

**A cidade de São Paulo e os territórios do desejo:
uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade
Sexual**

The city of São Paulo and the territories of desire: an ethnography of Mix Brasil
Film and Video Festival of Sexual Diversity

Marcos Aurélio da Silva¹

Resumo

O presente artigo é resultado da pesquisa para a tese de doutorado, defendida em 2012, para qual foi produzida uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual, realizado anualmente em São Paulo, desde 1993, a partir de uma complexa rede de relações que incluem desde festivais internacionais de cinema às comunidades LGBTs locais. O trabalho dá destaque às relações com os mais diversos coletivos locais, através do espriamento de sua programação pelas paisagens paulistanas, dos chamados “cinemas de arte” da região da Avenida Paulista e de espaços representativos no circuito das artes, como o Museu da Imagem e do Som, até as antigas salas de cinema da Avenida São João, no centro antigo, e as sessões de filmes realizadas em espaços públicos de circulação gay e travesti. Por fim, este trabalho busca perceber como as relações entre cinema e cidade podem ser percebidas nas corporalidades LGBTs nas urbanidades paulistanas.

Palavras-chave: festival de cinema; territorialidade; cultura LGBT; corporalidade.

Abstract

This paper is the result of our research for the doctoral thesis, presented in 2012, which produced an ethnography of Mix Brasil Film and Video Festival of Sexual Diversity, held annually in São Paulo since 1993, from a complex network relations ranging from international film festivals to local LGBT communities. The work highlights the relationships between various local groups, through the spreading of its programming through the landscapes of São Paulo, the so-called "art cinemas" in the area of Avenida Paulista and spaces representing the arts circuit, such as the Museum of Image and Sound, up the old cinemas in São João Avenue, in the old center, and movie screenings conducted in public spaces of gay and transvestite circulation. Finally, this work seeks to understand how the relationship between cinema and the city can be seen in LGBT corporeality among the urbanities of São Paulo.

Keywords: film festival; territoriality; LGBT culture; corporeality.

¹ Doutor em Antropologia (UFSC), pós-doutorando em Antropologia do Instituto Brasil Plural (PPGAS/UFSC), onde realiza pesquisa sobre os festivais de cinema voltados às questões de gênero e sexualidade, em suas relações com a cidade, as comunidades locais e as políticas públicas. O presente artigo faz parte da pesquisa de doutorado (Silva, 2012).

Submetido em 08/10/2013

Aceito em 29/10/2013

*“Os fragmentos vão desfilhar velozmente à nossa frente.
A câmera não para. São Paulo despeja diante de nós
tudo aquilo que tem a oferecer.”
Jean Claude Bernardet (1967)*

1. Uma cena, um festival

Noite de quinta-feira, em São Paulo. A movimentação em frente a um dos cinemas da Rua Augusta – a mítica Rua Augusta (Magnani, 2005, p. 188) –, indica uma noite um pouco diferente das outras, no bairro da Consolação, que tem como outro eixo importante a Avenida Paulista. Bares, restaurantes, um intenso comércio, além de um vaivém constante de carros e pessoas, dividem lugar com um circuito de cinemas que, nos próximos dias, abre espaço para mais uma edição do Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual. Realizado desde 1993, o Mix é um dos principais eventos cinematográficos do país e também grande catalisador de filmes experimentais – ou não –, que giram em torno de questões como “identidade gay/lésbica”, relacionamentos afetivos entre pessoas do “mesmo sexo”, conflitos adolescentes em torno de “sexo” e “sexualidade”, dramas familiares, experiências de travestis, *drag queens* e transexuais, entre outros temas que contemplam o que tem sido chamado de “diversidade sexual” e compartilham dos interesses das movimentações políticas e/ou artísticas de uma certa “cultura gay” e suas territorialidades, predominantemente urbanas e atreladas às produções de sujeitos que caracterizam a modernidade contemporânea.

Depois de dois anos de campo à distância do festival, através de notícias eletrônicas e assistindo a filmes já exibidos, realizei durante os anos de 2009 e 2010 uma etnografia do Mix Brasil e suas conexões na cidade de São Paulo. No primeiro ano, acompanhei as últimas semanas do processo de organização do evento, nos meses de setembro e outubro até os dias do festival, em novembro. Durante este período, também fiz constantes visitas ao acervo de filmes que já haviam sido exibidos nas 16 edições anteriores do Mix, fui voluntário na produção do catálogo da 17^a edição, convivi intensamente com os organizadores e frequentadores do

Mix Brasil. Mais do que a observação participante clássica, em que sempre se sabe quem é o antropólogo e quem é o nativo, me engajei numa rede de sociabilidades que circunscrevem o festival, sendo mais um dos muitos sujeitos que circulam pelo Mix Brasil. Diferente do “pontodevista de pássaro” como método investigativo de socialidades e produção de cultura – superior/exterior ao próprio contexto da observação –, preferi “produzir o caminho” de minha pesquisa e sentir o campo com meu próprio corpo. Isso se dá não apenas através das teorias, mas ao longo de “trilhas de vista”, em que a percepção do ambiente é tomada através das muitas trilhas que as pessoas produzem para ir e vir de um território (Ingold, 2005, p. 86-7) e não de um ponto fixo.

Os festivais de cinema são, muito possivelmente, dentro da cultura moderna, um desdobramento das exposições universais que, desde o início do século XIX, tornaram-se “lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria” (Benjamin, 2006, p. 43) e centralizaram, nas grandes cidades da Europa, as últimas novidades da indústria, estendendo a “autoridade da moda aos objetos de uso diário, tanto quanto ao cosmo” (Benjamin, 2006, p. 45). As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se (Benjamin, 2006, p. 44). Uma das ideias talvez compartilhadas por este público é a de que estes filmes representam um cinema que não há por aqui ou que é raro, ou seja, eles também constroem a nossa ausência de um cinema LGBT. A novidade revela essa falta e nos transportamos para um futuro possível, onde mais um sonho de modernidade ainda possa ser construído.

No entanto, essa configuração dos filmes e festivais não se coloca como dada e natural para todos os paulistanos ou para todos que circulam nos territórios gays da cidade. Os espaços em que tais performances se realizam só se tornam territórios para aqueles sujeitos na medida em há um engajamento deles nas redes que colocam esses espaços em movimento. Por exemplo, o Mix Brasil tem apelo e reconhecimento muito fortes em qualquer espaço do circuito GLS da cidade, havendo inclusive festas dedicadas ao Mix em cada dia do festival em uma dessas casas noturnas, assim como o fato de haver sessões em diferentes locais desse circuito, como praças e ruas, geralmente gratuitas. Mas isso não impede que o Mix represente nenhum tipo de engajamento para muitos sujeitos dessa rede que simplesmente podem não ter interesse por cinema ou mesmo não desfrutar de tempo ou dinheiro para participar das sessões.

O que estou querendo dizer é que, por mais que se trate de um evento comunitário (Zielinski, 2008), ele talvez não tenha o mesmo apelo que a Parada Gay, por exemplo, tem sobre esse público na cidade – ainda que sejam eventos incomparáveis, têm a mesma importância na “cultura gay” paulistana e uma história muito próxima. Um evento como o Mix agita também outros interesses e conexões desses sujeitos, como o interesse pelo cinema e suas linguagens, ou sobre o conceito de diversidade sexual e o que pode ser debatido sobre isso nas exposições. No caso do “interesse pelo cinema”, talvez o Mix seja um dos mais importantes pontos de conexão entre cinéfilos, críticos de cinema, atores, diretores e roteiristas, além de produtores culturais, ao lado de outros pontos de conexão semelhantes, como o Mostra Internacional de Cinema e o circuito de escolas de comunicação e cinema da capital.

