

Festivais de Cinema, Arte e Antropologia: usos e contextos da imagem em movimento na contemporaneidade¹

Marcos Aurélio da Silva²
Doutorando PPGAS/UFSC

*Que a arte nos aponte uma resposta
Mesmo que ela não saiba
E que ninguém a tente complicar
Porque é preciso simplicidade pra fazê-la florescer
Porque metade de mim é plateia
E a outra metade é canção.
(Oswaldo Montenegro)*

Até o final de sua vida, Theodor Adorno, entre outros assuntos que lhe interessavam como a música, teorizou sobre a “indústria cultural”, tema que fez dele sinônimo da Escola de Frankfurt. Em duas décadas (1940/60), textos individuais (1962) ou em parceria com Max Horkheimer (1947) construíram um poderoso arsenal teórico para observação dos meios de comunicação que, por décadas, tem sido apropriado por teóricos da mídia no Ocidente. Mais do que simplesmente pensar na produção em escala industrial dos produtos da cultura, preocupava-se ele com a presença tecnológica cada vez mais nociva no cotidiano dos trabalhadores das cidades, através do cinema, rádio e tevê. Utilizando-se de conceitos da psicanálise e do marxismo, Adorno (1962:291) chamava a atenção para a necessidade de não se subestimar os efeitos dessa indústria na “economia psíquica das massas”, percebendo nos meios a imposição de padrões de comportamento conformista, um conformismo que substituiria a consciência e controlaria as massas de acordo com os interesses das empresas de comunicação e o capitalismo que representam.

Dando os contornos de uma teoria da comunicação vertical, de mão única, em que a respostas do receptor pouco importam, Adorno certamente não contava com uma série de mudanças tecnológicas que, nos últimos 50 anos, foram fazendo com que a produção de imagens e de mídia não se restringisse apenas a essa indústria. Claro que, também nestes últimos 50 anos, muitos dos atuais conglomerados da comunicação se fortaleceram, o caso das Organizações Globo no Brasil. Mas um outro movimento de comunicação, mais horizontalizada, ganhava lugar paralelamente. Das tecnologias de vídeo portáteis ou mesmo “caseiras” dos anos 60, 70 e 80, aos filmes e festivais dos anos 90, e mesmo a internet da última década, as tecnologias da produção de imagens em movimento estão construindo identidades (SHOHAT; STAM, 2006) e também a própria realidade (TURNER, T. 1993). São produções que ganham o mundo, são vistas por mui-

¹ Artigo apresentado à disciplina *Antropologia da Arte*, do Programa Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFSC), ministrada pelo professor Rafael José de Menezes Bastos, no semestre 2010.1.

² Bolsista do CNPq e pesquisador do Instituto Brasil Plural.

tas pessoas ou por um pequeno grupo, em grandes festivais ou sites da internet, algumas chegam a ganhar o circuito comercial de cinema ou mesmo as redes comerciais de televisão e podem até mesmo chegar a ser consumidas como mais um bem da “indústria cultural”, ainda assim guardam uma relação incontestante com a “produção das culturas” na contemporaneidade.

Quando falo em “produção das culturas” é minha forma de rejeitar um conceito de cultura mais monolítico e fixo a certos sujeitos e pensar nela, a cultura, como um objeto estratégico, produto ou processo de criatividade e inventividade constantes (WAGNER, 1981), que propicia territórios para o forjar das identidades (SAHLINS, 1997) em contextos como a metrópole (CANEVACCI, 2009). É o que me torna possível falar em “cultura gay”, como uma forma de estar na urbanidade contemporânea e não como resultado de uma sexualidade que, reprimida por séculos, estaria agora a conquistar seus espaços. Acredito na existência de uma “cultura gay” no mesmo sentido que os indígenas da Amazônia têm conferido à cultura, um objeto que tem sua eficácia simbólica nos processos relacionais com outras culturas e sociedades envolventes³.

