

Territórios do Desejo

*Performance, Territorialidade e Cinema no Festival
Mix Brasil da Diversidade Sexual*

Marcos Aurélio da Silva

TESE DE DOUTORADO
PPGAS/UFSC

Ilha de Santa Catarina
2012

MARCOS AURÉLIO DA SILVA

Territórios do Desejo

*Performance, Territorialidade e Cinema no Festival
Mix Brasil da Diversidade Sexual*

Orientadora: Prof. Dra. Sônia Weidner Maluf
Coorientador: Prof. Dr. José Soares Gatti Júnior

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
TESE DE DOUTORADO

Ilha de Santa Catarina
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Marcos Aurélio da
TERRITÓRIOS DO DESEJO [tese] : Performance,
Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da
Diversidade Sexual / Marcos Aurélio da Silva ; orientador,
Sônia Weidner Maluf ; co-orientador, José Soares Gatti Jr..
- Florianópolis, SC, 2012.
370 p. ; 21cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Territorialidade. 3.
Performance . 4. Festival de Cinema. 5. Cultura gay. I.
Maluf, Sônia Weidner. II. Gatti Jr., José Soares. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social. IV. Título.

Ilustração da 2ª capa:

Foto de Divulgação do filme *Dzi Croquettes* (2009).

As imagens constantes desta tese foram acessadas através de
materiais de divulgação dos filmes e do festival e seu uso é exclu-
sivamente para fins desta pesquisa, sem objetivos comerciais.



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ANTROPOLOGIA SOCIAL


“TERRITÓRIOS DO DESEJO:
Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix
Brasil da Diversidade Sexual”

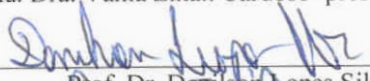
MARCOS AURÉLIO DA SILVA
Orientadora: Profa. Dra. Sônia Weidner Maluf

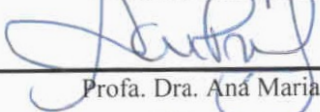
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social da Universidade Federal de Santa
Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de
doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca
composta pelos seguintes professores(as):

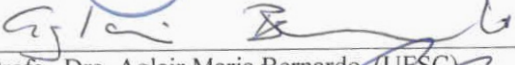

Profa. Dra. Sônia Weidner Maluf (PPGAS/UFSC – orientadora)

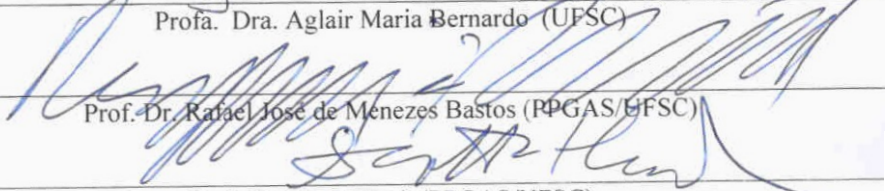

Prof. Dr. José Soares Gatti Júnior (Universidade Tuiuti/PR - coorientador)

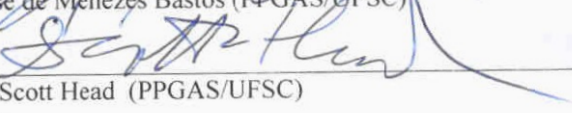

Profa. Dra. Vânia Zikán Cardoso- presidente banca (PPGAS/UFSC)

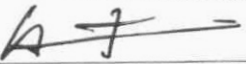

Prof. Dr. Demilson Lopes Silva (UFRJ/RJ)


Profa. Dra. Ana Maria Hoepers Preve (UDESC/SC)


Profa. Dra. Aglair Maria Bernardo (UFSC)


Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos (PPGAS/UFSC)


Prof. Dr. Scott Head (PPGAS/UFSC)


Profa. Dra. Alicia Norma Gonzalez de Castells (coordenadora do PPGAS)

Florianópolis, 12 de julho de 2012.

*Para minha mãe e
para Fabiano*

A produção desta tese não seria possível sem uma série de parcerias realizadas nos últimos seis anos, com parentes, amigos, colegas e instituições que foram meu suporte, meu incentivo, meu gás. Formei com eles uma rede nesse período, compartilhando ideias, teorias, problemas, decepções, alegrias e sonhos.

Agradeço aos meus orientadores, Sônia Maluf e José Gatti, pela competência e disposição em me guiar pelos caminhos teóricos do gênero e do cinema, sempre atentos aos detalhes e tão cheios de ideias incentivadoras – algumas nem foram exploradas nesta tese mas certamente me acompanharão sempre. Agradeço aos professores que se dispuseram a compor a banca de avaliação da tese, em especial os professores Denilson Lopes (UFRJ), Ana Maria Preve (UDESC) e Aglair Bernardo (Cinema/UFSC) que aceitaram compartilhar seus conhecimentos com nossa antropologia.

Sou muito grato aos professores, servidores e alunos do PPGAS/UFSC com os quais vivi intensamente e pude compartilhar boa parte desta caminhada. Em especial, agradeço aos professores Rafael Menezes Bastos, Vânia Cardoso, Scott Head, Jean Langdon, Ilka B. Leite, Óscar Sáez, Márnio Teixeira, Miriam Hartung, Carmem Rial e Theophilus Rifiotis por ter tido a oportunidade de aprender antropologia com eles, em disciplinas ou em encontros de pesquisa. Também agradeço às professoras Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt (PPGLB/UFSC), pelas deliciosas aulas de gênero. Ao professor Massimo Canevacci e suas aulas de comunicação. Um pouco de cada um está presente nesta tese. Também agradeço às coordenações do PPGAS e do Departamento de Antropologia, por sua atenção, assim como às servidoras Karla, Adriana e Fátima, sempre dando aquela força.

Aos meus amigos da turma do Doutorado (2007), Jean Segata, Bárbara Arisi, Tiago Vekho, Fátima Weiss, Viviane Assunção e Waleska Aureliano. Aprendi muito com eles ao trocarmos intensamente nossas angústias antropológicas. Aos companheiros do Transes (Núcleo de Antropologia do Contemporâneo), do qual fiz parte durante todo o doutorado e onde pude compartilhar boa parte do trabalho desta tese. Cito em especial as professoras Sônia Maluf, Susi Tornquist e Maria Regina Lisboa, o professor Alberto Groissman, e as pesquisadoras/alunas Ana Paula Muller, Marina Monteiro, Bianca Oliveira, Mirella Brito, Rose Gerber, Anahí Guedes, Glauco Ferreira e Fábio Fernandes pelas reuniões de pesquisa incentivadoras e produtivas. Aos companheiros de trabalho Telmo Vieira, Rose Rohling, Solange Vitória e Evandro Brito.

Agradeço em especial aos organizadores do Festival Mix Brasil, Suzy Capó e André Fischer que me oportunizaram estar em lugares importantes para a realização desta tese, facilitando acessos e contando suas histórias. Aos amigos de São Paulo, tão

importantes no meu período de campo, Leonardo Kirsch, Stéfano Cunha, Antônio Oliveira e sua mãe Mariá, Luciano Simões, Ângelo Apro, Guilherme Rodrigues e Lígia Ferreira.

Minha gratidão maior à minha mãe, Marlene Souza da Silva, que não bastasse ter apoiado todas as etapas de minha formação acadêmica, foi minha salvaguarda neste último ano, de escrita e sem bolsa, me provendo e me incentivando sempre. Ao meu padrasto Luís, aos meus tios Marilza, Marli, Luiz e Zeca, à minha irmã Marilene e meus sobrinhos queridos Mayra, Mayara, Marquinho e Rafaela, meus primos Andreza e Naian, pessoas que estiveram muito próximas nestes anos e que também têm a sua parte neste trabalho. Não posso deixar de agradecer também aos meus amigos mais próximos e queridos, Paola Tetê, Simone, Elder, Black, Rafaela e Cris, suporte para muitas horas.

Agradeço ao meu companheiro Fabiano Gaetani que, mais uma vez, suportou esta etapa da minha vida acadêmica, com amor e dedicação, e aos nossos filhos de outra espécie Zhivago, Scarlet, Thierry, Lola e Pepito, sempre presentes e tão amáveis, mesmo nas horas mais difíceis.

Por fim, ao povo de luz que me acompanha e a todos os Orixás, sem os quais nada disso seria possível.

“Eu sou aquilo que seus olhos veem.”

Janaína Dutra, advogada de Canindé (CE), primeira travesti a portar uma carteira profissional da OAB

“As realidades são o que fazemos delas e não o que elas fazem de nós.”

Roy Wagner (1981)

“Há apenas um pegar das ferramentas onde elas estão, sendo esse próprio ‘pegar’ facultado pela ferramenta que ali está.”

Judith Butler (1990)

“Não há melhor maneira de estudar o trottoir do que fazendo trottoir.”

Néstor Perlongher (1987)

“Uma peça de teatro gay é uma peça que faz sexo com outras peças?”

Harvey Fierstein (ator e dramaturgo norte-americano)

Esta tese apresenta uma etnografia dos processos de realização e organização do Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, realizado em São Paulo anualmente, desde 1993, e empreende uma análise antropológica de seus processos de territorialização em relação à cultura audiovisual e às urbanidades contemporâneas. Partindo dos campos antropológicos de Gênero, Performance e Territorialidade, e na interface com teorias da Comunicação e Cinema, elaborei esta etnografia, em duas edições do Mix Brasil, 2009 e 2010, percorrendo territórios do festival e da cidade, bem como através de um recorte descritivo e histórico de sua estrutura (programação, filmes, eventos especiais, plateias, salas de exibição, catálogos e campanhas publicitárias). Chamo especial atenção para o modo como os festivais de cinema e o próprio cinema podem ser lidos como atividades e territórios transnacionais, em que os indivíduos tecem relações com base em processos de modernização, proeminente nas metrópoles. Destaco, ainda, as relações que podem ser tecidas entre os processos de territorialização da “cultura gay” urbana e as formas de apreensão, recepção e uso das imagens, apontando produções territoriais semelhantes que permitem elaborar o conceito de imagem-território. Este conceito torna-se útil para se pensar como cada imagem pode apontar e conectar territórios diversos, mantendo cada enquadramento e cada sequência preñhes de significados ou em constante produção simbólica ao olhar dos espectadores e programadores dos festivais.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance, Territorialidade, Festival de Cinema, Cultura Gay, Cinema Brasileiro.

The thesis presents an ethnography of the processes of organization of the Mix Brasil Sexual Diversity Film Festival, held annually in São Paulo since 1993, and undertakes an anthropological analysis of their territorialization processes in relation to audiovisual culture and contemporary urban life. From the anthropological fields of Gender, Performance and Territoriality, and equipped with Communication and Film theories, I elaborate an ethnography of this festival, in two editions of Mix Brasil, 2009 e 2010, exploring territories of both festival and city, and carry out a descriptive and historical survey of its structure (programming, films, special events, audience, exhibition halls, catalogues and advertising campaigns). Special attention is given to the way film festivals and cinema itself can be read as transnational activities and territories, in which individuals weave relations on the basis of modernization processes, prominent in the metropolis. This study also emphasizes the relations that can be woven between territorialization processes of urban “gay culture” and the ways of apprehension, reception and use of images, pointing out to similar territorial productions which allow for the elaboration of the concept of image-territory. This concept is helpful in order to approach the ways each image, frame and sequence indicate and connect different territories and keep their specific meanings, in a constant symbolic production for festival audiences and of programmers.

KEYWORDS:

Performance, Territoriality, Film Festival, Gay Culture, Brazilian Cinema.

IMG 1 – Cena do filme <i>Do Começo ao Fim</i> , filme de abertura do Mix Brasil em 2009	15
IMG 2 – A equipe do filme <i>Do Começo ao Fim</i> , na noite de abertura do Mix Brasil 2009 ...	20
IMG 3 – Cartaz oficial da 18ª edição do Mix Brasil.....	23
IMG 4 – Capa do catálogo da edição do Mix Brasil em 1998.....	23
IMG 5 – Cartaz do primeiro longa exibido no Mix Brasil, em 1995.	36
IMG 6 – Cena do documentário <i>Pra lá de Gay</i> (2009), gravada na Parada de São Paulo.....	67
IMG 7 – Imagem que ilustrou folders e o catálogo da 16ª edição do Mix.....	79
IMG 8 – Ilustrações da campanha publicitária da 16ª edição do Mix Brasil	79
IMG 9 – Plateia do Cine Marabá, na Cinelândia Paulistana. (Fonte: SIMÕES, 1990: 60)....	87
IMG 10 – Fachada do Cine Metro, na Avenida São João, anos 40 (<i>idem</i>).....	87
IMG 11 – Paisagens da Paulista no filme <i>Quanto Dura o Amor?</i>	99
IMG 12 – Cenas do filme <i>Bailão</i> (2009)	101
IMG 13 – Performances na Avenida Paulista. Parada Gay, 2002.....	102
IMG 14 – Cenas do clipe <i>Travileirinho</i> , de Rodrigo Avena (2010).	103
IMG 15 – Cena de <i>Vale Tudo (Assume Nothing)</i> , exibido no Mix Brasil de 2009.	105
IMG 16 – <i>Casamento à Espanhola e O Eterno noivado...</i> , destaques de 2009.	109
IMG 17 – Turner, Michele e as experiências de transexualização	111
IMG 18 – Os “filmes de comunidade” sempre marcam a sessão <i>Panorama Internacional</i> ..	112
IMG 19 – Cena de <i>Ander</i> exibido no Mix Brasil em 2009.....	114
IMG 20 – Cena de <i>Contracorriente</i> , abertura do Mix em 2010.....	115
IMG 21 – Cartaz de divulgação de <i>Stonewall</i> (1995), abertura de 1996	117
IMG 22 – Pôster de Antártica, abertura de 2008	119
IMG 23 – Pôster de Drôle de Félix, abertura de 2000.....	119
IMG 24 – <i>Boy Culture</i> , abertura de 2006	119
IMG 25 – Pôster de <i>Hellbent</i> , abertura em 2005	119
IMG 26 – <i>Km 0</i> abriu o Mix em 2001, pôster	119
IMG 27 – <i>Plano B</i> , destaque do Mundo Mix em 2010. Catálogo do festival	122
IMG 28 – Mostra <i>Coreanos Proibidos</i> , no catálogo da 6ª edição (1998)	123
IMG 29 – Sinopse e cena do filme <i>L.A. Zombie</i> , no catálogo de 2010.....	126
IMG 30 – Tributo a Pratihba Parmar, no catálogo da 6ª edição	127
IMG 31 – Tributo aos Irmãos Kuchar, no catálogo de 2006.....	127
IMG 32 – Tributo a Tomer Heymann, no catálogo de 2010.....	128
IMG 33 – <i>Mundo Mix França</i> , no catálogo da edição de 2008	128
IMG 34 – Cena do filme <i>Edward II</i> , de Derek Jarman.	130
IMG 35 – Cena de <i>Caravaggio</i> e cartaz de <i>Sebastiane</i> , exibidos no Mix Brasil de 2003.....	130
IMG 36 – Cena de <i>Blow Job</i> , de Andy Warhol	132
IMG 37 – Sessão <i>Mix Jovem</i> , no catálogo da 17ª edição	138
IMG 38 – Sessão <i>Caneco de Prata</i> , na edição de 2006.	139
IMG 39 – Sessão <i>Sexy Boys</i> , no catálogo da edição de 1998.....	141
IMG 40 – <i>Transarabic Express</i> (2009), em <i>Taras, Fetiches e outras esquisitices</i>	142
IMG 41 – Sessão <i>Mapa das Minas</i> , no catálogo de 2010.....	144
IMG 42 – Apresentação do <i>Girls on Films</i> , em 2007	144
IMG 43 – Sessão <i>Alma de Mulher</i> no Mix Brasil de 1998	145

IMG 44 - Filmes brasileiros sobre transgêneros na sessão <i>Retrato Falado</i> de 2008	148
IMG 45 – Sinopse e imagem de divulgação do vídeo <i>A Bombadeira</i> , no catálogo de 2008..	150
IMG 46 – Sessão <i>Fabricação Própria</i> , no catálogo de 2007	151
IMG 47 – Filmes da sessão <i>Trash-o-rama</i> , da edição de 2010	153
IMG 48 – Cenas do filme <i>Un chant d'Amour</i> , de Jean Genet (1950)	154
IMG 49 – <i>PornFilmFestival</i> de Berlim, no catálogo da edição de 2010.	156
IMG 50 – <i>Buckback Mountain</i> , pornô destaque em 2008 e o ator Buck Angel.....	157
IMG 51 – Foto de divulgação do documentário <i>Dzi Croquettes</i> , destaque em 2009	160
IMG 52 – Cenas de filmes de destaque na sessão <i>Os Héteros devem estar loucos</i>	161
IMG 53 – <i>Vicki Marlane, Arias with a twist</i> e as vidas interrompidas pela AIDS.	163
IMG 54 – Sessão <i>Hot Docs</i> , no catálogo da edição de 2008	165
IMG 55 – Sessão <i>Animadíssimo</i> , a primeira, no catálogo de 1998.....	165
IMG 56 – <i>Rubbuds</i> , curta de animação, destaque do <i>Mix Jovem</i> em 2009.....	166
IMG 57 – A Parada de Nova York no filme <i>Jeffrey</i>	168
IMG 58 – Cenas do filme <i>Jeffrey</i> e as ironias do “excesso de representação”.....	168
IMG 59 – Cartaz da 15ª edição do <i>Mix Brasil</i>	171
IMG 60 – Imagem de divulgação da vídeo-instalação <i>Vídeo Leite</i>	172
IMG 61 – Folder da exposição <i>Hombres Argentinos</i> , de 2006	173
IMG 62 – Em 1998, debateu-se de tudo no <i>Mix Brasil</i> . Catálogo da 6ª edição (1998)	174
IMG 63 – Três atividades dos <i>Eventos Especiais</i> , da 13ª edição do <i>Mix Brasil</i> (2005).	176
IMG 64 – <i>Fucking Different</i> , no catálogo de 2009 do <i>Mix Brasil</i>	177
IMG 65 – Panfleto de divulgação do <i>Mix Music Chuveiro in Concert</i>	178
IMG 66 – Peça destaque do <i>Dramática</i> em 2009.	180
IMG 67 – “Rapazes da Banda”, de 1972, reencenada na <i>Dramática</i> de 2009.	181
IMG 68 – Texto sobre a 19ª edição, disponível no site oficial do 20º <i>Mix Brasil</i>	182
IMG 69 – Cena do filme <i>Elvis & Madona</i> , destaque da Seleção Brasileira, em 2009.....	183
IMG 70 – Homoerotismo em <i>Amores Possíveis</i> e <i>Cazuza, o tempo não pára</i>	186
IMG 71 – Gramáticas do casal romântico no cinema contemporâneo	190
IMG 72 - <i>Rainhas</i> , uma das produções longas de 2008. Catálogo do <i>Mix Brasil</i>	194
IMG 73 – Pôster de <i>Meu Amigo Cláudia</i> , destaque da <i>Seleção Brasileira</i> de 2009	195
IMG 74 – O filme <i>Dzi Croquettes</i> , no catálogo do 17º <i>Mix Brasil</i>	196
IMG 75 - <i>Tributo a Dzi Croquettes</i> , no catálogo do <i>Mix Brasil</i> , edição de 2007	197
IMG 76 – Cena de <i>A Festa da menina morta</i> , destaque de 2009.....	200
IMG 77 – <i>A festa da menina morta</i> , no catálogo do <i>Mix Brasil</i> de 2009.....	202
IMG 78 – A despedida e o fim do namoro: cenas de <i>Quanto dura o amor?</i>	204
IMG 79 – Biô e Josi, personagens de <i>O Signo da Cidade</i> , destaque do <i>Mix</i> em 2007.....	205
IMG 80 – O clássico <i>noir</i> <i>Fuga do passado</i> e <i>Onde andarás Dulce Veiga?</i>	206
IMG 81 – A “Pietà gay” de <i>Onde Andará Dulce Veiga?</i> Cena do filme.....	207
IMG 82 – <i>Onde andarás Dulce Veiga?</i> no catálogo do <i>Mix Brasil</i> de 2007.	208
IMG 83 – A motogirl e a cabeleireira, em <i>Elvis & Madona</i>	210
IMG 84 – Apresentação da <i>Sessão Resgate</i> , no catálogo do <i>Mix Brasil</i> de 2008.....	217
IMG 85 – <i>Cinema em 7 Cores</i> e o “personagem homossexual”. Catálogo de 2008	218
IMG 86 – Cena de <i>Madame Satã</i> (2002) e as cenas “ousadas”.	219
IMG 87 – Set de filmagem de <i>Orgia ou o Homem que deu cria</i> , de João Silvério Trevisan..	222
IMG 88 – <i>Sessão Resgate</i> de 2005 e os curtas marginais dos anos 70. Site oficial.	224
IMG 89 – Cartaz de divulgação de <i>Ariella</i> (1980).....	225
IMG 90 – Cena e cartaz de divulgação de <i>A quinta dimensão do sexo</i> (1984).....	227

IMG 91 – <i>Sessão Resgate</i> , no catálogo do Mix Brasil em 2008, com <i>Sexo dos Anormais</i>	228
IMG 92 – <i>O viciado em C...</i> , na Sessão Resgate, no catálogo de 2007	229
IMG 93 – Cartazes de <i>O princípio do prazer</i> (1979) e de <i>Espelho de Carne</i> (1984).....	230
IMG 94 – Madame Satã, tortura e diversão em <i>A Rainha Diaba</i> (1974)	232
IMG 95 – O par romântico antológico de <i>República dos assassinos</i> (1979).....	232
IMG 96 – Cenas de <i>Romance</i> (1988).....	233
IMG 97 – Peça gráfica de divulgação de <i>Vera</i> (1986).	234
IMG 98 – Cena “gay” e o transformista Patrício Bisso em <i>Onda Nova</i> (1983).	236
IMG 99 – Cenas do curta <i>Hoje tem futebol</i> (1979).....	236
IMG 100 – Cenas de <i>O menino e o vento</i> (1967).....	237
IMG 101 – Cartaz de divulgação do longa <i>Ele, ela, quem?</i> (1978).....	238
IMG 102 – Convite para a noite de abertura da edição de 2009	241
IMG 103 – Programa 1 da Mostra Competitiva de 2009. Catálogo do festival.	246
IMG 104 – Programa 2 da Mostra Competitiva de 2009. Catálogo do festival	250
IMG 105 – Programa 1 da Mostra Competitiva Brasil de 2010. Catálogo do festival.	253
IMG 106 - Programa 2 da Mostra Competitiva Brasil de 2010. Catálogo do festival.	255
IMG 107 – <i>Café com Leite</i> , no site oficial do 16º Mix Brasil.....	259
IMG 108 – Marisa Orth, na edição de 10 anos do <i>Show do Gongo</i> , em 2009.....	261
IMG 109 – <i>Show do Gongo</i> no catálogo do Mix em 2009. Comemoração de dez anos.	263
IMG 110 – Dennis Hensley e o <i>Gong Show</i> no site oficial do <i>OutFest</i> de Los Angeles	265
IMG 111 – Cartaz do Show del Txistu, criado em 2010, inspirado no Gongo	266
IMG 112 – Cenas de <i>Furico li, Furico lá</i> , vencedor do Gongo em 2009.	272
IMG 113 – Edvaldo Barreto e/ou Dillah Diluz, do clipe <i>Travileirinho</i> (2010).....	275
IMG 114 - <i>A velha a fiar</i> (1964) e <i>A Drag a Gozar</i> (2007): momentos do curta nacional... 277	
IMG 115 – Premiação do Mix, no Catálogo de 1998	282
IMG 116 – Premiação e Júri oficial do festival, no catálogo de 2009.....	283
IMG 117 – Cenas de <i>Serial Clubber Killer</i> (1995).....	286
IMG 118 – Divine em cenas de <i>Poliéster</i> (1981)	286
IMG 119 – Cenas de <i>Novela Vaga</i> (1996), com a “impagável” Marcelona.....	288
IMG 120 – <i>A outra filha de Francisco</i> e um complexo de intertextualidades.....	289
IMG 121 – Imagem de divulgação do curta <i>Eu não quero voltar sozinho</i> (2010).....	291

LISTA DE MAPAS

MAPA 1 – São Paulo e seus “dois centros”	75
--	----

LISTA DE TABELAS

TAB 1 - Temas e <i>Slogans</i> do Festival Mix Brasil (2006 – 2010)	24
TAB 2 - Sessões <i>Curta Mix Brasil</i> (2006 – 2010)	136
TAB 3 – Filmes de longa-metragem brasileiros no Mix Brasil (2009).....	192
TAB 4 – Longas-metragens brasileiros em retrospectivas no Mix Brasil (1995-2010)	220
TAB 5 – Premiados do Festival Mix Brasil (2009 – 2010).....	284

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ALE – Alemanha
ARG – Argentina
AUS – Austrália
BEL – Bélgica
BOL – Bolívia
BRA – Brasil
CAN – Canadá
CHL – Chile
CHN – China
CIN – Cingapura
COL – Colômbia
DIN – Dinamarca
Dir. – diretor
EAU – Emirados Árabes Unidos
ECA – Escola de Comunicações e Artes (USP)
ECO – Escola de Comunicação (UFRJ)
ESP – Espanha
EUA – Estados Unidos da América
FIN – Finlândia
FRA – França
GBR – Grã-Bretanha
GRE – Grécia
HOL – Holanda
IND – Índia
IRL – Irlanda
ISR – Israel
ITA – Itália
JAP – Japão
MEX – México
NOR – Noruega
NZL – Nova Zelândia
PER – Peru
RUS – Rússia
SUE – Suécia
TAI – Tailândia
TUR – Turquia
TWN – Taiwan
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina
UFSCar – Universidade Federal de São Carlos
USP – Universidade de São Paulo

<i>DO COMEÇO... UMA NOITE NA AUGUSTA</i>	15	
1.1	Imagens, territórios, performances	16
1.1.1	O Mix Brasil e os “gay and lesbian film festivals”	21
1.1.2	Surge o Mix Brasil: quem está preparado?	26
1.1.3	O Mix Brasil e um certo “cinema da diversidade sexual”	29
1.2	Usos e contextos da imagem em movimento no contemporâneo	37
1.2.1	Dos territórios às comunicações marginais	38
1.2.2	Festivais, filmes e outras práticas de comunicação	41
1.3	Nas linhas, conexões e contextos da Antropologia	45
1.3.1	Dos estudos gays aos campos da performance e da territorialidade	45
1.3.2	Sobre a “cultura gay” e alguns desafios antropológicos	60
<i>O FESTIVAL E A CIDADE: NOTAS SOBRE UMA ETNOGRAFIA</i>	67	
2.1	Nas redes do festival e da produção antropológica	68
2.1.1	Um ar de semelhança: fazendo do campo um território	71
2.1.2	Viver em São Paulo ou como “ser gay” na metrópole	73
2.1.3	No Bom Retiro: filmes, poeira e catálogos	76
2.1.4	Aprendendo a “viajar” nos catálogos	81
2.1.5	Da Vila Madalena à Avenida Paulista	84
2.2	O Mix Brasil e os “dois centros” de São Paulo	85
2.2.1	Territórios, imagens e identidades na produção da paisagem urbana	86
2.2.2	O festival nas paisagens paulistanas	95
2.3	Da “fuga para a cidade” ao corpo-metrópole	98
<i>O MUNDO NO MIX E OS “GAYS SEM FRONTEIRAS”</i>	105	
3.1	O Mix Brasil e a programação da diversidade	106
3.2	<i>Panorama Internacional</i> e a “experiência de ser gay no mundo de hoje”	107
3.2.1	Dos documentários aos filmes de comunidade	108
3.2.2	Diferentes paisagens com “alguma coisa em comum”	113
3.3	<i>Mundo Mix</i> e o mundo no Mix Brasil	120
3.3.1	Astros, diretores e a construção de um passado	125
3.4	<i>Curta Mix Brasil</i> e o exercício da diversidade	133
3.4.1	Das estéticas e temáticas	135
3.4.2	Fissuras e ficções do “olhar ocidental”	166
3.5	Música, teatro, debate e o que não é filme num festival de cinema	171

4.1	<i>Seleção Brasileira</i> : sete longas, uma história	185
4.1.1	“Ansiosos por gozar”: uma edição para entrar na história	191
4.1.2	O resgate do cinema nacional pré-90 e sua “diversidade sexual”	216
4.2	<i>Mostra Competitiva Brasil</i> : a “menina dos olhos”	242
4.2.1	Experiências gays e lésbicas na “maturidade”, na edição de 2009	244
4.2.2	A “sexualidade adolescente”, na edição de 2010	251
4.2.3	Curtas, cinema e vídeo: transformações do audiovisual	257
4.3	<i>Show do Gongo</i> : o Mix Brasil e seu contrário	261
4.3.1	A noite das loucas	266
4.3.2	Paródia, sátira e o risível escatológico: bons para pensar?	268
4.3.3	Da Bicha de Blair a Drag a Gozar: o Gongo é delas	274
4.4	E os Coelhos de Ouro e Prata foram para...	281

AO FIM: A IMAGEM-TERRITÓRIO**291**

5.1	Cinema, cidade e festivais como experiências rizomáticas	292
5.2	Dos territórios do desejo à imagem-território	300

REFERÊNCIAS**307**

6.1	Bibliográficas	307
-----	----------------	-----

ANEXOS**319**

7.1	Documentos Citados e Consultados	319
-----	----------------------------------	-----



IMG 1 – Cena do filme *Do Começo ao Fim*, filme de abertura do Mix Brasil em 2009

(1)
DO COMEÇO...
uma noite na Augusta

“Os lugares não têm posições e sim histórias.”
Tim Ingold (2005a)

1.1 Imagens, territórios, performances

Noite de quinta-feira, em São Paulo. A movimentação em frente a um dos cinemas da Rua Augusta – a mítica Rua Augusta (MAGNANI, 2005: 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 vai-e-vem 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.

A escolha do festival, desses filmes e da própria cidade de São Paulo, como campos etnográficos, sintetiza algumas das opções que tenho feito desde a minha entrada na Antropologia em 2001. Território, performance e imagem: a representação, seja através de filmes, ou pelas festas de carnaval, ou ainda na ocupação de territórios, são pontos que permeiam minha jornada, desde o mestrado, quando estas questões foram exercitadas através de meu engajamento e em um carnaval de rua. Agora é em um festival de cinema que me engajo para esta tese do doutorado, mantendo a questão central na investigação de modos contemporâneos de subjetivação, através das produções estéticas e de festivais que marcam as territorialidades “gays” urbanas. A pesquisa está ligada ao Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (Transes), do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, mais especificamente ao projeto “Por uma Antropologia do Sujeito”, coordenado por minha orientadora, Dr^a Sônia Weidner Maluf, que na última década produziu dissertações, teses e livros sobre as produções de sujeitos no contemporâneo, a partir de cruzamentos entre os campos conceituais de gênero, pessoa e corporalidade¹.

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

¹ Ver em especial a coletânea de artigos *Gênero, Saúde e Aflição: abordagens antropológicas* (MALUF e TORNQUIST, 2010). Para acesso à produção do grupo, a página na internet, www.transes.ufsc.br, disponibiliza artigos de seus integrantes. Agradeço aos participantes do Transes a oportunidade de ter discutido, nas reuniões do núcleo, muitos dos assuntos presentes nesta tese.

uma etnografia presencial no 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 17ª 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. Mais do que o “ponto-de-vista 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, 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, 2005a: 86-7) e não de um ponto fixo.

Por conta disso, a presente tese não possui um lugar privilegiado de incursão etnográfica, que poderia ter sido os “dias cheios” do festival, as salas de cinema e seus espectadores. A etnografia começou cerca de dois meses antes desses dias e, muitas vezes, são estes outros tempos e espaços que parecem ganhar destaque. Como voluntário na organização do festival, pude apreendê-lo de um conjunto de posições que, em muitas passagens, se confundem mais com as “trilhas-de-vista” dos organizadores do que com a experiência do público. Minhas opções de pesquisa de campo tornaram assim mais visíveis os movimentos realizados pelo Mix Brasil em relação à cidade, sua cultura cinematográfica e suas territorialidades LGBT. A sensação de pouca presença das plateias nestes discursos também se justifica pela opção de mostrar as pessoas nos fluxos desses movimentos e não como espectadores padronizáveis, classificáveis ou identificáveis. Assim, os informantes não formam aqui um grupo. Além disso, muitas informações não foram obtidas em entrevistas formais e sim dos contatos realizados durante esses fluxos.

Há, no entanto, um privilégio de alguns discursos, como as falas de organizadores nas cerimônias do festival – noites de abertura e encerramento –, assim como os textos de catálogos e as também os discursos dos diretores e dos filmes que fazem o Mix Brasil. Por um lado, essas escolhas buscam reconhecer essas falas como as inscrições deixadas pelo Mix em sua história, como rastros que permitem seguir na direção de algumas trilhas produzidas pelas conexões do festival. Por outro, essa opção pode conferir a esta tese um tom um tanto oficialesco, pouco polifônico e mesmo “chapa branca”², prescindindo de um olhar mais crítico para algumas questões, o que poderia surgir numa possível confrontação entre discursos

² Agradeço ao professor Denilson Lopes (ECO/UFRJ), avaliador na banca de defesa desta tese, por esta consideração.

de organizadores e de espectadores. No entanto, não é esta a opção etnográfica desta tese que buscou a descrição de territórios que vão do hall de entrada à grande tela das salas de cinema, espalhando-se por bares, boates e espaços públicos que entram nos circuitos do festival, em que os discursos surgem não apenas como textos informativos, mas principalmente como sonoridades e imagens que fazem parte das paisagens do Mix Brasil, ou seja, não são discursos contestados para os fins desta pesquisa, apesar de buscar situá-los e contextualizá-los, sempre que possível.

Neste sentido, os filmes exibidos no festival – tanto nas edições que presenciei quanto nas anteriores – também tornaram-se um território importante desta etnografia. As pequenas sinopses que acompanham as descrições desta tese não têm objetivo enciclopédico, até porque muitos filmes que fazem parte da história do festival não foram citados. As referências filmicas desta tese buscaram mais a composição de cenários que o festival produziu, pensando em algumas sessões e suas imagens e temas preponderantes como produtores de visualidades e fomentadores de territórios em que a ideia de “diversidade sexual” se constitui. Neste sentido, também não coube uma análise crítica desses filmes, tomados mais pelas imagens e ideias que ensejaram. Acredito que a observação de espectadores concretos e singulares possa guiar trabalhos futuros.

Dos bastidores aos filmes, as festas, a vida noturna e uma circulação intensa de pessoas, o Mix Brasil se produz a partir das características de São Paulo e, por isso, a cidade também se transformou em personagem desta pesquisa. A “tradição” e a “modernidade” da maior metrópole brasileira não são apenas um charmoso palco onde se desenvolvem a efervescência cinematográfica da Augusta, ou a vida noturna “gay” da Frei Caneca e da República. Esta “selva” de pedra é também da carne, da carne que encontra na pedra a sua extensão e não uma contradição, ou seja, não cabe pensar nesta tese na oposição entre indivíduos e cidade, como se esta última fosse algo a ser desbravado a cada dia. Estar em São Paulo, viver em São Paulo, é tornar-se sujeito ao longo de jornadas (INGOLD, 2005a) que se desdobram em seu gigantismo, pelo seu trânsito infernal, sua cena artístico-cultural, o caos que se dá a cada apagão de energia elétrica, seu sistema de metrô – ao mesmo tempo, símbolo de uma modernidade e incapaz de resolver as crises de transporte mais contemporâneas –, as requintadas ruas dos Jardins, a Cracolândia. Mas é também estar rodeado por muitos outros sujeitos e suas produções de sentido, numa curiosa mistura de solidão e “muito que fazer”.

São muitas as possíveis conexões entre cinema, festivais e cidade, mas é ao longo trilhas e linhas (INGOLD, 2007) da “cultura gay urbana” que estes nós e conexões formam contextos (WAGNER, 1981) ou talvez superfícies (INGOLD, 2007) em que a constituição de territórios nas ruas da cidade e nas telas do cinema ganham tons de semelhança. Estou falando tanto de territórios que encontram nestes sujeitos um público-alvo para suas produções – sejam as casas noturnas, os cinemas ou os festivais – quanto falo de sujeitos que se apropriam de territórios subverten-

do a lógica dos “públicos”, o que já foi mostrado pela literatura das ciências sociais em relação a praças e bailes de carnaval no Rio de Janeiro (GREEN, 2000) e nas ruas e bares do centro de São Paulo (PERLONGHER, 1987). Se o cinema das últimas décadas começa a se dirigir a um possível público LGBT, produções fílmicas e espaços de exibição também são apropriados e reterritorializados nas lógicas dessa “cultura gay” urbana.

É na paisagem cinematográfica de São Paulo que o Mix Brasil inicia mais uma edição, a 17ª, nessa noite de quinta-feira, 12 de novembro de 2009. A calçada na entrada do CineSesc está tomada por uma aglomeração de pessoas. A abertura oficial do Mix não é para o público em geral, apenas para convidados: cineastas, atores, jornalistas e muitos cinéfilos lotam o lugar e conversam incessantemente. Todos aguardam a abertura da sala de cinema. *Do começo ao fim*, de Aluísio Abranches (BRA, 2009), é o filme que abre o festival, fato inédito por se tratar de uma produção brasileira, o que havia sido uma fonte de muitas expectativas nos últimos dias. Nunca, nas 16 edições anteriores, um filme nacional teve tamanho destaque. Nunca o Mix Brasil – que sempre destacou em suas programações os curtas-metragens brasileiros e produções longas internacionais – teve tantos longas nacionais³.

Também é a estreia nacional do filme de Abranches. A chegada dele e dos atores centrais do filme aumenta o burburinho na sala de espera, ainda mais pela presença dos dois atores centrais do filme, Rafael Cardoso e João Pedro Vasconcelos, dois belos rapazes que, conforme a expectativa de muitos ali presentes, protagonizariam na tela cenas eróticas e românticas, pensadas neste contexto como in-comuns ou raras no cinema comercial brasileiro até então. Muitos espaços de comunicação, principalmente na internet, vinham celebrando o filme nestes termos. O filme conta uma história de romance entre dois meio-irmãos e, de certa forma, dá um novo impulso na conexão entre cinema e relações de “mesmo sexo” no Brasil, tanto que o fato de se tratar de uma relação que poderia se classificada como “incestuosa⁴” parece ter sido deixado de lado. Se a história do cinema brasileiro é mesmo marcada por filmes que “contribuíram para a formação de uma personagem-tipo” que “quando não condenam o comportamento da personagem, a utili-

³ No segundo ano de campo, fiz uma curta viagem a São Paulo, concentrando-me nos dias do festival, a 18ª edição. Menos badalada que a edição anterior, o público da noite de abertura de 2010 não chegava a fazer volume nas calçadas da Augusta. A sala menos cheia, no entanto, trazia o mesmo público do ano anterior: cineastas, artistas, jornalistas e cinéfilos. A grande diferença talvez estivesse no filme que não era brasileiro – *Contracorriente* (dir.: Javier Fuentes-León, PER/COL/FRA/ALE, 2009) – e talvez guardasse menos expectativas.

⁴ Em janeiro de 2012, *Do Começo ao Fim* foi exibido dentro da faixa semanal “Cine Chat Brasil”, do Canal Brasil, num formato que aliava a exibição do filme a um bate-papo virtual do cineasta com espectadores conectados ao site da emissora. Como nesta noite de abertura do Mix Brasil de 2009, Abranches voltou a defender se tratar de uma “história de amor”, não necessariamente “gay” ou incestuosa, o que explicaria a ausência de questionamentos mais realistas dessa relação por parte de família e amigos e também a não ligação desses personagens com possíveis universos LGBT ou com outros personagens “gays” na trama. Em relação ao incesto, Abranches justificou que não seria o caso, uma vez que não se trataria de uma relação com possibilidade de reprodução, informação que ele atribuía a um amigo médico que não teve o nome citado.

zam como *gay clown* (...) ou a colocam como algo depravado, doente, criminoso, frequentadora dos piores *bas-fond*” (MORENO, 2002: 280-1), talvez agora haja também lugar para “o triunfo dos casais no ninho de amor burguês” (NADEAU, 1998: 89) que parece ser um tema recorrente, mas não o único, dessa “nova” cinematografia.

Mas não é o caso aqui de lançar mão de fórmulas fáceis que apontariam “novos tempos”. Se é possível dizer que há uma conexão ou uma relação pulsante entre cinema e “diversidade sexual” ou, mais especificamente, “modos de vida *gay*” (ERIBON, 2008), tais relações ou conexões têm sido informadas ou transformadas, com bastante intensidade por produções de sentido que marcam as territorialidades gays, lésbicas e transgênero das últimas décadas. Das paradas *gays* ou da diversidade aos circuitos noturnos (bares, boates) e de lazer (saunas, cinemas), incluindo-se aí o próprio trabalho do Festival Mix Brasil – como fomentador de um cinema experimental (BEAUVAIS, 2010: 231; GATTI, 2006: 614) e da sua constituição e consolidação como um território caro à própria cidade –, as “culturas gays” constituem seus territórios e compõem parte da paisagem das maiores cidades do Brasil e do mundo. O que não significa que todos os sujeitos engajados em relações de “mesmo sexo”, ou nas experiências transgênero, ocupem estes territórios. O que também está longe de indicar a ausência, nestas cidades, de conflitos que vão dos mais hostis aos mais violentos⁵.



IMG 2 – A equipe do filme *Do Começo ao Fim*, na noite de abertura do Mix Brasil 2009

⁵ 2011 é certamente um ano histórico para os debates em torno da homossexualidade no Brasil. Enquanto os ministros do Supremo Tribunal Federal reconheceram a paridade entre as relações conjugais hétero e homossexuais, justificando que não existem motivos para diferenciar os dois tipos de casais (ver *Anexos*, DOC 21), os casos de violência física contra jovens vieram à tona, em dois episódios na Avenida Paulista, em que os agressores teriam se utilizado da suposta homossexualidade das vítimas para iniciar a ação (ver *Anexos*, DOC 14 e 15). É também o ano em que figuras como o deputado Jair Bolsonaro destacam-se por acreditar que tais casos de violência nada têm a ver com o direito que ele desfruta, e quer manter, de achincalhar gays, lésbicas e travestis em seus discursos, um direito que ele defende ao lado da “bancada de evangélicos e católicos” do Congresso Nacional, movendo todos os esforços para impedir a votação do Plano de Lei Complementar 122 que criminaliza a homofobia (ver *Anexos*, DOC 22).

1.1.1 O Mix Brasil e os “gay and lesbian film festivals”

A apresentação de um filme de longa-metragem em uma noite de abertura tem marcado a estrutura do Mix Brasil na última década, mas não foi sempre assim. No começo, em 1993, eram os filmes de curta-metragem as grandes vedetes do espetáculo. A produção experimental de curtas parece ter sido a principal via de realização de um certo cinema “gay” e “lésbico”, desde os anos 1970, em países como Estados Unidos e Inglaterra. Londres e São Francisco deram os passos iniciais. O *San Francisco’s Frameline* é considerado o “avô de todos os festivais”, sendo realizado desde 1978. Zielinski (2006) diz que a origem do *Frameline* está ligada a pequenos grupos de *filmmakers* e ativistas locais que se encontravam para mostrar seus trabalhos uns aos outros e que tinham como ponto de referência a loja de fotografia de Harvey Milk⁶, onde os filmes eram processados. Já o *London Lesbian and Gay Film Festival*, que começou a ser realizado em 1986, teve sua origem de uma mostra de curtas chamada “Imagens da Homossexualidade”, no National Film Theatre (BARRET *et al.*, 2005: 581)⁷, realizada nove anos antes, considerada a primeira do mundo.

Nos anos 80 e 90, cidades como Los Angeles, Berlim, Milão, Nova York, Montreal, Vancouver, Minneapolis e São Paulo passaram a sediar estes festivais, formando uma rede global de circulação de longas e curtas-metragens, constituindo tanto cinematografias específicas quanto públicos que parecem sem fronteiras (*idem*: 580). Ao mesmo tempo, esses festivais produziram e produzem importantes territórios locais, constituindo uma relação com a “cena urbana”, interagindo com a “constituição da cena gay” e com a dinâmica de “produção de subjetividades” (BESSA, 2007: 260-1). O Mix Brasil, por exemplo, pode apontar para subjetivações que o tomam tanto como um espaço de novidades (BENJAMIN, 1935: 43), de conexão com o que há de mais atual ou mesmo como espaço de contato com uma

⁶ É também a partir desse espaço – localizado no Castro, um distrito que se transformou no “bairro gay” de São Francisco (PARKER, 2002:175) – que se projeta a figura política de Harvey Milk, eleito supervisor (cargo público que se assemelha ao de vereador no Brasil, apesar de que, no caso estadunidense, o supervisor é representante de um distrito e não de toda a cidade) de São Francisco, nos anos 70, com uma pauta política abertamente “gay”, o que faz dele um dos maiores ícones da transnacionalidade pós-Stonewall. A história do ativista for reacesa em 2008 com o lançamento do filme *Milk, a voz da igualdade* (dir.: Gus Van Sant, EUA, 2008) que, da mesma forma que outros filmes do “*mainstream hollywoodiano*” (DEAN, 2007), não teve circulação maciça em festivais de cinema gay e lésbico como o Mix Brasil, ganhando os circuitos comerciais inclusive no Brasil.