Contudo, essa é apenas uma das formas de engajamento que o Mix propicia, abrindo espaço também para as performances *drags*, para produções musicais ou teatrais, para os que querem se iniciar no cinema, seja como espectador ou produtor, ou mesmo para um pesquisador que quer fazer Antropologia através desses processos. Nessas diferentes formas de engajamento, se constrói um ponto de vista próprio ou uma trilha de observação (Ingold, 2005) de onde um evento como o Mix pode ser lido, interpretado e conectado com outros contextos. Exponho agora uma dessas possibilidades, através do meu próprio engajamento com o Mix, conectado com algumas das territorialidades que marcam a “cultura gay” paulistana.

2. O Mix Brasil e os “dois centros” de São Paulo

Desde o primeiro momento, ainda na fase de planejamento da pesquisa, não queria restringir a etnografia do festival a um único espaço e esperava me situar em um território em que pudesse perceber as relações urbanas que o Mix Brasil tecia, mesmo que indiretamente, com a “movimentação gay” de São Paulo. Essa escolha acabou sendo parte da minha própria metodologia, a possibilidade de desenvolver algo como um “olhar de *flâneur*” (Benjamin, 2006, p.47) que me permitiu pensar no aspecto citadino do Festival Mix Brasil e de muitos de seus filmes. Para Perlongher (1987, p. 51), num trabalho antropológico de forte influência benjaminiana:

no caso das cidades a exigência de “unidade de lugar” ou território único deverá ser deixada de lado em benefício da plurilocalidade das “sociedades complexas”, privilegiando os “espaços intermediários” da vida social, os percursos, as trajetórias, devires da experiência cotidiana. (...) a mesma noção de grupo verá diminuída, no contexto urbano, sua importância, em favor das “microrredes” relacionais.

Observar o “mundo gay” de São Paulo é sempre tentador para quem já leu os trabalhos de Néstor Perlongher. Ele conseguiu construir uma teoria inovadora para dar conta de uma territorialidade gay, numa etnografia da São Paulo dos anos 80. Apesar de ter nos michês o foco deste trabalho, Perlongher faz sua incursão por uma “região moral”, que não inclui apenas prostitutas e clientes, mas também toda uma “perambulação” gay, o circuito da “deriva”, da “paquera”. O trottoir ou a “territorialidade itinerante” é uma característica da circulação gay por espaços codificados por desejos e identidades.

Há um modo de circulação característico dos sujeitos envolvidos nas transações do meio homossexual: a ‘paquera’, ou *deriva*. Trata-se de pessoas que saem à rua à procura de um contato sexual, ou simplesmente ‘vão para o centro pra ver se pinta algo’, toda uma massa que se ‘nomadiza’ e recupera um uso antigo, arcaico da rua. (Perlongher, 1987, p. 165)

No Largo do Arouche, vi os “michês de Perlongher” e vi toda uma massa que se “nomadizava” pelas dezenas de bares entre a Avenida São João, o Arouche e a Praça da República. A Vieira de Carvalho, principal rua e conexão entre esses pontos, se caracteriza por uma diversidade de personagens num frenético vaievem. Ali, misturam-se homens e mulheres que poderiam ser classificados com termos tão êmicos quanto *bicha-louca*, *ursos*, *sapa-skatista*, *caminhoneira*, *drag queens*, *travestis*, *michês*, ou simplesmente gays, lésbicas e transgêneros, que ora *dividem* o mesmo bar, ora *se dividem* em diferentes lugares. Uma situação que não percebi em outra famosa rua “gay” de São Paulo, a Frei Caneca, próxima da Avenida Paulista, com uma série de bares e boates, uma região onde está também um circuito de cinemas (na vizinha Rua Augusta), marcada por uma frequência gay aparentemente menos diversa, um território de “bichas menos loucas”, segundo um de meus amigos/informantes.

A lógica dos códigos-territórios, compreendida por Perlongher, parece balizar a ocupação desses espaços. Em relação às sociabilidades gays de São Paulo, as demarcações espaciais parecem polarizar as regiões Arouche-República com Paulista-Frei Caneca, mas outras polaridades também são possíveis com o surgimento de casas noturnas de alto padrão em lugares mais afastados da região central. O Mix Brasil em sua trajetória sempre parece dar

especial atenção a esta “configuração gay” de São Paulo e espraia sua programação concentrando boa parte dela nestes “dois centros de São Paulo²”. Enquanto os cinemas da Augusta concentram a maioria dos filmes de longa-metragem do *Panorama Internacional*, que se integram às programações dessas salas de exibição – com sessões que começam a partir das 15h até às 23h –, o Cine Olido da Avenida São João, no centro “antigo”, realiza duas sessões diárias gratuitas (17h e 19h), com filmes de curta-metragem, alguns longas e todos os filmes da *Mostra Competitiva* de curtas brasileiros. Em sua territorialização, o Mix coloca-se em busca dos muitos outros territórios “gays” da cidade.

3. Cinelândia Paulistana: imagens e identidades na produção da paisagem urbana

A apropriação do centro de São Paulo por “homens interessados em atividades homoeróticas” (Green, 2000, p. 160) acompanhou a urbanização experimentada pela cidade desde o final do século XIX. Os relatos dessas experiências mostram áreas de circulação, perambulação, mas também de fixação residencial, que foram se transformando durante o último século, mas já contíguas às atuais. Esses deslocamentos também se dão na medida em que essas regiões foram alvos de projetos de “limpeza urbana”, que acabavam por propiciar reterritorializações em outras áreas. Nas primeiras décadas do século XX, essa movimentação foi verificada em uma área que se estendia do Vale do Anhangabaú – criado na década de 1910 como um parque anexo ao Teatro Municipal, dentro de um projeto de urbanização da área central que pretendia preservar espaços livres e verdes na cidade em expansão – até a Avenida São João que, na década de 40, começou a sediar os primeiros cinemas de luxo da cidade³ e chegou a ser chamada de Cinelândia Paulistana (Green, 2000, p. 161). O escritor Inimá Simões descreve a cidade da época voltada para o cinema como principal entretenimento:

² Estou considerando “dois centros” tendo como referencial as territorialidades gays urbanas da cidade e os fatores histórico e econômico nessa divisão. Contudo, é preciso atentar para o fato de São Paulo, assim como outras metrópoles, ser uma cidade “policêntrica”, “com vários espaços destacados realizando e congregando atividades diversas, constituindo centralidades” (Stefani, 2009, p. 100). No que se refere ao fator econômico, a Avenida Paulista já não possui a hegemonia dessa centralidade desde que “novos centros” econômicos começaram a ser forjados nos anos 80, nas avenidas Faria Lima, em Pinheiros, e Luís Carlos Berrini, no Brooklin, famosa por seus edifícios espelhados, sede de grandes corporações (Idem, p. 100).

