo como uma “contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2009, p.416). Ao sobrepor posicionamentos por vezes divergentes, estes lugares parecem produzir certa “dessacralização prática do espaço”, borrando algumas fronteiras arduamente vigiadas por instituições como a Família, o Estado e a Igreja (FOUCAULT, 2009, p.413) e pondo em questão oposições naturalizadas como a relação público/privado, que se vê atacada quando um grupo de pessoas desconhecidas retira a sexualidade do ambiente doméstico para exercê-la em conjunto e anonimamente, tendo como cenário a própria cidade e seus espaços de sociabilização.

A estes lugares Foucault dá o nome de *heterotopias*; “utopias efetivamente realizadas” (FOUCAULT, 2009, p.415). São espaços que se diferem daqueles ditos “tradicionais” e que através da justaposição de posicionamentos (e também de temporalidades) se apresentam, por vezes, como possibilidade de suspensão e mesmo crítica das normas morais hegemônicas. Mas dentre tantos espaços heterotópicos, como pensar as particularidades que nos apresenta o cinema pornô? Como pensar no conjunto de relações que nos permitem defini-lo desta maneira? Em um primeiro momento, o próprio Foucault nos alerta sobre o caráter heterotópico deste tipo de lugar: um “curioso espaço retangular” no qual uma tela bidimensional nos apresenta um espaço tridimensional (FOUCAULT, 2009, p.418). No entanto, o espaço frequentado por Pablo e pelo mendigo não se trata de um cinema “comum”. Sobre ele parece haver uma torção heterotópica que faz com que novos

posicionamentos entrem em contato formando, desta vez, um cinema que denominamos *pornô*.

Os diferentes usos destes lugares ao longo do tempo podem ser entendidos como movimentos que lhe garantem a própria condição de heterotopia (FOUCAULT, 2009, p.417). Se pensarmos nos grandes cinemas construído nos anos 30 em Buenos Aires, percebemos facilmente como eles passaram por transformações significativas ao longo das décadas. Alguns, como o Cine Ideal, na rua Suipacha, foram construídos com a tecnologia mais promissora da época, sendo frequentados pela elite da sociedade *porteña*. Hoje são templos míticos destas orgias metropolitanas e estão abertos às pessoas de origens das mais “baixas”. Outros grandes cinemas desta década, como os da rua Lavalle, viraram igrejas neopetencostais de origem brasileira e atualmente são palco de cultos que condenam ao inferno manifestações sexuais como as que nos descreve Pablo, pregando uma moral cristã avessa a estas práticas, consideradas libertinas e pecaminosas. Lá, eu, Pablo e o mendigo estamos todos amaldiçoados e destinados ao fogo do inferno.

Sendo estes os dois destinos contemporâneos dos cinemas outrora considerados espaços nobres da cidade, é notável como a disputa por eles envolve questões de produção de subjetividade ligadas às construções de gênero e sexualidade e também às tecnologias midiáticas que atravessam estes corpos e espaços acabando por constituí-los. Essa é, possivelmente, uma das particularidades mais importantes do cinema *pornô* em relação aos outros tantos espaços heterotópicos.

Partindo do conceito de Foucault, Paul Preciado (2010, p.120) propõe pensarmos em *pornotopias*: “Lo que caracteriza la pornotopía es su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisuales, bioquímica, etc.), alternando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como derivado de sus operaciones espaciales”.

No cinema *pornô*, o brilho das imagens projetadas na tela entra em contraste com a escuridão da sala. É possível observar os rostos dos atores se contorcendo de prazer (ainda que um prazer encenado) em dimensões extraordinárias devido ao close-up que caracteriza o *pornô* como gênero cinematográfico. Em contrapartida, é quase impossível perceber os traços das pessoas ao lado ou mesmo daquelas com as quais há interação sexual; Pablo só descobre que o mendigo “é” mendigo quando o vê em frente à igreja, fora do cinema.

Enquanto no cinema “tradicional” se espera que o espectador se mantenha sentado e corporalmente “passivo” diante das imagens projetadas¹, o cinema

quando espaço arquitetônico pornotópico dá lugar a um corpo menos obediente, que circula e desvia o olhar da tela para extrair prazer das imagens que se formam ao seu redor a partir das orgias que nele proliferam. Seria impossível imaginar alguém interrompendo Pablo, dizendo-lhe que ele atrapalha o filme com os seus ruídos ou movimentos. Ao contrário, de certa forma ele e os habitantes provisórios do cinema *são* o filme, convertem-se em imagens que saciam os prazeres voyeuristas e também se dispõem a gozar do exibicionismo anônimo das suas performances sexuais. O cinema pornô como espaço pornotópico abre “[...] brechas en la topografía sexual de la ciudad, alteraciones en los modos normativos de codificar el género y la sexualidad, las prácticas del cuerpo y los rituales de producción de placer” (PRECIADO, 2010, p.121).