Esse contexto de “produção das culturas”, aliado às transformações tecnológicas das últimas décadas fez com que a produção de imagens em movimento se tornasse cada vez mais presente entre aqueles que até então estavam acostumados apenas a recebê-las através da tevê e do cinema. A onda mais recente, que alia câmeras baratas e minúsculas às redes sociais da internet, é um último desdobramento que agora dispensa os grandes conglomerados não apenas na produção, mas também na distribuição/circulação de produtos visuais. E isto tudo sem que Hollywood ou Bollywood deixem de produzir em larga escala e que cinematografias comerciais nacionais continuem a se fortalecer como no Brasil ou na Argentina. O objetivo deste artigo é sugerir que diferentes usos da imagem em movimento (cinema e vídeo) na atualidade apontam para contextos em que essa produção se alia a uma demanda política e identitária, seja na demarcação territorial de povos indígenas, seja nas lutas de visibilidade que têm construído uma “cultura gay” pelas maiores cidades do mundo nas últimas décadas, e subvertem pressupostos caros às teorizações do século XX sobre os meios de massa e a própria arte.

Os usos que os indígenas brasileiros têm feito das tecnologias de vídeo nas últimas décadas tiveram como contexto inicial um outro momento das transformações tecnológicas audiovisuais: o VHS dos anos 80 (tanto a câmera quanto o vídeo-cassete) que, depois do cinema-direto dos anos 60 – que deu impulso ao documentário e um tipo de produção ligada a meios acadêmicos ou a grupos de intelectuais –, marcou uma nova revolução ao levar a produção de imagens a um grupo mais abrangente das classes médias urbanas do ocidente, com o baixo custo das câmeras. Mas não apenas a elas. Foi nesse contexto que, em 1985, os Kaiapó tiveram seu primeiro

³ É algo muito próximo do que as feministas têm chamado de “essencialismo estratégico”, ao questionarem a validade de categorias como mulheres, gays, negros, mas reconhecendo nas mesmas uma estratégia temporária e que precisa ser acompanhada dessa reflexão, não engessando assim as movimentações políticas.

contato com a produção de imagens, depois claro de serem alvo delas, quando um grupo de documentaristas, em passagem pela aldeia, deixou uma câmera VHS e ensinou dois jovens Kaiapó a manuseá-las (TURNER, 1990:7).

Os Kaiapó fizeram das câmeras mais do que “máquinas registradoras” de imagens e cotidianos. A produção de imagens passou a cumprir demandas do próprio grupo que, naquela época, começava a enfrentar a sociedade dos “brancos” em debates sobre a construção de uma hidrelétrica no Rio Xingu. As imagens desses encontros eram registradas e levadas para aqueles que tinham ficado na aldeia, um recurso que tanto servia para “contar” o que aconteceu quanto para legitimar as ações de quem foi (TURNER, 1993). Mas também cumpriam a “função performativa” de mostrar aos brancos que “índios também filmam”, uma curiosa manipulação que os Kaiapó empreendem do olhar e do fetichismo ocidentais, o que fez com que imagens deles com câmera nos ombros girassem o mundo.

Essa função performativa também traz uma característica interessante do uso que os Kaiapó fazem do vídeo enquanto instituição da realidade e não mero registro dela. Terence Turner que deu um novo impulso à produção de vídeos entre os Kaiapó com a criação de um projeto de capacitação e de conservação de suas imagens, destaca em seus textos como as culturas indígenas, não dependentes da escrita como as sociedades ocidentais, conferem uma ontologia aos seus próprios vídeos, elevando-os ao status de documentos oficiais. Filmar a instalação de novas aldeias ou as discussões públicas entre autoridades ou lideranças divergentes passou a ser uma forma de instituí-las como verdades nas exposições que serão feitas para o próprio grupo, para seus vizinhos, para os mais novos, ocupando um espaço privilegiado em sociedades que se constituem na oralidade e na performance.