⁷ No ano de 2005, a revista *Gay and Lesbian Question* ou *GLQ* deu início a uma série de três dossiês temáticos sobre os “*gays and lesbian film festivals*”, com artigos dos curadores, no primeiro número, de diretores e de críticos nos dois seguintes. Ao contrário destes dois últimos formados por artigos assinados individualmente, o primeiro dossiê foi organizado em tópicos escritos em conjunto por nove curadores de diferentes festivais, incluindo Suzy Capó, do Mix Brasil. O objetivo, segundo os editores da revista, com os três dossiês, foi constituir um tríptico diagnóstico da rede internacional de festivais “queer” de cinema, em três continentes, e reconhecer a ausência de dois importantes festivais, o *San Francisco’s Frameline*, e o nova-iorquino *New Festival*, realizado desde 1988 (BARRET *et al.*, 2005: 579).

produção que talvez não volte a circular de outra forma – como a exibição de filmes que não serão lançados comercialmente –, sem deixar de se marcar dentro de um conjunto de territorialidades⁸ “gays” urbanas que inclui paradas, produções artísticas e redes de entretenimento, bastante presentes na cena urbana paulistana das duas últimas décadas.

Mas o que faz com que o Mix Brasil seja um festival de cinema sobre a “diversidade sexual” ou mesmo um festival de cinema *queer* ou gay e lésbico? Talvez não seja apenas os filmes exibidos, cada qual com seus pontos de vistas parciais quanto a estes temas, nem tão somente essa relação com uma rede internacional de festivais. Um fenômeno chamado cinema “gay e lésbico” ou “LGBT”, assim como festivais “gays e lésbicos” ou “*queer*” ou da “diversidade sexual”, só assim se tornam possíveis através de um conjunto de estratégias discursivas que estão presentes desde as imagens e *slogans* que estampam cartazes, folders e catálogos, até a apropriação desses filmes por um público e a projeção de uma audiência pelos organizadores do festival.

Festivais como o Mix têm sido realizados desde os anos 70, em cidades dos Estados Unidos e da Europa, e mais recentemente na América do Sul, África e Ásia, e, na maioria das cidades, esses eventos são de “base comunitária” (BARRET *et al.*, 2005: 581; ZIELINSKI, 2006), o que significa dizer que podem ser organizados coletivamente por agentes sociais envolvidos em movimentações artísticas ou políticas – calcadas em questões de gênero e sexualidade – e dependem em grande medida de um senso de comunidade para constituir um público cativo. Por conta disso, mais do que a preocupação em se apresentar um cinema singular, os vídeos e filmes precisam ser do interesse das comunidades a que se destinam, como explica Stephen Gutwillig, diretor executivo do *OutFest* de Los Angeles (BARRET *et al.*, 2005: 581). O que não significa também que os filmes sejam apenas “representativos”. Rastegar (2009: 481) sugere o caráter interpelativo dos festivais que constituem seus públicos e geram uma sorte de expectativas, a partir da própria organização da grade de filmes que, segundo o autor, busca definir e formatar uma comunidade.

Um exemplo dessa ideia talvez seja a campanha publicitária do festival em 2010, inspirada no ingresso nas forças armadas, que tinha como *slogan* “Aliste-se!” (IMG. 3). Na noite de abertura, algumas das falas dos organizadores reforçavam essa ideia ao insistir na necessidade de um engajamento do público para evitar o fim do festival. “Aliste-se!” significava a lembrança daqueles que vivem na batalha, numa alusão às próprias dificuldades que o grupo tem tido nos últimos anos para realizar o festival. Nesta mesma noite, um representante da prefeitura de São Paulo em seu discurso utilizava o *slogan* como uma convocação para que todos partici-

⁸ O conceito de territorialidade que me acompanhará ao longo desta tese será melhor detalhado na terceira parte deste capítulo (1.3.1). Mas adianto tratar-se um conceito-chave para pensar aqui os “modos contemporâneos de subjetivação”, em contraposição a conceitos essencialistas como o de “identidade”. Através dele, é possível pensar em processos mais fluidos na constituição de sujeitos, considerando também os aspectos da vida urbana e “moderna” nessa produção, pensada aqui como aberta e constante.



IMG 3 – Cartaz oficial da 18ª edição do Mix Brasil



IMG 4 – Capa do catálogo da edição do Mix Brasil em 1998.

TAB 1 - Temas e *Slogans* do Festival Mix Brasil (2006 – 2010)⁹

ANO	SLOGAN	TEMA	REPRESENTAÇÕES VISUAIS	
2010	ALISTE-SE!	Ingresso nas forças armadas	Soldados no quartel. Homens e mulheres com camisetas camufladas	
2009	NEM TODO FILME CONSEGUE SER COMO GOSTARIA	Filmes que tiveram suas narrativas gays ou lésbicas abortadas	Grupo de roteiristas em <i>brains-torm</i> . Festas em que roteiristas e produtores falam de filmes. Storyboards de filmes famosos.	
2008	O QUE É ESTRANHO PRA VOCÊ?	Normalidade de casais gays e lésbicos, frente a bizarrices de sujeitos heterocentros	Casais gays e lésbicos normalizados frente ao grotesco de homens e mulheres supostamente heterossexuais.	
2007	BRIGA DE ESPADAS COMO VOCÊ NUNCA VIU	Homoerotismo no Oriente	Artes marciais nos vídeos e mangá oriental no catálogo	
2006	O CINEMA COM UMA VISÃO DIFERENTE	Filmes "diferentes".	Casal numa banheira, criando a surpresa de se tratar de um casal do mesmo sexo.	

⁹ Limito-me a listar as edições às quais tive acesso a informações consistentes, como catálogos e vídeos de divulgação.

passem do Mix Brasil, no máximo de sessões possíveis, como forma de luta pela permanência do festival. Mas mesmo nas campanhas sem esse tipo de apelo, o caráter interpelativo se faz através de slogans e imagens que colocam o Mix como uma outra via, uma alternativa, seja para o cinema, seja para o debate sobre sexualidades, construindo-se enquanto um território avesso a outros, reforçando seu caráter extraordinário, como no slogan *Por que não?* da 6ª edição (IMG. 4 e TAB. 1).

A partir da experiência norte-americana, Dean Otto, diretor do *LGBT Film Festival*, de Minneapolis, diz que, no início dos anos 90, os festivais eram mais “vitais”, uma vitalidade que parece ter se esmaecido conforme os filmes começaram a ter outros espaços de circulação (BARRET *et. al.*, 2005: 586). Se antes os festivais eram praticamente os únicos lugares para estas exposições, naquela década eles começaram a ter mais entrada no circuito comercial através das distribuidoras de *home video* (vendas e locações de fitas VHS, até meados da década, e o DVD posteriormente) (*idem*: 584), situação que não demoraria a mudar. Menos de uma década depois, as distribuidoras norte-americanas descobriram que a audiência para os filmes queer não era tão grande assim, segundo Gutwillig, o que fez com que apenas pequenas distribuidoras/ produtoras *queer*-orientadas mantivessem o mercado (*idem*: 584).

Mas já foi o suficiente para uma cultura do *home video* constituir e ser constituída por um tipo de consumidor que não necessariamente desfrutaria da experiência da grande tela, dos espaços de confronto pessoal, debate e troca, como a “experiência compartilhada” dos festivais (*idem*: 587). Esse cenário¹⁰ parece afetar grande parte dos festivais, apesar das diferenças que cada um constitui em sua localidade. O resultado é que o público dos festivais tem diminuído nos primeiros anos deste século, o que se reflete em programações mais enxutas, de uma semana, caso do Mix Brasil. Segundo Dean Otto, essas programações também começam a ir além de filmes apenas temáticos:

As audiências queer já estiveram famintas por imagens de si mesmas na grande tela e estavam mais abertas a trabalhos experimentais e mais complacentes com falhas técnicas. Agora estes espectadores não mais buscam a experiência comum/compartilhada de assistir um filme queer, com um público queer. (*idem*: 586)

Talvez esta situação torne mais visível uma característica que parece unir muitos desses festivais, que é o fato de bordejarem entre estéticas audiovisuais das mais

¹⁰ Acrescente-se também, neste período, a internet e a possibilidade desses filmes serem acessados através de blogs e outras páginas de compartilhamento audiovisual – afetando novamente a experiência fílmica: se a tela grande já dividia esse referencial com os televisores domésticos, os computadores pessoais também passam a fazer parte desses novos “espaços de exibição”, trazendo a reboque os *notebooks*, os *tablets* e os telefones celulares. Não pretendo com essa informação sugerir uma experiência fílmica similar em todos esses espaços, até porque há praticamente uma ausência de estudos que abordem a recepção cinematográfica nestas “novas” tecnologias de comunicação. O que quero enfatizar é que esses filmes passam a circular mais, fora dos circuitos tradicionais do cinema. Bons exemplos dos *blogs* a que me refiro podem ser acessados em: <http://movesmix.blogspot.com> e <http://salaqueer.blogspot.com>.

“comerciais” às mais “alternativas”, vigor que o próprio Mix Brasil parece manter desde sua primeira edição. Os filmes mais alinhados a estéticas comerciais acabam tendo como predomínio os temas masculinos, os dramas do “amor romântico” e a quase raridade da experiência transgênero. Com isso, o epicentro das produções *queer* se mantém no curta-metragem, que abre mais espaço para o experimentalismo e chega mesmo a fazer dele uma premissa. O resultado é uma grande diversidade estética, tão ou até mesmo mais plural que a própria “diversidade” sexual e de gênero. Ainda que em festivais como o Mix também haja espaço para filmes que costumam ter carreiras comerciais bem sucedidas, há muitos trabalhos que não vão circular por outro circuito que não seja o de festivais – o que neste último caso não é apenas uma realidade dos curtas, mas também de muitos longas nacionais e internacionais¹¹.

Significa dizer que a tese que aqui se inicia jamais partiria da pressuposição de que existe um cinema “gay”, ou GLBT, ou “queer” com características bem definidas. O que o pesquisador busca em seu dever é tentar construir seu próprio território, de onde seja possível pensar nas relações contemporâneas entre imagem, gênero e sexualidade, em culturas como as nossas, que buscam o tempo todo o controle da produção de corpos e sujeitos – seja na forma do Estado ou dos próprios movimentos sociais. Não apenas “refletindo” ou “representando” essa problemática, o Mix Brasil e os “*gay and lesbian film festivals*” são grandes agentes dessa produção, constituindo audiências locais para o cinema “gay e lésbico” ou “queer”, além de fomentar as próprias produções.

1.1.2 Surge o Mix Brasil: quem está preparado?

Tive a oportunidade de presenciar duas noites de abertura e pude perceber como uma série de discursos recorrentes estruturam e dão forma ao festival, tornando-o “gay” ou da “diversidade sexual”. Suzy Capó e André Fischer, diretores do Mix desde as primeiras edições, costumam ressaltar em suas falas, a importância do Mix na paisagem cultural brasileira contemporânea e as conquistas para uma certa “comunidade gay”¹². Um dos discursos sempre presentes na noite de abertura é sobre o próprio nascimento do Mix, uma espécie de “mito de origem” reconstituí-

¹¹ Durante o campo, quando circulei pelo espaço da organização do festival, presenciei o caso de filmes que eram enviados pelos próprios diretores, que também negociavam diretamente os direitos de exibição.

¹² Tomo os discursos da noite de abertura e também os textos de catálogo, ao longo desta tese, não como textos que se referem a dadas realidades, mas como a forma em que tais realidades são construídas, pensando assim não apenas em *performances* mas também *performatividades* (BUTLER, 1993; AUSTIN, 1962) – adiante, volto ao tema. Diferente de catálogos, de folders e mesmo de filmes que podem ser acessados na pesquisa a qualquer momento, fora do festival, os discursos de abertura nem sempre ficam registrados. Os discursos da abertura de 2010 estão disponíveis em vídeo no site do festival (http://www.mixbrasil.org.br/sala_imprensa.php).

do a cada ano, tarefa que geralmente cabe ao próprio criador, Fischer. O Mix Brasil, paulistano por excelência – ainda que circule por muitas cidades brasileiras –, nasceu em Nova York como parte do MIX-NY ou *Queer Experimental Media Festival*. Criado em 1987, o festival Mix de Nova York estava passando por modificações em 1993 quando, numa tentativa de “ampliar seus horizontes”¹³ foram convidados curadores estrangeiros para “mostrar diferentes formas de expressão da sexualidade em outros países”. A mostra *Brazilian Sexualities* ficou a cargo do jornalista André Fischer, a convite de um dos diretores do Mix-NY, o brasileiro Karim Aïnouz.

A tarefa de seleção dos filmes ganhou destaque através da jornalista Érica Palomino, da Folha de São Paulo, e um interesse “inesperado” trouxe um grande número de produções de “clubbers, travestis, diretores comerciais e videomakers independentes”. Foram selecionados 17 vídeos para compor a mostra, sendo que alguns deles haviam sido produzidos no final dos anos 80. Não se restringindo apenas a filmes “gays” ou “lésbicos”, mas abrangendo várias e possíveis “sexualidades brasileiras”, a mostra que teria lugar em Nova York logo chamou a atenção do público brasileiro. Antes mesmo do Mix-NY ser realizado no mês de setembro de 1993, a direção do Museu da Imagem e do Som (MIS), um espaço vinculado ao governo estadual paulista, fez o convite aos diretores do festival e a Fischer para realizarem uma edição brasileira do evento americano. Mas o que a princípio seria apenas uma reedição tornou-se a criação de um novo festival. Apresentando os 17 vídeos brasileiros em sua noite de abertura e outros 76 curtas estrangeiros – selecionados em Nova York por André Fischer –, o “I Mix Brasil – Festival de Manifestações das Sexualidades” nascia em São Paulo e já circulava, naquele primeiro ano, em outras quatro capitais brasileiras: Fortaleza, Brasília e Curitiba e Belo Horizonte. O sucesso só não foi maior por que no Rio de Janeiro, uma das capitais que receberiam o Mix Brasil, o evento foi cancelado pela Casa Laura Alvim, com a justificativa de que o Rio de Janeiro não estava, naquele momento, preparado para a exibição de filmes com tal temática, fato que Fischer sempre relembra como um “ato de censura ao Mix”¹⁴.

Em seus discursos nas noites de abertura, André Fischer sempre frisa que, no Brasil de 1993 nenhuma manifestação gay estava sendo feita e, desde então, o Mix Brasil começou a fomentar algumas delas. A partir do festival de cinema, teve surgimento o primeiro portal da internet voltado para o público “gay” no Brasil¹⁵ –

¹³ As informações que apresento aqui sobre a criação do Mix Brasil fazem parte tanto dos materiais já produzidos pelo festival, como os sites da internet e os catálogos, quanto das falas de seus organizadores que, muito provavelmente, são autores desses textos.

¹⁴ Segundo informações nos históricos do festival: “Protestos gerados principalmente por parte de grupos gays e uma boa cobertura da imprensa garantiram a exibição improvisada na Torre de Babel, a convite de Gringo Cardia”. Cardia é cenógrafo e Torre de Babel é o nome do restaurante que ele possuía na época, no Rio.

¹⁵ O portal, criado oficialmente em 1995, tem como endereço <http://www.mixbrasil.com.br>. Já a página oficial do festival de cinema pode ser acessada em <http://www.mixbrasil.org.br>. Desta última, o conteúdo se modifica a cada edição do festival, com a programação do Mix, sinopses e fotos. Já o Portal Mix Brasil apesar de inicialmente

idealizado por Fischer que além de jornalista é programador visual –, que compartilha o nome com o festival mas conquistou outros desdobramentos. Foi também no Mix Brasil que começou a ser utilizada a expressão GLS que a partir daquele ano se espalhou pelo país significando “gays, lésbicas e simpatizantes”¹⁶. Do festival que foi realizado em cada um dos anos seguintes, também teve origem um programa de televisão, o “CineMix Brasil”, que completou em 2012 seis temporadas de exibições no Canal Brasil¹⁷ de curtas selecionados do festival.

Em 1994, sua segunda edição, o Mix Brasil selou sua independência em relação ao Mix-NY. Conforme informações do histórico do festival:

Durante a turnê do I Mix Brasil ficou clara a necessidade de produção dos programas de curtas no Brasil. A realidade americana de gays e lésbicas se mostrou um pouco distante da brasileira e a direção do Festival decidiu manter a parceria com o New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival com a troca de trabalhos, mas decidiu estabelecer a seleção de trabalhos a partir do Brasil.

Celebrado como um espaço onde certos temas podem ser tratados¹⁸, ou “sem hipocrisia e preconceito”, nas palavras de Fischer na abertura, com o tempo o Mix foi ocupando cada vez mais salas de cinema em São Paulo, chegando a ter até duas semanas de duração e cerca de 300 filmes, numa única edição, entre longas e curtas-metragens, o que aconteceu nos primeiros anos do século XXI quando se contou com mais recursos. Nestes anos de auge, foi possível estruturar mais as equipes de produção e se ter um acesso a serviços antes inacessíveis (CAPÓ, *in* BARRET *et al.*: 585). “Mais recursos” significa poder pagar profissionais especializados e empresas para as mais diversas atividades que acompanham o festival: o transporte internacional de filmes, a recepção de cineastas estrangeiros, a legendagem de filmes, a contratação de intérpretes, confecção e impressão gráfica de catálogos e

te, como um boletim eletrônico, ter sido um veículo para a circulação de informações sobre filmes do festival, ganhou uma independência indo além. Com um estilo visual que o deixa em pé de igualdade com outros portais de entretenimento e notícias na internet (ex: Globo, Uol, Terra), o Mix Brasil oferece as últimas notícias do “mundo gay” que vão desde relatos sobre casos de homofobia ao “*coming out*” de algum *pop star*, com muitas informações sobre entretenimento voltado para um público “gay” ou “simpatizante” – o que pode incluir desde bares e boates a algum show de música underground ou de transformismo – e uma imensa carga visual centralizada em corpos masculinos e um ideal de beleza bem particular que estão desde as propagandas do site até os ensaios fotográficos eróticos.

¹⁶ A sigla ainda é utilizada, mas se referindo ao mercado e aos territórios das redes de entretenimento. A expressão mais significativa nos últimos anos, no entanto, compondo inclusive o vocabulário empregado nos catálogos do Mix Brasil, é a sigla GLBTT ou LGBT, uma convenção dos movimentos políticos e organizações sociais para se referir às identidades “lésbica, gay, bissexual, transexual e travesti”. Para uma discussão sobre a utilização dessas siglas, o trabalho de Regina Facchini (2007) oferece uma trajetória dessa “sopa de letrinhas” que se construiu para supostamente representar os sujeitos do “movimento homossexual brasileiro”.

¹⁷ Emissora de tvê acessada por assinatura, ou seja, sem sinal aberto, com uma programação voltada à produção brasileira de filmes, exibindo filmes recentes e também muitas obras que marcaram a história do cinema no Brasil, além de talk shows e programas voltados ao cinema e às artes contemporâneas.

¹⁸ Rastegar (2009: 481) se refere aos “*gay and lesbian film festivals*” como lugares onde certas coisas podem ser faladas abertamente e ainda assim promover a aliança entre a militância e os negócios do cinema.

todo material de divulgação, campanha publicitária com vinhetas para televisão, spot para rádio e anúncios em jornais.

Nos anos de poucos recursos, como 2009 e 2010, estas mesmas atividades não deixam de ser realizadas, mas muitas vezes dependem de parcerias e apoios voluntários. Suzy Capó explica em seu discurso na abertura que o festival ficou mais enxuto nos últimos anos, com essa perda de patrocínio. Em 2010, o Mix foi realizado em uma semana, com um número total de 105 títulos (71 curtas e 34 longas), praticamente igual a 2009, mas que representa menos da metade dos filmes da edição de 2008, quando o Mix Brasil ainda contava com o importante apoio da Petrobras, numa parceria de seis edições. Além disso, o período seguinte foi marcado pela chamada “crise econômica mundial”, em que as “torneiras secaram repentinamente e muitos festivais de cinema nem realizaram sua edição de 2009”, segundo palavras dos diretores no catálogo (MIX BRASIL, 2009: 5).

1.1.3 O Mix Brasil e um certo “cinema da diversidade sexual”

O Festival Mix Brasil costuma reunir em sua programação, que pode durar de uma semana a 10 dias, filmes cuja temática giram em torno de “sexualidades (supostamente) não-convencionais”, com ênfase nas relações de “mesmo sexo”. Na tela, filmes não apenas brasileiros, mas das mais diversas línguas¹⁹ e linguagens cinematográficas, parecem encontrar um ponto de comunhão na idéia de “diversidade sexual” que parece balizar a produção do festival desde sua primeira edição. Na plateia, homens e mulheres, cineastas, atores, estudantes e profissionais universitários, que encontram inspiração para produzir seus próprios trabalhos (GATTI, 2006: 613) ou simplesmente espectadores que se regozizam com um mundo de imagens e desejos possíveis.

Defendido como “o maior fórum de cinema GLBT da América Latina”, nas palavras de seus organizadores, o Mix Brasil torna-se tanto um espaço de aliança entre estética e política (BESSA, 2007:258), apostando em representações da “vida gay”, “lésbica” ou transgênero, quanto um território de experimentalismo de baixo orçamento na área do audiovisual (GATTI, 2006: 614). Neste sentido, cabe destacar como exemplo dois eventos que compõem o Mix Brasil: a *Mostra Competitiva Brasil* e o *Show do Gongo*. A primeira é o “coração” do Mix Brasil e apresenta curtas-metragens considerados de acordo com o objetivo do festival em falar de diversidade sexual, com histórias que buscam não apenas representar mas também construir um mundo em que o casal e a família heterocentros não são as únicas possi-

¹⁹ Enquanto os filmes brasileiros chegam até o Mix por conta do processo de inscrições, os estrangeiros são “garimpados” por Suzy Capó e André Fischer nos festivais de cinema que frequentam durante o ano, representando, segundo Suzy, a “experiência de ser gay no mundo de hoje”.

bilidades. Já o *Show do Gongo* reúne títulos voltados a paródias, videocliques e produções marcadas por uma estética alternativa ou mesmo *trash*, sendo há mais de dez anos um território de subversão do próprio Mix Brasil – ambas as mostras são tema do capítulo 4. Apesar da diferença de formato e conteúdo, as duas mostras são compostas por produções de curta-metragem em que há filmes e vídeos que tanto podem fugir das estéticas mais convencionais²⁰ quanto podem apostar nelas e até mesmo renová-las.

O mesmo pode ser dito em relação aos longas-metragens, sejam os da *Seleção Brasileira* ou do *Panorama Internacional*, com estéticas que lembram o cinema comercial norte-americano ou europeu, mas também pelas produções do chamado “cinema independente”²¹ ou situadas fora do eixo euroamericano – como as cinematografias desafiadoras asiáticas e africanas que começam a marcar território. O que todas essas produções trazem em conjunto é um discurso que inclui imagens, personagens e situações positivadas – ou, pelo menos, não estereotipadas –, nas relações “gays” e “lésbicas”, ou a experiência transgênero, fazendo delas universos possíveis ou territórios habitáveis.

Apesar dessa pluralidade, os discursos que constituem o Mix em sua história costumam ressaltar a ligação do festival com as estéticas alternativas. Qualquer catálogo, em que são apresentadas sessões de curtas considerados “transgressores”, ou marcados pela estética *trash*, traz informações que celebram o lado “underground” do Mix Brasil:

À medida que a cultura queer é incorporada à mainstream e ao segmento GLS estabelecido como nicho de mercado, o Festival Mix Brasil vem buscando manter sua integridade artística, oferecendo visões alternativas às “imagens” respeitáveis dessa cultura, ao mesmo tempo em que acompanha, ao mesmo tempo em que acompanha sua representação no mercado mundial de cinema. (...) Reverenciando sua origem underground, o Mix Brasil volta ao MIS, berço do Festival, com uma pequena programação de filmes que celebram o lado B da vida, tão esquecido nestes tempos de blockbusters. (texto de abertura do catálogo. MIX BRASIL, 2008: 3)

²⁰ Reconheço o quanto tenho usado tal expressão sem explicá-la, mas ressalto que pensar em “linguagem convencional”, em termos audiovisuais, não é nada objetivo e precisa ser situado. Estou me referindo a um tipo de linguagem que poderia ter na linearidade (a narrativa clássica com começo, meio e fim) sua principal característica, mas seria restringi-la e não permitir a ideia de que tal linearidade seja também lugar de criatividade. Poderia também sugerir que tal linguagem “convencional” seja esta que, mesmo apoiada em clichês ou atuando de forma criativa, tem se sedimentado através do sistema comercial de gêneros que rege as produções artísticas, utilizando-se de uma experiência prévia e previsível de mercado, o que parece ser uma explicação provisória mas aceitável.

²¹ Yannis Tzioumakis (2006: 1) resume assim definição mais popular e “ideal” sobre o cinema independente americano: um conjunto de produções marcadas por filmes de baixo orçamento e produzidos longe das pressões que constroem a indústria americana de cinema, mas também marcado por visões subjetivas e pela questão da representação dos sujeitos. Porém, o autor destaca que o rótulo “independente” tem também ganhado outros sentidos que incluem filmes bastante convencionais ou comerciais, com orçamentos nada baixos, porém produzidos e/ou distribuídos à parte dos grandes conglomerados do entretenimento (Sony Columbia, Viacom Paramount, AOL Time Warner, MGM/UA, ABC Disney, NBC Universal, News Corp. Fox e Dreamworks SKG) (*idem*: 2).

O MIS é o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, um lugar especial na história do Mix Brasil, por ter sido o primeiro espaço no Brasil a sediar o festival, com a mostra de filmes que, naquele ano de 1993, celebrava não apenas um possível cinema “gay” ou “lésbico” no Brasil mas principalmente a possibilidade de um cinema que pudesse conjugar diversidade sexual com diversidade de estéticas filmicas. O Mix territorializava-se na São Paulo dos anos 90, colocando em evidência uma São Paulo tão “gay” quanto “underground”, ou talvez, uma “atitude underground” que possivelmente era informada tanto pelos territórios “gays” e “lésbicos”, quanto por uma produção de cinema renovada que vinha se destacando desde os anos 80 (XAVIER, 2001: 38).

Dos filmes que compuseram a mostra central de curtas naquela primeira edição, em 1993, cabe destacar o nome de um dos diretores que assinava dois dos dezessete títulos²²: Rafael França, diretor de *Prelúdio para uma morte anunciada* (1991) e de *Sem medo de vertigem* (1988). O trabalho dele é exemplar dessa produção²³ que foi catalisada pelo Mix. Alguns críticos (BEAUVAIS, 2010: 239) ressaltam o nome de Rafael França como uma referência para a videoarte brasileira do final da década de 80, quando as tecnologias em vídeo simplificaram a possibilidade de produzir uma obra audiovisual. Além de uma “estrutura narrativa elaborada” que coloca em questão o próprio aparato cinematográfico, os filmes de França lidam com imagens de relacionamentos homoafetivos masculinos, enfocando em um deles, *Sem medo de vertigem*, o caso de uma separação, e no outro, *Prelúdio de uma morte anunciada*, o impacto da AIDS – retomando outros filmes que na mesma época enfatizaram essa questão (*idem*: 238).

Porém, experimentalismos à parte, existem transformações mais profundas que parecem ganhar território no Mix Brasil e festivais semelhantes. Quer da perspectiva do público, quer da perspectiva dos produtores, filmes apresentados nestes festivais de cinema se inserem dentro de um projeto de questionamento do cinema tradicional ou comercial que teria negado uma certa visibilidade a uma parcela de seu público. Bessa (2007), que tem estudado os festivais de cinema GLBT, considera:

Em geral, os festivais dessa natureza priorizam películas sensíveis a questões como AIDS, discriminação, solidão e desafios e dificuldades de se “assumir” uma identidade gay, bem como reserva parte do repertório de exibição para filmes com forte conteúdo erótico. (...) Um dos pontos de partida do circuito de festivais GLBT, nos anos 1990, é o fato de serem

²² Os 17 títulos que compuseram a mostra histórica de 1993 foram todos produzidos em vídeo e a maioria não tinha mais de 5 minutos. Não tive a oportunidade de assisti-los, por questões que remetem às condições do acervo, assunto que tratarei adiante. Mas a partir de suas sinopses é possível perceber que traziam em seu conjunto as imagens e questão que marcariam a história do Mix, dos relacionamentos homoafetivos às experiências transgênero.

²³ Ismail Xavier ressalta que, no fim dos anos 80, São Paulo foi espaço de “uma nova geração [que] pratica uma cinefilia reconciliada com a tradição do ‘filme de mercado’”, marcando “um novo diálogo com os gêneros industriais” (2001: 38), deixando para trás uma certa primazia do “real” e das “preocupações sociológicas”, que marcaram os movimentos do cinema moderno no século XX, na esteira do Neorealismo italiano, como a Nouvelle Vague francesa e o Cinema Novo brasileiro.

primeiramente constituídos e constituintes de práticas representacionais que visam tornar presente, de modo positivo, imagens (função de mimeses, muitas vezes espelhada; noutras, autocrítica e bem humorada) relativas ao universo “homo” e seus arredores. (BESSA, 2007: 260)

Nas últimas décadas, o cinema mundial tem contado com estas produções que dialogam com as políticas de representação que marcam as movimentações GLBT desde os anos 60. Uma política que tenta liberar gays, lésbicas, bissexuais e travestis de estereótipos danosos (HANSON, 1999: 5) e pretende oferecer a essas relações uma feição diferenciada do cinema convencional hollywoodiano ou brasileiro, em que estas experiências foram reduzidas a estereótipos (RUSSO, 1987; MORENO, 2002). Podem enfocar as relações de mesmo sexo como elemento central das narrativas, para apresentar imagens positivas, românticas, sensuais e mesmo eróticas, dando a essas relações o que lhes fora negado na cinematografia tradicional²⁴. Não deixam de incorrer, no entanto, na possibilidade de “normalização” (DEAN, 2007: 367) ou domesticação, o que também tem gerado uma série de críticas. Talvez fosse interessante pensar o quanto esses discursos filmicos não são apenas representações mas figuram nas formas de construção das relações de mesmo sexo, ao lado da “cultura gay²⁵” urbana, das organizações políticas e dos estudos “gays” e “lésbicos”.

São filmes que representam desde culturas da margem a situações nada marginais e trazem bases factuais implícitas, fazendo uso de um “realismo progressista” (SHOHAT; STAM, 2006: 264) para combater uma imagem hegemônica construída sobre os indivíduos e grupos marginalizados. São peças artísticas produzidas de uma perspectiva “de dentro”²⁶, e que foram desde sempre o principal alvo dos curadores e programadores dos “*gay and lesbian film festivals*”. Mas apesar de ser possí-

²⁴ *Making Love* (dir.: Arthur Hiller, EUA, 1982) é considerado um dos primeiros filmes comerciais estadunidenses ou do “mainstream hollywoodiano” (DEAN, 2007), com um grande orçamento, a lidar com a homossexualidade para uma audiência de massa sem se utilizar dos estereótipos clássicos – ou melhor, talvez tenha investido na semelhança com estereótipos de heterossexualidade –, com direito a final feliz para o casal protagonista e com cenas que foram elogiadas pela ousadia na imprensa “gay” da época (RUSSO, 1987: 271-2). Na história, um homem recém-casado com uma mulher se apaixona por outro homem, gerando toda uma ordem de transtornos em seu casamento. Ele vivencia o problema de aceitação de sua “condição homossexual”, enquanto sua esposa precisa lidar com o fato de ser “trocada” por um homem, vivenciando uma dupla decepção.

²⁵ Uso o termo “cultura gay”, entre aspas, não para desautorizar a possível existência de uma “cultura” construída em torno das relações de “mesmo sexo”, mas pela necessidade epistemológica de colocar o próprio termo cultura sob rasura, evitando imputá-lo qualquer determinismo sobre as vivências humanas. Ressalto, no entanto, que essa expressão tem seu uso êmico e, para efeitos desta tese, estará se referindo a produções artísticas e movimentações sociais em territórios marcados por discursos e sociabilidades gays, lésbicas e transgênero.

²⁶ Uma intenção que não está livre de problemas, pois a “realidade” e a “verdade” não são imediatamente apreensíveis por uma câmera (SHOHAT; STAM, 2006: 264). Neste sentido, poderíamos enumerar aqui uma série de exclusões que estes filmes promovem, retratando na tela situações que não representam a totalidade de experiências possíveis para homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras de mesmo sexo. Porém, não se pode deixar de considerar que mesmo com tais limitações, esta cinematografia tem papel importante ao também gerar inversões no cinema convencional, ao fazerem das territorialidades e temporalidades gays e lésbicas imagens possíveis.

vel apontar essas linhas gerais que ligam esses filmes e festivais, elas com certeza são provisórias e não dão conta de todas essas representações. Alguns autores, no entanto, esboçam algumas classificações que podem se tornar formas interessantes para uma aproximação inicial e para mapear alguns títulos e tendências que estiveram presentes no Mix Brasil.

Em um artigo que tem como comparação os filmes norte-americanos do *mainstream* com a produção independente, James J. Dean (2007) encontra duas perspectivas dominantes: a do *centramento identitário*, que pode se pautar por uma “normalização” de indivíduos e relacionamentos, e a do *descentramento de identidades sexuais* ou o desafio à concepção unitária e estática destas. Dean oferece três modelos de “visibilidade gay ou lésbica” que têm sido possíveis no cinema contemporâneo e que podem oferecer um enquadramento para os filmes que a cada ano têm sido destaque no Mix – classificação que pode ser, no entanto, desafiada a partir dessa programação.

1) A visibilidade no *mainstream hollywoodiano*. O autor parte da produção comercial norte-americana como um contexto para pensar uma profusão de imagens que atinge audiências não gays, através desses filmes, e também como o contexto que informa a própria produção independente. Em linhas gerais, esse cinema comercial surge com filmes em que a homossexualidade é normalizada nos mesmos termos da heterossexualidade, sendo *Filadélfia* (dir.: Jonathan Demme, EUA, 1993), um exemplo paradigmático dessa produção. Dean enfatiza que o *mainstream hollywoodiano* se marcou por uma “crescente visibilidade na representação de gays e lésbicas no celulóide” (2007: 364)²⁷, desde 1990, mudando o tom que havia predominado até o fim dos anos 80: “quando personagens homossexuais participaram de filmes, eles foram apresentados como tipos humanos patológicos e desviantes, de assassinos e sociopatas a vítimas de doenças psicológicas” (*idem*: 364).

Por conta de seu caráter de abertura ao cinema experimental, festivais como o Mix Brasil não costumam contar com filmes dos grandes estúdios de Hollywood, até por questões que envolvem grandes somas para o aluguel dos títulos, incompatível com alguns desses orçamentos. Mas também por algumas limitações históricas que os filmes do *mainstream* parecem, em sua maioria, não conseguir superar. Vito Russo (1987), numa obra já clássica nos estudos gays e lésbicos de cinema, *The Celluloid Closet*, fez uma exaustiva revisão da cinematografia hollywoodiana e demonstrou o lugar que neles estava reservado a homens e mulheres não heterossexuais. Os estereótipos reduziram a experiência gay masculina ao efeminamento, uma imagem invertida do sujeito homem norte-americano, merecedor do “*american dream*” e, ainda, fazendo da experiência lésbica uma perversão envolta em mis-

²⁷ James J. Dean inclui também em sua exemplificação dos filmes do *mainstream hollywoodiano*: *Melhor Impossível* (dir.: James Brooks, 1997), *O casamento do meu melhor amigo* (dir.: P. J. Hogan, 1997), *A razão do meu afeto* (dir.: Nicholas Hynter, 1998), *Alexandre* (dir.: Oliver Stone, 2004), *O Segredo de Brokeback Mountain* (dir.: Ang Lee, 1995), *Capote* (dir.: Bennett Miller, 2005) e *Kinsey* (dir.: Bill Condon, 2004).

térios e perigosa sedução (RUSSO, 1987). Para Russo, uma invisibilidade forçada se sobrepôs às homossexualidades e formou um panorama que não necessariamente está sendo desafiado com essa suposta abertura do mainstream.

Dean (2007: 364) faz um levantamento de pesquisas críticas na área que têm ressaltado que “embora haja mais imagens gays, estas imagens continuam a reforçar, em grande medida, a representação estereotipada de gays e lésbicas como inferiores ou como testemunhos hipervisíveis que são reduzidos à sua própria homossexualidade”. Das imagens “poluídas” de um passado não tão remoto, esses filmes se dirigiram a uma prática de “normalização” na apresentação desses personagens. Essa “normalidade gay” é construída sobre padrões convencionais de gênero – não há uma distinção visual acentuada em relação aos personagens não “gays” da mesma trama – e com o enfoque que liga sexo, amor e relações do tipo casamento, defendendo muitas vezes “valores de família”, personificando o “individualismo econômico” e exibindo o “orgulho nacional” (*idem*: 364).

Filmes como *Filadélfia* ou *O Segredo de Brokeback Mountain* (dir.: Ang Lee, EUA, 2005) têm sido festejados tanto na imprensa quanto por alguns teóricos, por simbolizarem a imposição da “homossexualidade como algo natural” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009: 119) – o que na prática pode significar nada mais do que ausência de corporalidades marcadas. Apesar de terem como mérito essa “nova” abordagem que representa indivíduos “gays” como merecedores de reconhecimento, tolerância ou igualdade (DEAN, 2007: 366), os filmes do mainstream hollywoodiano normalizam esses personagens através da construção de identidades fixas e essenciais ao mesmo tempo em que promovem um isolamento deles em relação às “subculturas gays e lésbicas”, mostrando-os como diferentes da maioria dos personagens do filme – estes geralmente representados em estruturas familiares convencionais – mas também sem nenhum outro território possível. Reforça-se assim a lógica “maioria heterossexual/minoria homossexual” (*idem*: 367), uma vez que as normas que constituem a heterossexualidade como hegemônica não são desafiadas.

Esses filmes ofereceriam uma crítica muito leve à homofobia, apesar de enquadrá-la como injusta, mas sempre restringindo-a a situações de violência física ou de discriminação institucional, sem olhar para outras estruturas mais duradouras. Ou seja, a homossexualidade torna-se aceitável desde que não coloque em risco as “normas da heterossexualidade” marcadas por essência da identidade, binarismos de gênero, amor romântico, monogamia (*idem*: 369) e outras formas domesticadoras de gênero e sexualidade. A invisibilidade forçada que se sobrepôs às homossexualidades (RUSSO, 1987), durante o século XX, não é superada, e é em relação a este silêncio que uma cinematografia engajada e independente começa a se constituir nas últimas décadas.

2) A visibilidade do “ponto de vista gay e lésbico”. James J. Dean (2007) diz que o *mainstream* hollywoodiano celebra um centramento de identidades que tornam-

se marcadas – ainda que não estereotipadamente –, visíveis, isoladas no processo de normalização, configurando-se como uma “minorias aceita”. Mas essa característica não lhe é exclusiva e pode ser encontrada nas produções classificadas pelo autor como “*gay and lesbian standpoint films*”, ou seja, uma parte importante do que ele chama de cinema independente norte-americano que se dedicou a produzir filmes que falavam de um suposto e imaginado “ponto de vista gay e lésbico”. Nestes, o mesmo centramento identitário do *mainstream*, com personagens apresentados, algumas vezes, de forma plana e histórias igualitárias na comparação com uma certa heterossexualidade, com a defesa dos laços afetivos e familiares (DEAN, 2007: 364).

Mas há uma diferença fundamental entre estes dois cinemas, quando comparados os contextos dessas histórias, pois se no *mainstream* as “subculturas gays urbanas” parecem não contar ou não figuram como parte importante das narrativas, elas parecem ser a marca registrada dos “*gay and lesbian standpoint films*” (*idem*: 370). *Jeffrey, de caso com a vida* (dir.: Christopher Ashley, EUA, 1995), sucesso do 4º Mix Brasil em 1996, é um exemplo chave para Dean dessa filmografia. Sem desafiar a lógica da heterossexualidade como dominante, reforçando muitas vezes a ideia de “minorias gay”, *Jeffrey* se destaca ao trazer uma representação da cultura urbana gay, na cidade de Nova York, como a sequência antológica que mostra a organização de uma parada gay e suas múltiplas alas que buscavam representar cada segmento da comunidade. Nestes filmes, os sujeitos gays não vivem identidades sem lugar, em busca de aceitação, e muitos deles nem chegam a incluir histórias de “*coming out*”, ou seja, os “personagens têm uma identidade gay estabelecida e afirmativa” (DEAN, 2007: 370).

O foco narrativo passa a estar no cotidiano de gays e lésbicas e os conflitos entre homossexualidade e heterossexualidade passam a ser menos interessantes. Para James J. Dean isto talvez reflita não apenas um novo olhar para as histórias mas para o próprio público. Se os filmes do *mainstream* hollywoodiano são feitos geralmente dentro de um padrão de gêneros (drama, romance, aventura, terror) em que os públicos são pensados de forma mais abrangente, muitos dos filmes “do ponto de vista gay e lésbico” voltaram-se para uma audiência imaginada, que se supõe compartilhar um mesmo ponto de vista e a mesma afirmação identitária (*idem*: 370), restringindo a tipos mercadológicos experiências que são mais diversas. O que talvez encontre nos próprios festivais um paralelo na produção de “comunidades” e públicos que lhes permitam continuar.

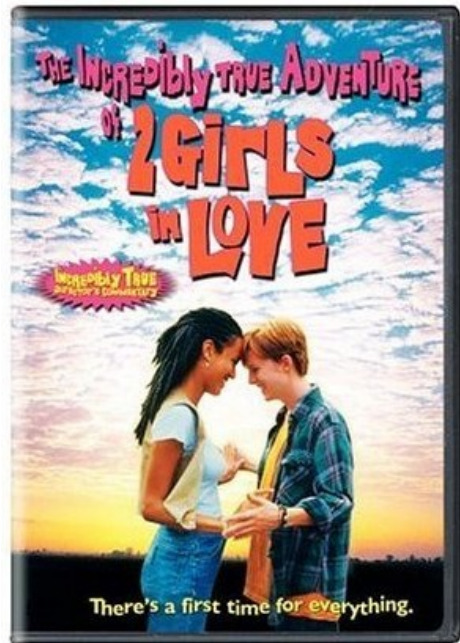
Por mais que estes filmes não apresentem um desafio às lógicas binárias e heteronormativas, como afirma Dean, acredito que eles promovem deslocamentos de outra ordem ao fazer de imagens marginais ou ausentes o seu principal objetivo. Mesmo que haja limitações, esta cinematografia cumpre um diferencial ao também gerar inversões numa parte importante da indústria do entretenimento, fazendo das *territorialidades* e *temporalidades* gays e lésbicas imagens possíveis. Ao enfocarem as relações de mesmo sexo, fazem delas o elemento central das narrativas e vão

buscar apresentar imagens positivas, românticas, sensuais e até mesmo eróticas, produzindo algo negado na cinematografia comercial ou hollywoodiana.

3) O descentramento do *Queer Cinema*. *As incríveis aventuras de duas garotas in love* (Maria Maggenti, EUA, 1995) foi o primeiro filme de longa-metragem a ser exibido no Mix Brasil, depois de duas edições de projeção exclusiva de curtas-metragens. O filme que esteve na noite de abertura da terceira edição do festival é considerado por Dean como um exemplo do “queer cinema” dos anos 90. A história conta o envolvimento entre uma adolescente branca, pobre e “lésbica” com outra adolescente negra, de classe média e “heterossexual”, sem que esta última passasse por um “*coming out*” para viver tal experiência. Filmes como este não costumam contar com narrativas de “saída do armário”, ou seja, em que o personagem central enfrenta essa “descoberta”, mas também promovem outro deslocamento que é a ausência de um *continuum* entre identidade e relações afetivo-sexuais, ou seja, os personagens não necessariamente precisam de uma identificação prévia como gays ou lésbicas para se engajarem em relações do mesmo sexo (*idem*: 375).

A perspectiva de descentramento do *queer cinema* é compreendida por Dean como uma resposta às narrativas consideradas “normalizadoras” dos dois modelos anteriores, geralmente apostando em modelos mais fluídos de constituição de personagens (*idem*: 365), que deixam de representar uma “identidade homossexual unificada”. Aliás, estes filmes podem ser lidos como críticas a centramentos que demandam identificações do tipo “gay” ou “lésbica” e imagens essencializadas (*idem*: 374). Além disso, esse cinema também representaria, na argumentação de Dean, um desafio à lógica que mantém a dicotomia “maioria hetero/minoria gay”, que sustenta as duas categorias anteriores, uma vez que o desejo gay ou lésbico deixa de ser visto como capturável numa única identidade e torna-se uma possibilidade e não um destino.

Mas enquanto Dean vê esses tipos de filmes como simultâneos, alguns críticos são mais criteriosos na definição de um cinema *queer*. Num artigo bastante entusi-



IMG 5 – Cartaz do primeiro longa exibido no Mix Brasil, em 1995.

asta de 1992, a crítica norte-americana Ruby Rich cunhou a expressão *new queer cinema* (BESSA, 2007), se referindo a uma série de filmes que estavam sendo lançados na época, de cineastas como Derek Jarman, Todd Haynes ou Gregg Araki, que tinham em comum o fato de serem de “baixo orçamento, inventivos, sensuais e desafiadores, sem serem apologéticos”. Segundo Rich (2000: 22), o *new queer cinema*, nos termos que ela percebia nos anos 90, foi muito mais um momento que um movimento que teria dado lugar à formação de um nicho de mercado e suas histórias marcadas pelo apelo das “imagens positivas” do romantismo e do familismo. Uma tendência que ela via se espalhar também por produções hollywoodianas da década de 1990 e que já não eram tão desafiadoras como outrora. São filmes que, em sua maioria, passaram a dar ênfase a estéticas que supostamente representam um “ponto de vista gay ou lésbico” que, segundo Dean (2007), são geralmente românticos, dramáticos e preocupados em trazer à tona personagens “normais”, dentro de certo universo gay, lésbico ou transgênero.