³ Nos anos 20 e 30 do século XX, a área dos cinemas em São Paulo ficava no chamado Triângulo Histórico, formado pelas ruas São Bento, Direita e Barão de Itapetininga, geralmente instalados em salões improvisados (Stefani, 2009, p. 109), entrando em declínio nos anos 40.

Durante mais de trinta anos, o cinema reinou absoluto em São Paulo enquanto forma de recreação coletiva, atraindo crianças, jovens, homens, mulheres e velhos indistintamente. Nem mesmo a inauguração do Estádio Municipal do Pacaembu, em 1940, causou algum efeito maior, pois ainda que se realizassem ali grandes espetáculos do “esporte das multidões”, tratava-se de um programa exclusivamente masculino. Enquanto isso, o cinema era para todos, formando uma massa crescente de aficionados que tinham à disposição um número cada vez maior de salas e até uma região nobre ou “chic” no centro da cidade – a Cinelândia – cenário apropriado para o desfilarm da elegância paulistana. (Simões, 1990, p. 10)

Neste período, dezenas de salas foram construídas seguindo padrões arquitetônicos recorrentes no circuito de distribuição que vinha de Hollywood, podendo se repetir em Bogotá ou Cidade do México. Deveriam inspirar a suntuosidade de palácios, com muitas colunas, algumas sem funcionalidade, “utilização massiva de espelhos, mármore e veludos, compondo delírios metafóricos no esforço de criar uma suposta originalidade que atrairia o espectador”. O uso do espaço urbano se alia aos usos que os sujeitos começam a fazer do cinema, à medida que estes territórios são demarcados, codificados, o que também pode reverberar em práticas de exclusão⁴. Os “delírios metafóricos” que estes espaços propiciam fazem deles tão importantes quanto os filmes, conjugando pedra e película num “sonho de modernidade”:

(...) não se ligava especialmente no nome dos filmes e menos ainda no dos diretores. (...) naquele tempo se ia ver “uma fita de cowboy com John Wayne no Art-Palácio I”, “um romance muito triste com a Vivian Leigh no Ipiranga”... tão importante quanto o gênero do filme e o elenco era a sala de o cinema, parte integrante do sonho cinematográfico do paulistano. (Kehl, 1990, p. 7)

A São João, no levantamento histórico realizado por James Green, era uma região de fluxo intenso de comércio e tomada como área residencial por prostitutas que também trabalhavam na avenida. Uma das principais fontes de Green são os arquivos policiais dos anos 30 que demonstravam preocupação com essa região e indicam que os territórios das prostitutas contavam com a presença de “homossexuais”, talvez por ser um ambiente menos hostil a eles (Kehl, 1990, p. 161), como mostrou um:

estudo de 1938, realizado pela equipe de estudantes do Instituto de Criminologia do Estado de São Paulo, que examinou os “costumes, hábitos, apelidos e gírias” dos

⁴ A inauguração do Cine Olido, em 1957, foi acompanhada de protestos dos estudantes da época, por conta de um novo sistema de compra antecipada de ingressos e cadeiras numeradas – o que também era uma novidade – para suprimir as filas. O problema foi que o novo sistema e também os investimentos luxuosos dessas salas serviam como pretexto para deixarem de cobrar a meia-entrada estudantil, direito conquistado no mandato presidencial de Getúlio Vargas (Simões, 1990, p. 95).

homossexuais em São Paulo. A maioria dos homossexuais entrevistados vivia nessa área. “Gilda de Abreu”, Zazá e “Tabu”, todos alugavam quartos modestos no mesmo edifício na Rua Vitória. Gilda e Zazá moravam sós, enquanto “Tabu” dividia o quarto com um amigo. (Khel, 1990, p.162).

O estudo⁵ também apontou praças como a da República, da Luz e dezenas de mictórios públicos e pequenos hotéis como locais de “interação homoerótica”. Todavia, a São João contava com o diferencial das salas de exibição que atraíam a circulação de pessoas interessadas em cinema, mas também muitos homens que faziam destes um espaço público mais apropriado às interações com outros homens, uma vez que as praças e mictórios eram alvo certo da “polícia de costumes” (Khel, p. 163). Nas memórias das perambulações homoeróticas da São João, presentes no trabalho de Green e também nas narrativas de um documentário como *Bailão* (dir.: Marcelo Caetano, BRA, 2009), a experiência do cinema nesta era de ouro aparece como o espaço de pequenos e sutis contatos físicos, olhares que podiam desencadear em outras histórias, em outros lugares, mas também como sugere um dos relatos:

Os filmes e as revistas ofereciam a oportunidade para desenvolver uma relação mais íntima com as representações de beleza, estilo e graça feminina que traziam à tona. O olho fotográfico dos alunos do Instituto de Criminologia captou essa relação entre os jovens homossexuais e as famosas modelos e atrizes. Assim, entre as decorações modestas do quarto parcamente mobiliado de Zazá, eles observaram quatro fotografias emolduradas de estrelas femininas penduradas na parede sobre a cama. (Green, 2000, p. 165)

No final dos anos 50, novas transformações na cidade e na indústria do cinema começam a mudar a paisagem:

Apesar de São Paulo atravessar os anos 50 em lua demel com o cinema (em média 50 milhões de ingressos vendidos por ano⁶), neste mesmo período já existem sinais inequívocos de decadência, que são claramente perceptíveis nos Estados Unidos e Europa, de onde vem a maioria absoluta dos filmes aqui exibidos. Está certo que no ano do IV Centenário vendem-se mais bilhetes que na Suécia inteira. É motivo de orgulho para a coletividade. Mas os sintomas de retração são inequívocos. O esquema

⁵ Importante frisar que estas incursões da polícia geralmente se concentravam no que eles chamavam de “pederastas passivos”, ou seja, não apenas aqueles que se supunha ocupar a posição de “penetrado” no ato sexual como também demonstravam comportamentos femininos como a utilização de nomes femininos. Nem todos os homens envolvidos nessas relações eram considerados “perigosos”: “os homens que eram vulneráveis às prisões e ao poder disciplinador resultante das observações médico-legais, conduzidas sob a supervisão da polícia, eram visíveis precisamente porque transgrediam as normas de gênero” (Green, 2000, p. 176). Os estudos gays e lésbicos possuem levantamentos importantes desta época em que biomedicina e poder policial realizaram duras investidas nos espaços de “interação homoerótica”. Ver, em especial, Fry (1982), Trevisan (2000) e Green (2000).

⁶ No Brasil inteiro, hoje, são vendidos cerca de 140 milhões de ingressos por ano, segundo dados da Ancine (2011).

hollywoodiano de estúdios, que num dado momento se insinuara eterno, começa a esboroar-se como cenário de papelão e sua presença no mercado internacional é assediada pela emergência de outras cinematografias vivamente aplaudidas. (Simões, 1990, p. 100)

Hoje, a São João assim como a Ipiranga e outras ruas adjacentes ainda guardam esses cinemas – sendo que alguns deles espantam pelo gigantismo: salas com até três mil poltronas (Simões, 1990) – que se tornaram templos evangélicos ou passaram a exhibir apenas filmes pornográficos, o chamado “Cinemão⁷” – termo nativo para estas salas (Rosa *et al.* 2008, p. 1). Destes últimos, há 21 na região do centro antigo, sendo que 11 são os chamados “cinemas de pegação⁸”, predominantemente frequentados por homens que procuram sexo com outros homens, integrados ainda hoje às dinâmicas de “interação homoerótica” que vêm da “era de ouro⁹” (Rosa *et al.* 2008). Mas se naquela época este circuito de cinemas protagonizava a paisagem, hoje ele divide espaço com um vasto mercado que se fortaleceu nas duas últimas décadas e inclui saunas, bares, lanchonetes e boates, um circular frenético de jovens michês, formando uma “mancha” (Magnani, 2005, p. 178) no centro da cidade que começou a ser forjada nos anos 50.