Em nossa modernidade, o cinema e o vídeo não produzem ou criam realidade mas a representam. Ao contrário das sociedades indígenas que não veem problema na “existência real” das imagens em vídeo – onde talvez a distinção entre ficção e realidade não caiba –, no Ocidente que se utiliza há mais de cem anos das tecnologias da produção de imagens, que desenvolveu uma indústria cinematográfica e inúmeras cadeias de televisão e vê proliferar em todos os sentidos as imagens em movimento das fontes mais remotas, numa circulação frenética, as imagens em movimento ganham agência ou representam realidades que são estratificadas em gêneros que nos informam como elas devem ser recebidas: caseiros, comerciais, de arte, nacionais, estrangeiros, ficção científica, drama, documentário, policial, aventura e – também porque não? –, LGBTQTT.

Ainda que pese esse esquema comercial de gêneros ou mesmo as hierarquias que cercam a distribuição e circulação de imagens, os diferentes espaços de produção apontam para linhas de fugas desses esquemas. O universo que tem me interessado, em minha pesquisa de doutorado, a

produção de filmes que circulam nos festivais de cinema e vídeo “gays e lésbicos” ou da “diversidade sexual”, indica uma história de apropriações das imagens em movimento que se desenvolvem junto às “culturas gays” urbanas das últimas décadas e, ao mesmo tempo, são os contextos em que filmes e festivais se tornam possíveis. A “cultura gay” a qual me detenho se refere à territorialização de sujeitos (em sua maioria homens, mas também mulheres) ocidentais, urbanos e metropolitanos que vivem em cidades como São Paulo, Nova York ou Florianópolis e se apropriam ou sociabilizam de espaços que marcam-se como “gays”, “lésbicos” ou GLS, incluindo aí bares, boates, cinemas, ruas, travessas, praças ou mesmo eventos como paradas gays e festivais de cinema.

É possível verificar pelo menos três usos ou contextos da imagem em movimento, dentro desta “cultura gay” urbana, desde os anos 60, apropriações e territorializações que não são exclusivas dessa “cultura”, mas de certa forma pertencem a uma urbanidade contemporânea que se desenha em grandes centros como Paris, desde o século XIX (BENJAMIN, 1935), e se espalha como modelo no “devir-metrópole”⁴ das cidades ocidentais. Devir este que impele os sujeitos na direção de uma modernidade ou modernização, da qual o cinema e toda uma sorte de novas tecnologias da comunicação tornam-se símbolo ou chave para a entrada. Os três contextos que vejo ganhar destaque no campo da produção de imagens entre os sujeitos que transitam por esta “cultura gay” são:

1) *A construção de um olhar crítico em relação às produções fílmicas ligadas a grande indústria como Hollywood ou aos produtos dos grandes canais de televisão e os efeitos destes no imaginário social.* Neste olhar, pululam as teorizações acadêmicas (RUSSO, 1987; MORENO, 2002) ou não, que vão mostrar como as relações de mesmo sexo ou os sujeitos “gays”, “lésbicos”, “transexuais” ou “travestis” foram representados de forma pouco nobre na história do cinema ou da televisão, sempre circunscritos em imagens estereotipadas, de solidão ou vilania. Mas esse olhar também soube realizar suas apropriações de personagens que, mesmo sem nenhum objetivo “gay”, tornaram-se simbólicos para essa cultura, como personagens de quadrinhos e filmes de aventura, como *Batman & Robin*, ou mesmo as grandes divas do cinema clássico, como Marilyn Monroe ou Rita Hayworth, que ainda respiram como ícones gays nos imaginários das *drag queens*. Nos dois casos, a busca de uma identidade perdida ou negada, o que fez com que desde os anos 80 uma série de películas sejam festejadas como uma revolução⁵.

⁴ Para a noção de devir, me baseio em Deleuze e Guattari ([1980] 1997), pensando neste como um “vir-a-ser” não necessariamente concretizável, mas como uma idealização sempre presente, ainda que seja pela sua eterna ausência.

⁵ Neste caso, me refiro a uma cinematografia gay que se tornou mais presente a partir dos anos 80, com imagens bastante explícitas das relações afetivas entre dois homens ou duas mulheres, tendendo para personagens menos estereotipados ao olhar desse público e a relações amorosas possíveis. São estes filmes que circulam no festival que escolhi como campo etnográfico.