Mesmo o estudo de Dean e as críticas de Rich tendo sido realizados a partir do cinema norte-americano, acredito que sejam formas interessantes de iniciar um diálogo com os filmes que têm estado no Mix Brasil, pensando a partir dessa perspectiva de *centramento / descentramento identitário*. De certa forma, pensando que os festivais se desenvolvem em diálogo com essas movimentações urbanas que, desde os anos 60, marcam as territorialidades gays dos grandes centros, não seria difícil encontrar filmes que se encaixassem nessa tipologia que divide os filmes independentes entre “*queer*” e “*gay and lesbian standpoint*”, além da possibilidade de que alguns deles se coadunem às estéticas do “*mainstream hollywoodiano*”. O conjunto de filmes a que se refere Dean é uma parte importante do Mix Brasil, que constrói com os filmes norte-americanos boa parte de suas programações. Mas em relação aos filmes brasileiros, sul-americanos, europeus, asiáticos e africanos, é preciso cautela, não impedindo, no entanto, um desafio a essas categorizações e a possibilidade de criação de outras.

1.2 Usos e contextos da imagem em movimento no contemporâneo

O século XX certamente será lembrado como a “era das comunicações de massa”. Depois de quatro séculos de uma indústria gráfica, jornalística e literária, e de uma produção plástica que criaram escolas e estilos inesquecíveis, principalmente na pintura, o século passado nasce embalado pelo cinema e vê surgir rádio, televisão e internet em velocidades jamais registradas. Seria impossível resumir neste espaço a história que vem da tipografia de Gutenberg a esta que já nos habituamos a chamar de “era digital”. O que interessa reter aqui é que a presença dos meios no cotidiano de muitos países, não se restringindo aos ocidentais e/ou industrializados, toma contorno nas produções de subjetividade ao tornarem-se lugares privilegia-

dos nas “invenções de cultura” e sua circulação. Significa dizer que não cabe pensar em indivíduos influenciados pelos meios de comunicação, mas atentar para os efetivos usos que são feitos desses meios.

1.2.1 Dos territórios às comunicações marginais

A presença das relações de mesmo sexo sob o registro da “homossexualidade” se projetam numa história que se inicia ainda no século XIX (FOUCAULT, 1976) e, durante o século XX, foi se delimitando na constituição de inúmeros territórios marginais (PERLONGHER, 1993), prenes de formas alternativas de comunicação. Do final da monarquia, em que praças públicas do Rio de Janeiro e São Paulo eram apropriadas por sociabilidades marcadas pelas relações sexuais entre homens (GREEN, 2000), à década de 1970, quando uma imprensa “gay” começa a se configurar (TREVISAN, 2000; MACRAE, 1990), ou seja anteriormente às movimentações políticas pós-Stonewall, as relações “não heterossexuais” já ocupavam de alguma forma “territórios subterrâneos” ou, pelo menos, marginais ou não hegemônicos na “cultura”, desterritorializando, ameaçando ou colocando sob suspeita os discursos oficiais²⁸.

Num estudo anterior (SILVA, 2003), busquei mostrar como a constituição de identidades relacionadas ao universo das homossexualidades está muito mais ligada a uma territorialidade, fomentada em processos de comunicação marginal, em que os espaços de sociabilidade contribuem na produção de múltiplas identidades. Bares, boates e praias constituem o lócus de trocas simbólicas e de compartilhamento de códigos de pertencimento e de não-pertencimento, uma situação intensificada em rituais públicos como o carnaval e festivais de cinema. São práticas sociais em que a cultura está ou se renovando, ou se reafirmando, ou buscando possibilidades de transformação, mas que necessariamente comunicam, enfatizam idéias, compartilham noções e permitem o desenrolar de processos de subjetivação. São fenômenos de comunicação que, além de *horizontais*, podem ser chamados de *marginais* uma vez que, o que eles comunicam, tem uma relação direta com a cultura de grupos sociais que nem sempre desfrutaram de espaços na grande mídia, mas que se utilizam de outros circuitos.

Festivais de cinema como o Mix Brasil, assim como muitas produções audiovisuais, constituem uma parte das muitas manifestações do que poderíamos caracte-

²⁸ Um desses discursos, talvez o mais forte a fundamentar as noções de sexualidade na cultura ocidental, é o da biomedicina um poderoso processo de subjetivação a balizar as idéias de homossexualidade. Se até os anos 40, do século passado, os fundamentos biológicos serviram de justificativa para enquadrar as relações de mesmo sexo como perversão e doença, hoje eles estão também na figura do “gay saudável”, ou do gay que não tem culpa da sua sexualidade, aquele que não optou por ser assim e que, por conta dessa natureza, merece respeito. Sobre esta temática, ver os trabalhos de Green (2000) e Trevisan (2000).

rizar como “comunicação horizontal”, em oposição à verticalidade dos tradicionais meios de comunicação²⁹ (rádio, televisão, cinema industrial, mídia impressa). Nesses territórios e performances, as figuras de emissor e receptor podem se confundir, como podemos perceber a partir do exemplo de performances públicas como o carnaval gay ou as paradas do Orgulho Gay. Mas será que a verticalidade que podemos perceber nos meios tradicionais é absoluta ou caberia aqui também uma visão teórica horizontalizada que coloque em xeque o poder e a hegemonia com que esses meios de comunicação são projetados e que se faça justiça às diferentes formas como são recebidos e circulam?

As inserções que a Antropologia tem feito no campo da comunicação têm cada vez mais se ampliado de estudos que enfocam determinados meios, sua produção e recepção, para um tipo de pesquisa que não pode prescindir de pensar sobre esses meios: “uma antropologia do contemporâneo necessariamente deve tomar em conta os territórios e articulações midiáticos” (MALUF *et al.*, 2010: 11). As organizadoras da “Sessão Temática: Antropologia e Comunicação”, da *Ilha – Revista de Antropologia*, vão além e sugerem que se as mídias sempre puderam ser lidas como fenômenos sociais e culturais, durante muito tempo, agora cabe pensar também o inverso, ou seja, o quanto o social e o cultural podem ser lidos como fenômenos midiáticos³⁰.

A presente tese também parte dessas indagações, pensando esse contexto de comunicações no contemporâneo. Nilda Jacks (2010: 19) enfatiza que hoje os meios de comunicação têm um papel diferente do que tiveram no tempo da “conformação das identidades nacionais”, quando eles estiveram no centro das estratégias políticas dos Estados-nações em formação³¹. Cabe pensar no quanto agora os

²⁹ A comunicação vertical, típica de meios de comunicação tradicionais, pode ser melhor representada no clássico esquema desenvolvido por Claude Shannon, em 1949, como fundamento de sua teoria matemática da comunicação. Ele propõe um esquema de ‘sistema geral de comunicação’. Entende por isso uma cadeia de elementos: a *fonte de informação*, que produz uma mensagem, o *emissor*, que transforma a mensagem em sinais, o *canal* que é o meio utilizado para transportar os sinais, o *receptor*, que reconstrói a mensagem a partir dos sinais, e a *destinação* que é a pessoa (ou a coisa) a que a mensagem é enviada. Durante a transmissão, os sinais podem ser perturbados por *ruído* (WINKIN, 1998:26).

³⁰ Em relação ao lugar que a mídia desfruta nos processos sociais contemporâneos, Maluf *et al.* (2010: 11) ressaltam: “aparelho ideológico, forma e veículo de representação, regime de subjetivação, modo de disciplinamento ou controle, território de sociabilidade, espelho (lacaniano) das nossas subjetividades, a grande mitologia do tempo presente”.

³¹ Theodor Adorno, grande ícone da Escola de Frankfurt e influência de estudos de comunicação, fala deste contexto dos anos 30 do século passado. 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 Adorno 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 estas representam.

meios minimizam o contexto nacional e propiciam cada vez mais a constituição de “comunidades hermenêuticas internacionais”, que globalizam e fragmentam, deslocam e revitalizam o local (*idem*: 20). E ainda, é preciso romper com a ideia de que o mercado é o “princípio organizador da sociedade” e de que a comunicação se resume às suas lógicas comerciais e industriais, alerta de Jesús Martín-Barbero, principal mentor dos estudos de recepção na América Latina (*idem*: 19). Para o autor, a sugestão é pensar no “lugar estratégico da comunicação na configuração de novos modelos de sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2003: 13).

Os festivais de cinema e suas filmografias apontam para uma produção de imagens – o “coração da cultura contemporânea” (CANEVACCI, 1990) – que, mais do que retratar um cotidiano ou práticas culturais, pode também ser percebida como discursos que produzem identidades, ou seja, são formas de comunicação que não apenas representam mas constituem processos de subjetivação e redes de pertencimento. E daí se torna possível pensar naqueles territórios como formas de “habitar o mundo” (INGOLD, 1991: 372), construídas ao mesmo tempo em que os sujeitos se constituem enquanto pessoa. Martín-Barbero (2003: 14) situa esse contexto como um “movimento crescente de especialização comunicativa do cultural, agora organizado em sistemas de máquinas produtoras de bens simbólicos ajustados a seus ‘públicos consumidores’”.

Significa dizer que, no caso dos festivais de cinema e de seus filmes, seria enganoso reduzir a presença deles às estratégias de mercado que, de certa forma, tornam-se necessárias no contexto da indústria do entretenimento. Há que se considerar o quanto este mercado também é atingido por usos históricos que são feitos dos meios que podem sugerir até uma cumplicidade entre discursos de emissores e receptores³². No caso do Mix Brasil, as ideias de Martín-Barbero (2003: 13) parecem sugerir que os usos que são feitos dos filmes e do festival apontam para outras formas de mediação com a realidade que não estão sendo dominadas ou substituídas por tecnologias de mercado. Ao contrário, são essas socialidades que passam a ocupar outros territórios através da “razão comunicacional” (*idem*: 13) que conecta mercado e sociedade. Neste sentido, é inegável que muitos dos usos que são feitos do Mix Brasil enquanto território remete a outros usos e ocupações que os sujeitos têm feito das cidades, mas principalmente às territorialidades gays das culturas urbanas.

³² Martín-Barbero (2003: 16-7) cita o caso do melodrama: “primeiro teatro, depois folhetim ou novela em capítulos – na qual a memória popular (as relações de parentesco como eixo da trama) irá se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal) –, e daí passará ao cinema, especialmente norte-americano, e na América Latina ao radioteatro e à telenovela. Essa história nos permite deslocar o maniqueísmo estrutural que nos incapacitou durante muito tempo de pensar a trama das cumplicidades entre discursos hegemônicos e subalternos, assim como a constituição – ao longo dos processos históricos – de gramáticas discursivas originadas de *formatos de sedimentação* de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas”.

1.2.2 Festivais, filmes e outras práticas de comunicação

Os filmes que circulam nos festivais de cinema e vídeo “gays e lésbicos” ou da “diversidade sexual” apontam para uma história de apropriações das imagens em movimento que se desenvolvem junto às “culturas gays” urbanas das últimas décadas – não se restringindo a elas – que, ao mesmo tempo, também são os contextos em que filmes e festivais se tornam possíveis. Essa “cultura gay” se refere às territorializações 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 se marcam como “gays”, “lésbicos” ou GLS, incluindo aí bares, boates, cinemas, ruas, 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 moderna que se desenha em grandes centros como Paris, desde o século XIX (BENJAMIN, 1935), e se espalha como modelo no “devir-metrópole”³³ 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/recepção/circulação de imagens entre os sujeitos que transitam por esta “cultura gay” são:

1) *A construção de um olhar crítico em relação às produções filmicas ligadas à grande indústria, como Hollywood, ou aos produtos dos grandes canais de televisão e os efeitos destes no imaginário social.* Neste olhar, surgem as teorizações acadêmicas (RUSSO, 1987; MORENO, 2002) ou não, que vão mostrar como as relações de mesmo sexo ou os sujeitos “gays”, “lésbicos”, “transsexuais” ou “travestis” foram representados de forma pouco nobre na história do cinema ou da televisão, sempre circunscritos em imagens estereotipadas, solidão ou vilania, chegando a sugerir que este tipo de representação contribuiu de forma negativa para a forma como estes sujeitos compreendiam a si mesmos. Mas esse olhar também realizou suas apropriações de *personas*³⁴ e personagens que, mesmo sem um objetivo “gay” de origem,

³³ Para a noção de devir, me baseio em Deleuze e Guattari ([1980] 1997), pensando como um “vir-a-ser” não necessariamente concretizável, mas como uma idealização sempre presente, ainda que seja pela sua eterna ausência.

³⁴ *Persona* é um conceito que tem muitos trânsitos nas teorias modernas, da psicanálise ao cinema, com sentidos muito próximos, ou seja, máscaras, arquétipos, personagens-tipo que os sujeitos lançam mão para sua inserção social. O uso feito aqui, em relação a *personas* no/do cinema, está diretamente relacionado com a experiência de atores e atrizes que interpretam certos personagens com tal propriedade ou com tamanha frequência que, com o tempo, aquilo que o público pensa do ator/atriz confunde-se com a imagem construída a partir desses personagens, uma “personagem suprafilmica” da qual a indústria do cinema se aproveita para a produção de “efeitos

tornaram-se simbólicos para essa cultura, como grandes divas do cinema clássico, Marilyn Monroe ou Rita Hayworth, que ainda respiram como ícones nos imaginários das *drag queens*.

2) O cinema pornográfico, tanto na sua distribuição em locadoras e, mais recentemente através da internet, quanto na sua presença física através de 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 desejos³⁵. É importante lembrar que a ideia de imagens estereotipadas que parecem 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 supostamente desejadas em cada época, nestes territórios – seja o trabalhador braçal, *macho man*, bigodudo dos anos 70, seja o atleta greco-romano, que reverbera nos sujeitos que constroem um estilo corporal com a proeminência de músculos, 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, durante o século XX (PERLONGHER, 1987; GREEN, 2000). 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 podem ser mais bem pensadas, o que talvez apon-te para usos identitários da pornografia (ver WAUGH, 1996; RUBIN, 1984).

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, como premissa de acesso à modernidade. Se o cinema por si só, como aparelho urbano, representa uma via de acesso à moderni-

de identificação” com o espectador e que tem em Greta Garbo e o melodrama dos anos 1920, seu principal exemplo (AUMONT e MARIE, 2003: 226-7).

³⁵ Para uma análise mais apurada dos filmes pornográficos na “cultura gay” contemporânea, ver a dissertação de mestrado *Brazilian boys: corporalidades masculinas em filmes pornográficos de temática homoerótica*, de Marcelo Reges (PPGAS/UFSC, 2004).

dade (LARKIN, 2003: 322), nos quais os paulistanos se fazem modernos nos cinemas da Rua Augusta (STEFANI, 2009), 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 Mix Brasil oferece muitos exemplos dessa busca de modernidade, quando os filmes são apresentados como sinais 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 presente³⁶. 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, brasileiro-moderna. Ou seja, o que poderia estar sendo definida aqui como “identidade homossexual” se revela um complexo de múltiplas forças que estão conectando esses indivíduos com algo que vai além de uma “verdade” sobre si mesmos.

Um bom exemplo disso é o filme *Pra lá de Gay – as Paradas do Mundo* (dir.: Bob Christie, EUA, 2009), um documentário exibido na edição de 2009, 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” a participantes da parada) simboliza o entrave para a sexualidade “livre” nos tempos modernos. Já o longa brasileiro *Quanto dura o amor?* (dir.: Roberto Moreira, BRA, 2009), também destaque da edição de 2009, tinha como história central a vinda de uma atriz do interior para tentar a vida profissional na capital paulista, entrelaçando as suas inserções urbanas com experiências afetivas de “mesmo sexo”. O que poderia ser uma narrativa de “descoberta da sexualidade” ou de “saída do armário” é apresentado como uma experiência urbana, um “estar na cidade”, uma das possibilidades de se viver nos grandes centros.

Agora, cabe pensar que a apropriação das imagens em movimento que esta “cultura gay” tem produzido também se conecta a outros contextos da modernidade, como o universo da arte e as possibilidades que esta oferece para novas experiências sensoriais e sociais. Mas parece haver aí também algo de uma política de

³⁶ A expressão e esta ideia foram colocadas por André Fischer, criador do Mix Brasil, na noite de abertura, da 17ª edição, em 2009.

estratificações sociais. Ao se apropriarem de uma produção contemporânea de filmes, 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 (BOURDIEU, 1979), tornando-os tão modernos quanto a tecnologia do cinema ou tão glamourosos quanto a região da 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 do acirramento de 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 alguns cinemas de rua – sem que se possa generalizar –, considerados de arte, a maioria deles no bairro da Consolação. Enquanto os primeiros seriam marcados por uma programação mais comercial e/ou hollywoodiana, os segundos seriam voltados para um cinema mais reflexivo, europeu, como constatou Stefani nas representações dos frequentadores e suas apropriações de alguns dos cinemas da Rua 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, etnografada por Perlongher (1987), construído nesse imaginário como o espaço das “bichas loucas”, das “tias”, dos “ursos”. A região Paulista/Jardins, por sua vez, representaria a região dos “sarados”, dos “gays que não parecem”, dos conectados com as representações mais “modernas” do universo “gay” das revistas³⁷ e das academias de ginástica. Curiosamente, e não por acaso, a Avenida Paulista é um dos centros “modernos” e econômicos de São Paulo, em contraposição ao velho centro do Largo do Arouche ou da Praça da República. É neste processo de diferenciação que cinema, festivais e a circulação pelos circuitos da arte se tornam premissas de modernidade.

³⁷ O exemplo vem de revistas como a *G Magazine* (DELLA CROCE, 2010) e suas imagens de beleza ideal, que obviamente não é compartilhada por todos os circulantes por esses territórios, mas costuma apontar para um padrão de imagens para consumo.

1.3 Nas linhas, conexões e contextos da Antropologia

Uma antropologia que se debruça sobre um evento como um festival de cinema encontra com facilidade vários caminhos possíveis. Eu poderia empreender um grande estudo de Performance, com base nas teorias dos rituais, tão caras à nossa disciplina. Ou poderia tomar cada obra cinematográfica enquanto uma performance. Poderia ainda me apoiar no importante campo da Antropologia Visual, ou do Cinema, ou Fílmica e elaborar leituras simbólicas dessa profusão de imagens. Além disso, e uma vez que se trata de um festival que se estrutura sobre o conceito de diversidade sexual, poderia observar o Mix Brasil através dos estudos de gênero e sexualidade. Mas talvez já não caiba aqui cerceamento teórico tão definido. O cruzamento entre diferentes subáreas da Antropologia, incluindo possíveis interlocuções que podem levar aos campos do Cinema e da Comunicação, nada mais são do que tentativas de constituição de um território em que se torna possível visualizar e pensar a existência de festivais, de filmes “gays/lésbicos” ou “queer”, de algo chamado “sexualidade” e da própria antropologia. Exponho agora os campos e conceitos dos quais parto e com os quais dialogo nesta tese.

1.3.1 Dos estudos gays aos campos da performance e da territorialidade

O campo de estudos que tem se debruçado sobre as relações de mesmo sexo, ou sobre as “culturas gays” urbanas, ou sobre as experiências transgêneros, dentro das ciências humanas, são contemporâneos às movimentações políticas e culturais pós-anos 60³⁸, que também fomentaram os “*gay and lesbian film festivals*” e seus filmes – como já relatado anteriormente. Mas os “estudos gays, lésbicos e transgêneros” (LOPES, 2004: 64) também surgem no contexto dos *estudos feministas* e de *gênero*, que trouxeram uma série de pesquisas que colocavam em questão as supostas diferenças biológicas entre homens e mulheres e a capacidade delas de explicarem a opressão (VANCE, 1995: 9), bem como trouxeram para o debate as diferenças de prestígio em sociedades como as nossas marcadas pela “universalização dos valores do homem heterossexual e branco” (LOPES, 2004: 64). Mais do que levantamento dados, os estudos de gênero a partir do feminismo se constituem como um campo de questionamentos:

A descoberta feminista das mulheres começou a nos sensibilizar para as formas nas quais o

³⁸ Segundo Lopes (2004:64): “É nos anos 60, no contexto da contracultura, que os movimentos feministas, gays, lésbicos e de transgêneros passam de uma visão meramente integrativa em relação às democracias representativas ocidentais, para contestá-las num plano mais amplo, articulando-se a propostas comunistas, socialistas, anarquistas e libertárias”.

gênero penetra a vida e a experiência social; mas a significação sociológica do conhecimento feminista é potencialmente muito mais profunda do que qualquer coisa até agora realizada. (ROSALDO, 1980: 13)

Algumas dessas potencialidades foram exploradas nos estudos gays e lésbicos a partir dos anos 70, na Europa e nos Estados Unidos, que tiveram como um de seus objetivos iniciais o resgate de histórias, documentos ou narrativas que se tornaram invisíveis por negligência (VANCE, 1995: 13), adotando uma perspectiva trans-histórica da homossexualidade. Estas possibilidades vão se dar também nas artes e na política dos movimentos gays que têm como uma de suas facetas a construção de *novas imagens* “para combater preconceitos e formas de exclusão, muitas vezes associados aos discursos médico, legal e religioso” (LOPES, 2004: 64). A ideia de um gênero independente de sexo e sexualidade vai estar presente na construção de imagens que se pautam em diferentes gradações de masculinidade e feminilidade, dependendo da época observada.

Nos anos 70, a figura do *macho man*, inspirada no trabalhador braçal, torna-se um ícone do movimento gay norte-americano, em contraposição à imagem do homem de trejeitos efeminados (TREVISAN, 2000; GREEN, 2000; FRY e MACRAE, 1985). No Brasil, essa idealização de modelos considerados mais masculinos foi percebida por Carmem Dora Guimarães (1976) entre membros da classe média carioca no uso preferencial do termo “entendido” no lugar de “bicha” ou homossexual, vistos como pejorativos e estigmatizantes. Nos territórios gays de São Paulo, etnografados por Néstor Perlongher (1987: 100), os frequentadores possuíam um pendor para um exagero de atributos de masculinidade nas interações sexuais: “o gay-macho procuraria ser mais machão, não para atrair o pessoal muito bicha, senão para seduzir o mais metido a machão também”³⁹.

Essa *política de representações* que defendia novas e positivadas imagens encontra com o conceito de gênero a possibilidade de construí-las a partir dos deslocamentos que são produzidos em relação às noções de sexo e sexualidade. Era possível pensar numa sexualidade que pode ganhar muitos contornos de gênero e gêneros que podem abrigar uma “multiplicidade de sexualidades”, quebrando o *continuum* heteronormativo, ou a “ordem compulsória do sexo/gênero/desejo” (BUTLER, 1990: 24). A historiadora feminista Joan Scott, em um artigo clássico na área, afirma que “com a proliferação dos estudos dos sexos e da sexualidade, o gênero tornou-se uma palavra particularmente útil, pois ele oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais consignados às mulheres e aos homens” (SCOTT, 1990: 7).

³⁹ Essas representações, no entanto, não eram e nunca são hegemônicas, pois da mesma forma que no Rio de Janeiro da época citada vamos encontrar as “turmas dos jornais” que organizavam festas de travestimento em que defendiam um comportamento familiar para os “homossexuais” (GREEN, 2000), vamos encontrar em São Paulo um grande racha na primeira organização política do movimento “gay”, o grupo Somos, por conta de divergências entre uma postura mais masculinizada defendida por membros ligados aos partidos de esquerda e uma postura anárquica e *camp* defendida por membros como João Silvério Trevisan (MACRAE, 1990).

Os “estudos brasileiros gays e lésbicos”⁴⁰ tiveram um início tímido nos anos 70, mas já incorporaram tais deslocamentos. O ensaio de Peter Fry (1982⁴¹), *Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil*, é um dos trabalhos antropológicos mais citados nas últimas décadas na área. Mais do que apontar a problemática dos “aprisionamentos identitários”, Fry mostra a recorrência de dois “sistemas de representações sobre sexualidade” dos modelos de relações de mesmo sexo que poderiam ser identificados em dois contextos específicos: de um lado a periferia de Belém – como signo das classes populares brasileiras – e de outro as classes médias de Rio de Janeiro e São Paulo. Se no primeiro contexto ou sistema os homens envolvidos nas relações de mesmo sexo são representados, num *modelo hierárquico*, como “homens” e “bichas”, através de um discurso baseado em posições sexuais (*atividade/passividade*) (FRY, 1982: 90), no contexto da classe média o desenvolvimento de categorias como “gay” ou “entendido” colocaram essa “gramática sexual” em segundo plano, num *modelo igualitário* que privilegia a ideia de “orientação sexual” como possivelmente compartilhada pelos indivíduos engajados nessas relações (*idem*: 103).

Talvez o fato de que no Brasil “os movimentos [gays] tiveram que lutar contra um preconceito relativamente difuso e escorregadio”⁴² (*idem*: 106), uma política de representações parece informar e contextualizar muitas das sociabilidades e territorialidades das “culturas gays” urbanas. Uma preocupação com questões identitárias é apontada na dissertação de mestrado *O Homossexual visto por entendidos*, de Carmen Dora Guimarães ([1977] 2004), considerada pioneira ao etnografar representações da homossexualidade no Brasil no período seguinte à revolução de costumes dos anos 60. O grupo estudado pela autora, homens que se relacionam afetiva e sexualmente com outros homens, oriundos de Belo Horizonte mas integrantes da classe média da Zona Sul carioca, se destacariam por rejeitar categorias estigmatizantes como a de “bicha” e se apoiariam na fluidez de novos rótulos como “entendido”, “gay”, a indicar a possibilidade de uma postura mais masculinizada para estes homens. Uma postura que também recusaria o dualismo identitário *homo/heterossexual*, por entender que a sexualidade não define a pessoa.

Partindo de premissas muito parecidas, a tese de doutorado de Maria Luíza

⁴⁰ Apesar de certamente podermos falar em “Estudos gays, lésbicos e transgêneros” no Brasil, pela produção que vem sendo cada vez mais volumosa desde os anos 70, ainda é difícil comparar com os Estados Unidos, por exemplo, onde “são áreas de estudos interdisciplinares emergentes após os anos 60 com o estabelecimento de disciplinas, programas, centros, realização de congressos” (LOPES, 2004: 64). Aqui, essa produção se pulveriza nos departamentos das ciências humanas e sociais, se fazendo presente com grupos de trabalhos em congressos de Antropologia, História, Cinema ou Literatura, desde os anos 80. Desde 2001, no entanto, foi formada a Associação Brasileira de Estudos de Homocultura (ABEH) que reúne pesquisadores brasileiros em congressos bienais e tem publicado coletâneas com uma parte significativa desses trabalhos (ver COSTA *et al.*, 2010).

⁴¹ Foi apresentado originalmente em 1974, numa reunião da Sociedade Brasileira pra o Progresso da Ciência (SBPC), em Brasília.

⁴² Ao contrário de Estados Unidos e Europa onde os movimentos tiveram de lutar primeiro pela descriminalização da homossexualidade, com penas previstas nas legislações locais (FRY, 1982:105).

Heilborn ([1992]2004), aborda a conjugalidade igualitária e inclui casais de mesmo sexo, de homens e de mulheres, em suas análises comparadas com casais heterossexuais – também integrantes da classe média da Zona Sul carioca. Apesar de tratar de arranjos de vida a dois que colocam casais homossexuais lado a lado com heterossexuais, a obra é também um esforço de descrição das relações de mesmo sexo, principalmente seus valores estruturantes. Heilborn observa que entre seus entrevistados há uma rejeição da mesma ordem da constatada por Guimarães, em relação a comportamentos considerados signos de estereótipos e da própria classificação dualista entre *homo/hetero*.

Num artigo sobre a produção antropológica brasileira no campo das homossexualidades, Carrara e Simões (2007) situam essas obras⁴³ dentro de uma produção intelectual preocupada em não essencializar identidades, o que refletia setores da população brasileira que se marcavam pela mesma rejeição:

a recusa do dualismo não era apenas *affair* universitário, encontrava ressonância na própria sociedade brasileira, pois o que talvez venha realmente marcando a singularidade brasileira seja menos a ênfase na oposição ativo/passivo ou em outros binarismos hierárquicos e mais a recusa em operar com dualismos e identidades essencializadas, incomensuráveis e intransitivas. (CARRARA e SIMÕES, 2007: 95)

Desta forma, uma “*queer theory* à brasileira⁴⁴” poderia ser identificada nestas obras que, desde o final dos anos 70, estariam antecipando “inquietações contemporâneas em relação a processos de naturalização das diferenças e a fechamentos identitários, associadas no debate atual ao influente pensamento de autoras pós-estruturalistas, como Judith Butler” (*idem*: 75). A explicação dos autores é que antropólogos como Peter Fry e Edward MacRae⁴⁵ se utilizaram de referências teóricas que negavam o caráter essencialista das “identidades sexuais” e apostavam em cruzamentos com categorias como classe social, raça e religião para a compreensão das múltiplas formas em que a sexualidade pode se constituir (CARRARA e SIMÕES, 2007: 75). Além disso, os acadêmicos brasileiros começaram a ter contato com o trabalho de Michel Foucault ainda nos anos 70 – obras como *Vigiar e Punir* e o primeiro volume da *História da Sexualidade* foram traduzidas no Brasil antes de ganharem versões em língua inglesa.

Mas é preciso considerar que esses deslocamentos, constatados nestas etnogra-

⁴³ As etnografias de Carmen Dora Guimarães e Maria Luiza Heilborn foram defendidas em 1977 e 1992 respectivamente, mas só foram publicadas na forma de livro em 2004, dentro da coleção *Sexualidade, Gênero e Sociedade*, do Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos (CLAM) e da Editora Garamond.

⁴⁴ Os autores também estão considerando o uso de categorias como classe nestes estudos, o que remete a outra forte premissa da teoria queer que é a questão das *interseccionalidades*, ou seja, a necessidade de cruzamentos com outros marcadores sociais (geração, classe, raça, etnia) – um ponto que esta teoria compartilha como o feminismo pós-colonial (MOHANTY, 1987) ou as “políticas de localização” (RICH, 1984), dos anos 80.

⁴⁵ MacRae (1990) escreveu *A Construção da Igualdade*, um trabalho pioneiro sobre a história do grupo Somos e a formação do movimento político homossexual no Brasil. Junto com Peter Fry publicou, em 1985, *O que é homossexualidade*, da Coleção Primeiros Passos.

fias, se dão num plano de rompimento com práticas e normas que mantêm a continuidade entre “sexo fisiológico”, “papel de gênero”, “comportamento” e “orientação sexual” (FRY, 1982: 90-1), sem implodir a base dos discursos identitários⁴⁶ – alvo central da crítica *queer*. Lopes (2004: 64) coloca que os “estudos *gays*, lésbicos e transgênero” serão criticados durante a década de 1990 pela teoria *queer* que retoma “uma radicalidade política na contraposição a uma visão integrativa que o termo *gay* foi assumindo na sociedade norte-americana”. De Lauretis (1991) chama a atenção para a forma como o *queer* coloca em causa as habituais políticas da representação. *Queer* não é a dissolução das identidades mas sim a crítica possível a todas as identidades hegemônicas e monolíticas, essencialistas ou naturalizantes (BOURCIER, 2001: 200-1). A teoria *queer* parte do pressuposto que a identidade não é constituída por uma essência mas por uma *ação performativa* (*idem*: 195-6).

A ideia de *performatividade* na produção de identidades e corpos é uma das maiores influências na teoria *queer* atualmente e vem dos trabalhos da filósofa norte-americana Judith Butler (*em especial* 1990 e 1993). O sexo, em muitos contextos pensado como biológico e já dado, torna-se constituído no discurso, fruto de uma matriz de conhecimento, tanto quanto o gênero (BUTLER, 2001: 158-9).

Assim, o sexo é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. (*idem*:154)

Dentro dessas práticas está o próprio forjamento de identidades. Essa *não anterioridade* dos corpos em relação aos sujeitos vai ser de fundamental importância para a sua crítica da representação⁴⁷. Uma crítica muito semelhante à de Lopes (2004: 66), em relação aos caminhos da militância e dos estudos *gays* e lésbicos:

A representação social possibilita uma política identitária de confronto e marcação das diferenças que, num primeiro momento, enfatiza uma luta política e teórica contra a repetição de imagens negativas em favor da necessidade de imagens positivas. Essa estratégia teve o papel de enfatizar a relação entre estereótipo, estigma e cultura, mas nos conduziu a um outro extremo, ao criar novos estereótipos, desta vez idealizados e romantizados (...).

Lopes se refere a um ideal de vida “*gay*” marcado pelo amor romântico e por uma política de constituição de família que tanto fomenta movimentos por direito a

⁴⁶ Nos trabalhos citados, em linhas gerais, estes autores ofereceram a possibilidade de fugir dos discursos culturais que fazem da homossexualidade uma inversão de gênero. Dizer naqueles anos 70 e 80 que homens podem manter-se masculinamente apresentáveis, mesmo desejando sexualmente outros homens, poderia constituir mesmo um deslocamento. Mas a imagem que é constituída nesse deslocamento estabiliza-se e se torna também uma base identitária, num processo de inclusão que sempre parece gerar novas exclusões.

⁴⁷ Ao falar da construção da categoria mulheres na teoria e na militância feministas, Butler ([1990]2003: 22-3) fala da necessidade de um sujeito estável colocada pelas políticas representacionais que vão gerando exclusões, pois a afirmação de uma identidade parece se fazer em cima da negação de outras identidades possíveis. A autora não recusa uma política de representações, mas defende que esta não seja baseada num sujeito pré-existente e que reconheça os termos da representação dentro de campos de poder que legitimam e desautorizam certos sujeitos.

vínculos jurídicos, como a parceria civil e adoção de crianças, quanto pode excluir os sujeitos que não se identificam com esses objetivos.

Esse borderline entre identificação e ruptura, entre a defesa de identidades e o questionamento das mesmas, entre os ideais adesistas e aqueles supostamente libertários, talvez seja uma linha comum entre os campos de estudos acadêmicos, das artes e da política que têm tocado nas questões relacionadas às identidades e às políticas de representação das últimas décadas. Quando definimos ou mesmo positivamos uma identidade supostamente discernível, ou se achamos que é possível colocar um conjunto de diversos filmes dentro de um tipo de cinema – ainda que sejam duas atitudes incomparáveis –, não é raro constatar que se acaba caindo em imagens ou definições parciais, provisórias ou transitórias que só se estabilizam com algum esforço, deixando sempre para trás linhas que colocam em risco essa estabilidade. Mais do que um possível “ponto de chegada” ou “imagem estabilizada” que o pesquisador buscará investigar, cabe pensar nos próprios processos, nas produções de sentido que se agitam, nas contradições muito mais que nos consensos. É por conta disso que recorro a dois campos da Antropologia como possibilidade de observar e pensar com esses processos: as teorias da *performance* e da *territorialidade*.

O campo da Performance é um dos muitos desdobramentos da “crise de representação”⁴⁸ das ciências humanas e da antropologia. Incentivados por uma “rejeição da noção de estrutura e de elementos estáticos” (LANGDON, 2006: 171), em favor de conceitos como práxis, ação, experiência e performance, a reflexão crítica dos antropólogos se dirigiu a conceitos como *cultura e sociedade*, geralmente pensados de forma monolítica:

“Cultura”, nosso conceito chave, deu lugar a uma visão de mundo como fragmentado e a uma abordagem crítica. As transformações nos campos dos estudos literários, estudos feministas, história social e outros, impactaram a antropologia, e esta começou a lidar com um mundo pós-moderno e pós-colonial, o qual é caracterizado pelo imprevisível ou indeterminado, a heterogeneidade, a polifonia de vozes, as relações de poder, a subjetividade e a transformação contínua. (LANGDON, 2006: 170)

O mais antigo conceito de *performance* na antropologia se inscreve na tradição de estudos de rituais, festas, festivais e espetáculos, em que a performance é um “evento de tipo especial e marcado” (BAUMAN, 2008: 3). Nesta abordagem, “as performances culturais são ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica” (*idem*: 3), o que permitiu que conceitos que consideram a vida social como “dramatúrgica”, como “drama social” ou ainda “texto” se desenvolvessem no campo da *antropologia simbólica* de Clifford

⁴⁸ Nesta *crise da representação* já não é possível falar do outro como se falava do samoano ou do trobriandês no começo do século passado, como um outro absoluto, uma vez que eles próprios assumem algumas das idéias antropológicas como parte do sentido que possuem de si mesmos (MARCUS e FISCHER, 1986: 36), uma ideia central do pós-modernismo da década de 1980.

Geertz e Victor Turner, entre outros, em estudos onde se vislumbra a “relação entre rito, sociedade e transformação” (LANGDON, 1996: 24).

Festivais, na literatura antropológica, são vistos como eventos que se realizam dentro de intervalos regulados pelo calendário, de natureza pública, de “*ethos* participatório”, complexos em estrutura e “múltiplos em vozes, cenas e propostas” (STOELTJE, 1992: 261). Ainda que mantenham tais características, os festivais contemporâneos ligados às redes de lazer e entretenimento da urbanidade ocidental, caso do Mix Brasil, costumam ser tratados por alguns teóricos preocupados com a classificação dos gêneros performáticos, a partir da categoria *espetáculo*⁴⁹, uma vez que ultrapassam o “ritual religioso como principal contexto simbólico” (MANNING, 1992: 291):

A large-scale, extravagant cultural production that is replete with striking visual imagery and dramatic action and that is watched by a mass audience. The spectacle is especially characteristic of modern societies, socialist and capitalist, but is also found in traditional societies significantly affected by modern influences⁵⁰.

Numa definição que pode incluir de paradas militares a jogos olímpicos, com suas “imagens impactantes” e suas “ações dramáticas”, Manning afirma que é através dos espetáculos que as sociedades contemporâneas colocam em ação e comunicam suas crenças mestras, valores, preocupações e compreensões de si mesmas (*idem*: 291).

Sem se preocupar em diferenciar festivais de espetáculos, Turner dedicou-se integralmente ao estudo dos rituais e, principalmente, dos conceitos de performance e experiência. Em especial, teve como preocupação em suas últimas obras o desafio de pensar em rituais e performances nas sociedades pós-Revolução Industrial. Partindo da importante ideia de *liminaridade*, que o segue em toda a sua obra e tem como base a teoria dos ritos de passagem de Arnold Van Gennep, Turner (1992: 48-9) investigou com maior curiosidade esse que é o estágio intermediário dos rituais⁵¹. Também chamada de *margem*, a liminaridade é vista como um momento potencialmente perigoso, pela ausência de regras bem definidas. Os elementos em estágio liminar estão num espaço intermediário e fogem da “classificação cognitiva ordinária”, “sendo tanto isto quanto aquilo”, estando *lá e aqui* (*idem*: 49).

⁴⁹ Beverly Stoeltje (1992: 262) considera que “Esses eventos que têm *festival* em seus títulos são geralmente construções modernas contemporâneas, empregando características de festivais, mas servindo a propostas comerciais, ideológicas ou políticas de autoridades auto-interessadas ou empreendedores”.

⁵⁰ “Uma produção cultural de larga-escala e extravagante, repleta de uma iconografia incomum e uma ação dramática que é assistida por uma audiência de massa. O espetáculo é particularmente característico das sociedades modernas, capitalistas e socialistas, mas é também encontrado nas sociedades significativamente afetadas por influências modernas”. (Tradução livre)

⁵¹ Segundo Van Gennep (1977: 25), “Entre o mundo sagrado e o mundo profano há incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um ao outro não pode ser feita sem um estado intermediário”. Através do rito, a transposição entre esses dois domínios implicaria três fases: *separação* (de determinados valores ou de um status anterior), *margem* ou *limen* (onde as regras estruturais são suspensas) e *agregação* (quando se retorna aos valores iniciais ou se adquire novos).

Nas sociedades modernas, os momentos de liminaridade que mais contariam com engajamento popular deixariam de ser aqueles marcados pela religiosidade e passam a ser aqueles que se voltam para as artes e os espetáculos. Turner (1987: 21-2) denomina esses eventos como “modos de ação simbólica” que mantêm uma peculiar relação com o mundano e o cotidiano, através de diferentes gêneros de *performances culturais*. A tese dele é de que “essa relação não é unidirecional e ‘positiva’”, ou seja, não é um “reflexo” nem um mera “expressão” do sistema social ou da configuração cultural, mas forma com estes uma relação de *reciprocidade e reflexividade*: “in the sense that performance is often a critique, direct or veiled, of the social life it grows out of, an evaluation (with lively possibilities of rejection) of the ways society handles history” (*idem*: 22)⁵².

As sociedades industrializadas, com seu tempo marcado e seus espaços definidos, em que tempo livre e de trabalho se opõem, em que domínios como saúde, religião, alimentação, política e economia, entre outros, tendem a se definir como setores diferenciados – ao contrário das sociedades tribais onde tais domínios podem coexistir numa relação contínua ou mesmo se confundir (*idem*, 1992: 4) –, tendem a experienciar de forma ainda mais especial a *liminaridade*. Por oposição aos “momentos liminares” das sociedades tribais, Turner vai cunhar o conceito de “liminoide” para dar conta das performances culturais modernas. Enquanto os primeiros estão integrados aos “processos sociais totais”, ou seja, relacionam-se com uma ideia de totalidade compartilhada pelos participantes daquela cultura, os eventos liminoides tendem a não lidar direto com tal ideia de totalidade e podem se restringir a redes específicas, produções de indivíduos ou de minorias (*idem*: 57). Dawsey (2005: 68), em sua leitura da obra de Victor Turner, explica:

Fenômenos liminoides tendem a apresentar características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos. Nesse caso, as dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos têm preponderância sobre as dimensões “objetivas e sociais”.

Para Turner (1974b: 14), ao contrário dos rituais tradicionais que sempre parecem se encaminhar para um reforço da ordem estabelecida anteriormente:

os gêneros que surgiram depois da Revolução Industrial (as artes e as ciências modernas), embora menos sérios aos olhos das pessoas comuns (pesquisa pura, entretenimento, interesses de elite), tiveram um maior potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam uns com os outros e o conteúdos dos seus relacionamentos. A influência destes últimos tem sido mais insidiosa. (...) Ser audiência ou ator é uma atividade opcional – a falta de obrigação ou coação por normas externas lhes confere uma qualidade prazerosa que os torna capazes de serem absorvidos mais prontamente pela consciência individual. O prazer torna-se então, uma questão crucial no contexto das mudanças inovadoras.

⁵² “No sentido que a performance é sempre uma crítica, direta ou velada, da vida social na qual surge, uma avaliação (com fortes possibilidades de rejeição) das formas como a sociedade lida com a história”. (Tradução livre).

Festivais e filmes da “diversidade sexual”, se pensados como performances culturais e suas características liminoides, não apenas nos levariam a considerá-los como territórios em que é possível colocar em questão o que é tido por aceitável ou normal – dentro é claro das “limitações” já citadas anteriormente, no caso dos “*gay and lesbian standpoint films*” (DEAN, 2007). Talvez nos levem a seguir uma rede de produções não apenas *artísticas* mas também *científicas*, que nas últimas décadas têm feito das “relações de mesmo sexo” ou dos “modos de vida gay” (ERIBON, 2008), ou das experiências transgênero, temas legítimos. São contextos e produções que negando ou assumindo o “bom mocismo” das demandas por imagens positivadas – fonte de crítica para o cinema ou teoria queer – lidam com um contexto de *políticas de representação* que parecem marcar o “pós-60”, ora fortalecendo-o, ora colocando-o em questão.

Se a ideia de performance cultural nos permite colocar em suspenso⁵³ o Mix Brasil e seus filmes e conectá-los às práticas urbanas das “culturas gays” contemporâneas, essa relação com as políticas de representação nos leva a desenvolvimentos outros do campo dos estudos de performance. Bauman (2008: 4) cita, em sua revisão do campo, a perspectiva que “opera sob a rubrica de *performatividade*, [e] deriva do trabalho do filósofo da linguagem inglês, J. L. Austin”, baseada numa crítica da linguagem como mera transmissão de significados⁵⁴, abrindo terreno para pensar a construção de identidades, corpos e sujeitos. O que nos traz de volta a Judith Butler (1990, 1996, 1997), também citada por Bauman, para quem gênero e sexualidade se constituem materialmente através de *atos performativos*, ou seja, são atos de linguagem que não descrevem, mas constituem os sujeitos dentro de campos discursivos de saber e poder.

A construção não apenas ocorre *no tempo*, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração. Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou *ritual*, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma,

⁵³ E não é possível deixar de considerar com tais eventos *liminoides* o sentimento de *communitas* – outro importante conceito desenvolvido por Turner (1974a; 1974b) – em que são constituídos desde laços afetivos, emocionais e comunitários assim como também são interpelações que constituem um público (RASTEGAR, 2009: 481). Segundo Turner (1974b: 41), “os laços de *communitas* são antiestruturais uma vez que são indiferenciados, igualitários, diretos, não-rationais (embora não irracionais), relações Eu-Tu ou Nós Essencial”. Há que se considerar os limites do alcance dessa definição para um festival como o Mix que, em grande parte, se utiliza de uma estrutura – neste caso a econômica, das redes de cinema e entretenimento – que, assim como qualquer estrutura, na visão de Turner “mantém as pessoas separadas, define suas diferenças e limita suas ações”. No entanto, o Mix oferece várias sessões gratuitas ou em locais abertos e mesmo as sessões pagas não são um empecilho para que tais sentimentos possam acontecer.