Um estudo pioneiro nas ciências sociais, realizado por Barbosa da Silva (1959), para a Escola de Sociologia e Política de São Paulo, mais do que a “perambulação gay” pelo centro de São Paulo, mostrou uma intensa produção de sociabilidades numa área que ele define como um “grande T, formado pela confluência das avenidas São João e Ipiranga”, distribuindo-se por todas as ruas e praças adjacentes:

Toda essa região de prazer e de exploração organizada do vício começa a viver com o entardecer e acha sua maior agitação nas noites de sábados e nas vésperas dos feriados. A diminuição das sanções, a concentração de grupos masculinos para a procura de prazeres sexuais ou de lazer, são basicamente fatores que servem de catalisadores de grupos de homossexuais. (Barbosa da Silva, 1959, p. 354)

⁷ Enquanto, nos territórios “gays”, cinemão é sinônimo de salas de exibição de filmes pornográficos, inclusive batizando uma das sessões de filmes na programação do Mix Brasil, no jargão cinematográfico o termo remete aos filmes ligados ao sistema comercial de produção e distribuição que estariam em oposição às produções do Cinema Marginal e da Boca do Lixo (Ferreira, 1978).

⁸ Os outros dez cinemas são conhecidos, seis deles, pela circulação de mulheres que se prostituem e seus clientes e, os outros quatro, pela circulação de travestis e seus clientes (Rosa *et al.*, 2008, p. 1).

⁹ A “Era de Ouro” da Cinelândia Paulistana se deu entre os anos 40 e 70 do século passado. De acordo com a etnografia de Rosa *et al.* (2008), a região chegou a possuir 44 salas de cinema, sendo que “duas se tornaram igreja, nove são estacionamentos, duas são lojas, uma é um centro cultural, três transformaram-se em casas de jogos de bingo, cinco estão fechadas e três foram demolidas”.

O autor percebe diferentes possibilidades de participação nessas redes de sociabilidade que vão desde as interações sexuais furtivas às relações de amizade, com grande investimento num comportamento identitário, com troca de saberes, compartilhamento de gostos, modas, as participações no carnaval e em “festas homossexuais”. Ou seja, um “estilo de vida gay” não é estranho na São Paulo pré-Stonewall. A novidade das movimentações depois de 1969 talvez seja uma maior visibilidade, ou melhor, a produção de uma visibilidade entendida como necessária para muitos desses sujeitos. Nos anos 50, Barbosa da Silva (1959, p. 354-5) identificou entre os frequentadores da região do “grande T” a presença tanto de homens “que manifestam comportamentos sociais tidos como homossexuais” quanto daqueles que precisam de estratégias de *‘passing’*, visando conseguir sua classificação como heterossexuais”, uma dualidade que talvez não tenha deixado de compor a paisagem. Interessante que mesmo personagens como Gilda de Abreu e suas amigas não se travestem publicamente – pelo menos não foram autuadas nesta situação¹⁰ –, apesar de terem um estilo de vida muito próximo às travestis e *drags* que mais tarde mudariam a paisagem da região do centro antigo. De acordo com Green (2000, p. 403), uma “mudança significativa na paisagem homossexual urbana do início da década de 1970 foi a visibilidade crescente de michês e travestis”, ao mesmo tempo em que o crescimento da economia e a contracultura da época levavam cada vez mais à formação e concentração de uma “população homossexual” em capitais como Rio de Janeiro e São Paulo.

4. Em direção à Paulista: velhas e novas territorialidades

Esse processo em São Paulo, no entanto, é acompanhado por uma desvalorização da área do centro antigo e a expansão da centralidade da cidade na direção da Avenida Paulista que, naquela época, já figurava como ícone de modernidade. É também o período em que os cinemas do “centro antigo” entram em decadência e as novas salas passam a se concentrar na Rua Augusta e na Avenida Paulista (Stefani, 2009, p. 113), que parecem agregar o “ser

¹⁰ Nos relatos policiais investigados por James Green (2000), são muitos os casos de homens que debaixo de roupas “socialmente masculinas” poderiam estar usando peças íntimas femininas, se depilavam ou andavam maquiados. Porém, visivelmente, o vestuário não era um forte diferencial de grupo.

moderno” paulistano com os novos espaços dedicados às artes¹¹. Mais interessante é que nesta época se inicia “uma expansão dos pontos gays às áreas de classe média e média alta dos Jardins” (Perlongher, 1987, p. 115), sendo também o momento em que o modelo do “homossexual normal” começa a se construir em oposição ao do “travesti marginal” (Perlongher, 1987), categorias presentes no discurso policial e nas investidas realizadas a partir desta época.

Como afirma Perlongher, o que vai haver é uma “expansão dos pontos gays”, o que vai acompanhando rastros de outras produções de modernidade, como as ligadas à “vanguarda teatral”. Essa expansão, de certa forma, não era nova, pois já vinha no mesmo lastro de outras ocupações que buscavam distanciamento em relação a espaços cuja hegemonia era de travestis e michês. O Largo do Arouche, por exemplo, tornou-se nesse contexto dos anos 70 um espaço voltado mais para os “gays” que não queriam se travestir nem ser assediados por michês, constituindo a chamada “Boca do Luxo” – incluindo aí a Rua Vieira de Carvalho que hoje, nos primeiros anos do século XXI, é o “coração” da mancha – em contraposição à famosa “Boca do Lixo” que manteve os aspectos marginais da Avenida São João em direção às bordas da região central.

Não é difícil perceber o quanto a produção de territórios se conecta de forma dialética com a produção de identidades que ganham destaque nesse período. Na medida em que o *gay* surge como um personagem¹², impulsionado por um público de classe média que também busca se diferenciar socialmente de outras camadas da população – como travestis, michês e outros marginais –, outros territórios foram sendo produzidos. Não estranha que um desses espaços seja justamente a região de confluência entre a Paulista e a Augusta que viviam um apogeu econômico e cultural, sendo esta última um “ícone em seu pioneirismo como referência de moda e comportamento” (Magnani, 2005, p. 188), popularizada na letra da canção. O processo de diferenciação incluía também a busca por alguns modismos como os bares que tocavam *jazz* e *bossa nova* e depois as boates *disco* (Green, 2000, p. 402; Perlongher, 1987, p.

¹¹ Neste sentido, a Avenida Paulista parece ser um ícone para a cidade desde os anos 50, quando da construção do Museu de Arte de São Paulo (MASP), um dos mais importantes do país.

¹² Na etnografia de Perlongher (1987), ele observa a expansão dos modelos de “identidade homossexual” que, se antes era organizada em termos de um efeminamento, a fim de se conquistar parceiros que “parecessem mais machos”, dentro daquilo que Fry (1982) denomina de “modelo hierárquico”, passa também a ser produzida dentro de um “modelo igualitário”, em que as relações *gay/gay* são idealizadas. Até então, esse segundo arranjo, como mostrou Perlongher, era extremamente mal visto e mal compreendido nestes espaços, sendo defendido inicialmente nos territórios da “vanguarda teatral” (1987, p. 99).