2) *O cinema pornográfico, tanto na sua distribuição em locadoras e, mais recentemente através da internet, quanto na sua existência física em salas especializadas nas grandes cidades, é também parte das apropriações da imagem em movimento pela “cultura gay”.* Não é meu objetivo aqui tratar desse cinema, apesar de não poder lhe negar *agência* nestes territórios, oferecendo importantes contribuições para a reflexão sobre identidades e desejos. É importante lembrar que a ideia de imagens estereotipadas que parece ser uma preocupação nessa cultura, e que já falei no item anterior, se refere em grande medida a gradientes de masculinidade e feminilidade desses personagens, que fariam da homossexualidade uma inversão de gêneros. Nos filmes pornográficos, essas preocupações parecem se revelar em estereótipos avessos, em que os personagens envolvidos em relações de mesmo sexo personificam imagens desejadas em cada época, nestes territórios – seja o trabalhador braçal, *macho man*, bigodudo dos anos 70, seja o atleta greco-romano, a “barbie” hiper-musculosa, dos anos 90 para cá.

Em grandes centros como São Paulo, desde o surgimento dos shopping-centers e seus cinemas “multiplex” muitos dos cinemas de rua se “evangelizaram”, abrigando grandes igrejas, ou passaram a se dedicar aos filmes pornográficos – não apenas gays, mas principalmente estes. Em São Paulo, estes cinemas estão localizados em sua maioria nas ruas Ipiranga e São João, ao longo dos territórios gays que se estabelecem no centro antigo da cidade, desde os anos 60 (PERLONGHER, 1987). Da mesma forma que nos bares e boates, ali também se busca interações afetivas e sexuais, o que faz desses filmes mais do que produtos a serem exibidos e assistidos, constituindo uma paisagem de sensorialidades eróticas. Embora não seja aqui o lugar para me estender nesse assunto, acredito que as relações do cinema pornográfico com as movimentações gays urbanas e mesmo com a cinematografia não pornográfica deveriam ser melhor pensadas, o que talvez aponte para usos identitários da pornografia ainda não questionados.

3) *A produção cinematográfica comercial ou independente também se apresentou como um caminho possível para esta “cultura gay” que passou a produzir seus filmes e criou seus próprios festivais de cinema.* Se o cinema por si só, como aparelho citadino, representa uma via de acesso à modernidade (LARKIN, 2003:322), nos quais os paulistanos se fazem modernos nos cinemas da Rua Augusta, a produção de imagens cinematográficas se torna cada vez mais próxima às demandas da “cultura gay” e dos grupos/tribos/comunidades que compõem as metrópoles, respondendo às mesmas buscas de modernização ao representarem na tela não apenas sujeitos possíveis e territórios habitáveis, mas situações de uma modernidade idealizada em que estes sujeitos são tão “normais” quanto todos os outros, em que uma cidade ou um país moderno se fazem dando espaço à diversidade e aos múltiplos grupos. É neste último ponto em que vou me deter.

O festival de cinema no qual me debruço oferece muitos exemplos dessa busca de modernidade, colocando os filmes como símbolos de um novo tempo, em que as imagens de “papai e mamãe” e das sexualidades hegemônicas não são as únicas a compor o imaginário do presente⁶. Os filmes e vídeos, do ponto de vista de produtores e espectadores, tornam-se formas de construção e de legitimação de identidades, da mesma forma que o consumo de filmes e a circulação por festivais de cinema constroem uma identidade que não é apenas “gay”, mas também urbana, metropolitana, brasileira e moderna. Um bom exemplo disso é o filme *Pra lá de Gay – as Paradas do Mundo* (Bob Christie, EUA, 2009), um documentário exibido no ano passado sobre as paradas gays realizadas em capitais e grandes cidades das Américas, Europa e Ásia, abordando as diversas reações das sociedades locais, representadas por grupos religiosos retratados como um retrocesso em meio à modernidade ocidental. O filme apresenta São Paulo como a sede de uma das paradas mais animadas e a maior do mundo. Mas ao contrário de Varsóvia ou Moscou, com seus fundamentalistas nacional-religiosos, em São Paulo a desigualdade social representada pela violência (de grupos “externos” aos participantes da parada) simboliza o entrave para a sexualidade “livre” nos tempos modernos.