A história amorosa de Pablo

Juan Francisco Marguch (2012) sugere que nos aproximemos do texto de Pérez a partir da noção barthesiana de *história amorosa*. Seguindo suas pistas, este último tópico é dedicado a pensar as relações sadomasoquistas de Pablo e sua identificação estranha com o mendigo, o que nos faz perceber outras possibilidades de relacionamento e discursos sobre o afeto nas grandes cidades.

De acordo com Marguch (2012, p.225) a história de amor narrada em *El Mendigo Chupapijas* se constrói a partir da justaposição entre o “delirio amoroso platónico, ideal, delirante” e o “detalhe pornográfico”. O texto oscila de um lado a outro; a alucinação de um amor irreal e a obscenidade do ato sexual isolado de razões românticas. Estas posições acabam coabitando muitas vezes o mesmo espaço: “Mientras que el primero es una fuerza que tiende a la totalidad, a encontrar a la persona ideal, el segundo va contra la idea de persona y de cuerpo como unidad”.

Em determinados momentos Pablo parece estar perdidamente apaixonado, como no antepenúltimo capítulo, chamado *La llegada del amor*. Após o título, lemos o *email* enviado por ele àquele que pretende ter como seu mestre:

Señor:

Me permito escribirle para contarle que necesito disciplina. Estoy dispuesto a una relación de obediencia incondicional. Tengo 33 años, soy de tipo latino, tapado y tengo muy buena formación como esclavo. Para empezar estoy dispuesto a sacarle todo el brillo a sus botas, lamerlas, besarlas y quedar a sus pies todo el tiempo que usted lo desee. Me gustaría complacerlo en todas sus fantasías. Por su dirección [bootedman@hotmail.com] deduje que sus botas

deben estar siempre bien lustradas, pero también creo que debe tener otras fantasías que yo podría complacer. Mi escuela fue bastante exigente, aprendí muchas cosas y espero puedan gratificarlo. Quedo a su entera disposición.

X (tendré el nombre que usted decida)

Pérez (2005, p.59) nos oferece ao mesmo tempo a possibilidade de um sentimento direcionado à totalidade (obediência incondicional, adoração e fantasia) e ao fragmento (lábios, botas e pés). As mensagens trocadas com seu mestre são exemplos de um movimento que acompanha todo o texto: “El discurso amoroso hegemónico monolingüe se ve desplazado por un lenguaje menos codificado, una economía del exceso que abre otros campos de efectos y actualiza otras escenas” (MARGUCH, 2012, p.223).

O sadomasoquismo é parte fundamental disso tudo. No segundo capítulo Pablo visita seu amigo José, o astrólogo, para lhe contar sobre seus encontros com o mendigo. Enquanto narra a história que tanto lhe comovera ele nota a excitação do seu camarada. O ato de narrar as suas aventuras pela cidade torna-se também possibilidade de prazer; o desejo da rua invade o espaço doméstico e o contamina. Ao terminar o relato José, sentado em uma poltrona, ordena que Pablo se ponha aos seus pés. Pablo é acorrentado pelo pescoço e sente o prazer gélido do metal, lambe as botas de couro de José com paixão, goza do prazer de ter os mamilos queimados pela brasa do cigarro, suporta como bom escravo as pancadas recebidas até que um soco no estômago lhe faz gritar: *Piedad!* A senha é dada e o jogo tem fim. A palavra-chave nos leva outra vez à Igreja da Piedade e ao encontro com o mendigo.

Em uma de suas entrevistas nas quais se refere às práticas sadomasoquistas, Foucault (2004, p.260) comenta: “Nós devemos compreender que, com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação. O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa.” Foucault anuncia o desejo como produção e não como falta ou perda. Desejar, no caso de Pablo, é produzir uma nova relação com a cidade e com aqueles que a habitam, construir a si mesmo pelo atravessamento do outro.