⁵⁴ Para Austin (1962), todos os enunciados têm força de ação (*idem*) e podemos distingui-los em dois tipos: *ilocucionários*, atos de fala que em si são a própria ação, o dizer é fazer (“Eu vos declaro marido e mulher”), o falar se dá a partir de uma autoridade ou de um campo de poder-saber que materializa e não apenas descreve; e *perlocucionários*, atos de fala que geram consequências práticas (“pode entrar”; “me ajuda aqui”), em que a ação que se segue é distinta do próprio ato de fala.

como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. (BUTLER, 1993: 9-10).

Acredito que uma forma possível de pensar numa antropologia dos processos de subjetivação, ou de como os sujeitos se constituem e são produzidos, se dá no exercício de articular as noções clássica e contemporânea de *performance* com o conceito de *performatividade*. As teorias da performatividade oferecem um caminho para observar a desconstrução de grandes narrativas, colocando em relevo o processo contínuo de produção da cultura. Bauman (2006: 197) aponta a influência de Jacques Derrida em estudos que enfatizavam a desconstrução do “discurso ocidental”, principalmente entre grupos marginalizados do capitalismo industrial, em que as performances estão “preocupadas com a desconstrução das ideologias e das formas expressivas dominantes”.

Já afirmei acima como o Festival Mix Brasil e muitos de seus filmes são produzidos como uma espécie de resposta a ideologias cinematográficas e concepções de gênero e sexualidade hegemônicas. O enfoque da performatividade de Butler, no entanto, com as suas possibilidades de “fossos e fissuras”, nos permite pensar nestas desconstruções quando, à primeira vista, parece que estamos diante de um reforço da norma. Citando o exemplo das experiências transgêneros, ela afirma:

Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (ao que seus críticos se opõem frequentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência*. Aliás, parte do prazer, da vertigem da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. (BUTLER, 1990: 196-7, grifos da autora)

A *performance drag* e seus deslocamentos são uma das principais características e subversões presentes na história do Mix, desde sua primeira edição. A sessão de curtas-metragens brasileiros que todos os anos foi a vigia mestra do festival, tornando-se a *Mostra Competitiva* em 1995, sempre trouxe produções marcadas pela experiência transgênero, não apenas de drags, mas também de travestis e transsexuais, assim como o *Show do Gongo* onde essa presença é parte do próprio espetáculo – tema a ser discutido no capítulo 4. Sem falar que a presença de drags e travestis como plateia nos filmes é bastante comum, principalmente nos filmes e documentários que tratam de experiências de vida transgênero.

As outras performances que se fazem presentes em festivais como o Mix Brasil e que já foram descritas aqui, como as performances dos “*gay and lesbian standpoint films*” ou do *queer cinema* – insistindo em ou rejeitando modelos ideais de identidade e conjugalidade – também oferecem deslocamentos nas relações entre desejo, sexo e gênero (*idem*). Talvez possa ser afirmado que há também “prazer” e “ver-

tigem” nessa performance menos por conta da quebra da “lei da coerência heterossexual” – que Butler percebe em relação a experiência transgênero – do que pela quebra da expectativa do *lugar* em que aquele ato é performado. A tela de cinema tornar-se um território possível para as relações afetivas e/ou das culturas urbanas “gays” ou “lésbicas”, além das experiências transgênero, talvez seja o principal foco de prazer das performances que marcam não só os filmes e festivais mas também das performances que emergem no contexto das lutas por *visibilidade* das políticas de representação. Seja uma identidade desejável livre de estereótipos ou mesmo um ato como um beijo entre duas pessoas do “mesmo sexo”, elas são inscritas como uma possibilidade e reterritorializam-se de forma a contestar um passado.

Este apelo não deixa de estar presente nas apropriações e ocupações do espaço urbano: de uma ocupação intersticial de ruas e praças (GREEN, 2000; PERLONGHER, 1987), a um mercado de entretenimento (FRANÇA, 2006 e 2007) bastante visível na urbanidade, com uma ocupação que em cidades como São Paulo é também residencial – o que significa não apenas a circulação a redes de entretenimento mas também redes de vizinhança –, chegando até a instituição da “parada gay” que na maioria das cidades onde se realiza ocupa avenidas simbólicas em importância (a Paulista em São Paulo, a Beira-Mar em Florianópolis, a Atlântica no Rio de Janeiro). Por mais que tais processos possam ser vistos como reforço ou instituição de fronteiras e não deixem de se basear numa cisão social entre homo e heterossexualidade, eles se marcam por performances “vertiginosas” cujo prazer pode vir da ideia de *proibido* ou, contrariamente, de *visível*. Pois se para muitos é prazerosa a imagem dos casais que se beijam numa parada gay, estampando capas de revista ou o horário nobre da tevê, o prazer não se encontra ausente das narrativas que vão numa direção oposta. Como nos filmes em que esses beijos e carícias ficam subentendidos, nas entrelinhas do roteiro ou mesmo na penumbra de uma cena, onde o *não visível* tem seu apelo. Ou, opondo um exemplo bem radical, mas da mesma forma potencializador do prazer, as práticas eróticas entre pessoas do “mesmo sexo” em locais públicos como cinemas, bares ou praças, podem ser percebidas como vertiginosas na medida em que a possibilidade de se ser pego pode intensificar a erotização (PARKER, 2002: 123), não pela visibilidade do ato em si mas pela “ilicitude” que ainda possa guardar aos olhos dos outros.

É neste sentido que as *performances culturais* que são os filmes e festivais constituem e são constituídos num processo territorial de produção de imagens possíveis, dialogando de certa forma com os apelos de visibilidade das movimentações gays das últimas décadas. Dean (2007) considera que a principal diferença entre os “*gay and lesbian standpoint films*” e os filmes do *mainstream* hollywoodiano, que trazem imagens mais “positivas”, é justamente o fato dos primeiros trazerem como pano de fundo as “subculturas gays e lésbicas” urbanas para essas narrativas, enquanto os segundos colocam esses personagens isolados num mundo heterossexual. Se por um lado, as políticas de representação podem ser vistas como linhas que remetem à vasta rede de sociabilidades que circunscrevem um território como o

Mix Brasil, por outro lado, o próprio caráter *liminoide* do festival pode colocar em xeque essa mesma política através das *inscrições territoriais* que o evento e seus filmes promovem ou mesmo colocam em relevo na paisagem da cidade, uma vez que as histórias e universos enfocados nem sempre remetem a sexualidades coerentes com desejos e identidades.

Territorializando-se por São Paulo e trazendo várias urbanidades para as suas telas, um festival como o Mix Brasil vai além das histórias supostamente inclusivas⁵⁵ e constitui, em seu panteão de imagens e narrativas, uma rede mais complexa de territorialidades que pode abranger: a) *histórias de vida* que resgatam territórios e sujeitos que marcaram essa “cultura gay” e passam a ser entendidos como parte de uma memória coletiva; b) *práticas eróticas* e a formação de grupos em torno delas, como os ligados ao sadomasoquismo; c) *experiências transgênero* que podem trazer o humor drag, em videocliques e esquetes que fogem às classificações cinematográficas, relatos em primeira pessoa sobre cirurgias de “transexualização”, as redes de relacionamento das travestis; d) *descoberta adolescente* em que o “tornar-se gay” parece menos problemático e dramático; e) *redes de entretenimento e lazer* que servem como pano de fundo para as histórias de gays e lésbicas com imagens que mostram comunidades organizadas, poderosas em suas localidades, ainda que os exemplos disponíveis sempre tendam a restringir esses territórios à vida noturna de bares e boates; e as f) *experiências de rua* ou *práticas de espaço* que colocam essa “cultura gay” em relação com outros universos marginais da cidade, como “garotos de programa”, prostitutas, *punks* e o usuários de drogas – sendo que nestes últimos casos a cidade tende a se tornar também protagonista da história.

Muitos dos filmes do Mix relacionam os pontos listados acima, o que faz com que as relações entre cinema e cidade sejam quase que um ponto necessário numa tese sobre um festival de cinema. São *performances* que promovem *desterritorializações* e *reterritorializações* (DELEUZE e GUATTARI, 1976), através da produção/circulação/recepção das imagens. Indo além do “televisável”, esses festivais tornam-se um espaço marcado pelo “extraordinário”, que além de lugar de imagens modernas, desejáveis e possíveis, é também ponto de busca por algo cuja circulação é limitada – caso de filmes que vão demorar ou nem vão chegar a ser lançados comercialmente –, produzindo sujeitos que não são apenas “gays”, mas também “modernos”, “urbanos” e ligados a símbolos de atualidade.

O conceito de territorialidade nas ciências humanas, no qual eu quero me deter coloca a constituição de sujeitos em termos de processos e não essências. Nesse

⁵⁵ Sem querer me aprofundar no tema, uma vez que não é o objetivo desta tese, é impossível não comentar que há algum tempo não só o *mainstream* hollywoodiano mas televisivo – não apenas nos EUA, mas também no Brasil – sempre incluem um ou dois personagens “não heterossexuais” em seriados semanais ou telenovelas, indo de representações cômicas às dramáticas, supostamente “positivas”. Mas no caso do Brasil, são poucos os avanços efetivos em relação a imagens mais explícitas, como beijos e cenas de sexo – algo bastante contestado nos discursos dessa “cultura gay” – ou mesmo o enquadramento desses personagens fora de narrativas de “descoberta da sexualidade” e conflito familiar.

sentido, as obras de Félix Guattari e Gilles Deleuze (1976, 1980) têm feito as principais contribuições com os conceitos de *territorialização*, *desterritorialização* e *reterritorialização*, para dar conta de uma teoria da “realidade” – contraposta à psicanálise e seus dramas edípicos – constituída por fluxos conectados e cortados por “máquinas desejanter”⁵⁶. A organização capitalista é uma contenção de fluxos desterritorializantes, simbolizados na ameaça de um “corpo sem órgãos”⁵⁷. A territorialidade consiste numa terra residual em que nos agarramos para não sermos levados pelos “fluxos desterritorializados do desejo” (DELEUZE e GUATTARI, 1976: 176).

Os conceitos de *desterritorialização* e *reterritorialização* oferecem a perspectiva da territorialidade não como busca de fixação mas como constante movimento, em que todo território contempla uma saída dele ou uma *desterritorialização* que pode significar uma ameaça constante de desestabilização ou a abertura de novas significações, mas sempre sinaliza com a possibilidade de *reterritorializar* em outro lugar. Uma situação que não confere aos humanos um estatuto diferenciado em relação aos outros seres:

Já nos animais, sabemos da importância dessas atividades que consistem em formar territórios, em abandoná-los ou em sair deles, e mesmo em refazer território sobre algo de uma outra natureza (o etólogo diz que o parceiro ou o amigo de um animal “equivale a um lar”, ou que a família é um “território móvel”). Com mais forte razão, o homínido: desde seu registro de nascimento, ele desterritorializa sua pata anterior, ele a arranca da terra para fazer dela uma mão, e a reterritorializa sobre galhos e utensílios. Um bastão, por sua vez, é um galho desterritorializado. É necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho. (DELEUZE e GUATTARI, 1993: 90)

Uma ideia de territorialidade baseada na proposta de Deleuze e Guattari se destacou nos anos 80 e início dos 90, na etnografia de Néstor Perlongher (1987, 1993), sobre as “culturas gays” do centro velho de São Paulo. Em diálogo com estudos da época que apontavam para um processo de guetificação da “cultura gay” euroamericana e o crescimento da epidemia de AIDS, Perlongher encontra uma “territorialidade itinerante” marcada pelas sociabilidades gays na cidade de São Paulo, bem distante da ideia de gueto, e também distante das ideias em voga nas

⁵⁶ A ideia das vivências humanas, e não apenas elas, como “máquinas desejanter”, acena com a possibilidade de pensarmos *natureza* e *cultura* não mais como entidades estanques e temas interligados em termos de causa e efeito: “Não há mais homem nem natureza, mas apenas o processo que produz um no outro e acopla as máquinas. Em toda parte, máquinas produtoras ou desejanter, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior não querem dizer mais nada” (DELEUZE e GUATTARI, 1976:16).

⁵⁷ O “corpo sem órgãos” representa a anti-produção (pensando em produção não como uma ação de construir coisas ou produtos, mas como um processo contínuo, em que ela é o próprio produto, constituída pelo desejo das máquinas que não param de produzir), uma desestabilização que ameaça o tempo todo as territorializações já marcadas nos corpos e na terra, um momento perigoso que constitui o interior através de uma ameaça externa, uma “esterilidade insuportável” (*idem*: 173).

campanhas anti-AIDS que começavam a se intensificar⁵⁸. A territorialidade gay para Perlongher, no contexto da São Paulo dos anos 70 e 80, parece se espriar por *territórios marginais*, em relação às normas dominantes, ao contrário da fixação residencial que marca o “gueto” norte-americano.

A massa de *gays* que circula pelo centro da cidade (num circuito instável e difuso...) está em relações fatuais de contiguidade com as demais marginais que instalam, no espaço urbano deteriorado, suas banquinhas: prostitutas, travestis, michês, malandros e todo tipo de *lumpens*”. (PERLONGHER, 1986: 99)

Passadas mais de duas décadas de sua produção acadêmica, numa São Paulo que realiza agora a maior parada gay do mundo (4 milhões de participantes em 2011⁵⁹) e um festival de cinema do porte do Mix Brasil, entre uma vasta cultura urbana que ainda inclui os territórios etnografados por ele, as contribuições de Perlongher ainda são uma fonte para muitos outros trabalhos, pois sua teoria não se esgota nos dados etnográficos. Seu modelo de territorialidade, não como uma ocupação física de espaços, mas como um investimento codificado itinerante em espaços que podem se desfazer e refazer conforme os fluxos da “moda”, uma codificação que não só nomeia lugares mas inscreve ali mesmo um código de sociabilidade que nomeia e constitui sujeitos.

À idéia de identidade, que define os sujeitos pela representação que eles próprios fazem da prática sexual que realizam, ou por certo recorte privilegiado que o observador faz dessa prática, justapomos a idéia de *territorialidade*. (...) não interessará tanto a identidade, construída representativamente por e para o sujeito individual, mas os lugares (as interseções) dos códigos que se atualizam em cada contato (PERLONGHER, 1987: 152-3, grifos do autor).

Outros trabalhos se apoiaram nas formulações teóricas de Perlongher na realização de etnografias sobre territórios “gays” em Florianópolis (SILVA, 2003; PERUCCHI, 2001), assim como uma ênfase nas questões do espaço têm sido feita com frequência nas pesquisas acadêmicas sobre a “vida gay” na cidade (ERDMANN, 1981; CÓRDOVA, 2006; HENNING, 2008). Antes de pensar como as identidades promovem a existência de territórios gays, busco questionar o quanto são esses territórios que articulam identidades ou posições de sujeito, tornando-as possíveis e constituindo a visualização das sexualidades – que podem ser pensadas mais como “cultura sexual”, do que como “sexo em si” (GAGNON, 2006:99).

A luta pela representação, que marca a trajetória dos movimentos sociais, em

⁵⁸ Essas campanhas de “sexo seguro” enfatizavam a necessidade de diminuição do número de parceiros e o recurso a práticas sexuais sem risco como a “bolinação e o namoro”. “A campanha do ‘sexo sadio’ parte de um modelo abstrato, psicomédico, de homossexualidade, e não das práticas concretas” (PERLONGHER, 1986:98-99). Para ele, a imposição de um ideal monogâmico de relações homossexuais pouco reverberava nas redes de sociabilidade que ele observava, bastante alternativas à cultura oficial.

⁵⁹ Números divulgados pela Associação Parada do Orgulho GLBT de São Paulo, mas não confirmados pela Polícia Militar, segundo notícia divulgada pelo Portal UOL (ver *Anexos*, DOC 18).

certa medida pode ser interpretada como a luta por um território, a conquista de uma imagem como a demarcação de um mundo possível. Não é à toa que, muitos dos filmes, façam aliança com uma “estética da verossimilhança” – a obsessão realista com a identificação e correção de distorções como se houvesse uma verdade sobre um grupo social, simples e aparente, facilmente acessível (SHOHAT e STAM, 2006: 261) –, ainda que não rompam com o prazer estético narrativo (MULVEY, 1974; KAPLAN, 1995). Mas também não vai ser gratuita a busca por outras estéticas, por outros arranjos, ainda que parodísticos, significando não o risível, mas o possível, o que escapa pelas brechas deixadas pelos movimentos repetitivos da heteronormatividade. Assim, territorializar-se numa “imagem positiva” ou mesmo numa estética mais subversiva, instaura diferentes diálogos com grandes narrativas ou imagens totalizantes de pessoas, grupos e cidades apontando para as ausências e presenças nesses discursos e cenários.

A produção de um filme implica uma forma de abordar temas clássicos dos relacionamentos humanos – tristeza, lidar com perdas e frustrações, disputas e rivalidades, lutas amorosas, paqueras e conquistas. Ao “montar” a cena, produz-se e *descreve-se uma territorialidade afetiva e política*. Por isso, a cada filme, podemos indagar: essa territorialidade subverte o quê? Dialoga com o quê? Desloca as formas de assédio e humilhação de corpos efeminados (sejam de homens ou de mulheres)? Qual masculinidade é colocada como “desejante” e desejada? Não se trata aqui de fazer uma crítica ou resenha dos filmes ou dos festivais, mas problematizar a economia erótica produzida nesse circuito, percebendo seu alcance de crítica e deslocamento da heteronormatividade. (BESSA, 2007: 262, *grifos meus*)

Partir da territorialidade torna-se fundamental para o meu entendimento do que chamo rasuradamente e sob suspeita de “cultura gay”. Estudos da chamada teoria *queer* encontram neste conceito a possibilidade de pensar em “estilos de vida” como “radicalmente diferentes de padrões heteronormativos” (HALBERSTAM, 2005: 2). Judith Halberstam fala de territorialidades e temporalidades “queer” que agregam um potencial de abertura para novas narrativas de vida e “relações alternativas de tempo e espaço”, preocupações semelhantes a Perlongher. A autora não pretende, no entanto, defender essas características de forma generalizada numa “cultura *queer*”, considerando que muitos “gays”, “lésbicas” e “transgêneros” vivem suas vidas não muito distantes de um estilo de vida heterossexual, marcado por temporalidades e territorialidades próximas da família burguesa: “são novas formas de compreender comportamentos não normativos que têm relações claras, mas não essenciais, com sujeitos gays e lésbicas” (*idem*: 6).

Em certo sentido, Perlongher visualiza os territórios marginais que etnografa como “redes de sociabilidade alternativas à cultura oficial” (1986: 99), também não colocando estas sociabilidades em termos de essência, o que o leva a falar em uma “desterritorialização relativa”, uma vez que circular por esses espaços codificados não significa a perda de vínculos com o “universo normal e familiar” e “não criam sistemas de sociabilidade autônomos e contrapostos aos da sociedade respeitável, mas desenvolvem valores subterrâneos presentes nela” (*idem*: 99). O que de certa

forma mina ou coloca em crise qualquer política de representação baseada em imagens estáveis e sinaliza com caminhos alternativos nos debates políticos e acadêmicos.

1.3.2 Sobre a “cultura gay” e alguns desafios antropológicos

Penso em uma “cultura gay” não por acreditar que exista algo como uma linguagem ou uma visão de mundo a unir de forma simbólica homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras pessoas do “mesmo sexo”, mas como uma “invenção” antropológica *a la* Roy Wagner, quando diz que a ideia de cultura é produzida pelo antropólogo através de uma “experiência de contraste” com aqueles que busca pesquisar:

É apenas mediante uma “invenção” dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna “visível”. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura. (WAGNER, 1981: 31)

Neste caso, o contraste com o meu campo talvez se dê mais em termos da minha “cultura acadêmica”, uma vez que compartilho espaços da minha vida pessoal tanto com o cinema quanto com uma “cultura gay”. Estou nesse caso me referindo a um conjunto de relações sociais e territórios de entretenimento que se destacam mais nos contextos urbanos que nos rurais (ERIBON, 2008: 37), sob o signo de “gay”, ou “GLBT”, ou “lésbico”. Um contexto que certamente não abrange todas as relações de “mesmo sexo” e que se marca por um viés masculinizado, de classe média e que mantém fronteiras irredutíveis entre *homo* e *heterossexualidade*.

Acrescento ainda que minha ideia de cultura está mais próxima do conceito de Moore (1999: 11) para quem a antropologia contemporânea parece acenar com a noção de cultura não como consenso, mas como campo de luta e conflito, como “uma série de lugares de representação contestada e resistência em campos de poder”. Desde que o conceito de cultura passou a ser forjado e lapidado em termos acadêmicos pelas Ciências Humanas – empreendimento que a antropologia tomou para si, no século XIX – sua proposta era a de oferecer uma contradição ou oposição a um pensamento determinista que ia buscar na geografia ou na biologia a diferença entre os povos (LARAIA, 2003: 17-24). Com o termo cultura, foi possível jogar com as relações históricas e políticas que construíram essas diferenças, deixando os fatos biológicos ou “naturais” em segundo plano, ou não os tratando como construídos.

Os vários desenvolvimentos que o conceito de cultura experimentou durante o século XX foram de suma importância tanto para a criação ou solidificação de esta-

dos-nações como o Brasil, ainda nos anos 20 e 30, quanto para todo um questionamento que será colocado pelos movimentos sociais, a partir dos anos 60, principalmente os que passaram a ter na questão dos direitos civis dos negros, das mulheres e dos homossexuais a sua principal missão. Se foi possível a um país como o Brasil forjar um conceito de cultura brasileira que pôde, pelo menos em tese, fazer ver uma nação possível e não atrasada devido à “mistura de raças” (ORTIZ, 1998), também foi possível questionar a autoridade masculina, branca e heterossexual num mundo que começava a questionar os grandes valores e as grandes narrativas.

Mas enquanto nessa época o conceito de cultura antropológico se populariza, na própria academia ele começa ser alvo de grandes questionamentos. A antropologia de Clifford Geertz (1973: 15) e a ideia um ser humano “amarrado em teias de significados que ele mesmo teceu” –, talvez represente o início dessa virada para além de um conceito de cultura menos determinista. Mais do que “algo que se tem”, mais do que um conjunto de características que podem representar um grupo ou um povo, cultura nestes desenvolvimentos teóricos mais recentes começou a ser pensada em sua emergência, “algo que se produz”, de onde surgem metodologias que vão ressaltar a qualidade emergente da cultura, como os estudos de performance, uma das principais contribuições dessa antropologia (BARBER, 2007). Significa dizer que “não há script para a vida social e cultural” (INGOLD; HALLAM, 2007: 1) ou, melhor, que a cultura não é uma série de instruções que os seres humanos precisam dominar para viver em grupo. Antes, há todo um processo de “criatividade” e “improvisação” que não são a exceção – como muitas vezes as ciências humanas colocaram estes temas – mas sim a regra de todo processo social e cultural⁶⁰. Muitos estudos antropológicos tendem a criar uma falsa unidade entre grupos, a partir de uma ideia de cultura como algo compartilhado nas relações e não como produzido nelas.

Mas como pensar a sexualidade e gênero em termos de criatividade e improvisação? Antes cabe pensarmos nestes termos e na forma como estão aqui sendo entendidos. Hallam e Ingold (2007) criticam o trabalho de Liep (2001) justamente pela distinção que ele faz entre estes dois termos, distinguindo *criatividade* como inovação, e *improvisação* como convencional. Para os autores a antropologia deve desafiar essa polaridade e se utilizam das ideias de Edward Bruner para quem as pessoas criam cultura no processo de relação com as próprias contingências da vida (HALLAM e INGOLD: 2007: 2):

In this process they are compelled to improvise, not because they are operating *on the inside* of an established body of convention, but because no system of codes, rules and norms can anticipate every possible circumstance. At best it can provide general guidelines or

⁶⁰ A modernidade valorizou em grande medida a criatividade, transformando-a num aporte do mercado, um veículo de “prosperidade econômica” (LIEP, 2001: 1). Na psicologia, por exemplo, a criatividade se marca como um *plus*, algo extraordinário que não está restrito a poucos mas que só pode ser alcançado em condições ideais de ambiente (ALENCAR e FLEITH, 2003: 1), em formulações teóricas que não descartam o inatismo como propiciador dessa mesma criatividade.

rules of thumb whose very power lies in their vagueness or non-specificity.⁶¹

Significa antes pensar num “mundo em formação”, em constante criação, mais “*always in the making*” (HALLAM e INGOLD, 2007: 3), do que “*ready-made*”, já pronto, um mundo em sua forma acabada. Cultura, neste enfoque, torna-se um conjunto de linhas guias gerais que não podem antecipar qualquer circunstância, mas que figuram como possibilidades interpretativas a partir das experiências passadas.

É curioso pensar que essa cultura ocidental moderna que tanto aposta na inovação, que faz da criatividade um valor de mercado, em que a mobilidade social ou o crescimento econômico dos indivíduos é tido como algo desejável para as políticas estatais e mercadológicas, em que a novidade e as descobertas movimentam desejos e economias, esta mesma cultura manteve alguns domínios fechados à inovação e a qualquer possibilidade de criatividade. O horror, o espanto ou mesmo a fascinação que podem causar os usos que muitos sujeitos fazem de seus corpos revela muitos desses domínios proibidos, seja nas modificações corporais que vão de piercings e tatuagens a mudança de sexo, ou mesmo no exercício de desejos que fogem aos padrões heteronormativos.

Nesse ponto, entramos numa encruzilhada. Pois se tem sido fácil a entrada de algumas noções mais culturalistas no senso comum, como no caso das questões étnicas, em que os pensamentos e ações racistas de outrora dividem espaço com visões que defendem ou o fim das diferenças ou o respeito a elas, sem colocá-las num estrutura hierárquica (como faziam os evolucionistas), quando o assunto é sexualidade não é tão simples assim (MALUF, 2011: 17). Nos territórios gays em que o assunto é colocado, em sites da internet, por exemplo, há uma rejeição a qualquer menção a uma homossexualidade que não seja justificada em uma “natureza” biológica, seja genética ou hormonal, ou mesmo psicológica, em que a personalidade (talvez a “alma” em outros contextos) é colocada como determinante para além da ação dos sujeitos. Qualquer texto que sugira algo que lembre “escolha”, por mais que não se trate de uma escolha deliberada e consciente, ganha respostas indignadas em que a frase “eu não escolhi ser gay” não é rara.

É claro que para entendermos esse pânico teríamos que voltar na história recente da “sexualidade” que, na modernidade, tem sido construída como um produto discursivo da biomedicina, defensora e controladora da “sexualidade humana”, mas que não deixou de ser também iluminada pela religião. Se para a biomedicina não se trataria de uma escolha, mas de uma natureza interna de cada sujeito que em alguns casos poderia ser corrigida⁶², as religiões cristãs do ocidente moderno conti-

⁶¹ “Nesse processo eles são compelidos a improvisar, não porque eles estão operando *pele lado de dentro* de um corpo estabelecido de convenção, mas porque nenhum sistema de códigos, regras e normas pode antecipar cada circunstância possível. No melhor pode prover guias gerais ou medições aproximadas cujo próprio poder está na vaguidão ou não especificidade”. (Tradução livre)

⁶² Para uma revisão aprofundada desse período na história brasileira, ver Trevisan (2000) e Green (2000).

nuaram a apostar na exterioridade do pecado e a sua exortação através da fé. Não é à toa que a figura do “ex-gay evangélico” esteja tão em evidência nos primeiros anos do século XXI. Pensar na homossexualidade como escolha parece jogar a “sexualidade humana” para o terreno perigoso da religião e as novas cruzadas em busca de “pecadores redimidos”⁶³. Por outro lado, o discurso biomédico – por mais que tenha fomentado na primeira metade do século passado as perseguições policiais e os métodos corretivos em hospitais psiquiátricos (GREEN, 2000) – oferece hoje a muitos sujeitos a possibilidade de convivência com tal fato “natural”⁶⁴. As formas como a antropologia tem trabalhado com o conceito de criatividade como improvisação (HALLAM e INGOLD, 2007) oferece novas possibilidades à própria ideia de escolha que parece tanto incomodar.

A antropologia de Tim Ingold é dessas que nos últimos anos têm feito críticas a conceitos monolíticos como cultura e sociedade, por serem conceitos que podem pressupor o indivíduo em oposição ao social – uma das mais fortes heranças da sociologia durkheimiana – construindo sujeitos prévios às relações sociais das quais fazem parte. Ingold tem se utilizado de interessantes metáforas em seus questionamentos, como mapa (INGOLD, 2005a) e linhas (*idem*, 2007), que de forma simples e profunda oferecem uma nova visão sobre os indivíduos que não são atores num palco pronto, o mundo (*idem*: 107). Mundos e sujeitos estão sempre se construindo mutuamente.

O ambiente para Ingold, baseado numa abordagem ecológica, não é dado à priori nem é registrado num mapa mental, mas “é um terreno variado de idas e vindas que se forma continuamente em torno do viajante” (INGOLD, 2005a: 82). Trata-se de um “processo complexo” em que a ação e a percepção no ambiente se fazem a partir de experiências anteriores mas também de um “monitoramento contínuo do entorno”. Nenhum mapa pode ser divorciado de suas condições de produção: “todo mapa está embutido em um ‘modo de vida’” (*idem*: 84). Pensar a cultura como um mapa não indexável, ou seja independente dessas condições, equivale a pensar na sua transmissão na forma de um estoque na cabeça das pessoas, utilizado de acordo com as necessidades. O mapa, para Ingold, ou a representação espacial que se constrói só faz sentido na medida em que incorpora os movimentos de idas e vindas e outros deslocamentos. É o que Ingold vai chamar de “visão regi-

⁶³ Em 2010, um pastor evangélico de São Paulo chegou a publicar em out-doors a palavra “homossexualismo” em letras garrafais acompanhada de citações bíblicas que supostamente condenariam as relações de mesmo sexo. “Ex-gays” também são figuras repetidas em programas de auditório de cunho sensacionalista.

⁶⁴ De onde não será raro ouvirmos defesas veementes de uma sexualidade universal que deve ser respeitada em todas as suas formas, no mesmo rol dos discursos que vão falar positivamente do desejo sexual das mulheres, das pessoas da terceira idade, construindo assim a sexualidade como mais uma das funções do corpo humano, tão natural quanto a respiração. O curioso é que nem a religião nem a biomedicina acenam com a possibilidade de que a própria sexualidade seja construída, o que faz como que o celibato religioso da Igreja Católica, por exemplo, seja uma forma de controle de uma natureza e não uma simples opção, da mesma forma que a biomedicina tem se preocupado cada vez mais com problemas sexuais, como a ausência do desejo ou a “disfunção erétil”.

onal” e não “local”, quando o ambiente não é percebido a partir de um ponto de vista fixo, “acima e além do mundo”, mas percebido de diferentes pontos em uma “trilha de observação”, conceito que Ingold empresta da “abordagem ecológica da percepção visual” de James Gibson (*idem*: 85).

Por sua vez, a antropologia de Roy Wagner (1981), ao se apropriar da ideia de invenção, lançou o conceito de cultura para uma outra dimensão, muito mais voltada para a criação de mundos do que para a representação de realidades. As pessoas, os objetos, os fatos da vida não existem como elementos independentes das relações, “símbolos e pessoas existem em uma relação de mediação mútua”, o que significa também dizer que as “realidades são o que fazemos delas e não o que elas fazem de nós” (*idem*: 23). A forma como Wagner coloca o conceito de “invenção da cultura” também desfaz a dicotomia entre antropólogos e nativos: tanto uns quanto os outros estão inventando a sua própria cultura e a cultura do outro de modo a poderem estabelecer relações. As relações, essas sim, são mais reais do que as próprias coisas em relação, pois é nelas que as culturas tornam-se visíveis. “No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura” (*idem*: 31).

Na prática, porém, não significa uma espécie de “livre fantasia” (*idem*: 30), em que cada um inventa o que quiser. Para Wagner, trata-se de um processo que ocorre de forma objetiva, ao longo das experiências do antropólogo e do próprio nativo. Essa objetificação é também uma forma de diminuir a tensão com a diferença, da mesma forma que o xamã e o psicanalista querem controlar a fonte de uma ansiedade objetificando-a. Um processo que não acontece do zero, uma vez que os significados de uma “outra cultura” são produzidos a partir dos significados da cultura daquele que observa, a partir do que já se sabe, ultrapassando os limites de suas próprias convenções.

Se a cultura fosse uma ‘coisa’ absoluta, objetiva, ‘aprender’ uma cultura se daria da mesma forma para todas as pessoas, tanto nativos como forasteiros, tanto adultos como crianças. Mas as pessoas têm todo tipo de predisposições e inclinações, e a noção de cultura como uma entidade objetiva, inflexível, só pode ser útil como uma espécie de ‘muleta’ para auxiliar o antropólogo em sua invenção e entendimento. (WAGNER, 1981: 36)

É por conta disso que aposto na expressão “cultura gay”, que representa um recorte do pesquisador em relação a um conjunto de performances e territorialidades que não abrangem a vivência de todos os homens e mulheres em relações homoafetivas, mas a uma certa urbanidade ou conjunto de práticas urbanas – de *espaço* e de *imagem* – que se inscrevem numa cidade como São Paulo. As categorias que balizam tal investigação representam preocupações do pesquisador e não dos sujeitos engajados nesses territórios e performances. Representam a forma de aproximação do meu fazer antropológico ao festival e suas diferentes conexões, sendo que muitos nós dessa rede também acabam por incluir o próprio campo de estudos de onde parto.

Assim, não significa pensar na cultura do outro em oposição à cultura do an-

tropólogo, como fossem duas unidades distintas. Wagner se utiliza do termo “extensão analógica”, uma vez que as alegorias produzidas pelos antropólogos ou mesmo por um artista são analogias que se estendem a partir de seus próprios universos e tornam-se “modelos” para a “interpretação e compreensão de nossos temas” (*idem*: 45). Ou ainda: “E porque a percepção e a compreensão dos outros só podem proceder mediante uma espécie de analogia, conhecendo-os por meio de uma extensão do familiar” (*idem*: 61). Mas toda “extensão analógica” nunca será absoluta, uma vez que ela é sempre produto de “conexões parciais” (STRATHERN, 2004: 50). É através dessas conexões e das metáforas que utilizamos que os elementos que estão sob nosso estudo possuem um “potencial de integração” formando uma “sociedade” ou “cultura” (*idem*: 9). Marilyn Strathern desenvolve seu argumento em favor de uma etnografia ciborgue, tomando a imagem desenvolvida por Donna Haraway como uma alternativa a conceitos demasiadamente integradores.

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 1985:36)

As reflexões destas duas antropólogas, a partir do feminismo, fazem pensar tanto na questão da produção etnográfica, sem deixar de lançar mão da reflexão sobre os movimentos sociais e identitários das últimas décadas. “De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam *identidades permanentemente parciais* e posições contraditórias” (*idem*: 46; grifos meus).

Em seu *Manifesto Ciborgue*, de 1985, Haraway questiona, entre outros tópicos, alguns feminismos daquela época que, geralmente sediados nos países da Europa ou nos Estados Unidos, tendiam a produzir discursos unificadores que supunha representar *todas as mulheres do mundo*. Uma política ciborgue para Haraway precisa fugir dessas taxonomias que constituem “unidades típicas” e tornam-se elas mesmas formas de “policiar qualquer posição que se desvie da experiência oficial das mulheres” (*idem*: 50). Mas ela fala da possibilidade da constituição de uma “cultura de mulheres”, baseada não num fato determinista (neste caso, o sexo), mas numa “consciência de oposição” que vai constituir, sim, unidades, mas uma unidade poético-política (pois vai das artes à prática acadêmica) que não reproduza a lógica da apropriação, da incorporação e da identificação taxonômica. Para Haraway (1985: 89):

(...) estamos escritas no jogo de um texto que não tem nenhuma leitura finalmente privilegiada e nem qualquer história de salvação. Isso faz com que nos reconheçamos como *plenamente implicadas no mundo*, libertando-nos da necessidade de enraizar a política na identidade, em partidos de vanguarda, na pureza e na maternidade. (*grifos meus*)

Haraway também fala em uma etnografia experimental que deve tomar o lugar

dos sistemas integrados (*idem*: 61) e fico imaginando a possibilidade de ser um antropólogo ciborgue que vai negar a integração massificada de sujeitos sob certas categorias. Podemos definir alguns *nós*: o filme “gay”, a plateia “lésbica”, ou mesmo a cultura “gay”, mas eles não dão conta dos muitos caminhos percorridos, das diferentes linhas inscritas até que esses sujeitos e coisas chegassem ali. É por isso que aquilo que chamo de “cultura gay” é um ciborgue que acopla homens, mulheres, objetos, ruas, bairros inteiros, filmes, festivais, paradas gays, casas noturnas, interesses de cinéfilos, gostos musicais, produções audiovisuais, sem que essa cultura se torne representativa de ninguém. Ela nada mais é do que o esboço de um mapa, conexões parciais que tentam reproduzir movimentos, sem conseguir dar conta de muitos deles (e sem sofrer por isso).



IMG 6 – Cena do documentário *Pra lá de Gay* (2009), gravada na Parada de São Paulo

(2) O FESTIVAL E A CIDADE: notas sobre uma etnografia

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

2.1 Nas redes do festival e da produção antropológica

Depois da noite de abertura, dado o pontapé inicial do festival, uma nova correria se coloca para os organizadores. Quase todos os filmes a serem exibidos possuem apenas uma cópia à disposição do festival e serão apresentados em diferentes cinemas da cidade. Claro que a grade de programação é feita para evitar choques de sessões, mas num festival em que o número de títulos chega fácil a uma centena, alguns atropelos acontecem como a cópia que é enviada para a sala de cinema errada ou deixou de ser enviada para uma segunda exibição. No segundo dia do Mix Brasil, na edição de 2009, fui à sede da organização na Vila Madalena e me deparei com uma preocupação coletiva em relação às sessões que começariam nas próximas horas: por um lado era preciso conferir se todas as salas de cinema estavam com os equipamentos apropriados ao formato das exibições; de outro, verificar se todas as cópias estavam nos seus destinos certos. Encontro com Andreia, responsável por essa parte logística das projeções e que, naquele começo de tarde, precisava entregar os filmes que seriam exibidos na Augusta. Proponho ajudá-la, acompanhando-a em seu carro.

Ao chegarmos ao primeiro cinema, o Espaço Unibanco, me coloco à disposição para organizar a ordem de exibição daquele dia, deixando Andreia livre para se dirigir ao CineSesc, na mesma Rua Augusta⁶⁵, para realizar a mesma tarefa. Minha decisão de ficar no Unibanco foi também uma estratégia de construção de um território de onde eu pudesse perceber a dinâmica do festival e sua relação com a cidade. No segundo ano de pesquisa, em 2010, escolhi uma estratégia mais flutuante, o que também gerou novas possibilidades para a tese. Por ora, gostaria de frisar a importância de constituir aquele território naquele cinema da Augusta, cuja escolha se deu mais pelas questões práticas do momento. Tivéssemos passado em outro cinema primeiro, talvez fosse outra a minha decisão. Também não se trata de uma simples sala de cinema, mas um conjunto de três, sendo que uma delas fica do outro lado da rua. O Espaço Unibanco é também endereço de uma livraria e de dois cafés, que costumam reunir clientes nos momentos anteriores às sessões e não são restritos a quem está indo assistir um filme, pois estão abertos a qualquer transeunte da Augusta. Neste trecho, a Augusta concentra restaurantes, lojas, galerias, shopping-centers e uma circulação intensa de pessoas descendo para o Centro ou subindo na direção da Paulista – sem esquecer de um trânsito barulhento e lento a emoldurar a paisagem.

Se quem frequenta o espaço não está apenas atrás de um filme, como uma simples mercadoria (STEFANI, 2009), uma atividade que agrega valor a um “estilo de

⁶⁵ Apesar das duas salas de cinema estarem localizadas na mesma rua, distantes cerca de 300 metros uma da outra, estão separadas pela Avenida Paulista que corta a Augusta e faz com que a travessia de um lado a outro, de carro, demore mais do que 15 minutos, devido aos sinais de trânsito.

vida”. Da mesma forma, o Mix Brasil, que concentra boa parte de sua programação em cinemas de rua como o espaço Unibanco, não atrai simples espectadores. É também um “evento marcado” (BAUMAN, 2008), em que as pessoas falam, conversam, trocam, veem e são vistas. O lugar que já tem a sua decoração voltada à sétima arte, com cartazes de produções famosas, durante os dias do festival ostenta cartazes gigantes do Mix, material que segue a mesma proposta visual de folders e catálogos, com imagens e *slogans*. Em frente às portas do lugar também fica um balcão que naqueles dias funciona como secretaria do Mix, para a distribuição de materiais, informações e credenciamentos.

De posse de meu crachá de organizador, eu circulava da cabine de projeção à plateia – com direito de entrar pela mesma porta utilizada pelos funcionários do cinema. Durante os primeiros dias, estive bastante presente na cabine e auxiliiei os projetoristas na organização do que seria exibido. Quando os filmes eram de longa-metragem – em 35 mm ou Betacam – ajudei na conferência se todos os títulos já estavam na cabine. Nos casos das sessões especiais de curtas-metragens, quando até oito filmes poderiam ser exibidos, em formatos diferentes, informava a eles a ordem já estabelecida e ajudava nos testes de imagem e áudio em cada filme. Um trabalho simples, quase banal, mas que me dava a chance de um local especial para observar tanto o filme quanto a plateia. No Espaço Unibanco, eram de quatro a cinco sessões diárias de filmes – uma das cinco salas do cinema fica exclusiva para o Mix, durante os dias do festival. As sessões da tarde, durante a semana, costumam ser mais vazias, ao contrário das noturnas que tinham boa lotação, uma dinâmica que não difere muito do próprio espaço. O público presente é bem diversificado, mas há um predomínio de homens, na faixa etária dos 20 aos 40 anos, sozinhos, em casais ou em grupos.

Sessão iniciada, procurava me juntar ao público, sempre à espera de perceber algo para a minha pesquisa, seja na tela, seja na plateia. Uma sessão de cinema pode tanto acontecer no mais absoluto silêncio, sem que se ouça uma risada, quanto pode haver um verdadeiro compartilhar coletivo de emoções, sejam comédias, dramas ou aventuras. A experiência cinematográfica é múltipla e os usos que as pessoas fazem do cinema, em suas vidas, também não pode ser generalizado. Mas não podemos deixar de perceber algumas linhas centrais que fazem do Mix o que ele é, como um festival urbano e voltado para a produção artística, num tempo-espaço *extraordinário*.

Ir a um festival de cinema, frequentar seus filmes, não é uma ida comum ao cinema. Não se trata de ir atrás de um filme que entrou em cartaz nos últimos dias ou do qual se ouviu falar muito. Os filmes do Mix Brasil são exibidos no máximo duas vezes durante o festival, em cinemas diferentes, e nem sempre são anunciados com destaque na mídia especializada, o que já faz dessa ida ao cinema a escolha por um determinado filme que está no catálogo, ou a busca por assistir qualquer filme que esteja passando no cinema escolhido, ou que tenha um valor mais baixo nos

ingressos⁶⁶. Mas tais possibilidades não excluem o Mix Brasil, sua proposta e as conexões que ele produz com a “cultura gay” contemporânea e urbana de São Paulo. Estar no Mix, como em outros festivais de cinema, é estar em contato com filmes que ainda não foram lançados oficialmente, ou que vêm de países distantes, ou que provavelmente nem serão mais exibidos no país.

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, 1935: 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” (*idem*: 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 (*idem*: 44). Uma das ideias que este público talvez compartilhe é 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.

Mas 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 de algumas sessões.

O que estou querendo dizer é que, por mais que se trate de um evento comunitário, 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

⁶⁶ Em alguns horários do CineSesc, o valor das entradas é reduzido e alguns filmes chegam a ser exibidos de graça. É também o caso do Cine Olido, no centro da cidade, onde a entrada é franca em qualquer sessão. No Espaço Unibanco, os valores são os mesmos do CineSesc, mas não há a ocorrência de sessões gratuitas.

cinéfilos, críticos de cinema, atores, diretores e roteiristas, além de produtores culturais, ao lado de outros pontos de conexão do mesmo segmento que a cidade possui, como o Mostra Internacional de Cinema ou o circuito de escolas de comunicação da capital.

Mas 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 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, uma relação iniciada dois meses antes do festival começar, em 2009.

2.1.1 Um ar de semelhança: fazendo do campo um território

“Habitar é deixar rastros”.

Walter Benjamin (1936)

É sempre difícil precisar onde começa e onde termina o trabalho de campo (LOSONCZY, 2002: 91). “Estar em campo” ou “fazer campo” parece ter sido desde há muito a condição de passagem para a antropologia moderna e mesmo uma condição de maior rigor científico para uma disciplina que até então era feita à distância, nos gabinetes. Mas da mesma forma que hoje o gabinete já não é sinônimo de uma antropologia antiquada, sendo também o espaço de “estar em campo”, onde começamos refletir teoricamente e construir um objeto de pesquisa, sair para o campo já não é condição de nenhum rigor científico ou de fidelidade. Mais do que uma experiência científica clássica, o campo é uma experiência corporal. Mais do que um “estar lá” (GEERTZ, 1997), é um estar junto que não pode ou não deveria ser reduzido ao conceito de “observação participante”, por vezes burocrático e limitador.