Agora, cabe pensar que a apropriação das imagens em movimento que esta “cultura gay” tem produzido também se conecta a outros contextos da modernidade ocidental, como o próprio universo da arte e as possibilidades que esta oferece para novas experiências sensoriais e sociais. Mas parece haver aí algo de uma política de estratificações sociais. Ao se apropriarem de uma produção contemporânea de filmes, os que circulam no festival, esses sujeitos estão se conectando a muito mais do que uma lista de filmes que “aborda o universo gay” e suas próprias identidades: estão na verdade construindo um diferencial de classe muito forte, tornando-os tão modernos quanto a tecnologia do cinema ou tão glamourosos quanto à Rua Augusta ou à Avenida Paulista, espaços urbanos dos quais se apropriam. O cinema em particular e a arte em geral, para estes sujeitos de São Paulo, se inserem em práticas de consumo que se confundem com o “estar-na-cidade” e o “ser gay”:

Além de mudanças estruturais em relação ao mercado GLS, há também uma transformação considerável na forma como ele se constitui e se apresenta: os espaços de consumo e sociabilidade passam a incorporar, em certa medida, elementos do discurso ativista do orgulho e da visibilidade. (FRANÇA, 2007:299)

O que provavelmente não acontece sem uma série de exclusões e de acirramento ainda maior das desigualdades sociais. A maioria dos filmes em cartaz no Mix Brasil são apresentados no eixo de cinemas que tem a Rua Augusta como um nobre e mítico coração. Na “paisagem cinematográfica” de São Paulo, como mostra Stefani (2009), existe uma dicotomia construída nos últimos anos entre os cinemas *multiplex* dos shopping centers e os cinemas de rua, considerados

⁶ A expressão e esta ideia fizeram parte do discurso de André Fischer, criador do Mix Brasil, na noite de abertura, da 17ª edição, em 2009.

de arte, a maioria deles na região da Avenida Paulista. Enquanto os primeiros seriam marcados por uma programação mais comercial, hollywoodiana, os segundos seriam voltados para um cinema mais reflexivo, europeu, como constatou Stefani nas representações dos frequentadores e suas apropriações dos cinemas da Augusta.

Esta área de concentração de cinemas de rua é o palco principal do Mix Brasil, mas também constitui um importante território de sociabilidades gays na cidade de São Paulo, que vem se constituindo com mais vigor nas últimas duas décadas. Nas falas de muitos dos personagens de minha pesquisa de doutorado, esta região estaria simbolicamente em oposição à região do centro antigo, Arouche/República, etnografados por Perlongher (1987), construído nesse imaginário como o espaço das “bichas loucas”, “velhas”, dos “ursos”. A região da Paulista, por sua vez, representa a região dos “sarados”, dos “gays que não parecem ser gays”, mais ligados a uma imagem ideal contemporânea que se destaca nas revistas e nos próprios filmes. Curiosamente, e não por acaso, a Paulista é o centro moderno e econômico de São Paulo, em contraposição ao velho centro localizado entre o Largo do Arouche e a Praça da República. É neste processo de diferenciação que a arte e a circulação pelos circuitos da arte se tornam premissas de modernidade.