No último fragmento acompanhamos Pablo refletir sobre a vida: “Ya estamos en el año 2000. Ninguna catástrofe ocurrió.” (PÉREZ, 2005, p.75) A esta altura sabemos que sua relação com a tia com quem vive chegara ao limite depois que ela descobre os seus diários íntimos e, portanto, os seus prazeres “perversos”, expulsando-o de casa. De acordo com Marguch (2012, p.233), em *El Mendigo Chupapijas* “la familia no logra hacer comunidad. Funciona como elemento normalizador que no contiene aquello que se desvía. Es ese

error o desvío, por el contrario, lo que se vuelve posibilidad de experimentar lo común. Solamente puede suceder esto en la calle”. Na narrativa a rua é responsável por uma identificação estranha, pela formação de um comum urbano baseado na heterogeneidade e na diferença.

Sabemos também que a polícia fechou alguns dos cinemas pornô que ele frequentava. José Muñoz (2009) nos alerta para como o processo de gentrificação das grandes cidades tende à tentativa de eliminação dos locais de sociabilização sexualmente desviante ou a um processo de higienização destes espaços que passam a dificultar a presença de determinados sujeitos que considerados inapropriados. No entanto, não há catástrofe. Pablo segue a caminhar pelas ruas extraindo delas as relações amorosas/sexuais que compõem a sua vida. Marguch (2012, p.234), referindo-se a Néstor Perlongher, aponta para o modo como Pablo performa uma “etnologia de lo sensible urbano”: un conocimiento de la ciudad que pasa por un plano imaginario de sensibilidades, afectos y sentimientos”.

A figura do mendigo parece ser a chave de tudo. É o encontro com ele que provoca em Pablo a ressonância de uma vida passada, uma identificação estranha a partir de momentos compartilhados em um ambiente “baixo”, onde o cheiro de urina e esperma se mistura ao de suor. Onde por alguns momentos ele deixa de ocupar o seu papel social e se converte em um corpo maior formado pelo grupo de pessoas que com ele produz outros desejos e formas de existir. A fetichização desta posição de alta vulnerabilidade é, no entanto, sempre uma ameaça. Apesar dos momentos de identificações estranhas, as diferenças estruturais permanecem após os encontros e a figura do mendigo é irremediavelmente fixada no lugar de um Outro radical. Apesar disso, nas poucas vezes que interferem na narrativa, seus gestos são de extrema potência, demonstrando possibilidades de agência e produção criativa, afastando-os de um lugar imóvel sustentado pela injúria. O mendigo é o excesso da cidade. Andarilho sem pousada fixa. Um corpo sem importância; vida qualquer indigna de choro ou luto, se quisermos pensar na sua condição abjeta a partir de Judith Butler (2011). Este lugar precário é o que liga Pablo a ele e a todos os desviantes. Forma-se a “massa amorfa da sociedade”, porção heterogênea que, segundo Georges Bataille (1970) carrega toda possibilidade de transgressão.

Ao se libertar de qualquer expectativa catastrófica, Pablo segue vagabundeando até encontrar um homem se masturbando em frente a uma casa abandonada. Demonstrando desejo, ele se aproxima e é levado pelo desconhecido até o seu interior. Lá encontra outros moradores de rua que ocupam o local e juntos compartilham um vinho barato. Pablo oferece um cigarro de maconha e aceita

um gole do vinho que eles bebem. Eles se aproximam tocando-lhe o corpo que arde em excitação; estão prontos para iniciar mais uma orgia antes do fim que não mais os amedronta.

Bibliografia

- BECH, Henning. *Citysex: representing lust in Public*. In: *Love & Eroticism*. Londres: Sage, 1999.
- BATAILLE, Georges. *L'Abjection et les Formes Misérables*. In: *Essais de Sociologie: Oeuvres Complètes*, Vol.2. Paris: Gallimard, 1970.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: *Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009
- _____, Michel. Sexo, Poder e Política de Identidade. In: *Verve*, 5: 260-277, 2004.
- LOFLAND, Lyn. *A World of Strangers*. Prospect Heights: Waveland Press Inc., 1985.
- MAIA, Helder Thiago. *Devir Darkroom e a Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- MARGUCH, Juan Francisco. La fiesta anómala. Una lectura de la sexualidad en El mendigo chupapijas de Pablo Pérez. In: *Badebec – Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Número 2, Vol 1, pp-220-240. Rosario: UNR, 2012.
- MUÑOZ, José. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009, p. 1/96.
- NANCY, Jean-Luc. *La Ciudad a lo Lejos*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- PÉREZ, Pablo. *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.
- PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad an “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- SONTAG, Susan. A Imaginação Pornográfica. In: *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Nota

- 1 Tenhamos em mente que são amplos os estudos que questionam a passividade do espectador diante da imagem cinematográfica, especialmente aqueles entendidos como oriundos da “estética da recepção”.