Assim, posso dizer que meu campo começou desde quando entrei no Doutorado em Antropologia da UFSC, em 2007, e talvez até antes, quando comecei a fazer com que se transformasse em problema para mim um objeto de pesquisa que pudesse relacionar duas áreas de interesse, gênero e cinema. Um processo que inclui desde aquela época a reunião de filmes num acervo pessoal e, claro, um engajamento em relação a esses filmes, assistindo-os e buscando informações sobre as condições de produção deles. Sendo o meu tema central o Festival Mix Brasil, quis construir esse acervo para que pudesse ter, entre os títulos, filmes que tivessem sido exibidos nas edições do evento, desde 1993. Esse trabalho é um espaço de

reflexão sobre os festivais, pois permite observar as trajetórias de filmes, atores e diretores, ao mesmo tempo em que é possível perceber as estratégias de classificação dos filmes em “gay”, “lésbico”, “queer”.

Tal empreendimento já é, certamente, “estar em campo”, uma vez que seria perfeitamente possível etnografar esses filmes e escrever uma tese sobre cinema, gênero e sexualidade a partir deles. Mas, por uma série de questões, a ideia de realizar a etnografia do Mix Brasil, diretamente em São Paulo, tornou-se sedutora e produtora de possibilidades de trabalhar com outras questões que não teriam lugar apenas a partir do meu acervo pessoal. Talvez esteja aqui assumindo que meu objeto de pesquisa, o Mix Brasil, não é o ponto central de todo o trabalho, mas uma linha (INGOLD, 2007), um cruzamento de uma rede (LATOURE, 2008) bem mais complexa que se desdobra em questões como territorialidade, performance, transnacionalidade, entre outras. Pensar no Mix Brasil como uma linha numa rede complexa não significa diminuir sua importância nesta pesquisa, mas pensar nos contextos que o tornam possível, que fomentam essa cinematografia ou que incluem os filmes sob certos rótulos.

Outro fator que se tornou decisivo para a escolha do meu tema foi que eu nunca tinha feito pesquisa de campo longe de casa. Na minha pesquisa de mestrado, realizei uma etnografia de uma festa de carnaval (SILVA, 2003) que eu frequentava havia anos, na cidade/região que eu sempre morei. Ainda que pese a relativização desse “ir a campo” como imprescindível, me fascinava a possibilidade de encontrar, a 700 quilômetros de casa, a minha “aldeia”, depois de horas de “canoa”. A complexidade de meu tema fez com que São Paulo se tornasse não apenas o endereço da “tribo” mas também um importante personagem dessa história. Eu poderia ler São Paulo como a minha Amazônia, mas logo percebi que não seria tão fácil essa associação.

Mesmo com as diferenças, que não são poucas, eu não me sentia num mundo assim tão estranho em relação a onde eu vivia, com prédios, estradas cheias de carros, poluição sonora e do ar, pessoas de cores e sotaques variados circulando o tempo todo. Não estou afirmando que Florianópolis é tão cosmopolita como São Paulo, mas não posso me furtar a reconhecer nas duas um projeto de civilização que “a tudo confere um ar de semelhança” (ADORNO e HORKHEIMER, 2000: 169), e que coloca problemas muito parecidos a seus habitantes. Adicione-se a isso o fato de eu sempre ter gostado de São Paulo, desde a minha primeira visita à cidade em 2002, depois de alimentar por anos uma espécie de temor em relação a sua suposta impessoalidade. Quando fui até lá para participar da “Parada Gay”, descobri que esse temor era infundado, se dissipando numa nuvem de afetos e novas amizades, no reconhecimento de uma urbanidade marcada por territórios e sociabilidades que se alimentavam com muito vigor da ideia de diversidade, quer sexual, quer cultural. Não estou propondo que São Paulo seja por excelência a terra da liberdade e da fraternidade, mas que talvez as classificações (de corpos, de ruas, de atividades de lazer), tão arbitrárias e controladoras, sejam ali mais abrangentes e

diversas, gerando sensações diferenciadas em relação a espaços mais restritos, com menos habitantes, como Florianópolis, em que a sazonalidade e a efemeridade de territórios parecem ser variáveis importantes.

Desde 2002, fiz algumas outras viagens a São Paulo, mas nunca tinha ficado na cidade mais do que seis dias. Foi a partir dessas curtas experiências que projetei minha “viagem de campo”, para 2009. Não tive problema nenhum em fazer de São Paulo o meu campo, me sentindo em casa com muita facilidade, adotando suas ruas, praças e metrô como meus territórios. Assim aconteceu na minha primeira incursão no mês de setembro, quando fiz uma breve chegada ao campo, durante 15 dias, para iniciar os primeiros contatos, demarcar os espaços por onde eu circularia para a própria pesquisa e para a minha vivência pessoal. Hospedado em uma pousada, na região chamada Clínicas – por sua proximidade ao complexo hospitalar de mesmo nome –, comecei a experimentar uma São Paulo para onde afluem jovens estudantes em busca de estudo e também “modernidade”, quando comparam suas cidades com a metrópole. Uma São Paulo de muitos sotaques, em que pertencer à cidade não significa ter nascido nela, tampouco morar ali há muito tempo. Gente que tinha chegado há alguns meses e se territorializava com bastante facilidade, participando de festas, conhecendo as formas de deslocamento, me inspirava a não me sentir sozinho e a “desbravar” a cidade com alguma desenvoltura.

Nesta curta passagem, dei início aos primeiros contatos com aqueles que eram meus prováveis informantes: Suzy Capó, diretora responsável do Mix Brasil, e Marcelo Leandro, responsável pelo acervo de filmes exibidos desde a primeira edição. Mas não foi fácil encontrar as pessoas com disponibilidade para me atender. Suzy estava viajando e, por email, me respondeu que me atenderia somente no final daquela semana. Acabamos nos desencontrando e só consegui encontrá-la pessoalmente quando voltei para São Paulo, em outubro. Também não tive sorte com o responsável pelo acervo, Marcelo Leandro, para quem mandei um email de apresentação no mesmo dia em que cheguei, pedindo para agendar uma visita pra o dia seguinte. Depois de inúmeras trocas de emails com um adiamento quase diário das minhas visitas, ele acabou me permitindo entrar no acervo apenas na segunda semana em São Paulo.

Mas eu também precisava decidir algo fundamental para o processo da pesquisa: onde armar a minha “tenda” nesta aldeia?

2.1.2 Viver em São Paulo ou como “ser gay” na metrópole

Escolher um bairro ou região para habitar durante a pesquisa implicava considerar distâncias que pudessem ser percorridas com menos transtornos e em menos tempo. Ou seja, por mais que reconhecesse São Paulo como um personagem importante da pesquisa, eu queria me livrar de uma de suas principais características:

os constantes engarrafamentos. Para tanto, resolvi acionar duas diferentes redes de amizades que eu possuía por lá: de um lado um casal de amigos que moravam em um prédio no Largo do Arouche, no Centro, onde eu sempre fiquei hospedado nas vezes em que fui a São Paulo; de outro, um velho colega de faculdade que dividia apartamento no bairro Santa Cecília, região contígua ao Centro, com um amigo.

Por sorte, este último, que já havia morado na Ilha, me indicou a casa de uma senhora vizinha dele, que tinha um quarto para alugar em seu apartamento, nesta região chamada de Campos Elíseos. O bairro de Santa Cecília é relativamente tranquilo, apesar da proximidade com o Centro, com bastante facilidade de deslocamento. Sem contar que eu ficaria perto desses amigos que, durante todo o campo, foram meu “porto seguro”. Além disso, minha mente trabalhava com as imagens de telejornais, de uma São Paulo que padecia de engarrafamentos e alagamentos. E eu não queria desperdiçar o pouco tempo que eu ficaria na cidade. São Paulo torna-se frágil pelo seu gigantismo, em que qualquer chuva pode ganhar dimensões catastróficas, e um “apagão” de energia elétrica, como o que eu presenciei no dia 10 de novembro, durante mais de quatro horas, promove um caos ainda maior.

Nos dois meses de 2009 em que fiquei por lá, pouquíssimas vezes entrei em ônibus ou táxi, percorrendo a maiorias dos meus trajetos de metrô ou a pé. Essa escolha acabou sendo parte da minha própria metodologia, a possibilidade de desenvolver algo como um “olhar de *flâneur*” (BENJAMIN, [1935] 2006:47) que me permitiu pensar no aspecto cidadão do Festival Mix Brasil e de muitos de seus filmes. Dos Campos Elíseos, eu circulava praticamente todos os dias a pé até a região do Largo do Arouche/República, também conhecida como o “centro antigo” de São Paulo, e também até o Bom Retiro, onde estava sediado na época o acervo de filmes do Mix Brasil, um dos espaços da pesquisa. Desde o primeiro momento, ainda na fase de planejamento da pesquisa, eu 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. Para Perlongher (1987: 51):

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 na São Paulo dos anos 80. Apesar de ter nos michês o foco da etnografia, 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 “ter-

ritorialidade 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: 165)

No Largo do Arouche, eu 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 vai-e-vem. 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 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 – tema ao qual volto ainda na segunda parte deste capítulo.

2.1.3 No Bom Retiro: filmes, poeira e catálogos

O acervo dos filmes exibidos no Mix Brasil estava – durante a realização da pesquisa – sob a responsabilidade da Oficina Cultural Oswald de Andrade, localizada no bairro Bom Retiro, um charmoso bairro judeu/coreano da cidade, que divide seus antigos casarões com um frenético comércio de vestuário. Num desses casarões, que datam provavelmente das primeiras décadas do século XX, está a oficina que oferece muitos cursos de arte e tem uma circulação intensa de alunos/artistas. Uma das salas do prédio sediava o acervo do Mix Brasil, num período ainda inicial de catalogação e conservação, que me impressionou bastante por conta de sua precariedade.

Desde o primeiro contato por email, Marcelo Leandro havia se prontificado a me ajudar. Fez perguntas sobre quais filmes eu queria para poder me emprestar,

uma vez que o acervo estava em processo de catalogação e ainda não aberto à visitação pública. Expliquei que não tinha essa lista, sempre insistindo numa visita ao lugar. Ele me repassou por email, nos dias seguintes, um material muito bom com informações sobre todas as edições do Mix Brasil e disse que me daria alguns catálogos de edições anteriores. O material era precioso: arquivos em word com informações de todas as edições do Mix, desde 1993. Eu conhecia esse material pois até junho de 2009 estava disponível no site do Mix Brasil, quando saiu do ar e nunca mais voltou. Ali há não apenas informações sobre os filmes competidores e sinopses, mas também notícias sobre os vencedores. Foi sobre esse material que pude elaborar um histórico descritivo-analítico do Mix Brasil. Até que um email de Marcelo marcava a minha visita no acervo para a próxima semana, pois “os dias seguintes seriam corridos”. Consegui visitar o acervo do Mix no dia combinado, dois dias antes do meu regresso a Florianópolis. Marcelo é um funcionário contratado pela Oficina Cultural – a Oswald, como as pessoas se referem a ela – e começava seu expediente no final da tarde, dedicando-se exclusivamente ao acervo do Mix Brasil.

Antes, os filmes estavam na sede do Mix Brasil, em condições mais precárias ainda, correndo até mesmo o risco de serem descartados como lixo, quando foi feito um “contrato de comodato”, com a Oficina. Numa sala refrigerada, de cerca de 40 metros quadrados, encontrei um cenário que destoava um pouco do que eu havia imaginado como acervo de um festival do tamanho e da importância do Mix. Duas mesas de escritório, algumas cadeiras, um computador, uma televisão e um aparelho de vídeo-cassete formavam o mobiliário, além de um potente aparelho de ar-condicionado que mantinha a temperatura ambiente em torno dos 15 graus. Nenhuma prateleira, nenhum suporte específico para fitas, DVDs, rolos de filmes. Das últimas cinco ou seis edições, cerca de 250 DVDs, em caixinhas estavam alinhados no chão, num canto da sala, organizados de forma a serem manuseados, com o número de catalogação virado para cima. É o material que estava sendo catalogado por Marcelo – em arquivos que ele também passou por email, com nomes das obras e informações de ficha técnica.

Porém, eu ainda não coloquei nesta paisagem o que na verdade enche os olhos de quem está na sala: uma quantidade imensa de caixas de papelão, algumas lacradas, outras abertas, com números escritos à mão pelo lado de fora, indicando o ano e algumas que não possuíam este número. Ali estavam, em uma condição quase indescritível, anos de filmes, anos de história do festival Mix Brasil. Um amontoado de filmes, dos mais variados tipos de mídia (DVD, VHS, Betacam, 35 mm) esperavam naquelas caixas por um projeto de conservação que, segundo Marcelo Leandro, deveria ser colocado em prática em 2010. Além da organização adequada do material, os filmes também seriam digitalizados, principalmente as fitas VHS, e disponibilizados ao público para exibições no próprio local. A Oficina Cultural Oswald de Andrade é uma fundação cultural não-governamental e realiza suas atividades com projetos financiados. Um futuro um tanto incerto para este acervo.

Durante o mês de outubro, a minha pesquisa se concentrou neste espaço. Mar-

celo me deu uma mesa para ocupar, para que eu pudesse colocar meu computador portátil e manipular o material. Além dos arquivos eletrônicos que havia me repassado, ele me deu os catálogos das três últimas edições (2006/2007/2008) e me ofereceu para uso interno catálogos de outras cinco edições, os quais manuseei e fui tecendo já ali algumas reflexões sobre o festival. O catálogo – assim como o site da internet que dispõe basicamente as mesmas informações – parece acentuar o caráter “gay” ou “lésbico” do festival e dos próprios filmes. Textos que acompanham imagens, como considera Barthes (2000: 333) – e neste caso me refiro aos textos de um catálogo de um festival, com sinopses e fotos dos filmes que serão exibidos – constituem “uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe ‘insuflar’ um ou vários significados segundos”.

Começo a perceber, então, que um festival de cinema ou mesmo um filme se inicia em outros lugares que não o espaço físico da sala de exibição, que não o espaço artístico e técnico de sua produção. Os filmes começam a constituir suas existências, a partir daquilo que se fala deles, nas notícias, especulações, cartazes, *trailers*. No caso do festival, o catálogo é um território que unifica varias experiências que são ali inscritas em rubricas como “diversidade sexual”, “drama romântico”, “vida transexual”, “amor gay”, “amor lésbico”. O catálogo, os cartazes, o site também apresentam o festival enquanto uma proposta e não uma simples programação de filmes.

Um dos folders (IMG. 7) e também a capa do catálogo da edição de 2008, trazia a cena de uma piscina: de um lado, deitada numa cadeira de sol, uma mulher de corpo “malhado”, mas com um nariz de porquinho e pés gigantes de galinha ou outra ave qualquer, além de um cabelo moicano de cor bordô; de outro, um casal de homens, abraçados e sentados à beira da piscina, “perfeitos” e musculosos. O *slogan* coroava a imagem: “O que é estranho para você?”. Apesar do tom que pode ser interpretado como misógeno – afinal de contas é uma mulher que é colocada na posição de bizarra – outras imagens da mesma campanha em conjunto não tinham esse mesmo tom e apostavam mais na contradição entre a normalidade de casais gays ou lésbicos com a “bizarria” de outros comportamentos. Em outras imagens, um homem com “barriga de tanquinho”, literalmente, é utilizado nesta contraposição a um casal de homens, enquanto dois rapazes que jogam sinuca e possuem traços físicos não humanos (cabelo de samambaia, rabo de dinossauro) representavam o “estranho” frente a um casal de mulheres (IMG. 8).



IMG 7 – Imagem que ilustrou folders e o catálogo da 16ª edição do Mix



IMG 8 – Ilustrações da campanha publicitária da 16ª edição do Mix Brasil

O interior do catálogo dispõe os filmes de acordo com as diferentes mostras que compõem o festival (*Mostra Competitiva, Panorama Internacional, Curtas Mix Brasil*, entre outras – que serão detalhadas nos próximos dois capítulos) e é recheado de imagens que acompanham as sinopses. As fotos parecem primar pelo contato físico e erótico entre personagens/atores, mesmo que aquela imagem se refira ao único contato “gay” ou “lésbico” do filme inteiro. Percebo que não apenas um festival ou os filmes começam a ganhar corpo nos catálogos, mas as próprias ideias de homossexualidade/transsexualidade /diversidade parecem ser ali buriladas, em imagens românticas, eróticas de casais de homens ou mulheres, ou ainda nas fotos que enfatizam a solidão, a dúvida ou o preconceito, com personagens solitários de olhar perdido no horizonte. Há também, nesse amontoado de sensações, as imagens da irreverência das experiências transgêneros ou a subversão de algum adepto da modificação corporal, numa curiosa sinfonia imagética que pretende inspirar a “diver-

sidade sexual”, o ponto definidor do Mix.

Além dos catálogos, também dei início a uma busca pelos filmes que me interessam para pesquisa, os que foram exibidos nas mostras *Competitiva Brasil* e *Show do Gongo*. No material já catalogado e em DVD, pouca coisa encontrei, uma vez que a maioria desse material era de filmes internacionais, trazidos pela organização de outros festivais, ou enviados pelos próprios realizadores. Mais tarde, quando participei da organização da edição de 2009, entendi o porquê: no caso da Mostra Competitiva, que são os filmes brasileiros de curta-metragem selecionados para a competição, os realizadores enviam cópias profissionais, próprias para exibição em cinema, ou seja, com qualidade superior aos DVDs, que são as Beta, Digi-Beta, 35mm, mini-DV ou DV; já os filmes do *Show do Gongo*, mesmo que nos anos recentes tenham sido apresentados em DVD, não faziam parte do catálogo por questões inerentes à própria mostra⁶⁷. Suspeito que tanto num caso como no outro, eles devem estar naquelas caixas de papelão à espera de catalogação.

Nos dias seguintes, passei à procura de títulos que me interessavam entre aqueles DVDs e os copiava para meu computador para assistir posteriormente com mais calma. Trabalhava ao lado de Marcelo, de quem ouvia muitas histórias sobre o Mix. Desde o final dos anos 90, ele acompanha o festival e realizou seu trabalho de conclusão de curso, em Publicidade e Propaganda (material que também está disponível no acervo), sobre o Mix Brasil. Nos últimos anos, ele também participou da organização, mas agora se dedicava apenas ao acervo. Nesse contato, começo a ajudar no trabalho dele e ajudo na inserção de legendas em dois filmes já exibidos. Muitos dos filmes do acervo em DVD, não possui legendas⁶⁸, o que faz com que Marcelo as pesquise pela internet e insira sempre que possível. Comprometo-me a ajudar nesse processo e também ofereço a ele cópias de filmes que possuo em meu acervo pessoal.

Enquanto isso, aquele amontoado de caixas não passava de uma penumbra na paisagem. Foi nas semanas que antecederam o festival que tive a oportunidade de desbravá-las. Em outubro comecei a participar diretamente da organização do festival, ao lado de Suzy Capó, e uma das minhas tarefas foi conseguir cópias dos filmes que haviam sido vencedores no *Show do Gongo*, desde sua primeira edição, em 1999. A ideia era compor uma mostra comemorativa com vencedores e filmes que haviam se destacado. Como ela sabia de minhas atividades no acervo, me deu uma lista de filmes e pediu que procurasse. Alguns títulos estavam à mão, em DVD, mas a grande maioria não. Uma a uma, fui abrindo as caixas de fitas, trabalho que fiz em dois dias, uma oportunidade ímpar: ao revirá-las, uma infinidade de títulos ia passando em minha frente. Vontade de assistir todos. Achei todos os oito

⁶⁷ A sistemática do Show do Gongo prevê que os competidores podem se inscrever com o filme na mão até algumas horas antes da competição. Mais adiante vou detalhar esta parte importante do Mix Brasil.

⁶⁸ O sistema de legendagem eletrônica, que o Mix dispõe nas exibições dos filmes, consiste numa inserção manual das legendas, através de um equipamento que as projeta abaixo da grande tela.

filmes que procurava para compor a mostra.

Esse trabalho me despertou a reflexão sobre todas aquelas produções, nacionais e estrangeiras, a grande maioria de curta-metragem, muitas das quais eu nunca assisti, a maioria nem mesmo ouvi falar. Que destino tiveram, por onde circularam? Tantos discursos sobre gênero, sexualidade, família, corpo, discursos de mais de uma década, e de tantos lugares diferentes. Que possíveis entendimentos desses temas esses filmes fariam? Que surpresas podem surgir nestas produções sobre as relações de “mesmo sexo”, sobre a vida de travestis e transexuais? Quantas ultrapassariam a ideia do amor romântico, ou dos conflitos familiares baseados em “problemas” de sexualidade, das paixões escolares nem sempre bem sucedidas? Material para anos de pesquisa, certamente.

Numa das caixas, me deparei com a cópia VHS de um documentário que considero o nó embrionário de toda essa história, desse projeto “científico”: *Drag Story: Lendas e Babados*, trabalho de conclusão de curso (Jornalismo/UFSC) realizado por mim e por Viviane Rodrigues, em 1997, que fez parte da 6ª edição do Mix Brasil, no ano seguinte - edição que também incluía Florianópolis em sua itinerância. Dou-me conta que, na história que estou tentando construir para minha tese, eu também sou um personagem. Ou melhor, no território no qual propunha me colocar “à deriva” e “flanar” – em busca de informações ou na condição de um ajudante/participante – encontrei meus próprios rastros. Foi essa participação, incentivada na época por nosso professor de cinema, José Gatti, e pela orientadora do documentário, a professora Aglair Bernardo, que me despertou a possibilidade de pensar em gênero e sexualidade através das imagens⁶⁹. Desde então, passei a acompanhar o Mix Brasil, à distância, através da internet, e fui constituindo esse olhar que agora se desdobra em forma de tese.

2.1.4 Aprendendo a “viajar” nos catálogos

Mais próximo aos dias do festival, realizado em novembro, a minha circulação foi mais intensa na direção das regiões da Avenida Paulista – onde estão as salas de cinema – e da Vila Madalena, sede da organização do Mix. Desde o primeiro contato com Suzy Capó, por email, antes da viagem, expliquei a ela que meu objetivo

⁶⁹ Os professores José Gatti, Aglair Bernardo, bem como Sônia Maluf, orientadora desta tese, faziam parte do Laboratório de Estudos Culturais (LEC), do Departamento de Comunicação da UFSC, que por quase dez anos produziu pesquisas científicas e trabalhos de conclusão de curso, com cruzamentos entre os campos da Comunicação e da Antropologia, com destaque para os estudos de gênero, de cinema e sobre cidade. Nos últimos anos de graduação, eu e Viviane Rodrigues nos engajamos neste espaço como bolsistas-pesquisadores, e produzimos este documentário. O LEC deixou de existir com as mudanças estruturais do curso de graduação que deixou de ser em “Comunicação Social” e adotou a nomenclatura Curso de Jornalismo, uma movimentação que culminou com a migração desses docentes para departamentos como Antropologia e Letras. A partir deste último, foi criado curso de graduação em Cinema na UFSC.

não era o de apenas observar, entrevistar e juntar dados. Queria “estar junto” deles, ajudando na organização e, para tanto, avisei a ela da minha formação jornalística que “sempre pode ser útil em eventos”. Em resposta, ela me disse que a minha contribuição seria bem-vinda, “especialmente este ano de vacas magras. Já que você é jornalista, quem sabe não nos dá uma mão no catálogo?”. Quando me ofereci para ajudar, de forma alguma estava deixando para depois a minha “coleta de dados”. Foi este o meu jeito de realizar esta tarefa. Estava em meados de outubro, a um mês do início da 17ª edição do Mix Brasil, e acreditava que estar “lá dentro” seria uma forma de ver um festival se construir. No entanto, a minha ajuda na produção dos textos do catálogo do festival, não demandava estar na sede da organização, na Vila Madalena. Por questões de espaço, parecia melhor que eu produzisse os textos e enviasse por email, o que fez com que eu ficasse trabalhando em *lan houses* nesses dias. Também já não estava indo com tanta frequência ao acervo, para me dedicar ao catálogo. Mas essa situação logo mudaria.

Antes, o trabalho do catálogo: das 100 páginas, fui encarregado de preparar os textos de 14, com base em informações dos catálogos dos anos anteriores e também repassadas pela Suzy, por email. Essas páginas do livreto eram a parte final dele, onde constam as informações de todos os eventos especiais que fazem parte da programação do Mix Brasil, e que não necessariamente são apenas exposições de filmes. São eventos ligados ao teatro ou à música e que são realizados fora do eixo central do Mix Brasil, formado pelos cinemas da Rua Augusta, onde acontecem as principais projeções. Assim me dou conta de que fazer a pesquisa sobre um festival de cinema é também “viajar nos catálogos”: a partir desse trabalho voluntário que realizei para o catálogo de 2009, e no uso dos livreto de anos anteriores, percebo que esses eventos paralelos fazem parte da história do festival. Em alguns anos, debates e mesas redondas, muitas peças de teatro e um namoro constante com a cena musical “alternativa” da cidade – tema ao qual voltarei na última parte (3.5) do terceiro capítulo.

Para as páginas que se dedicam aos filmes de longa-metragem e às mostras especiais de curta-metragem, eu fiz apenas a ficha técnica dos longas, o que significa que fiquei uns dois dias pesquisando na internet informações como país de procedência, duração, elenco e filmografia dos diretores, a partir de uma lista que constava apenas filme e direção⁷⁰. Apesar de não estar trabalhando com as sinopses, a longa lista impressionava. Quantas procedências (Argentina, Espanha, Grécia, Alemanha, Tailândia, Portugal, Israel, Filipinas, Inglaterra, Suécia, Nova Zelândia,

⁷⁰ Para essa busca, a melhor base de dados é o IMDb, Internet Movie Database, um site/organização que desde 1990 começou a elaboração de um gigantesco catálogo eletrônico de filmes que tenta abranger todos os filmes já produzidos e lançados pelo mundo. Conforme o site: “A Internet Movie Database (IMDb) é uma enorme coleção de informação de filmes. Tentamos catalogar todos os detalhes pertinentes sobre um filme, por quem foi feito, para que foi feito, dados curiosos, onde foi filmada e até mesmo onde você pode encontrar outras críticas e sites de fãs na web. Fazemos o melhor esforço para apresentar as informações de maneira fácil de acessar e pesquisar.” Fonte: www.imdb.com.

França e EUA) e quantos temas (casamento, adoção, incesto, ditadura, parada gay, sertão/campo, teatro, infância, esporte, transexualidade, família, prostituição, preconceito, religião, abuso, modificações corporais) a percorrerem uma rede de relações que os une sob a bandeira da diversidade sexual – abrangendo certos modelos de “homossexualidade” masculina e feminina, “travestilidade” e “transexualidade”.

As histórias parecem ganhar seu tom de diversidade quando se cruzam com eixos étnicos, raciais, de classe e de geração. Ou seja, por mais que as histórias sejam típicas de um “romance gay ocidental”, que já não são novidade, elas se tornam representativas de uma diversidade sexual ao acontecerem entre um judeu e um muçulmano, ou entre duas mulheres de 80 anos, ou entre dois/duas transexuais, ou nas Filipinas, ou na Tailândia, no País Basco, ou numa vila rural da Espanha, ou mesmo no sertão nordestino. Essa diversidade não é gratuita e se alimenta muito dessas múltiplas procedências, apesar de haver um predomínio de produções norte-americanas, em termos numéricos.

Os temas se contextualizam na rede internacional de festivais “gays e lésbicos”, uma rede fluída e não institucionalizada da qual a diretora do Mix, Suzy Capó, faz parte. Descrita por alguns companheiros de festival como alguém que viaja bastante, Suzy costuma circular por festivais de cinema da Europa e dos EUA durante o ano inteiro, de onde surgem as possibilidades de filmes, convidados, mostras especiais para cada edição do Mix. Assim, há um ar transnacional nos festivais deste tipo, uma rede que os conecta entre si mas também em relação às “movimentações gays” urbanas que, por sua vez se fazem conectar em seus clamores políticos que fazem da diversidade sexual um direito humano, ou nas paradas gays que estão em praticamente todas as grandes cidades do Ocidente e cada vez se interioriza mais, ou numa “vida noturna gay” que já é parte do vocabulário das metrópoles.

Outro fato que chamou a minha atenção foi a lista de filmes nacionais de longa-metragem, em número de sete, que compunha programação. Os filmes brasileiros de curta-metragem sempre foram o coração do Mix Brasil, com a Mostra Competitiva que sempre teve direito aos principais prêmios do festival. Filmes nacionais de longa-metragem sempre foram raros nas 16 edições do Mix realizadas antes desta, sendo geralmente documentários ou algum filme dos anos 70 e 80, que pôde ser abrigado na rubrica da diversidade sexual – caso de *A Quinta Dimensão do Sexo* (dir.: José Mojica Marins, 1984) em 2002, ou *Viciado em C...* (dir.: Roberto Fedegoso, BRA, 1984) apresentado em 2007, ou ainda *Sexo dos Anormais* (dir.: Alfredo Sternheim, BRA, 1984), exibido em 2008 – tema do quarto capítulo.

Dessa vez era diferente: “A produção nacional nunca teve tanto destaque no Festival Mix Brasil. Talvez porque nunca antes na história deste país tantos longas-metragens foram ou estão sendo produzidos com foco em assuntos ligados à diversidade sexual”, diz o texto de apresentação do catálogo, assinado por Suzy Capó, João Federici e André Fischer – três personagens-fundadores do Mix com quem convivi em campo. Um desses filmes prometia ser a sensação do festival: *Do começo ao Fim*, de Aluizio Abranches, filme de abertura, já era bastante “badalado” na

internet, por onde circulava há mais de seis meses, anunciando a história de amor entre dois irmãos, exemplo de “filmes corajosos e sensíveis que fujam dos estereótipos que tanto marcaram personagens homossexuais e transexuais no cinema brasileiro” (MIX BRASIL, 2009: 5).

Percebo que, da mesma forma que pretende gerar uma imagem estável ou estabilizadora dessa multiplicidade composta por filmes e “diversidade sexual”, exemplo do que fazem os textos de catálogo que acabo de citar, o festival também se faz em sua relação com um público que devora imagens cotidianamente. Os festivais são uma parte importante, mas talvez não a principal, de uma rede complexa por onde esses filmes circulam. Blogs e sites da internet disponibilizam estes filmes para download ou para se assistir *trailers* (caso do *YouTube*), lugares onde realizo meu campo há tempo. Essa circulação gera discursos sobre os filmes, discursos impulsionados por sequências que, geralmente, acionam imagens-chave dessa rede (beijos, carícias, certas doses de violência) e circunscrevem os títulos numa territorialidade, ou seja, fixam-nos em certos territórios, ainda que de forma provisória e fluída.

2.1.5 Da Vila Madalena à Avenida Paulista

Nos dias que antecederam o festival, no começo de novembro, findado já o trabalho do catálogo, eu consegui ser chamado para trabalhar dentro da organização do Mix, na Vila Madalena. Por telefone, Suzy me diz que tem dificuldade para delegar funções e me pede que eu apareça lá no dia seguinte para ajudar no que der. Era uma terça-feira, dois dias antes de iniciar a 17ª edição do Mix, e a casa de dois pisos transformada em organização fervia, num entra-e-sai frenético, telefones a tocar o tempo todo, pessoas que circulam de um lado para o outro falando aos celulares. Definitivamente, estou na estressada São Paulo. No mesmo prédio, além da organização do Mix, funcionam também a redação do site Mix Brasil e da revista *Júnior*⁷¹. Numa pequena sala nos fundos da casa, Suzy comanda a equipe de organização do festival de cinema Mix Brasil. Muitas coisas fervilham e mantêm a equipe ocupada, apesar de que boa parte das atividades esteja sendo realizada em serviços terceirizados: uma empresa para tratar da circulação dos filmes; uma agência de publicidade para criar a parte de comunicação visual e institucional, como catálogos, guias de bolso, vinhetas, sacolas, camisetas; uma equipe de assessoria de imprensa; parceiros para a impressão de materiais; uma empresa para transformar as diferentes mídias (DVD, Beta, VHS) em formatos desejados. Mas é a partir de

⁷¹ Revista criada em 2007, por André Fischer, o primeiro organizador do Mix Brasil. A revista é voltada para o “público jovem gay” e trata de assuntos como “vida no armário” ou sobre as pessoas que “não assumem”, estética corporal, relacionamentos, entre outros.

Suzy e seus comandados que todas estas atividades se coordenam e acontecem, nesta edição de 2009.

Entreí para o grupo como mais um da equipe, o que significava na prática fazer de tudo, ajudar a resolver “pepinos” de última hora. Um que me coube resolver foi a colocação do site no ar. Uma produtora ficou responsável pela tarefa e, a tão poucas horas do início do Mix 2009, muitas informações ainda estavam pendentes, as funcionalidades do site ainda não estavam prontas. Por telefone e email, eu passava as instruções necessárias para o rapaz responsável. Depois, era preciso ficar conferindo o site, mandando mais emails. Comecei a me dar conta que, para estar com eles, era preciso compartilhar alguns *habitus* e, logo, lá estava eu, andando de telefone no ouvido, tentando fazer as coisas andarem mais rápido.

Os filmes internacionais estavam chegando e enfrentavam os trâmites de transportadoras multinacionais e alfândegas brasileiras. Andreia, uma das integrantes da equipe de Suzy, me explica que a maioria desses filmes vem direto de outros festivais e, provavelmente, são despachados dali para outros desses eventos. Os filmes nacionais, ao contrário, já estavam, a maioria, disponíveis, uma vez que para eles há sempre um processo de seleção que começa meses antes do festival, através de inscrições e passa por uma seleção por um grupo de curadores do festival. Auxílio Andreia a organizar uma planilha com a grade de programação, baseada na preocupação com os formatos de cada filme a ser exibido e as salas onde aconteceriam as projeções.

A preocupação com o formato dos filmes a serem exibidos (DVD, DigiBeta, Mini-DV, 35 mm) se explicava pela necessidade de aluguel de equipamentos que as salas de cinema nem sempre dispunham. Cabia então a uma empresa terceirizada instalar e operar os aparelhos. Mais tarde, durante o festival tive a oportunidade de estar dentro de uma cabine de projeção, pela primeira vez, no Espaço Unibanco. Este espaço, para quem gosta de cinema, talvez equivalha a uma criança que visita a cabine de um avião, sensação tão bem evocada em *Cinema Paradiso* (dir.: Giuseppe Tornatore, ITA/FRA, 1988). Mas, saindo da nostalgia do velho projetor, me deparei com uma sala barulhenta e um ar refrigerado beirando o insuportável, em que a magia dos rolos de celulóide divide espaço com as tecnologias digitais mais “modernas” e com as mais elementares, como um simples DVD.

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

Ainda no rol das experiências pessoais que constroem o olhar do pesquisador sobre o festival, há que se considerar as minhas opções de engajamento a partir dessa região também chamada de centro antigo de São Paulo que abrange bairros como Arouche, República, Santa Cecília, Bom Retiro e Bela Vista. Foi através dessa região que eu conheci São Paulo durante a Parada Gay de 2002, onde me hospedei

dei e por onde circulei – opção que retomei durante a realização desta pesquisa. Conhecer a cidade a partir dali gera alguns contrastes, mas o mais interessante deles pareceu ser a relação de oposição simbólica que se constrói entre esta região “antiga” e a região da Paulista/Augusta, seja no fato de serem dois “centros” da cidade – o “velho” e seus territórios históricos, o “econômico” e seus territórios empresariais e do comércio de luxo –, seja no fato de serem territórios marcados por isto que chamo de “cultura gay” na cidade de São Paulo⁷².

O Mix Brasil em sua trajetória sempre parece dar especial atenção a esta configuração “gay” de São Paulo e espalha sua programação concentrando boa parte nestes “dois centros de São Paulo”. 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 territórios “gays” da cidade.

2.2.1 Territórios, imagens e identidades na produção da paisagem urbana

A apropriação do centro de São Paulo por “homens interessados em atividades homoeróticas” (GREEN, 2000: 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 de 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

⁷² 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: 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*).

luxo da cidade⁷³ e chegou a ser chamada de Cinelândia Paulistana (*idem*: 161). O escritor Inimá Simões descreve a cidade da época voltada para o cinema como principal entretenimento:

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 desfile da elegância paulistana. (SIMÕES, 1990: 10)



IMG 9 – Plateia do Cine Marabá, na Cinelândia Paulistana. (Fonte: SIMÕES, 1990: 60)



IMG 10 – Fachada do Cine Metro, na Avenida São João, anos 40 (*idem*).

⁷³ 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: 109), entrando em declínio nos anos 40.

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” (*idem*: 10). 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 exclusão⁷⁴. 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: 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 (*idem*: 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 homossexuais em São Paulo. A maioria dos homossexuais entrevistados vivia nessa área. “Gilda de A-breu”, 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. (*idem*: 162).

O estudo⁷⁵ também apontou praças como a da República, da Luz e dezenas de mictórios públicos e pequenos hotéis como locais de “interação homoerótica”. Mas

⁷⁴ 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: 95).

⁷⁵ 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 com 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 disciplinar resultante das observações médico-legais, conduzidas sob a supervisão da polícia, eram visíveis precisamente porque transgrediam as normas de gênero” (GREEN, 2000: 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).

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” (*idem*: 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: 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-de-mel com o cinema (em média 50 milhões de ingressos vendidos por ano⁷⁶), 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 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: 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 (*idem*) – que se tornaram templos evangélicos ou passaram a exibir apenas filmes pornográficos, o chamado “Cinemão”⁷⁷ – termo nativo para estas salas (ROSA *et al.* 2008: 1). Destes últimos, há 21 na região do centro antigo, sendo que 11 são os chamados “cinemas de pegação”⁷⁸, predominantemente frequentados por homens que procuram sexo com outros homens, integrados ainda

⁷⁶ No Brasil inteiro, hoje, são vendidos cerca de 140 milhões de ingressos por ano, segundo dados da Ancine (2011).

⁷⁷ 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 – temas a que volto no capítulo 4.

⁷⁸ 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: 1).

hoje às dinâmicas de “interação homoerótica” que vêm da “era de ouro”⁷⁹ (*idem*). 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: 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: 354)

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: 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 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 atuadas nesta situação⁸⁰ –, 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: 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

⁷⁹ 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”.

⁸⁰ Nos relatos policiais investigados por James Green (2000), são muitos os casos de homens que por debaixo de roupas “socialmente masculinas” poderiam estar usando peças íntimas femininas, se depilavam ou andavam maquiados. Mas visivelmente, o vestuário não era um forte diferencial de grupo.

mais à formação e concentração de uma “população homossexual” em capitais como Rio de Janeiro e São Paulo.

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: 113), que parecem agregar o “ser moderno” paulistano com os novos espaços dedicados às artes⁸¹. Mais interessante é que nesta época vai começar a haver “uma expansão dos pontos gays às áreas de classe média e média alta dos Jardins” (PERLONGHER, 1987: 115), sendo também o momento em que o modelo do “homossexual normal” começa a se construir em oposição ao do “travesti marginal” (*idem*), 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 personagem⁸², 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

⁸¹ 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.

⁸² 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: 99).

comportamento” (MAGNANI, 2007: 188), popularizada na letra da canção⁸³. 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: 402; PERLONGHER, 1987: 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*: 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: 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 (*idem*: 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. Mas basta um olhar mais apurado 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: 1). Mas a etnografia mostra que o próprio espaço também se divide entre 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: 188).

⁸³ A música “Rua Augusta”, de Hervê Cordovil, é uma das mais conhecidas do rock brasileiro dos anos 60, e retrata a Augusta como um espaço frequentado por jovens amantes da velocidade e como local de circulação e paquera: “Entrei na rua Augusta a 120 por hora / botei a turma toda do passeio pra fora / fiz curva em duas rodas sem usar a buzina / parei a quatro dedos da vitrina... Legal!”. Foi gravada por Ronnie Cord em 1963 e regravação inúmeras vezes desde então, tornando-se uma referência para o movimento da Jovem Guarda.

No centro antigo, essa mesma diversidade inclui com destaque corporalidades “marcadas” que se projetam em sua paisagem, numa maciça perambulação de travestis moradoras e trabalhadoras da região, shows de *drag queens* em vários bares e as performances de “bichas loucas”, além das variadas procedências econômicas de seus frequentadores, pontos tomados como os principais focos de oposição:

em toda a extensão da Vieira de Carvalho, espalham-se homens jovens, muitas vezes moradores da periferia da cidade, que se reúnem para tomar cerveja, dançar em algumas das várias boates, ou simplesmente “caçar” observando o movimento da rua. Muitos se destacam pela aparência e comportamento espalhafatoso, com sobrelhas “feitas”, cabelos mais compridos ou tingidos e acessórios pouco discretos. Há alguns meses, a moda mais popular entre esses rapazes consistia em usar imensos leques decorados, com os quais faziam malabarismos. De comportamento considerado afeminado (*sic*) pelos adeptos de uma cultura mais viril, e menos sintonizados com linguagens e hábitos “modernos” de gostos, vestimenta e apresentação corporal, são alvo de chacota dos que a eles se referem como “bichas poc-poc”, “bichas quá-quá” ou “bichas um-real”. Em contraposição a esses personagens e marcadas pela discrição e alto poder aquisitivo, estão as “bichas finas” – também uma gíria do universo homossexual de São Paulo, usada muitas vezes em tom pejorativo. Há até as bichas “ultralounge” (segundo informante da porção popular, são as “bichas modernas e frescas”), gíria que empresta o nome da boate dos Jardins, definida por um dos *sites* especializados no público GLS da seguinte forma: “finos, modernos e bacanas frequentam esse lugar”. (FRANÇA, 2006: 45)

A “mancha” que Isadora França identifica no eixo Paulista–Jardins seria, segundo ela, “a melhor representação” da imagem “de cultura gay globalizada” que passaram a ocupar o espaço urbano a partir dos 90, também presente nas representações de seriados norte-americanos exibidos na televisão brasileira, como *Queer as Folk*⁸⁴ ou *The L. World*⁸⁵, citados pela autora, com suas “imagens positivadas” de gays e lésbicas e de suas sociabilidades. Esta nova “cultura gay” seria festejada pela mídia como “estilos de vida e padrões de consumo sofisticados e caros” (*idem*: 49).

Esta “mancha” carrega consigo características da onda maior de expansão do “mercado GLS”, nos anos 90, pautada pela busca e conformação de um público alvo mais alinhado com os padrões do “gay globalizado”, que frequenta festivais de cinema no “circuito” de cinemas de arte de São Paulo, consome revistas que o informam em relação às novidades do “mundo gay” e procura agências de turismo ao viajar – fatores que obviamente implicam um poder aquisitivo maior em relação às “bichas pobres”, como muitas vezes se define os homossexuais que não têm condições para manter este estilo de vida. (*idem*: 50)

O foco central dessa mancha se localizaria num quadrilátero formado entre as Alamedas Jaú e Tietê e entre a Rua Augusta e a Avenida Rebouças – podendo se deslocar de forma a abranger a área da Frei Caneca –, contando com casas notur-

⁸⁴ *Queer As Folk* é o nome da série estadunidense, produzida pelo canal Showtime e Temple Street Productions, transmitido de 2000 a 2005. As primeiras temporadas foram exibidas no Brasil pela canal HBO. É uma adaptação do seriado do mesmo nome produzido para a tevê inglesa nos anos de 1999 e 2000, exibido no Channel 4.

⁸⁵ *L World* é um seriado de televisão dos Estados Unidos, produzido desde 2004 pelo mesmo Showtime e exibido pelo Warner Channel, inclusive para o Brasil.

nas, restaurantes variados, *sex shops*, mais estabelecimentos voltados às mulheres, uma ausência de michês e travestis, e também de “cinemões”, a presença de *drag queens* como *hostess* ou *promoters* – diferente do centro antigo onde elas fazem shows e são atrações principais de alguns espaços (*idem*: 52). O cenário descrito por França teria tido mais força no final dos anos 90 e, em torno de 2005 começou a entrar em baixa, na mesma época em que a Frei Caneca passa a se destacar mais. Além disso, os espaços voltados a um público mais endinheirado estão se espalhando por espaços da cidade em que se tornam praticamente isolados de suas vizinhanças, ao contrário do que acontece no Arouche e, em certa medida, na Frei Caneca – que também começa a se fortalecer como espaço residencial marcado como “gay”. O exemplo vem de casas noturnas localizadas na Lapa, na Barra Funda, em Pinheiros que, além de cobrarem preços que excluem uma grande parcela de sujeitos, situam-se em regiões que demandam meios de transporte que não os coletivos, tornando-se ainda mais excludentes.

Mas 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 moda⁸⁶. 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 também “modernos”, assim como muitos dos sujeitos que circulam pelo eixo Arouche–República não necessariamente concordem com a ideia de que destoam de uma “cultura gay globalizada”.

Aliás, é impossível pensar nesta cultura global, presente não apenas em seriadados 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” se baseiam muito 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

⁸⁶ 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.

parte dessas trajetórias ou jornadas (INGOLD, 2005a).

2.2.2 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 exatamente populares⁸⁷, 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. Mas 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 espraiando por outros territórios da cidade, nem sempre restritos às duas manchas gays, citadas anteriormente. Um desses espraiamentos 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 Competi-*

⁸⁷ Na época do campo, 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.

tiva 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 observada.