Os desdobramentos daquilo que chamamos de arte e todos os verbos relacionados (conhecer, produzir, entender, observar, ensinar, presenciar) mostram ou fazem emergir as relações de poder que o Ocidente tem circunscrito à área. Da mesma forma que a ciência se constrói por exclusão do senso comum, os especialistas da arte nos países ocidentais vão ainda mais além ao aliar as condições de observação de obras de arte às noções de privilégio, prestígio, deferência, criando através dela “sistemas de distinção”. Segundo Bourdieu (1979:9), os gostos funcionam como “marcadores privilegiados de classe” e a arte torna-se um campo fértil, ao oferecer duas formas gerais de apreciação: de um lado, estaria o que Panofsky (citado em BOURDIEU, 1979:10) chama de apreciação baseada em “propriedades sensíveis”, quando o espectador mergulha em linhas, tonalidades e sons, mas não domina códigos específicos para avaliação. Estes estariam numa “camada de sentidos secundários” quando se domina um vocabulário conceitual que se afasta do sensorial e torna-se capaz de apreender “as propriedades estilísticas da obra” (BOURDIEU, 1979:10).

Esta estética formalista, segundo Joanna Overing (1996:210), encontra sua especificidade na era moderna, tem seu contexto específico no desenvolvimento do estado-nação burguês e foi alimentado no racionalismo Iluminista. Uma estética calcada na filosofia kantiana fez da arte um domínio afastado do cotidiano e distinto das atividades tecnológicas, o que confere às obras de arte uma sublimação que rejeita qualquer utilitarismo ou funcionalidade na vida diária. Para entendê-la é preciso distanciamento e desinteresse. A arte, segundo Overing, tornou-se descontext-

tualizada do social aos olhos dessa estética, contrariando a apreensão que dela fazem outras sociedades ou mesmo as culturas grega e romana antigas – de onde as artes clássicas parecem ter encontrado tanta inspiração –, em que os valores da arte eram ligados a uma percepção de utilidade social (*idem*: 210).

Se no moderno ocidente essa aura (BENJAMIN, 1936) que paira sobre as artes faz delas um domínio especial para o qual é preciso dominar um código específico para se falar sobre, ou ter uma consciência estética para produzi-la (OVERING, 1996:212), os estudos que a etnologia indígena tem empreendido sobre práticas/produtos que os ocidentais classificam como arte (música, pintura, grafismo, ornamentação corporal, cinema), entre as sociedades ameríndias, torna impensável pensar a arte ou mesmo uma artisticidade (MENEZES BASTOS, 2007; ECO, 1981) fora do domínio do cotidiano ou das atividades produtivas. E mais: a observação dessas produções, a exemplo do que já falei anteriormente em relação à produção de vídeos pelos Kaiapó, pelos antropólogos “tem contribuído para a melhor compreensão da construção social e individual nestas sociedades” (VIDAL; SILVA, 1992:279), o que oferece elementos para pensar estas produções muito mais em termos de significação que representação, a construção de uma realidade e não a simples referência a uma realidade exterior: “nas sociedades pré-industriais, a ambição da arte é significar e não apenas representar” (*idem*: 281).

Ainda segundo Vidal e Silva, a pesquisa antropológica tem se certificado da impossibilidade de pensar em uma arte indígena que fosse equivalente à forma como o “Ocidente pensa” em arte, mas isso também aponta para próprio fato de não se tratar de um domínio do sublime:

Segundo a tradição ocidental, as artes são conceitualmente separadas de outras esferas da vida social e cultural, ainda que nem sempre tanto quanto se pretenda. Nas sociedades indígenas, as artes são uma ornamentação para as manifestações públicas e os talentos manuais, mesmo os mais individualizados, são bastante compartilhados pela população: as coisas são feitas por artesãos locais e por intermédio de processos que todos conhecem.

Assim o artista se comunica com sua comunidade que entende o que está sendo expresso. Os símbolos possuem um mesmo leque de ambiguidades para a plateia e para o artista. O crítico ocidental não entende esse contexto e, por isso, acaba por concentrar-se apenas na forma ou por apoiar-se em sua própria fantasia. (*idem*: 281).