98). Nada do que aconteceu na Augusta, no entanto, em relação às territorialidades “gays”, se assemelha ao processo de décadas na região do Arouche/República que, desde os anos 80, só se fortalece (Idem, p. 106).

Na década de 1990, o que se conhecia como o “gueto” transformou-se num mercado mais sólido, expandindo-se de uma base territorial mais ou menos definida para uma pluralidade de iniciativas, incluindo um circuito de casas noturnas, a exemplo do mais circunscrito “gueto” de outrora, mas envolvendo também o estabelecimento de uma mídia segmentada, festivais de cinema, agências de turismo, livrarias, canal a cabo, inúmeros *sites*, lojas de roupas, e até mesmo *pet shops*, entre outros. (França, 2007, p. 291)

O estudo de Isadora França sobre consumo e mercado GLS mostra que, durante os anos 80, o surgimento desses estabelecimentos era festejado como “avanço no combate ao preconceito”, ainda que os militantes políticos da época, do grupo Somos, vissem essa alternativa como limitada (França, 2007, p. 297).

Hoje, esses dois territórios talvez estejam menos em oposição do que em complementaridade. Se é possível perceber uma presença dessa oposição nos discursos de alguns sujeitos que circulam neles, informados talvez pela oposição entre um centro moderno e outro tradicional, na prática vamos encontrar territorializações muito parecidas. Talvez o que se possa dizer é que a região do Arouche/República possua uma totalidade de circulantes que a um primeiro olhar pareçam mais múltiplos, formando diferentes grupos que se espalham pelas calçadas, enquanto que a região da Paulista seria um pouco mais monótona nesse sentido. Basta um olhar mais apurado, contudo, para perceber uma multiplicidade de possibilidades que reproduzem internamente a mesma oposição.

O shopping Frei Caneca, localizado na rua de mesmo nome, no bairro da Consolação, parece simbolizar essas territorialidades gays mais recentes na capital paulista. O lugar ficou famoso, desde 2003, quando um casal de homens foi expulso do lugar, suscitando um protesto que ficou conhecido nacionalmente como “beijaço”. Desde então a região passou a ter uma circulação mais intensa de grupos de “homens homossexuais”, sendo apelidada de “Gay Caneca” ou “Frei Boneca” (Puccinelli, 2010, p. 1). Por sua vez, a etnografia mostra que o próprio espaço também se divide entre os mais jovens, os mais velhos, os mais descolados. Algo muito parecido com o que acontece na própria rua e com os bares e pequenos “inferninhos” que se estendem paralelamente à Augusta, seus cinemas e tribos bastante diversificadas (Magnani, 2005, p. 188).

Neste sentido, não cabe pensar todas essas configurações como territórios e sujeitos fixos, nem mesmo estas identidades podem ser pensadas como prévias a qualquer ocupação. Ou seja, não será impossível observar a presença dos mesmos sujeitos nos dois espaços, uma vez que os deslocamentos que aí se produzem são informados por questões como condições econômicas e outras mudanças possíveis nas trajetórias pessoais. Deslocamentos que podem se dar em várias direções: pode se querer ser mais “louca” numa boate do centro, ou buscar uma aventura mais “moderna”, ou “fazer a fina” numa dessas boates da moda¹³. Também seria impossível pensar as oposições entre estas duas manchas em termos absolutos, uma vez que muitos espaços na mancha do centro antigo podem se configurar como territórios “modernos”, assim como muitos dos sujeitos que circulam pelo eixo Arouche–República não necessariamente concordam com a ideia de que destoam de uma “cultura gay globalizada”.

Aliás, é impossível pensar nesta cultura global, presente não apenas em seriados como os citados por França, mas também nas cinematografias que compõem o Mix Brasil, como não compatíveis com as territorialidades que são observadas na região do centro antigo. Se as ideias de “ser moderno” são muito baseadas nessa dualidade, principalmente nos territórios paulistanos citados, é impossível generalizar essa ideia de modernidade a todas as culturas gays das grandes cidades do mundo que, mesmo nos países mais ricos, podem contar com verdadeiras “bocas do lixo” à moda paulistana. Talvez fosse melhor pensar num jogo de identidades e desejos que fundamentam a ocupação desses territórios sem que estejam definitivamente inscritas sobre esses sujeitos ou se inscrevem na medida em que passam a fazer parte dessas trajetórias ou jornadas (Ingold, 2005).

5. O festival nas paisagens paulistanas

Neste jogo de identidades, desejos e territórios, o Festival Mix Brasil também se articula de forma múltipla construindo diferentes identidades. Se nas territorialidades da Augusta ele pode ser visto como uma atividade de classe média ou média alta, com preços de ingresso não

¹³ Claro que o fator econômico é uma barreira que estes espaços mantêm como um diferencial importante, mas não é o pertencimento a uma classe social o principal demarcador, e sim a empatia – que também pode ser flutuante e flexível – com os valores ou simplesmente as atividades lúdicas e eróticas que predominam em cada espaço. Histórias de indivíduos que se endividam ao extremo para estarem nos locais da moda não são lendas nestes territórios.

exatamente populares¹⁴, nas áreas do centro antigo ele se torna um festival popular com as sessões gratuitas do Cine Olido, exibindo os principais filmes do festival, e ainda pode se tornar um festival de rua, com projetor e telão, em áreas de “pegação” (caso da sessão *Cinemão*) ou mesmo de “prostituição” (caso da sessão *Transbrasil*) – volto a falar dessas sessões adiante.

Inaugurado em 1957, no auge da Cinelândia Paulistana, o Cine Olido começou a fazer parte da programação do Mix Brasil em 2005, um ano depois de sua reinauguração e reforma. Fica situado na galeria de mesmo nome que também possui um teatro e espaços de exposição e cursos de arte. O lugar é público e administrado pela prefeitura de São Paulo, o que faz com que grande parte das atividades seja gratuita. Desde que passou a figurar na programação do Mix Brasil, o Olido faz com que a presença do festival seja mais marcante nessa região, oferecendo ao público partes importantes do festival. Em 2009, por exemplo, a Mostra Competitiva foi apresentada apenas no Olido, o que demonstra a importância que o espaço também adquiriu para o evento.

As sessões do festival no Olido – com seus 236 lugares – que presenciei estiveram praticamente lotadas, ao contrário de muitas sessões da Augusta que não ficavam tão cheias, ainda que se considere o tamanho um pouco maior das salas – 326 lugares no Cinesesc e 260 no Unibanco. As poltronas apertadas e o ar condicionado que não dá conta do espaço são apenas algumas das características que distanciam o Olido das salas da Augusta. Pelo menos nos últimos cinco anos (2005 – 2010), é nestes dois eixos que se concentra a parte central da programação do Mix Brasil. Até então, as exhibições gratuitas não estavam ausentes e aconteciam em espaços como o Museu da Imagem e do Som ou os centros culturais que a cidade possui, nem sempre próximos a essa região do centro antigo.