Mas 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: 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. Mas também podia ter 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, ou seja, a ida do festival a um território específico, é a sessão *Cinemão* que foi realizada de 2005 a 2009, no “Autorama” ou 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 mesmo podem ser escolhidos entre outros considerados “underground”, ou ainda enfocarem 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 naque-

le 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 ao 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 recorrentemente 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 “normalmente”⁸⁸ 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 elas 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, desde 2002, quando foi realizada uma exibição de rua, embaixo do Minhocão – apelido dado ao viaduto que corta a região central – e 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,

⁸⁸ 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. Outro diferencial deste dia foi a extrema limpeza do lugar, algo incomum nestes “cinemões”. Sediar 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.

apropriando-se de processos territoriais em plena produção e propiciando a criação de novos. Pois também não significa pensar que em seus deslocamentos o Mix muda totalmente de público, que também pode se deslocar junto com as 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: 159).

2.3 Da “fuga para a cidade” ao corpo-metrópole

Em suas *Reflexões sobre a Questão Gay*, Didier Eribon (2008: 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.

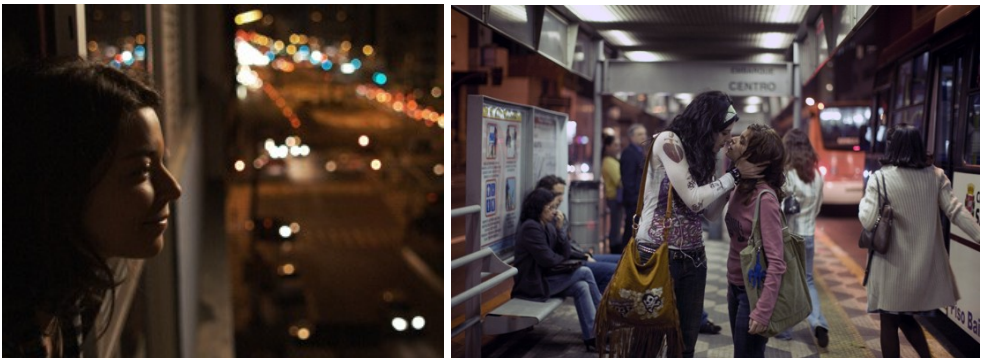
A cidade sempre foi o refúgio dos homossexuais. No fim dos anos 60, um ativista *gay* descrevia San Francisco como um “campo de refugiados”, para o qual foram pessoas de toda a nação, que queriam escapam à impossibilidade de viver vidas *gays* na atmosfera hostil, talvez até odiosa, das cidades pequenas. (...) 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: 31-2)

Porém, reconhecendo o fato 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” (*idem*: 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 do Stonewall, “havia um jogo permanente entre o segredo e a visibilidade, o silêncio e a publicidade, o medo e a temeridade” (*idem*: 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 pró-

pria subjetividade, de reinventar a identidade pessoal. (ERIBON, 2008: 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 (IMG. 11). 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: 30) em conjunto com suas paisagens.



IMG 11 – Paisagens da Paulista no filme *Quanto Dura o Amor?*

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: 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 então ‘brincar’ com as próprias identidades” (*idem*). Um processo certamente que 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 Brasil⁸⁹ –, traz imagens do centro de São Paulo como um ambiente para seus entre vistados – frequentadores da casa noturna ABC Bailão, localizada na Rua Marquês de Itu, uma das mais tradicionais da “mancha” do centro antigo (IMG. 12). 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 Somos⁹⁰, 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,

⁸⁹ O Canal Brasil participa em vários festivais de cinema no país, escolhendo um de seus filmes para receber um prêmio de R\$ 15.000.

⁹⁰ Para mais informações sobre a história do Somos, consultar o trabalho de MacRae (1990).

das divas do cinema numa vitrine, do vai-e-vem 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 com os 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*.⁹¹



IMG 12 – Cenas do filme *Bailão* (2009)

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 (IMG. 13). A Avenida Paulista não é um simples cenário para a realização da parada. A luta por mantê-la neste

⁹¹ Quando ouvimos a voz do entrevistado ou narrador, mas não temos a imagem desse momento da entrevista que, neste caso, é ilustrada com imagens dos entrevistados em circulação pela cidade.

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”. Mas 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.



IMG 13 – 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, seja nas trajetórias dos sujeitos que circulam nas “manchas”, seja numa pesquisa antropológica e no devir do antropólogo. São experiências que articulam práticas de espaço e práticas de imagem, são performances que constituem territórios. Ainda que partam de contextos e mitologias como os relatados por Didier Eribon, estes sujeitos podem estar também articulando outros interesses em que a “fuga para a cidade” pode se dar na busca de melhores condições de trabalho, oportunidades de estudo – como no caso dos cursos de Cinema em que São Paulo é uma referência.

Da trilha-de-vista (INGOLD, 2005a) do pesquisador, o Mix torna-se um território para onde convergem várias dessas linhas (*idem*, 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, ou de 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 (IMG. 14). 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.



IMG 14 – Cenas do clipe *Travileirinho*, de Rodrigo Avena (2010).



IMG 15 – Cena de *Vale Tudo* (*Assume Nothing*), exibido no Mix Brasil de 2009.

(3)

O MUNDO NO MIX e os “gays sem fronteiras”

*“Foi, desde sempre, uma das mais importantes
tarefas da arte criar uma procura para
cuja satisfação plena ainda não chegou a hora”.*

Walter Benjamin (1936/55)

3.1 O Mix Brasil e a programação da diversidade

O tema da campanha do Festival Mix Brasil em 2010, de inspiração militar, não tinha apenas o objetivo de convocar o público, com o *slogan*: “Aliste-se!”, a se engajar na programação. A escolha do tema também teve relação com o fato de se tratar da 18ª edição, uma alusão à ideia de maioridade que o festival estaria atingindo. No catálogo oficial do evento, os organizadores refletiram sobre essa história e de como o festival se modificou acompanhando a produção dessa cinematografia: “De um evento que exibia apenas curtas mais experimentais evoluímos para uma programação que agregou longas e a produção mais comercial, sem perder o espírito underground dos primeiros anos” (MIX BRASIL, 2010: 5). Com o tempo o festival foi se transformando, através da ampliação do número de títulos e da lista de países que passaram a se fazer presentes, fatos que sempre são motivos de orgulho dos organizadores. O mesmo texto do catálogo exemplifica essa questão e nos informa sobre procedências mais recorrentes:

De lugares onde enfrentam duras realidades e preconceito como Mongólia e Cingapura a surpresas de cinematografias pouco conhecidas como Bolívia, Sérvia e Bahamas. Sem faltar o melhor dos EUA, França, Inglaterra, Dinamarca e Canadá e outros países que estiveram presentes no Festival desde o começo. (*idem*)

Essa variedade de procedências é talvez uma das características mais fortes do Mix Brasil como um festival em sua produção de multissensorialidades, através de imagens e sons que remetem a “múltiplas vozes, cenas e propostas” (STOELTJE, 1992: 261). No capítulo anterior, apresentei as territorialidades gays de São Paulo como contextos que acionam o próprio caráter festivo do Mix Brasil ao levar o evento a se deslocar por diferentes “manchas” (MAGNANI, 2005: 178) que representam essas sociabilidades na capital paulista. Agora se torna necessário pensar como uma programação produz as características de um festival. O que faz esse tipo de evento diferente de um simples conjunto de filmes distribuídos numa grade de programação?

Não são apenas filmes, apesar deles serem os elementos centrais da festividade. O festival aciona diariamente e simultaneamente pelo menos três cinemas da cidade, com filmes que não vão se repetir no mesmo horário no dia seguinte – ao contrário dos filmes normalmente em cartaz que ficam no mínimo uma semana ocupando a mesma sala de exibição. Cada longa-metragem ou sessão de curtas no Mix Brasil é rerepresentada apenas uma segunda vez e, geralmente, em outro cinema. Dependendo do filme, essa exibição pode ser única, como foi o caso de *Do começo ao fim* (dir.: Aluizio Abranches, BRA, 2009), que dez dias depois estrearia no circuito nacional. Além desse atravessamento nas programações dos cinemas, o Mix também se constitui de festas realizadas a cada dia numa das casas noturnas que fazem parte das diferentes “manchas gays” da cidade. Há também os chamados

Eventos especiais que não se referem à exibição de filmes e podem ser desde debates e palestras até um festival de música, o *Mix Music*, realizado desde 1999 e considerado o único do gênero no país (MIX BRASIL, 2009: 5).

Início agora um percurso pelos diferentes programas que formam a grade do Mix Brasil, tomando como referências principais os anos em que realizei minha etnografia, sem deixar de recorrer a materiais de arquivo que podem nos informar sobre as transformações dessa programação. Antes uma pequena observação: em relação aos filmes citados, não tenho o objetivo de citar todos que fazem parte de cada sessão comentada, até porque meu objetivo central não é este. Assim, me limito a fazer comentários mais extensos apenas dos filmes que pude assistir, pois interessam aqui as formas de circulação/recepção dos filmes no festival, as reações da plateia e fatos que marcam as exibições como os debates após as sessões quando da presença dos realizadores.

3.2 *Panorama Internacional* e a “experiência de ser gay no mundo de hoje”

Desde que o filme *As incríveis aventuras de duas garotas in love* (dir.: Maria Maggenti, EUA, 1995) estreou na noite de abertura na terceira edição do Mix, em 1995, os filmes de longa-metragem deram um novo formato ao festival que passou a ser realizado em mais salas de cinema e começou a chamar mais público ao exibir as produções dos anos 90 preocupadas em constituir novos territórios para as relações não heterossexuais. Durante os três primeiros anos, o Mix Brasil manteve-se bastante experimental, com trabalhos de forte apelo visual e nenhum documentário, uma vez que não era possível oferecer a tradução das obras, segundo Suzy Capó (BARRET *et al.*, 2005:583). O filme de Maggenti e a maioria dos filmes internacionais, até o ano de 1996, foram exibidos sem legendas, o que fez com que o número dessas produções fosse bem tímido: quatro em 1995 e seis em 1996. Apenas em 1997, os longas e os curtas internacionais passam a ser exibidos com legendagem eletrônica. O número de longas chega a 19, número que nos anos seguintes vai crescer e chegar à casa dos 60, em meados dos anos 2000.

Nos anos em que esta pesquisa está sendo realizada, 2009 e 2010, esse número foi de 45 e 36 filmes respectivamente, número um pouco menor que nos anos anteriores, mas que ainda assim compõe uma diversidade de origens nas paisagens multiétnicas que o Mix Brasil propõe. Além disso, nesse conjunto de filmes, uns conseguem manter as “raízes experimentais”, e outros não deixam de abranger as narrativas mais convencionais, geralmente normalizadoras e/ou positivas. Através dessas procedências diversas e de estéticas variadas, o “Mix Brasil sempre teve a missão de desafiar tabus e subverter o mito de que o cinema gay seria sinônimo de filme pornô e por isso cenas do nosso cotidiano deveriam ser proibidas para meno-

res” (MIX BRASIL, 2010: 5). A tarefa, porém, não significa a exclusão de nenhum tipo de filme: “Ao festejar a maioria, nos damos ao luxo de apresentar uma seleção especial do *PornFilmFest* de Berlim, sem medo de que confundam alhos com bugalhos” (*idem*), explica um dos sempre bem humorados textos de abertura dos catálogos que sempre levam a assinatura de André Fischer e de outros organizadores.

Mas não é apenas a diversidade estética e cultural que caracteriza a sessão *Panorama Internacional*. Desde os anos 90, o Mix tem contado com a presença de atores e diretores de algumas dessas produções que circulam pelo festival e pelas festas da programação, participam da exibição dos filmes e de debates que acontecem na sequência da sessão, dão autógrafos e são tratados como celebridades. Como o ator francês François Sagat, citado anteriormente, presente na exibição de um de seus filmes, em 2010. Nessa mesma edição, os realizadores sul-americanos, que compunham a mostra *Mundo Mix* – tema ainda deste capítulo (3.3) –, também marcaram presença no início das sessões fazendo comentários sobre a realização dos filmes. No ano anterior, quando houve a marcante presença de documentários na programação – não apenas no *Panorama Internacional*, mas também na *Seleção Brasileira*, tema do próximo capítulo – realizadores e personagens centrais dos filmes se fizeram presentes em debates realizados após as sessões, geralmente respondendo a questionamentos realizados por público curioso seja pelo tema, seja pelo processo da produção fílmica. É um pouco de cada um desses territórios que passo descrever agora.

3.2.1 Dos documentários aos filmes de comunidade

Nos anos de 2009 e 2010, teve de tudo na mostra *Panorama Internacional*. Além das procedências citadas acima, a mostra trouxe produções da Alemanha, China, Noruega, Espanha, Israel, Tailândia, Filipinas, Líbano, Portugal, Suécia, Grécia e Nova Zelândia, que oscilavam de histórias românticas e trajetórias individuais – geralmente tema dos documentários –, a resgates de artistas da cena “gay” de grandes cidades, filmes sobre adoção ou sobre relações familiares, histórias de amor proibido, experiências transgênero e os sempre presentes filmes “de comunidade”, ou como prefere Dean (2007), os que representam as “subculturas urbanas de gays e lésbicas”, ou como esbocei no primeiro capítulo, a “cultura gay urbana”⁹².

⁹² Para lembrar, meu argumento (esboçado no item 1.3.2) é de que essa “cultura gay” não é o conjunto de todas as vivências de homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com pessoas do “mesmo sexo”, mas se refere, para fins desta pesquisa, às territorialidades urbanas que se organizam em “manchas” (MAGNANI, 2005) que agregam casas noturnas, circuitos de cinema e de sexo em redes marcadas socioeconômica, geracional e etnicamente e dos engajamentos de indivíduos e da produção de sujeitos nestas mesmas redes. Um sentido de cultura mais processual e relacional do que preocupado em comportamentos e ideias estanques.

Ao contrário da sessão *Mundo Mix* e de outras mostras que podem ser organizadas com produções de um diretor ou de uma procedência, o *Panorama Internacional* sempre objetivou uma multiplicidade que pudesse representar a “experiência de ser gay no mundo de hoje”, conforme as palavras de Suzy Capó, na noite de abertura em 2010, ao se referir ao trabalho realizado naquele ano em sua circulação por outros festivais similares ao Mix, de onde esses filmes são garimpados. Ou, ainda os catálogos: “Através dos 34 longas e 71 curtas selecionados este ano [2010] vamos conhecer os sonhos, dramas e fantasias de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e seus simpatizantes de 28 países” (MIX BRASIL, 2010: 5).

A recorrência de temas que não se restringem a um determinado país, que podem ser lidos por diferentes audiências locais, no ensejo de algum tipo de identificação, é também uma marca desse conjunto de filmes e um dos motivos para o engajamento dos espectadores em festivais como o Mix Brasil. Alguns desses engajamentos merecem detalhamento. Em 2009, dois documentários de média-metragem do *Panorama Internacional* foram apresentados numa única sessão: *O Eterno Noivado de Edie & Thea* (dir.: Susan Muska e Gréta Olafsdóttir, EUA, 2009) e *Casamento à Espanhola* (dir.: Andres Rubio, ESP, 2007) compuseram um cenário de debate e emoção numa daquelas tardes da Augusta – a necessidade de leis, que reconheçam oficialmente as relações de “mesmo sexo”, unia as duas produções.



IMG 16 – *Casamento à Espanhola* e *O Eterno noivado...*, destaques de 2009.

Apresentada no CineSesc, numa tarde de quinta-feira, a sessão não estava muito concorrida – uma vez que, durante a semana, as plateias de todos os cinemas em circuito no festival são mais numerosas nas sessões noturnas. O primeiro filme trazia a história de um noivado que durou 42 anos, entre duas mulheres, relatando fatos marcantes de suas vidas pessoais e dos círculos de amigas que frequentavam, suas viagens, até que pudessem se casar oficialmente. A história se torna ainda mais emocionante com a ênfase dada aos cuidados que uma dispensa à outra, pelo avanço da idade e dos problemas de saúde de uma delas, trazendo mais do que uma história de amor ou desejo, mas de profunda cumplicidade. Quando descobrem

que uma delas tem menos de um ano de vida, as duas, que residem nos Estados Unidos, rumam a Toronto, no Canadá, onde a lei permite o registro civil daquela união. O destaque dado já no título do filme ao longo noivado parecia se coadunar com as demandas por leis que garantam a união de pessoas do “mesmo sexo” em países como o Brasil, onde a discussão se arrasta desde os anos 1990.

No outro lado do Atlântico, uma pequena vila do interior é destaque de *Casamento à Espanhola*, por ter sido uma das poucas cidades a levar a termo a “Lei do Casamento Homossexual”, promulgada pelo parlamento espanhol em 2005, contrariando o direcionamento dado nas grandes cidades da Espanha, conforme a sinopse disponível no catálogo do festival:

Em cidades como a de Valladolid, uma das maiores da Espanha, os prefeitos entraram em campanha contra a aplicação da lei. Em contrapartida, o prefeito Francisco Maroto, de Campillo de Ranas, uma minúscula vila de pouco mais de cem habitantes perdida nas profundezas das montanhas de Guadalajara, deu um passo à frente e declarou: “Eu caso!”. Com isto, Campillo se tornou a capital espanhola do casamento gay (MIX BRASIL, 2009: 30).

Com uma fotografia que valorizava de forma bucólica a paisagem acidentada do vilarejo, os animais sendo alimentados e as relações de vizinhança, o documentário mostrava como dezenas de casais estavam escolhendo a cidade para realizar as cerimônias, incentivados pela prefeitura local que encontrou também uma forma de desenvolvimento econômico para a localidade, até então dependente de atividades agropecuárias. Depois da sessão, no debate que contou com a presença do prefeito e do diretor, Maroto explicou que a lei para ser colocada em prática dependia de cada prefeito. Tanto Maroto quanto o diretor, Andres Rubio, falavam do filme como uma peça de militância, uma parte da atuação de ambos, desde que teve início a luta das organizações espanholas para que os prefeitos assumam a nova lei.

Na esteira dos dois documentários sobre casamento, o público participou com perguntas mais ligadas à importância de leis que permitam a conjugalidade “gay” e “lésbica”, sem que ninguém colocasse em questão o apelo para esse tipo de arranjo baseado numa ideia romântica de relacionamento. Ainda que o possível peso que teria o catolicismo espanhol para esta questão não tivesse sido enfatizado no documentário, algumas das perguntas sugeriam a religiosidade como um entrave, elaborando uma leitura comparada com a questão no Brasil, apontando os grupos religiosos como um obstáculo na luta dos direitos civis. Dessa forma, parece que os filmes não brasileiros oferecem a possibilidade de contato, de embate e de trocas, em que o falar de um filme sobre uma realidade exterior passa por um repensar nas estratégias e conjunturas locais.

Outros documentários levantaram questões importantes que circulam nos territórios gays dos últimos anos. Dois desses documentários traziam as experiências transgênero a partir da história de duas pessoas em vias de realizarem cirurgias de transsexualização ou “mudança de sexo”. *O Retrato de Turner* (dir.: Irene Gustafson, EUA, 2009) trazia uma entrevista-monólogo com um artista performático de

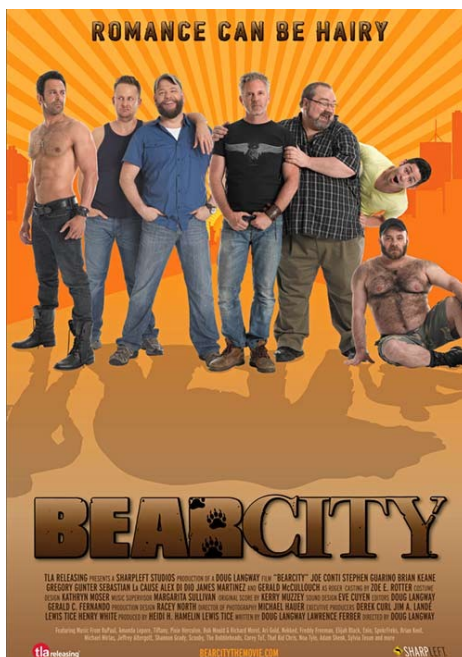
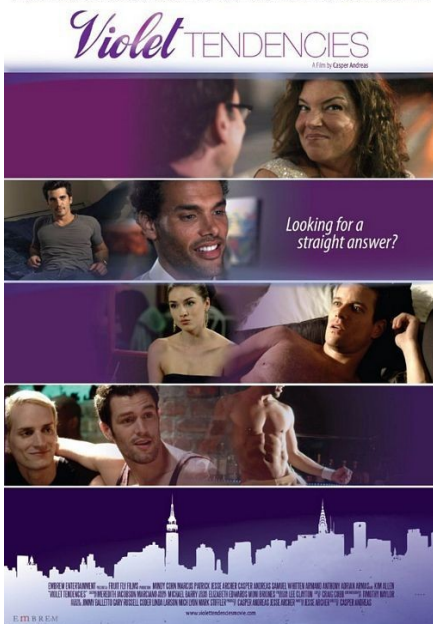
Atlanta, Scott Turner Schoffield, que em sua fala reflete sobre sua experiência transgênero (“*female to male*”) faz uma contestação das identidades “autênticas”, centradas e definidas, tomando por base as demandas feitas em relação a seu corpo pelos saberes da biomedicina, das políticas culturais e mesmo pelos ideais do meio urbano em que vive, “branco, sulista e de classe média” (MIX BRASIL, 2009: 50).

Por sua vez, *Dechavando Michelle* (dir.: Dan Shaffer, EUA, 2008) traz a história de um diretor de cinema norte-americano, Joe O’Ferrell, e a sua transformação através de inúmeras cirurgias em Michelle, pondo fim à “vida dupla” que manteve em segredo durante anos (*idem*: 32). O documentário explora a transformação não apenas corporal mas na nova vida de O’Ferrell que precisava agora lidar com o fato de “não ser gay” e de precisar fazer de sua narrativa de escolha uma aula de deslocamentos *queer*. Mas, de uma situação a princípio individualizada, conhecemos o universo das relações de O’Ferrell e a existência de uma pequena comunidade que trazia o mesmo deslocamento da continuidade, sugerida na fala de seus interlocutores, entre transexualidade e “desejo gay”. A contextualização através da ambientação desses sujeitos em grupos, por menores que sejam, parece tornar mais digerível tais diferenças, o que nos leva a uma outra presença marcante de festivais como o Mix Brasil e das cinematografias da diversidade sexual que são os “filmes de comunidade” ou que trazem expressões de redes de sociabilidade ou os territórios gays urbanos, tão recorrentes quanto os de experiência transgênero, desde a primeira edição.



IMG 17 – Turner, Michele e as experiências de transexualização.

Mindy Golan Marcus Patrick Jesse Archer Samuel Whitten Casper Andreas Armand Anthony Adrian Armas and Kim Allen



IMG 18 – Os “filmes de comunidade” sempre marcam a sessão *Panorama Internacional*

Dois desses filmes eu pude assistir na edição de 2010, duas comédias norte-americanas que enfocavam dois diferentes contextos de uma “Nova York gay”. Em *Violeta é a tendência* (dir.: Casper Andreas, EUA, 2010), a história de uma mulher “heterossexual” amiga de inúmeros homens “gays” é o mote para uma incursão pelos bares e boates que provavelmente representam uma parte das “culturas gays” de Nova York, entrelaçando histórias sobre homens que precisam conciliar a vida gay agitada da cidade com alguns ideais românticos, como a monogamia e o desejo de ter uma família com filhos. Com uma maioria de atores brancos e de corpos “bem cuidados” e dentro dos padrões da estética “moderna gay”, esta é uma Nova York que se coloca como uma representação mais ligada a alguns temas bastante atuais das movimentações gays contemporâneas que perpassam lugares como São Paulo – o que explica as sessões bastante cheias, no CineSesc da Augusta.

Outros filmes, no entanto, apresentam uma outra cidade, como *Bearcity* (dir.: Douglas Langway, EUA, 2010), que faz de Nova York a cidade dos ursos, ao mostrar diferentes situações que envolvem homens pertencentes à “comunidade ursina”, tendo como pano de fundo uma “vida gay” bastante agitada de bares e de encontros em grupos – em moldes muito semelhantes ao filme citado anteriormente, com a diferença de serem locais quase exclusivos dessa comunidade. Urso, neste contexto e já não se restringindo a ele, é uma categoria que inclui, grosso modo, homens gordos e/ou peludos que se envolvem afetivamente com outros homens,

definição que pode incluir ainda algumas recorrências estéticas de vestuário e o uso de barba. A plateia que ansiosa lotou o CineSesc à espera de assistir *Bearcity* era composta por muitos homens que fazem parte dessa comunidade em São Paulo, seja no compartilhar de escolhas estéticas, seja no circular por territórios e festas que se tornaram frequentes na última década⁹³. Sem debate nesta sessão, que não contou com a presença de nenhuma estrela, uma plateia inteira parecia fazer rizoma com a tela e com a ideia de “filme de comunidade”.

3.2.2 Diferentes paisagens com “alguma coisa em comum”

Se as histórias urbanas e as relações dos sujeitos com as metrópoles compõem de certa forma uma parte considerável do conjunto de imagens produzidas pelo Mix Brasil – tema visto no capítulo anterior – e do cinema da “diversidade sexual”, elas não são as únicas a construir as narrativas de uma “identidade gay moderna” ou, simplesmente, dos sujeitos urbanos modernos ou, ainda, das “sexualidades” contemporâneas. Os dois filmes escolhidos pelo público como melhores longas-metragens, nas duas edições em que participei, 2009 e 2010, foram dois filmes emblemáticos com duas histórias de relacionamentos afetivos entre dois homens: a primeira numa vila rural do País Basco, *Ander* (dir.: Roberto Castón, ESP, 2009); a outra numa comunidade pesqueira do Peru, *Contracorriente* (dir.: Javier Fuentes-León, PER/COL/FRA/ALE, 2009). Os dois filmes não apresentam propriamente essas relações como pertencentes às “culturas gays”, tampouco o rótulo “gay” é facilmente aplicável a qualquer um desses personagens.

Mas ainda assim há a presença da cidade moderna ou da urbanidade nos dois filmes, não imageticamente representada, mas compondo um imaginário ou um devir que se contrapõe à realidade local. Em *Ander*, a cidade aparece como um lugar para onde boa parte da população local migrou e que os que ficaram, como o personagem título, um homem basco de 40 anos, acabam tendo uma vida simples, um tanto entristecida, sem muitas possibilidades de relacionamentos afetivos. Ander é solteiro e vive sozinho com sua mãe, desde que a irmã se casou e foi viver na cidade. Depois de sofrer um acidente que lhe impossibilita de tocar as atividades agropecuárias de sua pequena propriedade, Ander contrata um imigrante peruano, José, que se torna uma presença constante no cotidiano da casa, gerando um envolvimento entre eles. O filme vai estabelecer relações com os contextos modernos, mas não será através de “identidades sexuais”, como algumas apropriações vistas no capítulo anterior, mas principalmente nas problematizações de uma Espanha que vê

⁹³ Já no final dos anos 90, havia sites na internet voltados a esse público que, nos últimos anos tem se feito presente nas grandes cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. Em São Paulo, é realizada há cinco anos uma festa chamada *Ursound*, realizada numa boate da cidade e voltada inteiramente aos “ursos”.

suas cidades rurais se esvaziarem, ao mesmo tempo em que imigrantes de antigas colônias começam a ocupar o lugar daqueles que foram em busca de uma vida mais “moderna”, num complexo de migrações.



IMG 19 – Cena de *Ander* exibido no Mix Brasil em 2009.

O mesmo talvez não possa ser dito de *Contracorriente*, em que a vila de pescadores aparece como uma contraposição clara à modernidade urbana e às possibilidades que ela oferece para as relações de mesmo sexo. Aqui, o espectador já se depara com um relacionamento em curso entre dois homens, um pescador local e um “forasteiro” que, no caso, nada mais é do que a representação da elite europeizada do Peru, do habitante da cidade e seus comportamentos que contradizem o regime heteronormativo local. A cidade agora aparece entrelaçada em certos sujeitos, na medida em que a figura do forasteiro representa não só a cidade, mas também uma “sexualidade” diferente ao olhar dos pescadores que o hostilizam. O relacionamento entre o pescador Miguel e o fotógrafo Santiago acontece às escondidas, em lugares paradisíacos da comunidade pesqueira e só se torna público depois da morte de Santiago quando são descobertas pinturas, feitas por ele, tendo Miguel como modelo, o que causa uma onda de preconceito na comunidade e o pescador também passa a ser hostilizado.



IMG 20 – Cena de *ContraCorriente*, abertura do Mix em 2010.

Fossem histórias que se passassem em grandes cidades, talvez elas pudessem ser enquadradas como menos interessantes ou talvez não conquistassem tanta simpatia do público. *Ander*, ao contrário de filmes norte-americanos como os analisados e classificados por Dean (2007) como sendo de um “ponto de vista gay ou lésbico”, não se trata de uma narrativa construída em cima de uma ideia romântica de relacionamento e amor, com uma profusão de imagens positivas, o que não é absolutamente um ponto negativo do filme. *ContraCorriente*, ao contrário, aposta em belas imagens de homoerotismo e não deve nada ao gênero “drama romântico” e, também de forma oposta a *Ander*, as relações de mesmo sexo ganham um peso maior nas identidades e dificilmente podemos falar delas como “descentramento identitário” (*idem*), uma vez que o personagem de Miguel acaba sofrendo por viver apaixonado por um homem, ao mesmo tempo em que parece amar sua mulher grávida.

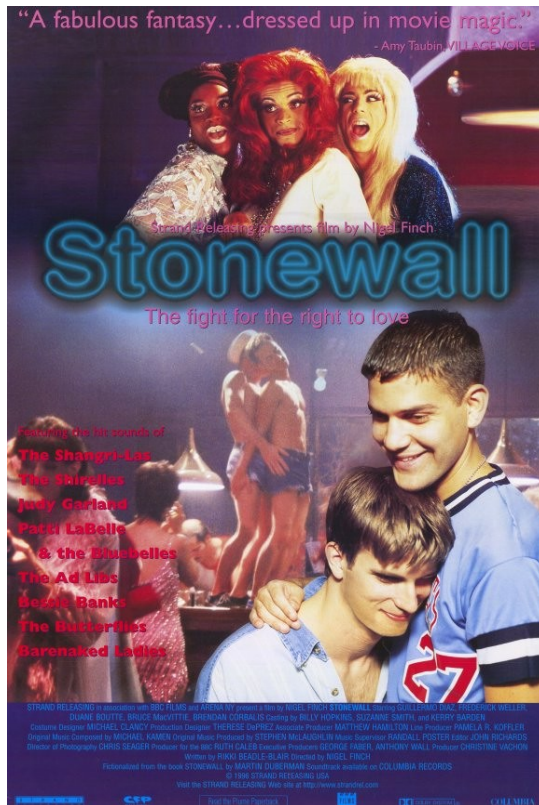
Esse olhar que cruza fronteiras e coloca a diversidade sexual em termos de diversidades culturais com a possibilidade de arranjos e experiências, que tanto podem confundir as definições de gênero e sexualidade quanto reforçar a ideia de “sexualidades sem fronteiras” e determinadas por uma “natureza” ou biologia, parece tornar possível pensar em relações de “mesmo sexo” numa vila tailandesa nos mesmos termos em que são representadas numa metrópole “moderna” dos Estados Unidos ou da Europa. No caso desses dois filmes que conquistaram a simpatia do público paulistano, um ponto de vista metropolitano é capaz de atualizar tais imagens e narrativas e organizá-las dentro das demandas urbanas dos movimentos “gays” das últimas décadas.

De forma similar às apropriações de São Paulo por diferentes atores, tema do

capítulo anterior, a relação da produção de identidades, sexualidades ou desejos parece também se dar no diálogo com as paisagens locais, em muitos dos filmes que têm feito parte do Mix Brasil. Seja numa comunidade ribeirinha da Amazônia (*A Festa da menina morta*, dir.: Matheus Nachtergaele, BRA, 2008), ou numa vila de pescadores do Peru (*Contracorriente*), seja numa comunidade rural do País Basco (*Ander*), ou num colégio de jovens de classe operária na Suécia (*Amigas de Colégio*, dir.: Lukas Moodyson, SUE, 1999), numa famosa rua de Madrid (*Km 0*, dir.: Yolanda Serrano e Juan Iborra, ESP, 2000) ou nos diferentes enclaves gays de Nova York (*Bearcity*, dir.: Douglas Langway, EUA, 2010; *Violet Tendencias*, dir.: Casper Andreas, EUA, 2010), diferentes lugares e culturas servem de palco ou paisagem para as relações não heteronormativas. Mais: elas contribuem para uma “política de representações” que, localmente, tanto desafia a produção de conhecimento quanto fomenta outras obras artísticas e científicas, através de uma complexa rede de sociabilidades onde os indivíduos constroem suas posições de sujeitos na intersecção de discursos nacionais e transnacionais (BOELLSTORFF, 2006:628).

Um exemplo são os filmes das noites de abertura que, considerados em conjunto, parecem oferecer uma miríade de linguagens e olhares que talvez possam ser tomados como uma amostra das cinematografias de longa-metragem que se fizeram presentes em 18 edições. A comparação entre alguns desses filmes provavelmente nos traria linhas que se destacam entre procedências e gêneros tão variados. Cada filme parece iluminar uma das muitas faces de um festival cujo tema é a “diversidade sexual”: em 2009, a produção brasileira, no ano seguinte, a latino-americana; em 2008, o cinema “gay” israelense; em 2007, a produção asiática. Mas há também as edições que catalisam as produções mais recentes de países já acostumadas com tal cinema, como filmes estadunidenses e europeus, dos mais comerciais àqueles com propostas alternativas, em termos de linguagem e temas.

Alguns desses filmes marcaram a história do Mix Brasil e sempre são lembrados em catálogos ou discursos de abertura. Como *Stonewall* (dir.: Nigel Finch, GBR, 1995), exibido na noite de abertura da quarta edição (1996), contando a história do conflito acontecido no bar “gay” de mesmo nome, no ano de 1969, quando os frequentadores resolveram reagir às investidas da polícia e às humilhações de que eram alvos constantes, resultando em três dias de protestos e violência policial. Muitos desses frequentadores começam a se organizar politicamente através da Frente de Libertação Gay, defendendo o dia 28 de junho – início da revolta – como Dia do Orgulho Gay (FRY e MACRAE, 1985:96-7), e realizam um ano depois, em 1970, a primeira parada gay do mundo. O filme de Nigel Finch que apresenta uma parte dessa história teria sido um dos estopins para a formação da parada gay de São Paulo. Na noite de abertura de 2010, Fischer lembrou que depois da exibição de *Stonewall*, um grupo saiu do cinema falando em organizar uma parada gay na cidade, o que aconteceria pela primeira vez em 1997.



IMG 21 – Cartaz de divulgação de *Stonewall* (1995), abertura de 1996

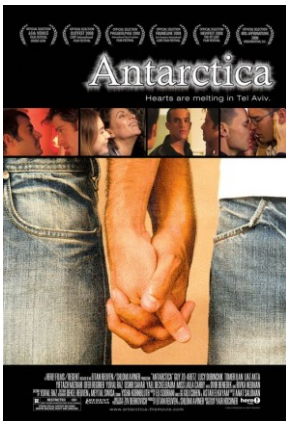
Mas ainda assim, são as relações de mesmo sexo, levadas ao espectador com uma boa dose de romantismo e belas imagens que surgem como uma das principais linhas que conectam os filmes que têm estado na abertura do Mix. Além dos dois já citados, inclua-se aí o israelense *Antártica* (dir.: Yair Hochner, ISR, 2008), na abertura de 2008, o americano *Boy Culture* (dir.: Q. Allan Brocka, EUA, 2006), em 2006, e o francês *Drôle de Félix* (dir.: Olivier Ducastel e Jacques Martíneau, FRA, 2000), na abertura de 2000. Há outras que podem culminar com a seleção de um filme de terror como *Hellbent* (dir.: Paul Etheredge, EUA, 2004), na abertura de 2005, ou que apenas celebre a “diversidade sexual”, como o espanhol *Km 0*, em que tais cenas também se fazem presentes. Os critérios de escolha não são fixos, mas parecem indicar a opção por filmes que tragam com cores mais fortes a proposta central do Mix Brasil, a diversidade.

Neste sentido, o Mix Brasil pode ser pensado como um festival de imagens que remetem não apenas à representação de sujeitos, identidades ou sexualidades, mas como um festival em que uma de suas principais novidades é justamente essa multiplicidade de lugares ou culturas não brasileiras ou pertencentes a um Brasil perifé-

rico, a deslizarem pelas territorialidades paulistanas, formando as paisagens audiovisuais do Mix Brasil. Talvez seja possível pensar que um tornar-se moderno ou urbano passa pelo consumo de imagens e produtos que não apenas representam a modernidade metropolitana, mas também de representações consideradas exóticas, rurais, distantes, marcadas por outras tradições, entre outras classificações possíveis feitas a partir de um olhar ocidental e de classe média urbana. É a partir dessa multiplicidade de mundos possíveis e impossíveis que muitas relações podem ser subsumidas pela alcunha de diversidade sexual e passam a interessar os espectadores urbanos. Talvez pelo fato de que, assim como em filmes como *Ander e Contra-corriente* onde a cidade torna-se presente ainda que pela sua distância e ausência, não é difícil perceber que o “não urbano” e o “não moderno” são também fundamentais para as demandas dessas culturas gays urbanas, ainda que por sua virtualidade como lugares marcados pela intolerância, ou simplesmente como um passado que muitos deixaram para trás.

Ainda que muitos filmes e alguns festivais possam ter entre os seus objetivos a “educação de uma audiência não *queer*” para “lidar com a diferença” (RASTEGAR, 2009:481) – como o Mix Brasil tem feito em sua trajetória com a exibição de filmes de sua programação em bairros da periferia e também em escolas públicas de São Paulo –, não seria exagero afirmar que os festivais constituem-se tendo em vista um público que compartilharia identidades ou desejos com os personagens que estão no centro das narrativas em tela. Por mais que se possa dizer que os envolvimento eróticos e afetivos entre dois homens ou entre duas mulheres e que as experiências transgênero ganhem sentidos diversos de uma cultura para outra, e ainda que possamos duvidar dessa classificação binária, marca das culturas ocidentais, que cria dois sexos como se fossem duas espécies diferentes, é com muita tranquilidade que termos como “homossexualidade”, “gay”, “lésbica”, “transsexual” são utilizados de forma universal, em produtos da mídia e em territórios como o Mix, principalmente nos catálogos que apresentam o festival e os filmes. Parecem contextos – do ponto de vista metropolitano ou ocidentalizado – ou mesmo territórios de onde se pode visualizar, sob as variações culturais, a existência de tipos de humanos mais específicos ainda: homens e mulheres “heterossexuais” e homens e mulheres “homossexuais”, incluindo também as categorizações das experiências transgênero.

Acrescente-se ainda que um festival como o Mix não deixa de estar intimamente ligado às pautas que agitam as movimentações políticas mais contemporâneas: a luta por direitos civis que dão direito à conjugalidade registrada e amparada nas leis, o combate à homofobia e ao racismo e a produção de imagens positivas e narrativas “normalizadas”. Assim, enquanto festival, as produções do Mix Brasil não se resumem às sessões de filmes, mas se estendem à circulação de ideias e experiências que podem oferecer possibilidades de “boa homossexualidade” ou de uma “vida gay saudável”, ou de novos “retratos de famílias”, as experiências comunitárias, as demandas dos direitos humanos, ou simplesmente a noção de “diversidade sexual”.



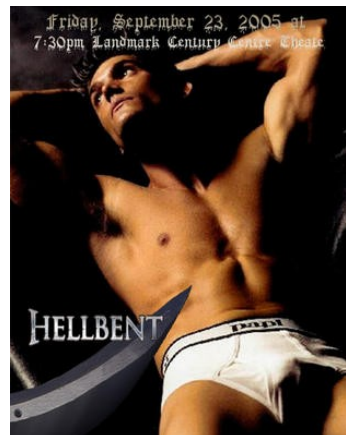
IMG 22 – Pôster de Antártica, abertura de 2008



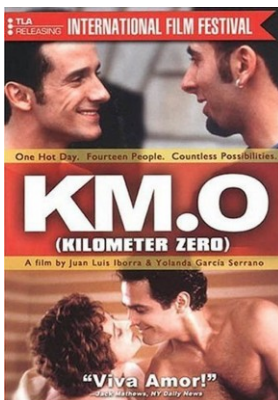
IMG 23 – Pôster de Drôle de Félix, abertura de 2000



IMG 24 – Boy Culture, abertura de 2006



IMG 25 – Pôster de Hellbent, abertura em 2005



IMG 26 – Km 0 abriu o Mix em 2001, pôster

Além dos catálogos, os pôsteres dos filmes constituem poderosas mensagens que iniciam o processo de construção da obra antes mesmo de ser vista pelo público. De um corpo a uma situação, elas parecem supor um olhar desejante que se atrai por corpos masculinos supostamente belos, ou pela troca de olhares apaixonados ou carícias entre dois homens ou duas mulheres, ou por uma atmosfera de “diversidade sexual”.

3.3 *Mundo Mix* e o mundo no Mix Brasil

Enquanto a sessão *Panorama Internacional* traz uma mostra do cinema “queer” ou “LGBT” do ano, sendo que grande parte vem dos Estados Unidos e Europa, a sessão *Mundo Mix* tem trazido cinematografias específicas. O texto explicativo desta sessão no catálogo da 18ª edição, de 2010, é elucidativo.

Todo ano o Festival Mix Brasil revela para o público brasileiro uma cinematografia nacional ou regional onde a temática LGBT esteja passando por um momento de especial ebulição. África do Sul, França, Extremo Oriente e Israel já foram em edições anteriores mercedores deste foco.

Desta vez foi entre nossos hermanos da América do Sul que encontramos uma especial concentração de bons filmes que contam histórias gays. Argentina, Chile, Colômbia, Peru e Uruguai são a nossa bola da vez. Não por coincidência são justamente esses os países da região que mais têm avançado nos direitos civis de seus cidadãos homossexuais. Bem mais que o Brasil, diga-se de passagem. (MIX BRASIL, 2010: 12)

O texto não apenas apresenta os 10 filmes que constituíram o *Mundo Mix* naquele ano, como também parece destacar algumas das principais características da *transnacionalidade* de festivais como Mix Brasil: por um lado a ligação com cinematografias de regiões específicas do mundo, por outro a ligação de toda essa produção com uma espécie de marcha mundial pelos direitos humanos “gays e lésbicos”. Não significa que estes filmes sejam representativos de movimentações políticas dos seus países, mas talvez representem lugares do globo que parecem acenar com preocupações semelhantes, no sentido de colocarem em relevo a posição de homens e mulheres e seus desejos “sexuais” e identitários dentro de culturas específicas. Mais do que a busca de uma representação de outros grupos ou culturas, é bem possível que seja através dessa multiplicidade de idiomas e visualidades que as subjetividades locais se atualizam, se utilizando das diferenças culturais para constituir ideais de modernidade, ao mesmo tempo em que se utilizam de uma pretensa “homossexualidade universal” para poderem realizar tal performance.

As diferenças que podemos visualizar entre as formas de apresentação dos filmes nas programações do Mix Brasil também podem ser pensadas em relação a algumas classificações fílmicas já apresentadas nesta tese e mesmo desafiá-las. Na *Panorama Internacional* onde sempre houve uma presença considerável dos filmes norte-americanos e europeus, é também um espaço marcado por aqueles filmes que Dean (2007) chama de “*gay and lesbian standpoint film*” – vertente do cinema independente dos EUA, mas com características recorrentes em outros países –, ou seja, histórias que refletiriam um certo ponto de vista, apresentando também as comunidades ou “subculturas” urbanas “gays e lésbicas” em suas narrativas. Já na sessão *Mundo Mix*, tem sido mais comum encontrar filmes que se tivessem que ser de alguma forma classificados, poderiam ser pensados mais em termos do “*queer cinema*” definido por Dean, tendo em vista os deslocamentos de gênero e sexuali-

dade que outros contextos étnico-raciais podem oferecer, o que também não pode ser tomado como uma regra.

Seria, no entanto, inútil ficar indicando aqui qual e qual filme seriam desta ou daquela categoria. Interessante é pensar no quanto festivais como o Mix Brasil promovem aproximações e cruzamentos entre produções, estilos, categorias que talvez não se avizinhassem em outros contextos, em termos estéticos e até mesmo temáticos. Mas é justamente essa variedade que se torna necessária para formar o que é o Mix, com filmes que vão das “imagens positivas” aos descentramentos identitários. É neste sentido que o Mix é um festival, com uma “ação dramática” e uma “iconografia impactante”, produzidas a partir de “múltiplas em vozes, cenas e propostas” (STOELTJE, 1992: 261).

Além de ter sido o filme de abertura do festival, *Contracorriente* encabeçou uma lista de oito filmes sul-americanos, incluindo três filmes argentinos, dois brasileiros, um uruguaio e um chileno, que formaram a sessão *Mundo Mix América do Sul*, em 2010. A ideia, segundo os organizadores, foi poder apresentar produções que dificilmente chegam ao Brasil pelas vias comerciais tradicionais e também poder destacar uma produção latino-americana dentro desta temática, quase sempre centrada nos países do hemisfério norte. Neste *Mundo Mix* havia, por um lado, filmes que pareciam estar em conexão com as questões mais centrais dos debates gays contemporâneos, como a homofobia em *Contracorriente*, as relações familiares em *Rolam as Pedras* (dir.: Matías Marmorato, ARG, 2009), a adoção em *Rosa Morena* (dir.: Carlos Oliveira, BRA/DIN, 2010) e *Adoção* (dir.: David Lipszyc, ARG, 2009), o “coming out” ou a discussão sobre a necessidade de “assumir” uma “identidade homossexual” em *O Quarto de Leo* (dir.: Enrique Buchichio, URU, 2009).