Talvez seja essa não dissociação entre arte e vida cotidiana que confere à artisticidade uma construção ativa do presente e de onde se torna interessante pensar nos usos que as sociedades indígenas têm feito dos meios de gravação de áudio e vídeo (MENEZES BASTOS, 2009:5). Ao mesmo tempo em que tentam registrar suas práticas e salvá-las do “esquecimento pelas gerações jovens”, esse material também se constitui como documento para as relações políticas e estéticas com os não índios. Referindo-se às sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul, Menezes Bastos (2009:7) destaca que:

a musicalidade e a expressão artística em geral típicas desses povos têm constituído canais importantes para a consciência e a solidariedade crescentes da população ‘civilizada’ face à causa indígena, transformando muita gente em aliado dos índios em suas lutas para a conquista da cidadania.

Dentro da teoria de cinema, falar em cinema em termos menos estéticos e mais na relação com a vida social é muito recente, segundo Graeme Turner (1998). A autora se refere à dualidade que se deu na história da teoria de cinema, entre realistas e formalistas, e que só começa a ser superada ou pelo menos deixa de ser hegemônica a partir dos anos 80:

As discussões que dominam os textos mais tradicionais sobre a teoria do cinema giram em torno do debate sobre formalismo/realismo (isto é, falar ou não sobre cinema a partir de sua unidade artística – ‘formal’ – ou a partir de sua relação específica com aquele mundo específico que ele está tentando capturar em seus quadros – seu ‘realismo’). Este é um debate cuja história é tão longa quanto a desse meio de comunicação, embora seus termos continuem mudando. Em sua forma tradicional, enraizada em argumentos das décadas de 1940 e 1950, tanto a posição realista quanto a formalista são estéticas, visto que, em última análise, estão interessadas em avaliar quão bem sucedido é um filme como *arte*, e não como atividade social. (TURNER, G., 1998:12-13)

Contudo, e como embaralhamento estratégico final, não poderia deixar de considerar que, em relação aos últimos enunciados teóricos deste artigo, o meu campo etnográfico oferece alguns questionamentos relevantes. Apesar de se situar dentro do campo da arte e de todas as relações de poder que lhe são adjacentes, o Festival Mix Brasil aponta para um hibridismo nas apropriações e apreciações das imagens em movimento. Ainda que sejam notórias as deferências aos produtores, aos cineastas e outros profissionais da arte, com a distribuição de prêmios por um júri de especialistas e pelo “voto popular”, é o apelo social e político dos filmes que parece ser esperado pelo público. As discussões que se dão ao final das sessões – algumas delas contam com a presença dos cineastas – giram em torno das premissas de uma “cultura gay” ocidental, seja ao ressaltar o resgate que alguns filmes têm feito de personagens importantes da cultura gay das últimas décadas⁷, seja ao destacar as demandas mais atuais como o casamento gay ou as cirurgias para mudança de sexo.

Mesmo quando não faltam elementos para as discussões formalistas ou estéticas – uma vez que boa parte desses frequentadores são também produtores, cineastas ou estudantes de comunicação (GATTI, 2006) –, elas parecem não ter muito lugar frente às discussões mais políticas e afetivas. É como diz Geertz em relação a impossibilidade de se manter silêncio frente às obras em que se percebe algo importante, elas “encorajam comentários incessantes” (GEERTZ, 1996:143): “Não podemos simplesmente esquecer em seu canto, banhando-se em sua própria significância, algo que significa tanto para nós”. Mais do que pensar que temos aqui uma apre-

⁷ Na edição em que estive presente, a de 2009, teve-se uma explosão de documentários que buscavam resgatar personagens importantes da cena gay ou que tivessem “contribuído para diversidade sexual”. Três filmes merecem destaque: *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, BRA, 2009) resgatava a história do grupo de dançarinos/atores que dá título ao filme e que se destacou no teatro brasileiro e francês dos anos 70, com apresentações de dança e esquetes de humor que sugeriam subversões de gênero e sexualidade; *Meu Amigo Cláudia* (Dácio Pinheiro, BRA, 2009) que contava a vida da atriz e cantora transexual Cláudia Wonder tendo como pano de fundo a vida gay e underground de São Paulo, durante os últimos anos da ditadura militar que parecem não ter sido muito brandos nas abordagens policiais a esses territórios; e *Vicki Marlane* (Michelle Lawler, EUA, 2009) que apresentava a história de vida de uma transformista de 75 anos e seus trânsitos pela vida noturna e gay de várias cidades norte-americanas.

ciação apenas “realista” do cinema talvez seja possível evocar alguns pressupostos de Walter Benjamin que, em seu mais famoso ensaio, *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), aponta para as transformações da percepção estética frente aos meios de reprodução tecnológica, em tons bem menos pessimistas que seu colega frankfurtiano, Adorno.