Mesmo essa territorialização, um tanto fixa, não impede que o Mix continue se espalhando por outros territórios da cidade, nem sempre restritos às duas manchas gays, citadas anteriormente. Um desses espalhamentos se dá na direção de espaços educacionais ou comunitários, como escolas ou centros culturais da periferia da cidade, nas zonas Norte e Leste, onde são apresentados filmes da *Mostra Competitiva* ou longas que possam suscitar debates sobre diversidade sexual, principal objetivo dessas sessões, batizadas de *Mix pela Cidade*. Essas atividades se tornaram fixas nas programações dos últimos anos e também são realizadas fora do período de festival – uma parte do Mix que, infelizmente e por opções de pesquisa, não foi

¹⁴ Na época do campo (2009/2010), um ingresso podia custar de R\$ 16 a 18 (ou cerca de US\$ 10), nos cinemas da Augusta, com a possibilidade de meia-entrada para estudantes.

observada.

Entretanto, são outras duas sessões que se tornam ainda mais significativas das relações que o Mix tece com as “manchas gays” de São Paulo. Uma delas é a sessão *Transbrasil* que, de 2003 a 2009, foi realizada no pátio exterior da Biblioteca Monteiro Lobato, rua General Jardim, “dirigida a travestis que moram e trabalham naquela região” (Mix Brasil, 2006, p. 108). Apresentando-se, neste caso, como um cinema de rua, o Mix se tornou uma atração para as outras populações, como moradores “não gays” do bairro, ou mesmo meninos de rua que costumam circular por ali. A sessão costumava exibir filmes de ficção e documentários cujo tema central fosse a experiência transgênero, como *As Filhas da Chiquita* (dir.: Priscilla Brasil, BRA, 2006), sobre um tradicional encontro gay realizado junto do Círio de Nazaré, em Belém do Pará. Havia espaço também para programas mais gerais, como no último ano quando exibiu uma mostra comemorativa do dez anos do *Show do Gongo* – que já citei anteriormente – o que não significou mudança de foco, uma vez que a maioria desses vídeos são protagonizados por *drag queens*. Desde 2010, a sessão deixou de ser realizada.

Outro espaço ainda mais inusitado, mas que se constitui da mesma forma, ouseja, a ida do festival a um território específico, é a sessão *Cinemão*, que foi realizada de 2005 a 2009, no “Autorama”, o estacionamento do Parque do Ibirapuera, um dos mais conhecidos pontos de “pegação” gay da cidade. O lugar ganhou esse apelido por conta dos carros que circulam – lembrando o brinquedo infantil de mesmo nome –, na “deriva” ou paquera característica do lugar, dividindo espaço com uma circulação de outros homens, alguns deles michês, outros apenas interessados em sociabilizar. No lugar, há também barracas improvisadas de bebidas. Este não é o primeiro Autorama de São Paulo ou talvez seja melhor dizer que, em vez de um lugar, trata-se de uma prática que se deslocou. Os entrevistados de Perlongher indicam que, nos anos 70, o Autorama era a região da Avenida São Luís, entre a Praça da República e a Galeria Metrôpole, com a mesma circulação intensa de carros e homens.

Durante os primeiros anos, a sessão *Cinemão* foi realizada neste estacionamento do Ibirapuera, nos mesmos moldes da sessão *Transbrasil*, com filmes mais voltados para o público que costuma circular por ali. Alguns desses filmes poderiam ter uma pitada de erotismo a mais ou ser escolhidos entre outros considerados “underground”, ou ainda enfocavam a vida de garotos de programa. Acompanhei esta sessão na edição de 2009 e observei como esta presença do Mix se integra às dinâmicas daquele espaço. Se quem circula no Autorama quer ver e ser visto pelos outros frequentadores, sem garantia alguma de ser alvo de olhares, o Mix

também entra neste jogo, sendo apenas mais uma atividade a acontecer naquele estacionamento. É claro que muitos dos frequentadores pararam para assistir, mas a grande maioria permaneceu na “deriva”, sendo que na plateia havia frequentadores de outras salas do festival, muitas mulheres, alguns certamente curiosos com o próprio Autorama. Espetáculo duplo quando os filmes da tela dividem a atenção com dois ou mais homens vistos em “interação homoerótica” num arbusto próximo.

No ano de 2010, a sessão *Cinemão*, que obviamente tem esse nome como uma homenagem aos cinemas de “pegação” da cidade, deixou o Autorama do Ibirapuera e foi realizada num desses cinemões, o Cine Dom José, nas imediações da Avenida São João, outro remanescente da Cinelândia Paulistana – inaugurado em 1951 como Cine Jussara, uma das salas de luxo da época. Com a mudança, esta sessão exibiu um filme exclusivo e de longa-metragem, ao contrário de outros anos que tiveram curtas selecionados de outras partes da programação geral. O filme *L. A. Zombie*, o mais recente do norte-americano Bruce La Bruce – diretor que produz filmes “gays” alternativos desde os anos 70 e tem a sua cinematografia constantemente presente no festival. O filme que mistura os gêneros *trash* e pornô tem como protagonista o ator de filmes pornográficos, François Sagat, um dos mais conhecidos no gênero. A presença dele, anunciada na imprensa paulista, é um dos atrativos da noite.

Ao contrário do Autorama que teve sua dinâmica mantida, o Dom José naquele dia não funcionou “normalmente¹⁵” e só abriu suas portas para a sessão do Mix – curiosamente, sua fachada também deixou de ostentar os cartazes das atrações do cinema pornográfico, tendo um cartaz do festival em seu lugar. Outra diferença em relação aos anos anteriores é que o novo espaço da sessão *Cinemão* demandou a cobrança de ingressos – no mesmo valor das sessões que costumam acontecer ali, R\$ 10. Nada que tirasse o brilho da noite. Mulheres, *drags*, muitos homens – em sua maioria frequentadores do Mix – fazem dessa uma noite eclética e lotada, não muito comum por aqui. Enquanto eles se espantam, aos gritos e risadas nervosas – com a história de um morto-vivo que ressuscita cadáveres penetrando as feridas que levaram o sujeito à morte –, alguns poucos deles se aventuram a explorar o espaço, em rápidas paqueras.

Perambular por lugares inusitados da capital paulista não é uma novidade para a programação do Mix, essa prática ocorre desde 2002, quando foi realizada uma exibição de rua,

¹⁵ A maioria dos cinemas de “pegação”, diferente dos cinemas “comuns”, não possui horário fixo para a exibição de filmes, que podem ser passados ininterruptamente. Alguns desses cinemas funcionam 24h. Sedar um evento como o Mix também não é nenhuma novidade para este estabelecimento que durante a Virada Paulista – final de semana de atrações artísticas ininterruptas na cidade – também sedia mostras de filmes não pornográficos.

embaixo do Minhocão – apelido dado ao Elevado Presidente Costa e Silva que corta a região central. A sessão atraiu muitos sujeitos da “mancha Arouche-República”, principalmente travestis e michês, que por ali circulam, além da população de rua que se utiliza do Minhocão como moradia. Assim, o festival acaba por constituir sua própria territorialidade, apropriando-se de processos territoriais em plena produção e propiciando a criação de novos. Isso, no entanto, não significa pensar que em seus deslocamentos o Mix muda totalmente de público, que também pode se deslocar junto das sessões e suas formas de engajamento nas “duas manchas”. Talvez pudéssemos dizer, num exercício lúdico, que se o Mix Brasil fosse uma pessoa ou um grupo, não seriam “identidades individualizadas, definidas, ‘conscientes’, mas sujeitos à deriva, na multiplicidade dos fluxos desejanter” (Perlongher, 1987, p. 159).