Outros, porém, pareciam subverter essas demandas. Assisti ao filme *Plano B* (dir. Marco Berger, ARG, 2009) numa de suas apresentações no Cine Olido, na edição de 2010. Na exibição, o diretor estava presente, introduzindo o filme ao lado de Suzy Capó, dando ênfase ao fato de ter sido realizado com baixo orçamento – uma característica que parece estar presente em outros filmes da mostra *Mundo Mix* deste ano. Mas o que parece ter sido mais surpreendente para a plateia foi a história um pouco fora do convencional, na comparação com outras películas. *Plano B* conta a história de Bruno que, ao ser deixado pela namorada, resolve se aproximar do novo namorado dela, Pablo, com a intenção de minar o relacionamento. Como não teve sucesso, “surge um plano B, ainda mais diabólico. Muito confiante da sua virilidade heterossexual, Bruno resolve seduzir o namorado da ex!” (MIX BRASIL, 2010: 18), um deslocamento nas pressuposições de que para o engajamento num relacionamento desse tipo seja necessária uma identidade anteriormente configurada, ou mesmo um desejo latente ou adormecido. Não são utilizadas fórmulas que justificam aquelas “escolhas”, o que coloca o desejo e as próprias identidades muito mais em termos de jogos e de improvisação. Outro diferencial foi a quase ausência de cenas românticas, numa narrativa que foi cada vez mais

adiando a consumação da relação entre os dois protagonistas, a ponto de alguém da plateia lotada do Olido gritar “Aleluia!” quando o romance se inicia, a poucos minutos do final.


Mas ainda que ofereçam um novo olhar sobre as classificações e narrativas mais corriqueiras que organizam as relações de “mesmo sexo”, os filmes não necessariamente são lidos dentro dessa ótica de um possível deslocamento ou descentramento identitário. Comparado a filmes como *Violet Tendencias* e *Bearcity*, em que várias sequências representam de forma bastante aberta e clara as relações de mesmo sexo, *Plano B* talvez pudesse ser entendido como tímido nessa questão, o que justificaria aquele grito da plateia. O filme mantém a sua simpatia, no entanto, porque apesar da estranheza que tal história possa suscitar, ela não é de forma alguma inverossímil, pois alguém ainda pode ler aquele contato como uma forma de “coming out” ou mesmo justificar aquela relação com alguma identificação anterior que o filme não mostrou e que os personagens já trariam consigo.



IMG 27 – *Plano B*, destaque do Mundo Mix em 2010. Catálogo do festival

Não apenas essa possibilidade, abordada em *Plano B*, mas provavelmente muitas alternativas de se pensar em gênero e sexualidade circulam em um festival como o Mix Brasil, apesar de muitas vezes ofuscadas pelas histórias românticas e de “descobertas da sexualidade”. Ou acabam se diluindo em meio às noções locais (neste caso, brasileiras e paulistanas) que se utilizam de categorias como “gay”, “lésbica”, “relação homossexual” na organização do próprio festival, principalmente no que se refere aos textos e sinopses que circulam nos materiais de divulgação e no catálogo oficial. São categorias que, ao não serem atualizadas ou colocadas sob suspeita – até porque talvez não faça parte da preocupação do filme ou dos catálogos essa autorreflexão –, parecem se tornar naturalizadas ou compreendidas por fatores universais como se supõe numa visão biológica, o que manteria alguma coisa em comum entre as diferentes experiências culturais. Esse tipo de embate foi historicamente fundamental para as transformações da teoria e da militância feministas nas duas últimas décadas do último século, fomentando os estudos *queer* e pós-coloniais – tema tratado no primeiro capítulo.

Essa transculturalidade ou universalidade poderia se sustentar num mundo em que, independente de como os sujeitos vivenciam suas “sexualidades” e representam o “sexo”, no fundo eles poderiam também ser divididos entre dois tipos básicos, homens e mulheres, uma visão ocidental que precisa ser constantemente desafiada, principalmente por conta do binarismo reprodutor que parece sustentá-la. Muitos dos filmes apresentados no Mix poderiam ser lidos dentro dessa ótica desafiadora, uma



COREANOS PROIBIDOS
FORBIDDEN KOREANS

Na Coreia do Sul, homossexualidade é tida como disfunção sexual. O primeiro Festival de filmes gays e lésbicos desse país iria acontecer em setembro de 1997. A polícia impediu o evento com ameaças de prisão e multas altas. O Mix Brasil tem o orgulho de apresentar alguns dos trabalhos que seriam mostrados naquele Festival.

In South Korea, homosexuality is treated like a sexual dysfunction. The first Gay and Lesbian Film Festival was supposed to take place in September 1997. Police has restrained the show menacing with prison and heavy fines. Mix Brazil is proud to present some of the films which would be shown on that Festival.

Mother • Mãe
Coreia do Sul, Dong-Hoon Park, 30', 1994, vídeo, coreano leg. inglês

Dois companheiros de cela transcendem a brutalidade da prisão e encontram amor e afeto no seu confinamento.

Two cell prisoners transcend the brutality of prison to find love and affection in their confining.

The Great Pretender • O Grande Mentiroso
Coreia do Sul, Ki-Hyung Park, 36', 1996, vídeo, coreano leg. inglês

Um casal fica isolado com um homem estranho em um posto de gasolina abandonado na estrada. Estaria o homem realmente interessado em ajudá-los?

A couple finds out to be isolated on an abandoned gas station, together with a strange man. Is this man really interested in helping them?

HerStory
Coreia do Sul, Kyu-Dong Min, 28', 1996, vídeo, coreano leg. inglês

Mulher relembra relacionamento com uma garota do colegial.

A woman reminds her relationship with a school girlfriend.

Contempt • Desprezo
Coreia do Sul, Jin-Han Kim, 18', 1994, 16mm, coreano leg. inglês

Por trás da maquiagem e dos vestidos brilhantes, não é fácil ser transgênero.

It's not easy to be transgender behind the make-up and glittering dresses.

SP: CCSP 3a, 10/11, 19h30 • 6, 13/11, 15h
RIO: 3a, 17/11, 17h30 • 4a, 18/11, 15h30

IMG 28 – Mostra *Coreanos Proibidos*, no catálogo da 6ª edição (1998)

vez que trazem outros contextos não tão facilmente traduzidos, mas a estrutura do festival, seu *modus operandi* pode dificultar esse processo quando coloca os filmes dentro de um enquadramento anterior. O que não impede que cada uma dessas sessões seja um território de encontro entre diferentes culturas ou contextos de entendimento. São também filmes que nos trazem questões que extrapolam o campo das “culturas gays”, como a ditadura militar argentina, em *Adoção*, ou como os conflitos do Oriente Médio que parecem estar presentes na maioria dos filmes que compuseram a mostra *Mundo Mix Israel*, em 2008.

Apesar de sempre ter havido mostras que procuraram agregar filmes de procedências específicas, geralmente em sessões de curtas-metragens, como foi o caso de Cuba (em 1994), Coreia do Sul e Austrália (em 1998), Japão (em 1997) e México (em 1996), essa presença ganhou ênfase e maior espaço com a criação da mostra *Mundo Mix* em 2004. Naquele primeiro ano, seis programas de longas e curtas traziam mostras que ficaram a cargo de curadores de festivais da África do Sul, Alemanha, Indonésia, Itália, Canadá e Japão. Em 2005, foram duas mostras *Mundo Mix*, China (com longas) e África do Sul (com curtas). E desde então um país ou uma região passou a ter um destaque individualizado, com um conjunto de títulos que pode chegar fácil a uma dezena, entre longas e curtas: Argentina em 2006, Ásia em 2007, Israel em 2008, França em 2009 e América do Sul em 2010.

A presença dessas cinematografias se dá também na forma de “contato com realidades distantes” que de certa forma iluminam ou fazem pensar na realidade local, seja por situações semelhantes de discriminação ou por contextos totalmente opostos que podem de certa forma fazer o espectador se regozijar com um país e uma cidade como São Paulo que pode ter um festival como o Mix Brasil. Assim como a mostra *Coreanos Proibidos* de 1998 (ver IMG. 28), o texto de divulgação da edição de 2005 do festival é um exemplo:

MOSTRA MUNDO MIX: Com o objetivo de apresentar recortes da vida de outras culturas, traz produções da África do Sul e da China. Do país asiático, onde este tipo de cinematografia sofre represálias do governo, vêm seis longas. Muitos deles estiveram em abril deste ano no 2º Festival de Filmes Gays e Lésbicos de Pequim, que teve que ser realizado em uma fábrica abandonada, depois que a Universidade de Pequim, sede original (onde aconteceu o primeiro festival, em 2001), descobriu o teor do evento para o qual tinha cedido espaço. Prevendo a proibição, os organizadores haviam comunicado à direção do campus que o festival seria apenas um evento sobre AIDS e saúde sexual. Entre os títulos do Mundo Mix está o já mencionado “Borboleta” (que estará na abertura paulista e terá uma de suas atrizes como convidada do festival) e “Garotos da China”, cujo diretor, Cui Zien, virá ao Brasil ao lado de outros dois realizadores chineses como convidado do festival.⁹⁴

As mostras internacionais são talvez a parte mais vital da relação que o Mix Brasil trava com a rede de “*gay and lesbian film festivals*”, em que os diversos países

⁹⁴ Release divulgado para a imprensa disponível no site oficial da 13ª edição do Mix Brasil, <http://mixbrasil.org.br/mixbrasil13/RELEASE.doc>, acessado em 20 de junho de 2011.

que possuem produções que se encaixem na “diversidade sexual” parecem ser representados a cada ano. Suzy Capó e André Fischer têm sido os personagens centrais dessas conexões desde a primeira edição do Mix, numa ponte que não é de mão única: cerca de 30 festivais realizados em outros países já receberam a seleção de curtas nacionais do Mix Brasil, ao mesmo tempo em que o Mix sedia todos os anos uma ou mais mostras provenientes de outros “*gay and lesbian film festivals*”. Em 2010, houve uma mostra do *Pornfilmfestival Berlin*, com curadoria de Jürgen Brüning, programador e co-fundador do festival alemão, um exemplo de mostras que trazem o “carimbo” de outros festivais.

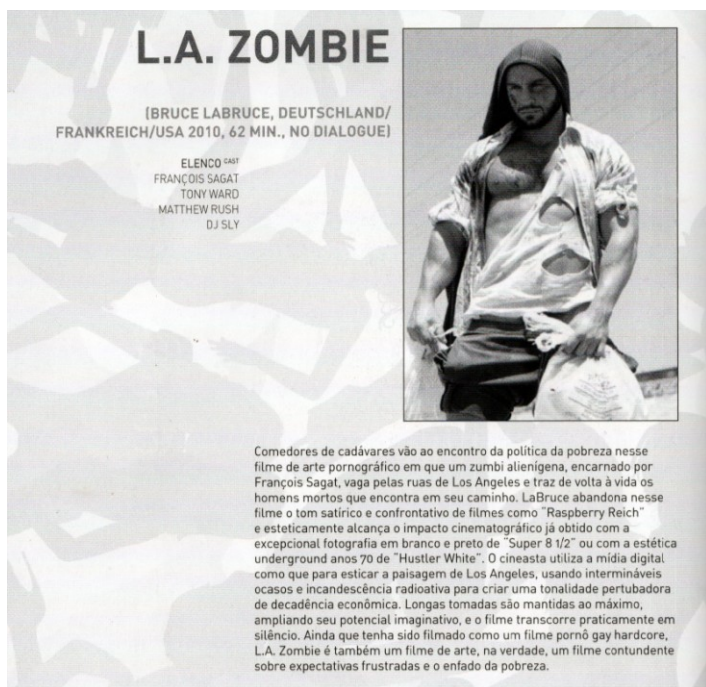
3.3.1 Astros, diretores e a construção de um passado

Outra característica bastante comum que o Mix Brasil compartilha com a rede de “*gay and lesbian film festivals*” é o fato de receberem a presença não apenas de curadores como Brüning, que se faz presente anualmente no Mix. Diretores e atores internacionais têm sido uma das atrações centrais do festival junto com seus filmes. Os diretores, como já exemplifiquei, costumam participar de debates depois da exibição ou introduzem o filme com algumas informações. Já os atores, costumam figurar entre os personagens mais badalados nas exibições dos filmes e nas festas do festival. Na sessão *Cinemão* do Mix Brasil em 2010, citada anteriormente, realizada no Cine Dom José, o ator francês François Sagat foi a grande estrela da noite. O filme *L.A. Zombie* exibido naquela sessão e protagonizado por Sagat, trazia a inusitada história de um zumbi que fazia ressuscitar os mortos através de uma relação sexual, confundindo às fronteiras entre cinema pornô, de terror e *trash*, bem ao estilo do diretor canadense Bruce LaBruce, outro nome bastante recorrente nas programações do festival (IMG. 29).

LaBruce, por sinal, foi o primeiro diretor homenageado pelo Mix Brasil, em 1997, principalmente por conta de seu estilo irreverente que mescla as técnicas do cinema independente e alternativo com o cinema “pornô gay”. Os três longas – *No skin off my ass* (1993), *Super 8 ½* (1994) e *Hustler White* (1996) – foram apresentados na sessão *Retrospectiva*, inaugurando uma tradição no Mix de homenagens a diretores renomados e outros poucos conhecidos do cinema da “diversidade sexual”. Como a homenageada de 1998, a queniana radicada na Inglaterra, PratiBha Parmar, “uma premiada diretora de numerosos trabalhos que lidam com a questão da raça e da sexualidade”, conforme sinopse do catálogo do festival. Quatro curtas e um média-metragem desta diretora foram divididos em dois programas do festival, na sessão *Retrospectiva*, com histórias que vão do documentário à ficção, com boas doses de interseccionalidade, cruzando gênero e sexualidade, com questões étnico-raciais e sobre pessoas que vivem com limitações físicas (ver IMG. 30).

Outros cineastas figuram nesta lista de tributos, indo de artistas expressivos


não apenas para as culturas gays, mas para a arte de forma geral, como Andy Warhol (em 2002) e os Irmãos Kuchar (em 2006), ou mesmo cineastas cujo trabalho de certa forma se enquadra num contexto de cinematografia engajada, como o inglês Derek Jarman (em 2003), o norte-americano Todd Verow (em 2004), os franceses François Ozon (em 2005) e Jacques Nolot (em 2009) e o israelense Tomer Heymann (em 2010). Assim como as mostras divididas por procedências do *Mundo Mix*, estas baseadas em diretores promovem um mesmo conjunto de novas referências, seja pelo fator histórico, como as obras dos Irmãos Kuchar que foram influentes para o trabalho do próprio Warhol e de cineastas como John Waters⁹⁵, seja pela distância cultural, como o trabalho da cineasta anglo-queniana, ou mesmo da obra dos diretores franceses e israelenses que não possuem circulação comercial pelo Brasil.



IMG 29 – Sinopse e cena do filme *L.A. Zombie*, no catálogo de 2010

⁹⁵ Diretor norte-americano que tem uma extensa filmografia associada à diversidade sexual ou com uma visão crítica e cômica das relações de gênero e das sexualidades. Uma das marcas das obras de Waters foi a participação da atriz *drag queen* Divine, protagonista de *Pink Flamingo* (1972), *Poliéster* (1981) e *Hairspray* (1988).


retrospectiva *retrospective*



PRATIBHA PARMAR

Pratibha Parmar é uma pioneira detetora de numerosos trabalhos e é lida com a questão da diversidade sexualidade. Nasceu no Quênia e emigrou para a Inglaterra onde dirige programas para a televisão.

Pratibha Parmar is a pioneer in her discovery of works which deal with sexual diversity. Born in Kenya and of Indian origin, she leads the UK's diverse worlds as a TV series director.



PROGRAMA 1

Khush
Inglaterra, Pratibha Parmar, 26', 1991, 16mm, inglês leg. português

Khush significa prazer elevado em urdu. Filmado na Índia e Inglaterra testemunha pela primeira vez, gays e lésbicas indianos que se arriscam para viver plenamente sua sexualidade. Melhor Documentário em Curta no Festival do Cinema Gay e Lésbico de San Francisco.


Khush means high pleasure in Urdu, the Pashto language. Filmed in India and in the UK, it witnesses for the first time indian gay and lesbian people taking risks in fully living their sexualities. Best Short film Documentary at the Gay and Lesbian Festival in San Francisco.

Double The Trouble, Twice The Fun
Duas Vezes Mais Complicado. O Dó de Prazer
Inglaterra, Pratibha Parmar, 25', 1992, vídeo, inglês leg. português

Relatos pungentes de gays e lésbicas que buscam formas para manterem sua integridade emocional apesar de confrontados com deficiências físicas.

Painful testimonies of gay and lesbians who try to keep their emotional integrity up despite facing physical deficiency.

Jodie: An Icon
Jodie: Um Ícone
Inglaterra, Pratibha Parmar, 24', 1996, 16mm/Vídeo, inglês leg português



Jodie Foster é um ícone incontestável para lésbicas de todo mundo. Nesse documentário realizado para o Channel 4, são mostradas diversas manifestações que beiram a idolatria intercaladas com cenas da expressiva carreira da atriz.

Jodie Foster is an unchallenged icon for lesbians all around the world. In this documentary produced for Channel 4, many different manifestations close to idolatry and images of the mountain career of the actress.

PROGRAMA 2

Wavelengths
Inglaterra, Pratibha Parmar, 15', 1997, 35mm/vídeo, português leg. inglês

Mona foi abandonada por sua namorada e se não sabe como sair da depressão. Seguindo o conselho de uma amiga, visita um cybercafé e descobre as vastas possibilidades que oferece o sexo virtual. Título de Everything but the Girl e fotos de Nan Goldin.

Mona was abandoned by her girlfriend and she doesn't know how to get out of her depression. Following a friend's advice, she visits a cybercafé and discovers the many possibilities of virtual sex. Soundtrack by Everything but the Girl and photography by Nan Goldin.

Warrior Marks • Marcas de Guerra
Inglaterra, Pratibha Parmar, 54', 1993, vídeo, inglês leg. português

Através de entrevistas com mulheres no Senegal, Gâmbia, Burkina Faso, EUA e Inglaterra que foram afetadas direta ou indiretamente pela mutilação genital são abordadas diversas implicações culturais e políticas dessa prática abusiva. Apesar de tratar de um assunto extremamente forte, o filme usa movimentos de dança para representar os fatos mais críticos.

Through interviews with women from Senegal, Gambia, Burkina Faso, USA and the UK, directly or not affected by genital mutilation, Parmar deals with many cultural and political issues of this abusive practice. Despite handling a very tough issue, the film uses dance to represent the most critical aspects.

IMG 30 – Tributo a Pratibha Parmar, no catálogo da 6ª edição

tribute to the Kuchar Brothers

tributo aos Irmãos Kuchar

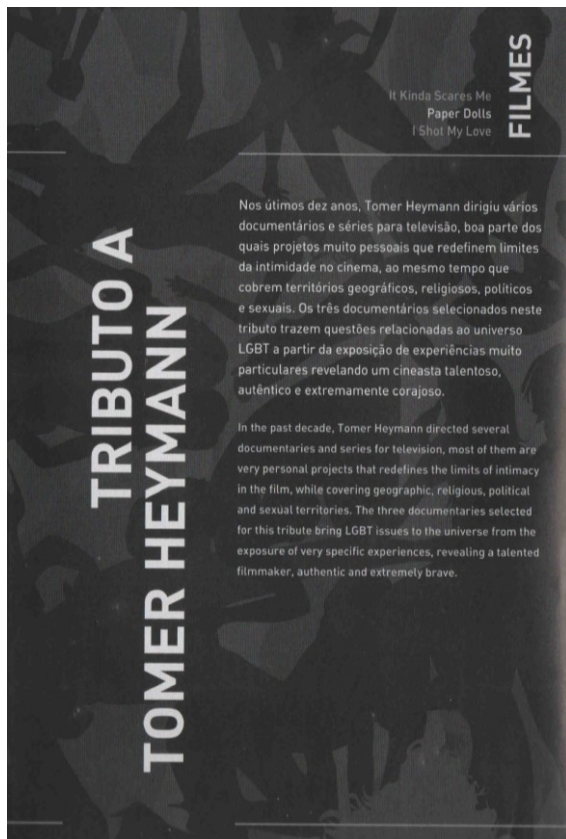
Os gêmeos Mike e George Kuchar começaram a filmar na década de 50, aos 12 anos de idade, com uma câmera DeJur 8mm. Eles usavam-vestidos da mãe no elenco formado por vizinhos do Bronx e serviam-se das antenas de tevê do telhado para compor a figuração dos seus episódios de fundo de quintal. Inspirados nos melodramas de Douglas Sirk e b-movies de terror e ficção científica, os irmãos foram pioneiros numa estética camp referenciada posteriormente por Andy Warhol, John Waters e Todd Solondz.

Com exceção de "The Devil's Cleavage", filmado já no início da década de 70, os filmes selecionados para este tributo – inéditos no Brasil – foram os primeiros em 16mm, quando já faziam parte do circuito de cinema underground em Manhattan, frequentado por dilettantes, intelectuais do movimento beatnik e artistas gays, recebendo críticas assinadas por Jonas Mekas no Village Voice e no Film Culture. São filmes influenciados por e que influenciaram toda uma geração de cineastas do movimento descrito na história do cinema como New American Cinema.

Twins Mike and George Kuchar began filmmaking in the 50's at 12 years old with a 8mm DeJur camera. They used their mother's gowns, a cast comprised of their Bronx neighbours and tv antennas to compose their epics in the back courtyard. Inspired by Douglas Sirk's melodramas, b-movie terrors and science fiction, they were pioneers in a camp aesthetic that was later picked up by Andy Warhol, John Waters and Todd Solondz.

With the exception of "The Devil's Cleavage", filmed at the beginning of the 70's, the films selected for this tribute – Brazilian premieres – were the first shot on 16mm when the brothers were already screening on the underground cinema circuit in Manhattan, frequented by beatnik intellectuals and gay artists, and were reviewed by Jonas Mekas of the Village Voice and in Film Culture. They are films influenced by a generation of filmmakers and themselves influence the New American Cinema movement.

IMG 31 – Tributo aos Irmãos Kuchar, no catálogo de 2006



IMG 32 – *Tributo a Tomer Heymann*, no catálogo de 2010



IMG 33 – *Mundo Mix França*, no catálogo da edição de 2008

A presença de mostras que são tributos a determinados diretores de cinema, com seleção de obras consideradas representativas, é bastante significativo num festival de cinema como o Mix Brasil e seus “cineastas de um filme só”. No dossiê sobre os “*queer festivals*”, já citado anteriormente, Stephen Gutwillig, diretor executivo do *OutFest* de Los Angeles, cita que, dos filmes apresentados nos festivais, a maioria são primeiros trabalhos daquele diretor, principalmente no caso dos longas-metragens, e pouquíssimos são suas segundas obras, o que faz com que se torne “notável a resiliência” de diretores que fazem uma carreira (BARRET *et al.*, 2005:584). Neste sentido, torna-se importante na construção da ideia de um “cinema da diversidade sexual” a possibilidade de identificação daqueles que “venceram obstáculos” ou que “desafiaram as regras de seu tempo”. Ou seja, além da circulação de imagens, de ideias, de debates políticos, do culto às mercadorias e produtos da modernidade, ou mesmo da presença de estrelas das telas, e ainda além de serem espaços de diversidade seja étnica, racial, geracional, de gênero e sexualidade, geográfica ou histórica, festivais como o Mix Brasil fazem de certos personagens e cinematografias veículos para se pensar sobre si mesmo, sobre o cinema “queer” ou “gay” contemporâneo e sobre a “cultura gay”.

Dois desses homenageados podem ser especialmente percebidos tanto como importantes resgates para esse cinema quanto um desafio à lógica de festivais como o Mix Brasil. Pois não é só a lógica do “cineasta de um filme só” que se desafia, mas também a lógica de que esses filmes compõem uma grande novidade em termos cinematográficos e de que eles são resultados de novos tempos. Derek Jarman, o diretor inglês homenageado na *Retrospectiva* de 2003, talvez seja o nome cujo tributo foi o maior das 18 edições do Mix Brasil, com nove filmes de longa-metragem, um de média e três de curta, incluindo tanto obras pouco conhecidas de Jarman⁹⁶, ainda dos anos 70, quanto filmes que chegaram a ter circulação comercial como *Caravaggio* (1986) e *Edward II* (1991). Assim como os filmes da *Sessão Resgate* – da qual ainda voltarei a falar nesta tese – esse retorno às décadas de 60, 70 e 80 e essa construção de uma memória para um cinema “gay” ou “queer” através da apropriação de dois cineastas como Derek Jarman ou Andy Warhol – mais conhecido por sua arte plástica –, se faz através de um deslocamento temporal do festival. O território das novidades faz do passado um objeto de valor, um presente a ser explorado, algo que o Mix Brasil faz muito bem não apenas com cineastas estrangeiros mas também com uma série de filmes brasileiros dos anos 60 e 70, assunto do próximo capítulo.

Assim, um festival de cinema vive de impactos visuais, mas também de uma série de deslocamentos simbólicos, com destaque para os temporais. Não apenas a manipulação do tempo que a programação do festival oferece em relação às grades

⁹⁶ Jarman foi também “uma voz ativista em tempos conservadores de epidemia global e da era Thatcher” (MIX BRASIL, 2008: 29), na luta por direitos civis na Inglaterra – fato relembado no documentário de longa-metragem *Derek* (dir.: Isaac Julien, GBR, 2008), exibido no *Panorama Internacional* de 2008.

corriqueiras dessas salas de exibição – referida no início desse capítulo –, em que os filmes são exibidos apenas duas vezes e em salas diferentes, ou em que vários curtas podem formar uma sessão de duas horas de cinema. Há também um deslocamento temporal no sentido histórico, em direção a um passado, seja vivido, imaginado ou idealizado, em que pensar em certos filmes sendo produzidos já é uma sensação a ser considerada. Como o clássico *Sebastiane* (1976), em que Jarman apresenta a história de disputa de prestígio entre soldados da Roma Antiga, com uma dose bastante carregada de homoerotismo e paixão entre eles, com uma fotografia que privilegia sobremaneira a exibição de uma certa corporalidade masculina – no que seria uma alusão à vida de São Sebastião, que já foi identificado como santo padroeiro dos “gays”.



IMG 34 – Cena do filme *Edward II*, de Derek Jarman.



IMG 35 – Cena de *Caravaggio* e cartaz de *Sebastiane*, exibidos no Mix Brasil de 2003

Das muitas possibilidades de sentido que rondam a exibição de um filme realizado algumas décadas antes, certamente uma delas é a de descobrir que nada disso é novo e que um festival como o Mix e seus filmes são apenas mais um capítulo de uma longa história. Essa proposta de um passado está presente desde o ano de 1994, quando filmes clássicos como *Fireworks* (dir. Kenneth Anger, EUA, 1947) e *Un chant d'amour* (dir.: Jean Genet, FRA, 1950) foram exibidos junto com outros curtas históricos, e se repete a cada ano, seja em relação a pérolas desconhecidas do cinema internacional, seja para obras pouco reconhecidas do cinema nacional.

Esses filmes desafiam tanto a lógica da novidade quanto as demandas por visibilidade, ao apresentarem trabalhos que já avançavam em certas questões como as demonstrações de afetos entre pessoas do mesmo sexo, antes disso se tornar uma marca registrada de um conjunto de filmes e com mais frequência a partir dos anos 90. Porém, por mais que esses filmes sirvam de construção para as ancestralidades de um festival de filmes, eles oferecem um outro importante deslocamento ao se apresentarem como narrativas que podem até explorar visualmente o homoerotismo, mas não são narrativas típicas dos “*gay and lesbian standpoint films*”, nem mesmo do “queer cinema”. São exemplos de um cinema que pode até mesmo ter se utilizado de uma linguagem homoerótica como forma de subversão, mas que dificilmente poderia ser vista como defesa de alguma “homonormatividade”.

Ou o que dizer dos filmes inclassificáveis de Andy Warhol e suas narrativas às vezes perturbadoras, mas que ao contrário das de Derek Jarman nos fazem pensar num cinema que não necessariamente precisa mostrar para representar e para subverter os cânones da representação. Dois curtas e dois longas foram exibidos numa sessão intitulada *Homofilmes de Andy Warhol*, na 10ª edição (2002): *Blow Job* (1964), *Haircut #1* (1963), *My Hustler* (1965) e *Vinyl* (1965). São talvez os mais recorrentes de sua extensa produção, realizada de 1963 a 1968, com mais de 650 filmes que vão de “filmes-retratos de três minutos” e “testes de tela”, com amigos de Warhol e membros do mundo das artes de Nova York, a curtas e longas experimentais que podem durar de 30 minutos a 25 horas (GRUNDMANN, 2003:6). *Blow Job* talvez seja o mais significativo desses, seja pelo tema, seja pela surpresa do roteiro – um único enquadramento, uma única cena, numa tomada e sequência únicas, de um rapaz, filmado da altura do tórax para cima, representando facialmente estar sentindo prazer, um prazer que o título do filme sugere e até mesmo nos impõe como se dando a partir da prática de sexo oral, que não vemos, pois está fora do enquadramento da cena.

A mostra foi realizada sob a curadoria de Roy Grundmann, professor de Estudos Fílmicos da Universidade de Boston, que escreveu uma tese/livro partindo de *Blow Job* para pensar sobre os regimes visuais contemporâneos, especificamente os que se relacionam com as práticas de apropriação das imagens pela cultura gay contemporânea. Mesmo que não se trate de um “filme gay” e que não haja nenhuma garantia de que esteja mesmo acontecendo sexo oral naquela cena e de que esteja sendo compartilhado com outro homem, Grundmann faz uma descrição do

filme pontuando os aspectos “homossexuais” da obra pela leitura que a obra enseja, tendo como pano de fundo não apenas as movimentações “gays” urbanas, mas também a *scientia sexualis* dos últimos séculos – numa leitura foucaultiana que o autor empreende sobre esses regimes visuais (*idem*: 10-11).



IMG 36 – Cena de *Blow Job*, de Andy Warhol

Partindo da ideia de que a *scientia sexualis* se baseou enormemente no “visual”, Grundmann sugere que o olhar do espectador tem relação com os regimes visuais da biomedicina moderna, regimes estes que fazem com que *Blow Job* se torne um “filme gay”, não *per se*, mas pela rede de territórios ou territorialidades que ele aciona para ser compreendido – ideias às quais voltarei no decorrer desta tese. O que é importante reter aqui é que uma narrativa simples de *Blow Job*, na análise de Grundmann (2003: 8;16), permite vincular o filme a uma série de outros contextos, sejam da cultura underground dos anos 60 pré-Stonewall, sejam das movimentações que começavam a forjar as demandas de visibilidade – algo ao qual o filme pode ser certamente remetido com sua opção de enquadramento que esconde exatamente o que denota o título, fazendo de uma sessão de filmes num festival de cinema “gay” ou “queer” se torne uma vibrante tensão de visibilidades, entre denotações e conotações, entre imagens explícitas e sutilezas que acionam o engajamento do espectador através de uma vasta rede de significações (*idem*: 3).

Além de marcar a presença do experimentalismo no festival e de ser uma forma de homenagem a um artista, ao mesmo tempo em que se constrói um passado para os filmes e para o festival – e ainda que mostras como estas e, mais especificamente, os filmes não sejam assistidos por todos os circulantes do evento –, a exibição desses filmes aciona regimes visuais diversificados e coloca esta como uma importante característica dos festivais de cinema, em particular, o que de uma forma geral pode ser estendido aos festivais das sociedades modernas. As exposições universais, às

quais já me referi, e que Benjamin (1935: 43) apresenta como um espaço de “peregrinação ao novo” desde o século XIX, são possivelmente espaços privilegiados no acionamento de múltiplos regimes visuais, principalmente pelo fato de sempre trazerem as “novidades” ou mesmo a “cultura” de diferentes países, ou a espetacularização do outro entre seus atrativos. Com um festival de cinema não é diferente, a partir do momento que toda uma ideia de transnacionalidade – que tem marcado o debate sobre as “homossexualidades” – é constantemente acionada, seja para unir ou diferenciar cada uma das experiências que têm lugar nas telas e nas plateias, seja para naturalizar ou normalizar essas mesmas experiências.

3.4 *Curta Mix Brasil* e o exercício da diversidade

Se a transnacionalidade é a marca registrada das mostras *Panorama Internacional* e *Mundo Mix*, ela fica em segundo plano no conjunto das sessões de curtas-metragens que compõem a programação do Festival Mix Brasil. Na grade, cada grupo de curtas ocupa o espaço similar a de um filme longo, não havendo nenhum tipo de concentração delas em um espaço ou horário específicos ou diferenciados. Os três cinemas que, durante esta pesquisa, são acionados simultaneamente, em cada dia do festival, intercalam sessões de curtas e longas, o que nos remete a uma paridade entre estes dois tipos de filmes no que se refere à programação. Os longas foram ficando cada vez mais numerosos na grade, desde 1995, quando passaram a dar um novo formato ao festival, que até então era baseado em curtas, divididos por temas. Já na primeira edição, os 17 filmes e vídeos da mostra central, *Brazilian Sexualities*, dividiram a programação com outras sete sessões com um total de 76 curtas⁹⁷, que se dividiram em mostras que cobriam temas como os relacionamentos entre mulheres ou entre homens negros, os grupos que fazem modificações corporais e as experiências da AIDS.

Embora abrangente para a época, essa experiência multicultural se mostrou parcial – uma vez que a maioria das sessões já vinham preparadas pelo *Mix-NY* – nas palavras dos próprios organizadores, o que significou não apenas fomentar as produções locais mas reivindicar um olhar sobre as produções estrangeiras:

A realidade americana de gays e lésbicas se mostrou um pouco distante da brasileira e a direção do Festival decidiu manter a parceria com o New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival com a troca de trabalhos, mas decidiu estabelecer a seleção de trabalhos a partir do Brasil.⁹⁸

⁹⁷ Destes, 40 eram provenientes dos Estados Unidos, outros oito da Grã-Bretanha e seis do Canadá – Austrália, Peru, França e Dinamarca apareceram com uma produção cada.

⁹⁸ Texto publicado na internet, no portal Mix Brasil, em referência à 2ª edição do festival. Endereço acessado: <http://mixbrasil.uol.com.br/festival/acervo/acerv2.htm>. As informações estavam disponíveis até 2008, quando o portal passou por uma mudança e não voltou a disponibilizá-las.

Para a edição de 1994, foram selecionados 120 trabalhos que cobriram 18 sessões temáticas, algumas similares ao ano anterior, mas agora abrangendo muito mais países⁹⁹. Ou seja, apesar de não ser o que se destaca em primeiro plano nessas mostras, a transnacionalidade é também aqui um elemento especial, na medida em que cada corte temático pode reunir produções de lugares os mais diversos – o que também não é uma regra, uma vez que algumas sessões podem ser monotemáticas e conter filmes de um ou mais países. Em relação a isso, é importante frisar que ao falar da sessão de curtas não estamos nos referindo apenas a filmes estrangeiros, já que muitos curtas brasileiros acabam sendo incluídos nessas sessões temáticas. Esse é o destino muito comum de filmes curtos que foram inscritos para a *Mostra Competitiva Brasil*, mas não foram selecionados.

Apesar da paridade entre cada longa e cada sessão de curtas na programação do festival, na prática, não nos custa pensar na diferença desses dois tipos de exibição do ponto de vista do espectador. Se um longa pode ter uma única história com poucos personagens, uma sessão de curtas pode ter até dez filmes que, mesmo se foram monotemáticos e tiverem a mesma procedência, dificilmente contam as mesmas histórias. Numa sessão como a *Mix Jovem*, de 2009, por exemplo, uma das que se tornaram quase fixas na história do festival, é possível assistir de uma história de homofobia na escola (*Espécies Fracas*, dir.: Dan Faltz, EUA, 2009) até o encontro entre uma menina que se perde no caminho de casa e uma *drag queen* (*St. Gertrude*, dir.: Emily Johnson, EUA, 2009), ou de uma “lírica narrativa” que retoma a história pessoal de alguns cânones (*Derek Jarman Revisitado*, dir.: Matthew Mishory, EUA, 2009) até a “animada” vida das camisinhas (*Rubbuds*, dir.: Jan Chen, EUA, 2009). Por mais que a procedência não varie, são múltiplas as narrativas que se agrupam numa sessão como esta, o que permite sugerir que elas – muito mais que os longas – conseguem insuflar o espírito de diversidade do festival, tornando-se uma amostra de um conjunto maior, ou histórias diversificadas em sequência como pequenas doses de quase tudo que um festival pode oferecer. São espaços em que a multiplicidade de sons, cores, falas e ideias parecem nos fazer lembrar a cada troca de título que estamos mesmo num festival, favorecido pelo tempo curto dos filmes.

Mas talvez não caiba aqui esboçar exaustivamente essas exposições, até porque elas não se colocam dentro das estruturas do festival como avessas às sessões de longas, sendo tão frequentadas quanto aquelas. Talvez seja mais interessante investir sobre a existência dessas sessões na história do Mix, uma vez que elas não representam apenas a produção de curtas-metragens e a importância desse formato para as artes contemporâneas. Talvez essa parte seja marcada não apenas pelos aspectos técnicos que rondam a produção de um festival – ou seja, a organização da grade com títulos e sessões que possam ser identificadas e tomadas pelo público –, mas

⁹⁹ Ainda que metade dos curtas fosse de procedência norte-americana, países como Alemanha (8), Grã-Bretanha (8), Cuba (12) e Canadá (5) também se destacaram. Foram exibidos nesta edição 25 produções brasileiras.

também como uma forma de lançar luzes ou constituir a visibilidade de diferentes segmentos internos e caros à história do festival.

Talvez esteja aqui a parte mais abertamente política do evento. E não se trata de uma arena de debates, atividade que está presente no Mix em mesas redondas – tema ao qual voltarei na sessão 3.5 – ou mesmo nos longas que contaram com a presença dos diretores e personagens nas exposições, já citados anteriormente. É que através dessas sessões de curtas se evidencia com cores mais fortes a própria ideia de diversidade que sempre rondou o Mix Brasil, uma preocupação de atingir o maior número possível de grupos que coabitam as “manchas gays” da cidade, ao mesmo tempo em que se cobre um campo mais vasto das produções cinematográficas atuais. Uma preocupação que não se diferencia radicalmente do que já foi citado em relação às mostras internacionais que também estão buscando diversidade. Mas enquanto as mostras de países distantes constituem uma alteridade num recorte geopolítico, as sessões de curtas temáticas buscam dar conta de uma multiplicidade mais local, numa tentativa que é ao mesmo tempo de diversificar o público dos festivais e incrementá-lo quanto de atender às demandas de uma comunidade também projetada em termos dessa diversidade.

3.4.1 Das estéticas e temáticas

Algumas dessas sessões parecem ter conquistado um lugar fixo na programação enquanto é bastante comum o surgimento de novas denominações ainda que sejam apenas novos nomes para sessões que nunca deixaram de estar presentes. Elaboro agora uma revisão histórica dessas sessões, pois a identificação de algumas delas como as mais recorrentes, e mesmo as mais ocasionais, nos apresentam as linhas centrais que o festival tece em sua história. Não deixarei, no entanto, de me referir a sessões que foram realizadas apenas em uma edição, uma vez que elas nos possibilitam pensar no Mix Brasil a partir dos diferentes recortes possíveis que essas sessões sugerem. São sessões que podem resultar de uma seleção de filmes por temas ou por gêneros audiovisuais (animação, documentário, *trash*, pornô). No decorrer dessa descrição, também farei referência a alguns filmes de longa-metragem, quando estes guardarem alguma relação temática com as sessões de curtas. Ressalto ainda que minha intenção não é um inventário de todas as sessões já realizadas, mas partir delas para pensar no festival, em “diversidade sexual” e nas movimentações LGBT relevantes neste contexto.

TAB 2 - Sessões Curta Mix Brasil (2006 – 2010)¹⁰⁰

2010	2009	2008	2007	2006	Linhas temáticas gerais
<i>MIX JOVEM</i>	<i>MIX JOVEM</i>	<i>MIX JOVEM</i>	<i>MIX JOVEM</i>	<i>MIX JOVEM</i>	Primeiros relacionamentos; “descoberta da sexualidade”
<i>MAPA DAS MINAS</i>	<i>MAPA DAS MINAS</i>	<i>MAPA DAS MINAS</i>	<i>MAPA DAS MINAS</i>		Relacionamentos entre mulheres
<i>TRASH-O-RAMA</i>	<i>TRASH-O-RAMA</i>	<i>TRASH-O-RAMA</i>	<i>TRASH-O-RAMA</i>	<i>TRASH-O-RAMA</i>	Estéticas alternativas; cinema <i>trash</i> ; paródias
<i>SEXY BOYS</i>	<i>SEXY BOYS</i>	<i>SEXY BOYS</i>	<i>SEXY BOYS</i>	<i>SEXY BOYS</i>	Erotismo entre homens; circuitos do sexo
<i>MODERN FAMILY</i>	<i>LAÇOS DE FAMÍLIA</i>	<i>LAÇOS DE FAMÍLIA</i>			Famílias “diferentes”; homoparentalidade
<i>CARA METADE</i>		<i>ANTES SÓ</i>	<i>CRÔNICA DE UM AMOR LOUCO</i>	<i>AMORES FATÍDICOS</i>	Relacionamentos românticos
<i>MIX DO BRASIL</i>		<i>EXPERIMENTA BRASIL</i>			Curtas brasileiros de destaque fora da competitiva
	<i>HOT DOCS</i>	<i>HOT DOCS</i>			Documentários sobre sexualidade
	<i>TARAS FETICHES OU PURA ESQUISITICE</i>	<i>CONTRA TODOS</i>			Paródias, fetiche sobre grupos
		<i>MICOS E MANCADAS</i>			Sobre incidentes risíveis
		<i>SANGUE LATINO</i>	<i>COWBOY FOREVER</i>		Fetiche sobre grupos
		<i>WORLD LAB</i>			Estéticas alternativas
			<i>ANIMADÍSSIMO</i>		Curtas de animação
			<i>HORA DAS ESTRELAS</i>		Filme sobre artistas conhecidos e populares
			<i>GAY NOIR</i>		Estética <i>noir</i> , filmes de suspense ou terror.
			<i>FABRICAÇÃO PRÓPRIA</i>		Experiências transgênero
			<i>PUSSY GALORE</i>		Erotismo entre mulheres
			<i>MEU MUNDO É ESSE</i>	<i>FUN MIX</i>	Várias. De relacionamentos a histórias de vida
				<i>OS CONTRAVENTORES</i>	Contatos entre infratores; situações de violência
				<i>CANEÇO DE PRATA</i>	Terceira idade; narrativas de vida; personagens urbanos; artistas

¹⁰⁰ Optei por listar apenas as edições das quais dispunha dos catálogos oficiais.

1) *Mix Jovem*, já citada anteriormente, é um tipo de sessão que praticamente sempre fez parte das edições do Mix, com curtas que se referem ao universo dos jovens e adolescentes, enfocando as descobertas, os embates com família e amigos, conforme os exemplos também já citados. Antes de ganhar a denominação de *Mix Jovem* em 2003, esta sessão esteve presente como *Garotos e Garotas* (1997), *Gay Teen* (1998) e *Mix Teen* (2002). A presença desses filmes parece demonstrar a vitalidade desse tema, a adolescência, para as “culturas gays” urbanas, talvez por conta da ligação dessa fase da vida com a ideia de descobertas sexuais e afetivas, uma ideia na qual as culturas ocidentais parecem investir. Em 2010, essa sessão não fez parte da programação do Mix, mas curiosamente foi o ano em que uma parte considerável dos curtas brasileiros apresentados na *Mostra Competitiva* lidavam justamente com a adolescência como tema – assunto ao qual voltarei no próximo capítulo. Nos catálogos do festival, é geralmente nestes termos que uma ideia de juventude é forjada:

Quando não se tem muita vivência ou referências, apela-se para soluções inesperadas para descobrir a cada dia um admirável mundo novo. Os jovens de ambos os sexos podem se descobrir de inúmeras maneiras: achando-se homem (*S/He*, dir.: Gina Pei Chi Chen, CAN/TWN, 2007), cantando rap (*Birosca*, dir.: Larin Sullivan, EUA, 1998), dando muitos beijos (*O Beijo*, dir.: Eger Julien, FRA, 2007), desafiando traficantes (*Souljah*, dir.: Rikki Beadle-Blair, GBR, 2007), celebrando a morte da avó (*Samantha*, dir.: Siri Rodnes, GBR, 2008), ou numa noite entre amigos héteros (*O Relógio*, ARG/NOR, 2008). No mundo todo, eles experimentam de tudo, e essa é uma das delícias da juventude. (MIX BRASIL, 2008: 88)

A existência desta sessão também nos indica o rendimento que os cortes geracionais ainda produzem nas territorialidades gays, seja nos olhares dos espectadores dos filmes, seja nos projetos comerciais que veem na adolescência um nicho de mercado cada vez mais explorável, seja nos projetos individuais de diretores de cinema que voltam seus roteiros à adolescência como parte de suas próprias performances na reflexão sobre um passado, na construção de memórias pessoais ou coletivas. Esse corte geracional que parece privilegiar a juventude e a adolescência é só um reflexo talvez de uma maior recorrência desse tema, mas não indica a ausência de filmes que busquem mostrar as relações entre sexualidade e terceira idade, por exemplo. O que acontece é que eles parecem não figurar num número de títulos que renda uma sessão de duas horas, sendo agregados a outros programas nas mostras de curtas. Esse talvez seja um ponto interessante de frisar.