Para Benjamin, a arte contemporânea marca-se pela “proximidade”, o estar no dia-a-dia, na casa, no lazer – o que é uma forma de desritualização da apreciação da arte e sua conseqüente dessacralização. Com o cinema, ele vê surgir uma arte tátil, que afeta o espectador, não apenas um espetáculo atraente para o olhar ou o ouvido. E, mesmo que estejam envoltas na idéia de diversão, Benjamin defende que estas artes contam também com um nível de abstração e avaliação da técnica em si por parte do observador/receptor, pois dela depende a empatia e conseqüentemente o sucesso da produção. A diferença é que esta avaliação é feita através da diversão ou de outras formas de engajamento – seja no Mix Brasil ou em alguma tribo da Amazônia –, embaralhando fronteiras de política e lazer, deslocando uma vez mais o lugar sagrado da arte tradicional.

Referências

ADORNO, Theodor W. [1962] 1986. “A Indústria Cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). *Sociologia: Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática. pp. 286-295.

ADORNO T.; HORKHEIMER, M. [1947] 2000. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação de massa”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra.

BENJAMIN, Walter. [1936/55] 2000. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra.

BENJAMIN, Walter. [1935] 2006. “Paris, a capital do século XIX”. In: *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/IOESP.

BOURDIEU, Pierre [1979]. 2007. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Zouk.

CANEVACCI, Massimo. 2009. *Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.[1980] 1997. *Mil Platôs*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34.

ECO, Umberto. 1981. *A definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.

FRANÇA, Isadora Lins. 2007. Identidades Coletivas, Consumo e Política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo. *Horizontes Antropológicos*, 13 (28): 289-311.

GATTI, José. 2006. Emergences. *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(4). pp. 612-4.

- GEERTZ, Clifford. 1996. *O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes.
- LARKIN, Brian. 2002. “The materiality of cinema theaters in Northern Nigeria”. In: GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. (eds.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2009. Como o conhecimento etnomusicológico é produzido? Trabalho de campo, produção de conhecimento e apropriação indígena da Fonografia – O caso brasileiro hoje. *Antropologia em Primeira Mão*, 113.
- MORENO, Antônio. 2002. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2ª edição. Niterói: EdUFF/Funarte.
- OVERING, Joanna. 1996. “Aesthetics is a cross-cultural category: Against the Motion (1)”. In: INGOLD, Tim (ed.). *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge. pp. 210-214.
- PERLONGHER, Néstor. [1987] 2008. *O Negócio do Michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- RUSSO, Vito. 1987. *The Celluloid Closet*. New York: Quality Paperback Book Club.
- SAHLINS, Marshal. 1997. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: Porque a cultura não é um “objeto” em via de extinção (Parte II). *Mana*, 3(2): 103-150.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. 2006. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify.
- STEFANI, Eduardo Baider. 2009. *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes de cinemas multiplex e territorialidade dos cinemas de arte*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Geografia Humana, Universidade de São Paulo.
- TURNER, Graeme. 1997. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial.
- TURNER, Terence. 1990. The Kayapo video project: a progress report. *Revue de la Commission d'Anthropologie Visuelle*, Université de Montréal. pp. 7-10.
- TURNER, Terence. 1993. Imagens Desafiantes. *Revista de Antropologia*, 36: 81-121. USP.
- VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. “Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas”. In: VIDAL, Lux. (org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp. pp. 279-293.
- WAGNER, Roy. 1981. *The invention of culture*. Chicago: Chicago University Press.