6. Da “fuga para a cidade” ao corpo-metrópole

Em suas *Reflexões sobre a Questão Gay*, Didier Eribon (2008, p. 30) dá especial ênfase à cidade e “suas redes de sociabilidade” como um ponto para onde “as vidas *gays* olham”. Tomando como argumento as violências e hostilidades que tornariam “gays” e “lésbicas” vulneráveis, principalmente em seus locais de origem, ele desenha as cidades como um ponto confluência dessas trajetórias que buscam lugares mais livres e seguros.

A cidade sempre foi o refúgio dos homossexuais. No fim dos anos 60, um ativista *gay* descrevia San Francisco como um “campo de refugiados”, para o qual foram pessoas de toda a nação, que queriam escapam à impossibilidade de viver vidas *gays* na atmosfera hostil, talvez até odiosa, das cidades pequenas. (...) Mas bem antes disso, desde o início e até o fim do século XIX, a reputação de certas cidades, como Nova York, Paris ou Berlim, atraía ondas de “refugiados” vindos de todo o país e, com frequência, do exterior, reforçando, portanto, o que os havia determinado a vir: a existência de um “mundo *gay*”, ao qual se agregavam e ao qual traziam o entusiasmo dos que acabam de chegar. (Eribon, 2008, p. 31-2)

Porém, reconhecendo o fato de que até mesmo em cidades “mais acolhedoras” é preciso dominar códigos que prescrevem as condutas a certos lugares – por exemplo, onde se torna possível que dois homens ou duas mulheres andem de mãos dadas sem serem alvo de algum tipo de injúria – Eribon nos apresenta a ideia de cidade como uma forte “fantasmagoria” nas territorialidades “gays”, a “fantasmagoria do ‘outro lugar’ nos homossexuais, um ‘outro lugar’ que ofereceria a possibilidade de realizar aspirações que tantas razões pareciam tornar impossíveis” (Eribon, 2008, p. 33). O autor agrega vários dados e relatos que atestam

verdadeiras “subculturas gays e lésbicas”, em Nova York e Berlim, na virada dos séculos XIX e XX, e que até os anos 60 e o advento de Stonewall, “havia um jogo permanente entre o segredo e a visibilidade, o silêncio e a publicidade, o medo e a temeridade” (Eribon, 2008, p. 35), um jogo que, no entanto, não impediu a produção de identidades e sensações de segurança, indo além:

não se trata de ir viver em “outro lugar”, em busca de um certo anonimato. Trata-se de um verdadeiro corte na biografia dos indivíduos. Não é somente um percurso geográfico, ou um meio de ter acesso a potenciais parceiros. É também a possibilidade de redefinir a própria subjetividade, de reinventar a identidade pessoal. (Eribon, 2008, p. 37)

Assim, a cidade e as imagens que são produzidas a partir dela passam a compor um campo de produção de subjetividades que informa e constrói uma mitologia que é compartilhada não só pelos moradores da cidade. O cinema da “diversidade sexual” que compõe as telas do Mix tem como recorrência essas relações com a cidade, atribuindo às metrópoles como São Paulo um lugar privilegiado na produção de sujeitos “gays”, “lésbicas”, “transgênero”, entre outros, compondo um imaginário que, nas descrições de Eribon, vem sendo construído há mais de um século. No filme *Quanto dura o amor?* (dir.: Roberto Moreira, BRA, 2009), um dos enquadramentos mais recorrentes é o de seus personagens em conjunto com a paisagem da Avenida Paulista, mais especificamente no cruzamento desta com a Rua da Consolação. Seja na expressão de alegria da personagem central, em sua chegada à cidade no início do filme, seja numa das cenas finais em que essa mesma paisagem parece expressar a solidão dos personagens em suas histórias de amor mal sucedidas, as luzes, os carros, os sons da cidade formam com os corpos dos personagens uma relação de cumplicidade, muito mais que de oposição. O estar na cidade é um tornar-se, um perambular por suas trilhas ou fazer do próprio corpo um panorama (Canevacci, 2003, p. 30) em conjunto com suas paisagens.



IMAGEM 1 - Paisagens da Paulista no filme *Quanto Dura o Amor?* (DIVULGAÇÃO)

O deslocamento que a personagem Marina – interpretada pela atriz Sílvia Lourenço –, experimenta em sua busca por tornar-se atriz na cidade de São Paulo, não se dá com base na construção de uma origem interiorana para a personagem. Por mais que São Paulo torne-se para a garota um novo mundo, em que já não há espaço para o namorado do interior, essa transformação só se dá na medida em que ela se coloca à disposição da cidade, em que identidades anteriores parecem não contar. Ficar fascinada com a cantora de rock Justine (interpretada por Danni Carlos), na primeira casa noturna que frequenta, ou o beijo roubado pela mesma num ponto de ônibus na Paulista não ganham justificativa em desejos que já possuem nome, nem em identidades já realizadas.

Poderíamos pensar em tais desdobramentos através do conceito de “metrópole comunicacional”, que na concepção do antropólogo italiano Massimo Canevacci exige não pensar na oposição entre sujeito e objeto e outras decorrentes dessa, como as que podem sugerir oposições entre os indivíduos e a cidade. No lugar das oposições, as produções mútuas. Se, antes, a tradicional cidade industrial dependia até certo ponto da estabilidade de certas identidades, trata-se de um novo panorama:

A transformação da forma tradicional da cidade para uma nova flutuante metrópole deveria estar abaixo, sobre e dentro dos olhos de todos. As práticas das culturas digitais, a afirmação de identidades fluidas, o desejo de ser sujeitos performáticos também no consumo, as sensibilidades de movimentos juvenis que mudam espaços abandonados em interstícios vividos, os processos de hibridação entre fragmentos de culturas diferentes. Tudo isso delimita uma transição em ato para algo inédito que pode ser assim resumido: da cidade industrial à metrópole comunicacional. (Canevacci, 2003, p. 29)

O autor fala de um “contexto fluido onde se pratica um mix híbrido de corpos e espaços”, em que as transformações se baseiam na “multiplicação de informações” e “possibilidades de um novo sujeito (o ‘multívíduo’) de transitar nos interstícios que se abrem e entrar ‘brincar’ com as próprias identidades” (Canevacci, 2003). Um processo que certamente ganhou novas propulsões no final do século passado com as tecnologias de comunicação digital, mas que continua a se alimentar de velhas territorialidades. As experiências de rua de São Paulo, principalmente as territorialidades das “manchas gays”, estão perpassadas por tecnologias, seja na Cinelândia Paulistana – e sua atualização nos circuitos de cinema pornô –, seja nos cinemas multiplex do Shopping Frei Caneca, seja nos cinemas de arte da Augusta.

Alguns filmes do Mix têm focado essas territorialidades, em que os interstícios da

cidade produzem e são produzidos por sujeitos intersticiais. *Bailão*, curta-metragem citado no item anterior, destaque da 17ª edição do Mix Brasil – melhor direção e *Prêmio Aquisição* do Canal Brasil¹⁶ –, traz imagens do centro de São Paulo como um ambiente para seus entrevistados – frequentadores da casa noturna ABC Bailão, localizada na Rua Marquês de Itu, uma das mais tradicionais da “mancha” do centro antigo. São memórias que retomam os roteiros históricos dessa região: alguns dos frequentadores do lugar e entrevistados do documentário viveram a era de ouro da Cinelândia Paulistana, outros participaram do surgimento do primeiro grupo “gay” do Brasil, o Somos, em 1978. O enfoque do documentário é sobre a parcela mais cativa do lugar, formada por senhores de mais de 50 anos, o que faz deles vozes privilegiadas para falar de uma São Paulo “pré-tempos de visibilidade” que não era menos vibrante que a atual. Mesclados ao concreto da cidade, esses homens, mais uma vez, tornam-se cúmplices de ruas, praças, das divas do cinema numa vitrine, do vaivem de carros da Avenida Ipiranga, dos cinemões da São João – estes não são os lugares *sobre* os quais estes sujeitos viveram, mas são territórios que vivem junto dos sujeitos, suas histórias se confundem. O tipo de enquadramento mais recorrente neste documentário é a imagem de seus entrevistados circulando por esses locais do centro, enquanto a entrevista é apresentada em *voz off*.¹⁷

Na Parada Gay de São Paulo, não são raros os momentos em que as pessoas fazem do concreto da Paulista, em perspectiva, uma paisagem de suas fotografias e, do próprio asfalto, um complemento para seus corpos. A Avenida Paulista não é um simples cenário para a realização da parada. A luta por mantê-la neste lugar, em contraposição às “sugestões” de transferi-la para o Parque do Ibirapuera, não é gratuita e tem como justificativa o próprio significado dessa região para a cidade, o seu “centro moderno”. Contudo, não se trata apenas disso, uma vez que a parada une os “dois centros” da cidade: da Avenida Paulista à Praça da República, através da Rua da Consolação, o trajeto oficial da Parada produz um atravessamento simbólico que se tornaria impossível no espaço de um parque.

¹⁶ O Canal Brasil participa em vários festivais de cinema no país, escolhendo entre seus filmes para receber um prêmio de R\$ 15.000 (valor referente a 2010).

¹⁷ “Voz off” é quando ouvimos a voz do entrevistado ou narrador, mas não temos a imagem desse momento da entrevista.



IMAGEM 2 – Cenas do filme *Bailão* (2009)



IMAGEM 3 – Performances na Avenida Paulista. Parada Gay, 2002.

Mais do que um entrelaçamento com os corpos, a cidade é também um personagem dessas narrativas, seja num filme, numa parada gay, nas trajetórias dos sujeitos que circulam nas “manchas”, numa pesquisa antropológica e no devir do antropólogo. São experiências que articulam práticas de espaço e práticas de imagem, performances que constituem territórios. Ainda que partam de contextos e mitologias como os relatados por Didier Eribon, estes sujeitos

estão articulando outros interesses em que a “fuga para a cidade” pode se dar na busca de melhores condições de trabalho ou oportunidades de estudo – como no caso dos cursos de Cinema em que São Paulo é uma referência.

Da trilha de vista (Ingold, 2005) do pesquisador, o Mix torna-se um território para onde convergem várias dessas linhas (Ingold, 2007), que também informam as gerações de cineastas que se constituem em São Paulo. Pensar um festival de cinema como o Mix a partir dessas urbanidades não significa a adoção de um ângulo em que o festival pode ser “melhor” compreendido, mas de um arranjo, do agenciamento de mais um sujeito na metrópole. Significa não tratar o engajamento do pesquisador diferente do agenciamento de outros sujeitos, interessados em cinema, em “ser moderno” na Augusta ou na “deriva” do centro antigo. Ou ainda, uma forma de confundir essas fronteiras, como a *drag queen* Dillah Dilluz que, na sua constituição como “estrela em ascensão”, faz-se moderna posando tanto com a parada gay da Paulista ao fundo, quanto com as ruas e prédios do centro antigo. O clipe da música *Travileirinho* foi vencedor do Show do Gongo de 2010, contando a história da personagem criada pelo ator Edivaldo Barreto. São Paulo mais do que um palco para a drag é um contorno de seu corpo, uma composição de sua imagem pessoal. É nesse sentido que as ruas e outras paisagens paulistanas não são meros palcos para os filmes se realizarem e para os sujeitos “encenarem” suas vivências. Num híbrido de “carne e pedra”, elas se tornam parte desses sujeitos, como se cada corpo fosse um espaço por onde a cidade flui.



IMAGEM 4 – Cenas do clipe *Travileirinho*, de Rodrigo Averna (2010).

Referências bibliográficas

ANCINE. Informe de Acompanhamento do Mercado: Filmes e Bilheterias – Resultados de 2011. *Relatório da Agência Nacional de Cinema*. Disponível em www.ancine.org.br. Capturado em 2 de abril de 2012. Brasília: ANCINE/MinC, 2011.

BARBOSA DA SILVA, José Fábio. Aspectos Sociológicos do Homossexualismo em São Paulo. *Sociologia*, 21(4). São Paulo: FESPSP, 1959, pp. 350-60.

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

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1967].

CANEVACCI, Massimo. Pausas de Carne. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, 1(1). Edição Especial “Paisagens do Corpo”. Salvador: EDUFBA, 2003.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FERREIRA, Jairo. Cinema, Cineminha e Cinemão. *Fiesta Cinema* (revista), n. 2 (setembro), 1978.

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

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: *Para inglês ver*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

GREEN, James N. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo, Ed. Unesp, 2000.

INGOLD, Tim. Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor-caminho e navegação. *Religião e Sociedade*, 25(1). Rio de Janeiro: ISER, 2005, pp. 76-110.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007. 188 p.

KEHL, Maria Rita. Memória de um gazeteiro” (Prefácio). In: SIMÕES, Inimá. *Salas de Cinema de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal e Estadual de Cultura, 1990. 168p.

MACRAE, Edward. *A Construção da Igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura*. Campinas, Ed. da Unicamp. 1990.

MAGNANI, José Guilherme C. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social – Revista de Sociologia*, 17(2). São Paulo: USP, 2005. pp. 173-205.

MIX BRASIL, 14. *Catálogo – 14ª Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual: O cinema com uma visão diferente*. São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil, 2006.

PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008 [1987].

PUCCINELLI, Bruno. O Shopping Frei Caneca e a rua gay de São Paulo. (Paper). *Seminário Internacional Fazendo Gênero 9* (Anais). Florianópolis: UFSC, 2010.

ROSA, Alexandre Juliete, et alii. Cinemas Pornôs na Cidade de São Paulo. *Ponto Urbe*, 2(3.0). (jul.). São Paulo: Nau/PPGAS/USP, 2008.

SIMÕES, Inimá. *Salas de Cinema de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal e Estadual de Cultura, 1990. 168p.

SILVA, Marcos Aurélio da. *Territórios do desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Florianópolis: PPGAS/UFSC,

2012. 360 p. Disponível em <http://www.tede.ufsc.br/teses/PAS00296-T.pdf>

STEFANI, Eduardo Baider. *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, 2009.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ZIELINSKI, Gerald. *Furtive, Steady Glances: On the Emergence and Cultural Politics of Lesbian and Gay Film Festivals*. (Tese de doutorado). Montréal: Department of Art History and Communication Studies/McGill University, 2008.