Algumas sessões parecem representar uma maior recorrência de um tema num determinado período, não se repetindo no ano seguinte, reaparecendo um período depois. No ano de 2006, por exemplo, três filmes curtos foram agrupados numa mostra que parecia buscar representar a terceira idade, mas como não há uma sessão específica para o assunto – a exemplo do *Mix Jovem* para adolescência – criou-se um nome especial: *Caneco de Prata*, numa alusão a um dos mais antigos estabelecimentos da “mancha gay” da região central e que teria frequentadores mais velhos (IMG. 35). Mas talvez não devêssemos levar a questão às últimas consequên-

cias, pois há também um conjunto de filmes, no qual homens e mulheres adultos – nem jovens, nem velhos – não são colocados numa categoria marcada por geração, mas em duas categorias marcadas por gênero, como veremos a seguir.

MIX JOVEM

Ser adolescente não é fácil. Não bastasse ser barrado na porta de baladas ou de filmes proibidos para menores, ainda é preciso lidar com a pressão do colégio ("Espécies Fracas") e um turbilhão de emoções reprimidas ("EMOções"). Isso sem falar na vontade irrefreável de se libertar sexualmente ("James"). É justamente para dar voz a essa turma de incompreendidos que fizemos essa sessão. Afinal, tudo pode ter seu tempo, mas quanto antes, melhor.

Being a teenager is not easy. As if being barred from nightclubs and watching adult-rated movies was not enough, one must also deal with the pressures in school ("Weak Species"), the turmoil of repressed emotions ("Dish"), and the irrefractable will to be sexually liberated ("James"). We created this session to give a voice to the feelings and concerns of this misunderstood crowd. After all, there is a time for everything. But the sooner, the better.

ESPÉCIES FRACAS

WEAK SPECIES

EUA - 2009 - 35 MIN

DIREÇÃO: DAN FALTZ

ELENCO: ERIK SMITH, BRENDAN BRADLEY

O filme acompanha dois personagens típicos de uma high school americana: o garoto popular e o esquisito. De alguma maneira, as vidas de ambos vão se juntar numa trama cheia de sexo e sangue.

The movie follows two typical US high school characters: the popular guy and the weirdo. Their paths somehow cross in a plot full of sex and blood.

EMOÇÕES

DISH

EUA - 2009 - 15 MIN

DIREÇÃO: BRIAN HARRYS KRISNKY

ELENCO: MATTHEW MONGE, GABRIEL ROMERO, JEFF MARTIN

Dois emos saem aprontando pelas ruas de Los Angeles até que um descobre as escapadas sexuais do outro.

Two emo kids walk around their Los Angeles neighborhood, having fun until one of them finds out about his friend's sexual escapades.

JAMES

IRLÂNDIA - 2008 - 17 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: CONNOR CLEMENTS

ELENCO: GERARD DOHERTY, LOUIS ROISTON, NIAL WRIGHT, MATT JENNINGS, MARGARET GOODMAN

James resolve dar ouvidos aos seus desejos mais profundos e inicia uma jornada pela descoberta de sua sexualidade.

James decides to listen to his deepest desires and sets out on a journey to discover his sexuality.



RUBBUDS

EUA - 2009 - 3 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: JAN CHEN

Nesta divertida animação, um grupo de camisinhas coloridas se prepara para uma aventura apimentada.

In this fun animation film, a group of colored condoms gear up for a naughty adventure.

ST. GERTRUDE

EUA - 2009 - 14 MIN

DIREÇÃO: EMILY JOHNSON

ELENCO: STELLA SAUERS, BRYAN ANTHONY

Depois de perder o ônibus de volta para casa, garotinha inicia uma busca por anjos e vai parar numa boate gay.

After missing the bus to go home, a little girl searching for angels winds up in a gay nightclub.

DEREK JARMAN REVISITADO

DELPHINIUM. A CHILDHOOD PORTRAIT OF DEREK JARMAN

EUA - 2009 - 13 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: MATTHEW MISHORY
ELENCO: SAMUEL GARFIELD, JEREMIAH DUPRE, EDWARD SINGLETARY

Uma lírica narrativa que pretende recontar a infância de Derek Jarman, um dos grandes nomes do cinema homoerótico.

A lyrical narrative sets out to recount the childhood of Derek Jarman, a big star in homoerotic cinema.

FABIO

FABIO

BRASIL - 2008 - 2 MIN

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: ELIANA CARNEIRO

Fábio parecia ser igual a todos os outros garotos. Mas não era bem assim.


Fabio seemed to be just like all the other boys. That was not exactly true though

CURTA MIX BRASIL

IMG 37 – Sessão *Mix Jovem*, no catálogo da 17ª edição

Curta Mix Brasil

Caneco de Prata




Das Ovo
Das Ovo

Alemanha, 2005, vídeo, 17 min.

direção director Michael Bryntrup
contato print source Michael Bryntrup
bryntrup@mbcc.de
www.bryntrup.de

Mini documentário com coletânea de imagens da trajetória da famosa drag queen alemã Ovo Maltine, que dedicou grande parte da sua vida à luta contra a Aids.

A mini documentary with a collection of images portraying Ovo Maltine, a famous German drag queen and AIDS activist.



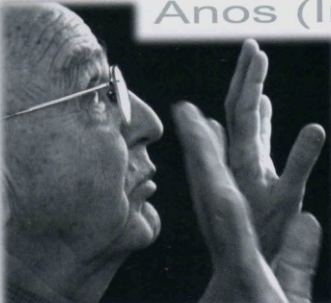
Rosario Miranda
Rosario Miranda

Espanha, 2004, 35mm, 26 min.

direção director David Baute
contato print source Elisa Hernandez - Tinglado Film
Spain 34 67 9798003 tingladofilm@canarias.org

Rosario Miranda conta neste documentário sua longa jornada como o primeiro gay de uma vila no interior da Espanha. Ao longo dos anos ele manteve o disfarce de mulher para sobreviver à perseguição da repressão franquista. Agora, independente do gênero ao qual se identifica, Rosario defende sua sexualidade através do respeito e afeto que transmite às pessoas.

An intimate portrait, Rosario Miranda tells her story of being the first gay in a village in the interior and living through the harsh repression in Franco's Spain disguised as a woman. Now, independent of the gender with which she identifies, Rosario defends her sexuality through the respect and the affection she conveys to people.



Anos (In) Visíveis
(In)Visible Years

EUA, 2005, vídeo, 25 min.

direção director Gideon Boaz
contato print source Gideon Boaz
Israel
718 395-2353
gboaz@mac.com / www.invisibleyears.com

Um retrato revelador sobre as experiências e os desafios dos homens gays que já passaram dos cinquenta anos.

A revealing portrayal of the experiences and challenges of gay men who are over fifty years of age.

84
MIX XIV

IMG 38 – Sessão *Caneco de Prata*, na edição de 2006.

2) *Sexy boys* é uma dessas sessões voltadas para uma temática adulta e, neste caso, masculina. O texto do catálogo de 2010 parece resumir: “Uma tradição do Mix Brasil: filmes sobre a sexualidade masculina gay, em formatos diferentes, de lugares diferentes, retratando tipos diferentes. Mas com uma coisa em comum: imagens e histórias com alta carga de testosterona”. Na mostra desse ano, oito pequenos

filmes de sete países diferentes, narravam ou experiências de homens em relacionamentos afetivos e sexuais com outros homens (*Duelo*, dir. Marcelo Lee, BRA, 2010; *Vapor*, dir.: Eldar Rapaport, EUA, 2009; *Cai Cai, Balão*, dir.: William Feroldi, GBR, 2009; *Síndrome de Gogo*, dir.: Michael Saul, EUA, 2010), ou histórias sobre homens em “descobertas” de novos ou reprimidos desejos (*Crepúsculo em Tel-Aviv*, dir.: Mysh Rozanov, ISR, 2010; *Revelação Explícita*, dir.: Diego Torres, BOL, 2010; *Depois de Klara*, dir.: Stephen Butzmühlen, ALE, 2010), ou ainda as situações de violência

Desde que essa sessão teve início em 1998, ela passou a concentrar os filmes considerados mais “masculinos”, o que significa na prática narrativas que falam de sexo em lugares públicos, encontros entre desconhecidos, relações sexuais mais intensas entre homens ou filmes que abusam de estereótipos como as imagens de cowboys ou do ato de fumar um cigarro – a exemplo dos filmes da edição de 1998, de estreia da sessão *Sexy Boys* (IMG. 39).

São tantas as possibilidades de classificação desses filmes que, em alguns anos há sessões com recortes que parecem repetir anos anteriores mas que, por alguns detalhes, puderam compor mostras mais específicas. Por exemplo, os filmes considerados mais bizarros podem dar ensejo à formação de sessões especiais como a mostra *Taras, fetiches e outras esquisitices* em 2009, cujos filmes enfocavam homens em fase adulta, mas com alguns gostos ou trajetórias peculiares. *Transarabic* (dir.: Cesar Espada, ESP/EAU, 2009), uma co-produção Espanha e Emirados Árabes, traria uma dessas “esquisitices” com a história de dois homens que se utilizam da *burqa* – “aquela roupa que cobre as mulçumanas dos pés a cabeça” (MIX BRASIL, 2010: 73) – como disfarce numa sociedade fechada (IMG. 40). Sessões como *De perto ninguém é normal* (1998) tiveram proposta semelhante. Aliás, o que parece não ter faltado nesses 18 anos de Mix Brasil foram as mostras que buscavam mostrar grupos urbanos em práticas de sexo consideradas bizarras, ou comportamentos vistos como não convencionais, que formaram mostras com curtas sobre sadomasoquismo, *body art*, cultura punk, assuntos que não deixaram de fazer parte, mas não necessariamente compõem mostras temáticas separadas.

Nos primeiros anos de festival, foram muito comuns as mostras de modificações corporais como *Furos e Argolas* (1993 e 1996), *Homopunks* (1998), *Sadomasô* (2001), *Quatro casos de Body art* (1997) e *Body & Art* (2000). Os filmes mais explícitos sexualmente falando compuseram mostras específicas às quais voltarei depois, antes é preciso falar da outra face de um mundo nem adolescente nem maduro, que marca presença com sessão de curtas desde a primeira edição.



SEXY BOYS

Parabéns

Portugal, João Pedro Rodrigues, 15', 1997, 35mm, português

A escuridão silenciosa do quarto é rasgada por uma mensagem de parabéns gravada na secretária eletrônica. Um despertar brusco para Chico, no dia em que faz 30 anos. Grande confusão: tarde demais para encontrar a namorada, tarde demais para ir à reunião na Expo 98, e, ainda por cima, uma resaca de morte. Mas isto não é tudo. Na cama, deitado ao seu lado, está um jovem com quem passou a noite...

Menção Especial do Juri no Festival de Veneza.

The silent darkness of the room is interrupted by a happy birthday message recorded on an answering machine. An abrupt awakening for Chico, the day he's 30 years old. Big mess: too late to meet the girlfriend, too late for the meeting at the Expo '98, and on top of this a deadly hangover. But this is not all. On the bed, besides him, a young man with whom he has spent the night with...

Your Kiss • Seu Beijo

EUA, Brad Robinson, 3', 1998, 16mm, sem diálogos

Um grupo de homens de todos os tipos participa de uma demonstração coletiva no topo de um edifício.

A group of men of all kinds take part in a collective demonstration on the top of a building.

Better Than Joe • Melhor Que Joe

EUA, Mike Rivera, 4', 1998, 16 mm, sem diálogos

O filme delinea a história do idealismo profundamente enraizado de um rapaz e seu relacionamento com uma boneca de 17 cm, centrando-se nas dificuldades de se querer a perfeição, criando seus próprios ídolos e uma eventual manifestação dessas criações e delusões.

The movie traces the story of a young man's deep-rooted idealism in his relationship with a seven-inch doll. It centers on the difficulties of wanting perfection, creating one's idols and the eventual manifestation of these creations as delusions.

Black Olung

EUA, David Grottel, 10', 1997, vídeo, inglês

Um chá da tarde serve de paródia aos filmes pornôs.

A five o'clock tea is used as a parody to porn films.

Eu e Água • Me and Water

São Paulo, Brasil, Paulo Alberton, 12', 1998, vídeo, português

Um homem "ao natural" se relaciona com a natureza e identifica nela sentimentos íntimos, quando encontra outro homem que vem do mar e é seduzido por sua sensualidade. Um terceiro personagem acompanha algumas relações com movimentos corporais.

A man in his "natural" state interacts with Nature and finds intimate feelings within it, when meeting another man who comes out of the sea and is seduced by his sensuality. A third character follows some relations with body movements.

Amami Si Vuoi

Inglaterra, Michael Curran, 4', 1994, vídeo, sem diálogos

Um homem fuma um cigarro quando pede a alguém atrás da câmera que ligue o som. Um homem se aproxima e inicia um estranho ritual quase sadomaso.

A man smokes a cigarette when he asks someone behind the camera to switch the sound on. Another man comes in and starts a strange and almost SM ritual.

Penny

Canadá, Ram, 9', 1998, vídeo, inglês

Penny é unisex, Penny é espécie urbana, Penny só se veste de jeans, Penny vive romance. Um romance solitário. Penny é global. Penny é futuro-now.

Penny is unisex, Penny is of an urban species, Penny only wears jeans, Penny has a romance. A solitary romance. Penny is global. Penny is the future-now.

Cowboy

França, Pierre-Yves Clouin, 3', 1998, vídeo, sem diálogos

Só sou um caubói solitário com peitos maravilhosos.

I'm just a lonesome cowboy with gorgeous tits.

Blue Jim

Curitiba, Brasil, P.Innocente/L.Brenner, 3', 1998, vídeo, sem diálogos

Escritos sobre um corpo elétrico.

Writings over an electric body.

Corpos Ardentes • Body Heat

São Paulo, Brasil, Alysson Martins, 1', 1998, vídeo, sem diálogos

A violência entre dois homens pode levar a uma paixão avassaladora.

Violence between two men can lead to an overwhelming passion.

Sex-Epítaf

França, Mino DC, 10', 1997, vídeo, sem diálogos

Experimentação sobre corpos masculinos em ação

Experimentation on two male bodies in action.

Não Sei O Que Fazer Da Minha Vida

Don't Know What To Do With My Life

Canadá, Valério M de Paula, 3', 1998, vídeo, sem diálogos

Intimidade, o pântalo, a presença da câmera, narcisismo

e o êxtase.

Intimity, the pubic hair, the camera's presence, narcissism and extasis.

Going Down

Canadá, Doug McClelland & Andre Tardiff, 8', 1997, vídeo, inglês

Mais quente e realista que qualquer coisa que você já viu nas prateleiras da sua locadora.

Hotter and more realistic than anything else you've seen before on your local videotore racks.

CUR: Ritz 6a, 30/10, 21h30 • 4a, 4/12, 17h30

SP: Uni Dom 8/11, 22h • 3a, 10/11, 18h

RIO: sab, 14/11, 17h30 • 5a, 19/11, 21h30

FLO: sab 21/11, 24h

SAL: sab 28/11, 21h

REC: 3a, 1/12, 21h



IMG 39 – Sessão Sexy Boys, no catálogo da edição de 1998




IMG 40 – *Transarabic Express* (2009), em *Taras, Fetiches e outras esquisitices*

3) *Mapa das Minas* é o nome que tem sido dado à sessão que reúne os curtas sobre mulheres no festival Mix Brasil, desde 2002, mas teve outros nomes nestes 18 anos, talvez a sessão que mais denominações teve: *Papo de Garota* (1994); *Feminale e Intermix* (1995); *Bolachas no cio* (1996); *Cio e Mulheres em desfile* (1997); *Bolachas Sortidas* (1998); *Garotas da pesada* (1998); *Grrrl Shorts* (2001); *Mulheres Apaixonadas* (2003, 2004, 2005); *Pussy Galore* (2007), *Mapa das Minas* (2002, 2007, 2008, 2009, 2010). Enquanto as primeiras parecem enfatizar mulheres em experiências

afetivas, a última remete tanto a uma expressão popular que significa um “achado” ou um “tesouro escondido” quanto a uma gíria paulistana em que menina vira “mina” e tal sessão um roteiro ou mapa obrigatório para as mulheres que frequentam o festival. Em cada edição do festival, pelo menos uma sessão de curtas parece ter se tornado responsável por representar as territorialidades “lésbicas”, além dos longas que tratam das experiências femininas que sempre estiveram presentes: “A experiência lésbica manifesta em toda a sua diversidade, com bastante sensualidade e muito papo cabeça. Do jeitinho que elas gostam” (MIX BRASIL, 2010: 58).

É também a sessão que nos aponta algumas das conexões que o festival tece com as territorialidades da cidade. Desde 2006, o Mix conta em sua programação com um evento que mescla a projeção dessa sessão de curtas ou mesmo longas com histórias sobre mulheres, com um encontro que tem frequência maior de mulheres, o *Girls on Films*. Realizado no hall de entrada do Espaço Unibanco de Cinema, a partir do final da tarde, o encontro conta com uma DJ (disc-jóquei) conhecida de casas noturnas frequentadas por mulheres e o festival serve bebidas para as frequentadoras. O encontro é aberto – ou seja acessível a qualquer pessoa que entre no prédio do cinema – e acontece ao mesmo tempo em que os filmes com experiências femininas estão sendo exibidos na sala de exibição. Em 2009, cinco longas foram exibidos simultaneamente ao *Girls on Films* e em 2010, três longas e a sessão de curtas *Mapa das Minas*. Participar de um evento que articula filmes e festa, neste caso, pode se intercalar a exibição com uma circulação pelo hall do cinema, o encontro dos grupos, bem ao estilo da velha Cinelândia Paulistana – apesar de estarmos na Augusta. O que quero dizer é que de alguma forma os festivais de cinema retomam as chamadas “eras de ouro” quando ir ao cinema é mais do que ir assistir a um filme – como já me referi na sessão 2.2.1 desta tese e como podemos perceber no texto que apresenta este encontro em 2007 (IMG. 42).

De certa forma, este espaço se configura dentro de um complexo de tensões que marcam os territórios LGBT e também esses festivais de cinema em que há um discurso “gay” masculino predominante, seja por conta de uma maior frequência de homens na plateia, seja pelo número maior de filmes que falam do universo gay (BARRET *et al.* 2005:584). O Mix Brasil, no entanto, parece estar conseguindo em sua trajetória minimizar essas tensões mantendo acesas as sessões de curtas e a preocupação bastante visível de manter um equilíbrio entre os diferentes grupos que compõem o panteão da “diversidade sexual”, lidando é claro com a disponibilidade dessas produções. Um fato que talvez nos lembre a cada instante que a formação dessas sessões e da grade de programação de um festival como o Mix Brasil não é a representação dos produtos de uma indústria com uma produção constante. Estamos falando de um campo sujeito não apenas a existência de recursos financeiros para as produções, mas também dependente de vontades individuais e coletivas, momentos propícios e outras conjunções quase astrais.



MAPA DAS MINAS

Garotas! Garotas! Garotas! A experiência lésbica manifesta em toda a sua diversidade, com bastante sensualidade e muito papo cabeça. Do jeitinho que elas gostam.

Girls! Girls! Girls! The lesbian experience manifests itself in all its diversity, with plenty sensuality and lots of talking... Just the way they like.

AI MEU DEUS!

OH MY GOD!
[ANNE SEWITSKY, 2008, NORUEGA, 9']

Experimentando a sexualidade, três meninas fazem uma interpretação livre do orgasmo.

Experiencing sexuality, three girls make an orgasm free interpretation.

BLINK

BLINK
[SILAS HOWARD, 2009, EUA, 11']

A primeira paixão a gente não esquece. Principalmente se foi a maior roubada!

Rumination on the dangers of first crushes, the weight of clean guns and the habits of sea cucumbers.

RG

I.D.
[ISAM FIRTH, 2009, REINO UNIDO, 1']

Diferentes cortes, diferentes motes.

Different cuts, different motes.

MOÇA

MOSA'
[ANA MORENO, 2010, REINO UNIDO / VENEZUELA, 15']

Moça tenta superar em Londres o trauma do "estupro corretivo" do qual são vítimas muitas lésbicas na África do Sul.

Girl in London tries to overcome the trauma of "corrective rape" of which many lesbians are victims of in South Africa

BELLE DE NATURE

[MARIA BEATTY, 2008, FRANÇA, 12']

A bela Clara deixa subjugar-se pelos caprichos da natureza.

Beautiful Clara let herself be subjugated by the whims of nature.

VOLTA POR CIMA

BACK TO LIFE
[DESI DEL VALLE, 2009, EUA, 12'] [MONGÓLIA, 5']

Para superar a perda de um grande amor, Trista encontra consolo nos braços da sua melhor amiga, heterossexual.

To overcome the loss of a great love, Trista finds solace in the arms of her best girlfriend, heterosexual.

YULIA

[ANTOINE ARDITTI, 2009, FRANÇA, 6']

Uma série de eventos absurdos, acionada por alavancas misteriosas, vão levar Yulia ao encontro de sua cara metade.

A series of absurd events, driven by mysterious levers, will take Yulia to meet your soul mate.

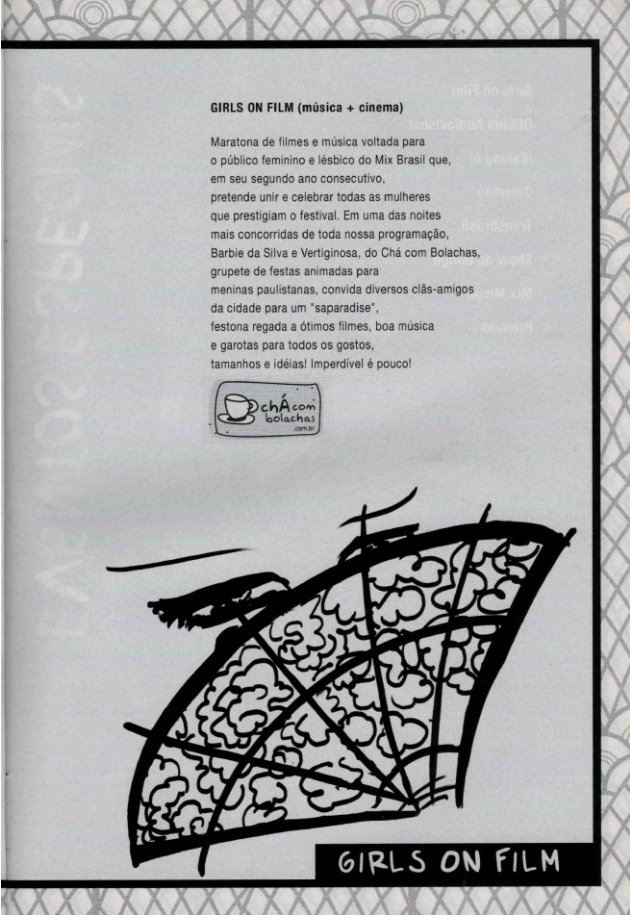
PRÓXIMO TREM

[GRACIELA DE LUCA, 2010, ARGENTINA, 17']

Alma tem a chance de reencontrar o amor da sua vida. Para isso, terá de se livrar das amarras que a mantêm aprisionada no passado.

Alma has a chance to rediscover the love of her life. For it to happen, she needs to get rid of the shackles that keep imprisoned in the past.

IMG 41 – Sessão *Mapa das Minas*, no catálogo de 2010



GIRLS ON FILM (música + cinema)

Maratona de filmes e música voltada para o público feminino e lésbico do Mix Brasil que, em seu segundo ano consecutivo, pretende unir e celebrar todas as mulheres que prestigiam o festival. Em uma das noites mais concorridas de toda nossa programação, Barbie da Silva e Vertiginosa, do Chá com Bolachas, grupete de festas animadas para meninas paulistanas, convida diversos clãs-amigos da cidade para um "saparadise", festona regada a ótimos filmes, boa música e garotas para todos os gostos, tamanhos e idéias! Imperdível é pouco!


chá com bolachas

GIRLS ON FILM

IMG 42 – Apresentação do Girls on Films, em 2007

4) *Alma de mulher* ou *Fabricação própria* são sessões que exemplificam essa questão. Apesar da presença anual dos filmes sobre transgêneros, sejam longas ou curtas, em algumas edições o número de produções valeu a formação de sessões temáticas próprias. Mas neste caso, não se tornou uma sessão quase fixa como *Mapa das Minas* ou *Sexy Boys*. Em alguns anos estas narrativas de curta-metragem foram programadas em sessões de temas mais abrangentes, noutros foram agrupadas por outro recorte temático – sessões biográficas ou voltadas para histórias ligadas a transformações corporais. O documentário produzido por mim e Viviane Rodrigues em 1998 – já citado anteriormente –, *Drag Story: lendas e babados* foi apresentado numa sessão intitulada *Alma de Mulher* junto com outro documentário, que emprestava nome à própria sessão e apresentava o cotidiano de travestis no Rio de Janeiro. O texto que apresenta a sessão (IMG. 43) mostra preocupação em apresentar as diferenças entre estes grupos com esta exibição.

A maior presença desses curtas também parece se ligar a momentos-chave dos territórios LGBT. Em 1995, a experiência transgênero foi representada pela mostra de curtas *Drag Explosion*, sendo que principalmente no Brasil, os meados dos anos 90 marcam um novo dimensionamento das experiências transgêneros nas culturas “gays” urbanas, através da uma “explosão” de *drag queens*. Já em 2007, na penúltima vez que uma sessão específica focou experiências de transexuais, travestis e *drag queens*, as três categorias estiveram presentes, enfatizando neste conjunto as modificações corporais feitas pelos personagens dessas histórias, sendo que o título da sessão,



ALMA DE MULHER • WOMAN SOUL

Freqüentemente drag queen são confundidas com travestis pelo menos informados. Existe uma profunda diferença na psique e comportamento desses dois grupos. Através desses dois documentários são comparados os estilos de vida, busca estética e inserção social das modernas drags barriga verde e dos travestis das zonas norte, sul e centro do Rio de Janeiro.

Drag queens are often taken for transvestites by those less informed. There is a deep difference in the psyche and behaviour of both groups. Their lifestyles, esthetics and social insertion are compared in the following two documentaries: One about modern drags in Southern Brazil and the other about Rio transvestites.


Dragstory:Lendas e Babados
Dragstory: Legends and Thrills.
 Florianópolis, Brasil, V.R. Rodrigues e M.A. Silva
 23', 1998, vídeo, português

Drags revelam o universo multicolorido, falam sobre montagem, vida e trabalho.
Drag queens reveal their multi-coloured world, talk about getting dressed up, life and work.

Alma de Mulher • Woman Soul
 Rio de Janeiro, Brasil, Thereza Jessouroun, 48', 1998, vídeo, português

O documentário revela, através de depoimentos e cenas do cotidiano dos travestis o mundo específico dos homens que optaram por viver travestidos de mulheres, a prostituição, os clientes, as limitações do mercado de trabalho e a violência.

Extensive testimonies and the day-to-day of transvestites are revealed in this documentary, focusing the specific world of men who have decided to live disguised as women, prostitution, clients, market limitations and violence.

 CUR: Cta 2a.2/11, 16h
 SP: MIS 2a .9/11, 17h
 SP: CCSP 5a 12/11, 18h30

IMG 43 – Sessão *Alma de Mulher* no Mix Brasil de 1998

Fabricação Própria, foi inspirada em um dos vídeos (IMG. 46). E o mesmo aconteceu no ano seguinte, 2008, através da sessão *Retrato Falado*, que além dos seis curtas-metragens que falavam, em sua maioria, da experiência de mudança de sexo, também apresentou quatro longas-metragens. Destes, cinco curtas e um longa eram brasileiros, documentários e dramas que procuravam mostrar as dificuldades de quem precisa adequar-se ao próprio corpo ou adequá-lo às suas próprias realidades locais. Conforme o texto de apresentação do programa *Retrato Falado* no catálogo da 16ª edição (2008):

É fato mais do que consumado que a sociedade global ainda não está preparada para lidar naturalmente com transexuais e para respeitá-los/las. Nos últimos anos, vários foram os documentários de diferentes origens que exploraram pequenas variações da mesma série de grandes obstáculos enfrentados: para se assumir, para entender seu corpo, para ser aceito por familiares e amigos, para definir um lugar na sociedade, para existir como cidadão útil e atuante. A sessão *Retrato Falado* dá voz a eles/as, e a voz geralmente sai em forma de desabafo. É curioso notar, entre as obras nacionais selecionadas, o fato de elas virem de cantos do país, demonstrando que essa discussão, de modo geral, inquieta o brasileiro. Há também duas cineastas que fizeram de seus processos de mudança de sexo matéria-prima para obras confessionais e desafiadoras: Carolina Valência, em *A Mulher-Vudu* (CAN, 2008), e Gwen Haworth, em *Ela é um garoto que conheci* (CAN, 2007). Haworth, aliás, é a exceção que confirma a regra: seu filme é alto astral e bem humorado, destrinchando de forma pitoresca sua adaptação à nova realidade feminina. Mas não são todos que contam com esse suporte artístico e psicológico para se sentir bem na própria pele. Esse retrato precisa deixar de ser falado para ser aceito e assumido. (MIX BRASIL, 2008: 66)

No pequeno texto de catálogo, o festival esboça suas principais características e nos aponta a produção de uma transnacionalidade que une as experiências transgêneros não só através dos seus corpos, mas também num contexto de “sociedade global” em que as diferentes experiências são “pequenas variações da mesma série de grandes obstáculos”, frente à necessidade de “definir um lugar na sociedade”. Cada uma das expressões em destaque talvez possa ser desafiada pelas próprias experiências que esses filmes trazem, de sujeitos que encontram seu “lugar social” não necessariamente como “cidadãos úteis e atuantes”, mas também como sujeitos que pela própria marginalidade das posições que ocuparam e de onde fizeram a diferença.

Os filmes brasileiros que fizeram parte da mostra *Retrato Falado*, de 2008, traziam a vida de personagens famosos da cultura brasileira, como no média-metragem *Tomba Homem* (dir.: Gibi Cardoso, BRA, 2008), biografia da travesti de 73 anos e que foi “contemporânea de Madame Satã, Cintura Fina e Hilda Furacão” (MIX BRASIL, 2008: 70), mas também as dificuldades que atravessam travestis em suas cidades do interior e no contato com suas famílias (*Geni*, dir.: Marco Gomes de Alencar, BRA, 2008), ou as transexuais na expectativa de realização da “cirurgia de adequação sexual” (*Ser mulher*, dir.: Luciano Coelho, BRA, 2007). A mostra também trouxe um tema que também começou a se tornar mais frequente, a transexualidade “*female to male*” que aparecia com dois curtas: *O corpo conforme* (dir. Letícia Marques, BRA, 2008) e *Eu sou homem* (dir. Márcia Cabral, BRA, 2008)

enfocavam a experiência de sujeitos que “perambulam pelo mundo como homem tendo corpo e nome de mulher” (*idem*).

Mas a história de Janaína Dutra, advogada de Canindé no Ceará, “primeira travesti a portar uma carteira profissional da Ordem dos Advogados do Brasil”, parece destoar e desafiar as narrativas quase tradicionais deste campo. Falecida em 2004, Janaína presidiu a Associação de Travestis do Ceará e a Articulação Nacional dos Transgêneros. O vídeo *Mrs. Janaína: “Eu sou aquilo que seus olhos veem”* (dir.: Flávio Lopes e Davi Cavalcanti, BRA, 2006) documenta uma de suas últimas declarações públicas, apresentado em forma de manifesto político. Não tive oportunidade de assisti-lo, nem tive acesso a este vídeo em espaços como a internet, mas consegui uma transcrição de um trecho deste texto de Janaína que é utilizado por grupos como a Associação de Travestis de Salvador (Atras) em seus manifestos:

É mais fácil você contratar um advogado que fale grosso, que coce o saco, do que essa metamorfose ambulante, esse objeto não identificado que, quando você olha diz: é um homem é uma mulher é uma sereia, é um tubarão, é um macho, é uma fêmea? E o que me faz sentir bem com a minha travestilidade é essa androginia que passo para as pessoas, de não ter um contexto, uma definição. Eu sou aquilo que os seus olhos veem. (*Janaína Dutra*)¹⁰¹.


O festival assim torna-se tanto espaço dos discursos conciliadores e o clamor por aceitação, conforme o texto do catálogo de 2008 citado acima, como também é espaço de discursos desafiadores às lógicas da aceitação e mais voltados à “vertigem da *performance*” e o “reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero”, conforme já nos referimos citando Butler ([1990] 2003:196-7; grifos da autora), e da qual o texto de Janaína Dutra é exemplar. Experiências de descentramento como a dela e a reivindicação de falar de um lugar que não precisa “ter um contexto, uma definição” e que se serve das próprias ambiguidades que os olhos dos outros constroem, nos remetem à centralidade do corpo nas “culturas da margem”, conforme Maluf (2002) em sua análise do filme *Tudo sobre minha mãe* (dir. Pedro Almodóvar, ESP, 1999). Segundo a autora, o filme de Almodóvar faz parte de uma linhagem de filmes na qual ela inclui *Priscilla, a Rainha do deserto* (dir. Stephan Elliot, AUS/GBR, 1994) e *Num ano de treze luas* (dir.: Rainer Fassbinder, ALE, 1978):

Uma linhagem de filmes sobre as transgressões das fronteiras de gênero marcadas não pelo desejo de aparência (parecer ser o oposto do que não se quer ser), mas pelo desejo de “aparência” (desejo de aparecer), desejo de evidência de uma corporalidade construída. (MALUF, 2002: 146)

São filmes que se opõem a produções que “têm como tema a tensão entre ocultamento e descoberta”, caso de *Meninos não choram* (dir.: Kimberly Pierce, EUA, 1999) e de outros do “mainstream hollywoodiano” dos últimos anos. É também o

¹⁰¹ Disponível em <http://www.ufmg.br/polojequitinhonha/arquivos/pdfs/Identicidades%20de%20g%EAnero.pdf>.

PORTA-RETRATO I



MRS. JANAINA


"EU SOU AQUILO QUE SEUS OLHOS VÊEM"

BRASIL (BA) • 2006 • 8 MIN.

DIREÇÃO, FOTOGRAFIA, MONTAGEM, MÚSICA
DIRETOR DE FOTOGRAFIA: ESTERIO MACHO
FLAVIO LOPES, DAVI CAVALCANTI

Este manifesto político em defesa da livre expressão sexual tem por subtítulo "Eu sou aquilo que seus olhos vêem". Cearense do município de Canindé, Jaime tornou-se Janaina Dutra, advogada e primeira travesti a portar uma carteira profissional da Ordem dos Advogados do Brasil. Como ativista política, é referência na luta por direitos humanos, fundadora da Associação de Travestis do Estado do Ceará e presidente da Articulação Nacional dos Transgêneros. Mostra-se aqui Janaina numa de suas últimas declarações públicas, falando sobre desejo, orientação sexual e androginia.

This political manifest in defense of free sexual expression has the subtitle "I am what your eyes see". From Ceará (northern Brazil), Jaime became Janaina Dutra, lawyer and the first transvestite professionally registered with the Order of Attorneys of Brazil. As a political activist she is a reference in the struggle for human rights, founder of the Transvestite Association of the State of Ceará and president of the National Articulation of Transgenders. Janaina is shown here in one of her last public declarations, speaking of desire, sexual orientation, and androgyny.




GENI

BRASIL (DF) • 2008 • 13 MIN.

DIREÇÃO, ROTEIRO, MONTAGEM DIRETOR: SCREENPLAY, EDITING
MARCOS GOMES DE ALENCAR

Livre adaptação da canção "Geni e o Zepelin", de Chico Buarque. Geni, uma travesti agredida e dominada pela população da cidade em que vive, é chamada para salvar a vida de seu maior deslesto: o próprio pai. Mesmo maltratada pela vida, ela acredita na reconciliação. Mas não há redenção.

A free adaptation of the song "Geni e o Zepelin" by Chico Buarque. Geni, a transvestite who is attacked and dominated by the population of the town where she lives, is called on to save the life of her greatest enemy: her own father. Even though she is mistreated in life, she believes in reconciliation. But there is no redemption.




EU SOU HOMEM

BRASIL (SP) • 2008 • 22 MIN.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO DIRETOR, PRODUCTION
MÁRCIA CABRAL

Com o arrebatamento de um furacão, este documentário explica como perambular pelo mundo como homem tendo corpo e nome de mulher. Esse é o universo transgressor de quatro homens transsexuais, exibido sem censura, preconceito ou análise.

We the fury of a hurricane. This documentary explains how to walk the world as a man but with the body and name of a woman. This is the transgressive universe of four transsexual men, shown



TOMBA HOMEM

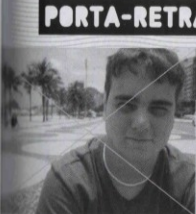
BRASIL (MG) • 2008 • 42 MIN.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, ROTEIRO
DIRETOR DE FOTOGRAFIA: TOSCA, SCHWARTZMAN
GIBI CARDOSO

Tomba Homem é uma negra de 73 anos de idade, travesti desde a adolescência. Foi contemporânea de Madame Satã, Cintura Fina e Hilda Furacão. Soropositiva há 16 anos, ex-presidária da Ilha Grande e ex-interna do Manicômio de Barbacena, sobreviveu a inúmeras brigas com a polícia e com os boêmios de Belo Horizonte nos anos 1950 e 60s.

Tomba Homem is black and 73 years old, a transvestite since adolescence. She was the contemporary of Madame Satã, Cintura Fina, and Hilda Furacão. HIV-positive for 16 years, she is an ex-prisoner of Grande and ex-patient of Manicômio de Barbacena (mental institution) and survived countless fights with the police and with the bohemians of Belo Horizonte in the 50s and 60s.

PORTA-RETRATO II




O CORPO CONFORME

BRASIL (SP) • 2008 • 17 MIN.

DIREÇÃO DIRETOR:
LETÍCIA MARQUES

O filme apresenta a vida de transexuais male-to-female brasileiras, suas experiências e a relação com a vida social "tradicional". Elas relatam o processo de autoidentificação e as dificuldades em viver e trabalhar na sociedade brasileira. Dessa forma, ilustra o que é "gênero sexual" e como se dá a interação social dos transsexuais. A diretora Leticia Marques também aponta a transexualidade como uma construção social.



SER MULHER

BRASIL (PR) • 2007 • 50 MIN.

DIREÇÃO, FOTOGRAFIA
DIRETOR, CINEMATOGRAPHY
LUCIANO COELHO

Nascidos meninos, mas se sentindo meninas, quatro transexuais contam a história de suas vidas e as experiências e expectativas em relação à cirurgia de redesignação sexual. Este documentário de média-metragem foi concluído pelos alunos da Oficina de Realização de Vídeo do Projeto Olho Vivo, que desenvolve pesquisas em construção dramática para o audiovisual.

Born as boys but feeling that they are girls, four transsexuals tell the stories of their lives and their experiences and expectations related to sex change operations. This mid length documentary was completed by students from the 8th Oficina de Realização de Vídeo do Projeto Olho Vivo, which studies

IMG 44 - Filmes brasileiros sobre transgêneros na sessão *Retrato Falado* de 2008

caso de filmes como o brasileiro *Quanto dura o amor?* (dir.: Roberto Moreira, BRA, 2009) – citado anteriormente, destaque do Mix em 2009 – em que a advogada Suzana se envolve com outro advogado que conhece do fórum por onde circula todas as tardes, sem ter contado a ele seu “passado de homem”, um nó sobre o qual a trama gera toda uma expectativa sobre a aceitação ou não por parte do rapaz após a descoberta. Aliás. O jogo de ocultamento e descoberta também se dá em relação ao público que, geralmente, tece comentários – como os que ouvi no Mix e em sites por onde o filme circulou – em relação à própria atriz que interpreta Suzana, Maria Clara Spinelli, questionando se ela “é de fato” mulher ou se a história do filme é um pouco sua¹⁰².

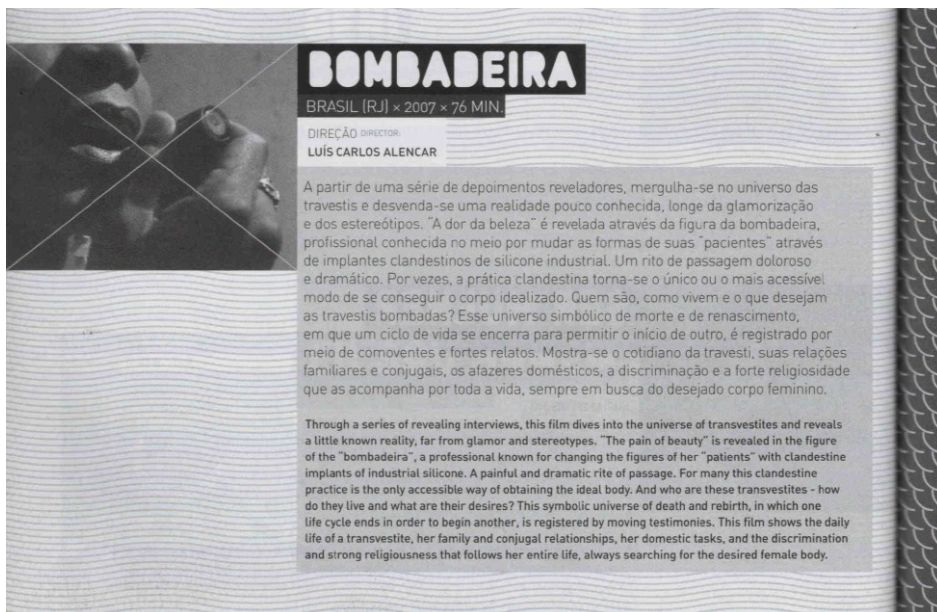
Em *Tudo sobre minha mãe*, o filme de Almodóvar citado por Maluf, ao contrário, apresenta personagens travestis que não lançam mão desse jogo, sendo que uma delas, Agrado, é responsável por um dos momentos mais marcantes do filme quando, ao anunciar o cancelamento de um espetáculo num teatro lotado, ela oferece aos que desejarem ficar na plateia uma diversão com sua própria história de vida. A descrição de cada modificação corporal, os valores gastos e a quantidade de silicone usada em cada parte de seu corpo, mais do que uma peça de humor, indica o “corpo transformado como um espaço de reterritorialização desses sujeitos da margem”, em que “o processo de transformação, de tornar-se outro, é o que constitui, o que dá corporalidade a esse desejo e ao sujeito desse desejo” (*idem*: 147).

Muitos títulos que têm circulado pelo Mix Brasil, nos últimos anos – como dois longas já citados numa sessão anterior deste capítulo (3.2.1), *O Retrato de Turner* (dir.: Irene Gustafson, EUA, 2009) e *Dechavando Michelle* (dir.: Dan Shaffer, EUA, 2008) que centralizam suas narrativas nos processos de transexualização –, têm trazido essa centralidade das transformações corporais em suas narrativas. Em 2008, ainda na sessão *Retrato falado*, um dos títulos mais impressionantes e destacados daquela edição foi o longa-metragem em vídeo, *Bombadeira* (dir.: Luís Carlos Alencar, BRA, 2007) que trazia “uma realidade pouco conhecida, longe da glamourização e do estereótipo”: os implantes clandestinos de silicone industrial feitos através da figura da “bombadeira”, geralmente uma outra travesti que domina a técnica (IMG. 45), acionando uma rede de pessoas que modificam seus corpos à revelia dos sistemas comerciais e médicos dedicados às estéticas corporais.

E se na sessão *Mapa da Minas* e exposições com temáticas “lésbicas” há um envolvimento com grupos locais como no encontro *Girls on films*, as exposições dos filmes com as experiências transgêneros nem sempre se utilizaram desse expediente, talvez pelo interesse e até mesmo fascínio que o travestismo desfruta nos territórios “gays”, não apenas daqueles que também “se montam” mas dos frequentadores da noite, atraindo sempre bom público nas sessões. Porém, durante sete edições do festival, de 2003 a 2009, uma experiência foi feita com a apresentação de alguns


¹⁰² Numa das festas do Mix Brasil, presenciei a própria atriz contando tais histórias em forma de anedota, citando cirurgias que deixaram poucos vestígios desse “passado” e de sua voz “naturalmente feminina”.

desses filmes na sessão *Transbrasil* – já apresentada na sessão 2.2.2 desta tese – voltada para o público transexual e travesti da região central. A exibição ao ar livre leva ao pátio da Biblioteca Monteiro Lobato alguns filmes da programação ou curtas sobre experiências transgêneros. Em 2006, foi apresentado o documentário *As filhas da Chiquita* (dir. Priscilla Brasil, BRA, 2006), sobre um tradicional encontro de travestismo gay que, desde os anos 70, é realizado junto com a bicentenária procissão do Círio de Nazaré, em Belém do Pará. Em 2008, foi a vez de *Bombadeira* e de um videoclipe com a performer Cláudia Wonder, *Atendimento* (dir. Francisco Garcia e Marcelle Dardenne, BRA, 2008). A estrela do clipe foi também durante as sete edições uma colaboradora do Mix Brasil na realização da *Transbrasil*, apresentando o evento e congregando a comunidade de travestis da qual ela foi uma das principais militantes até seu falecimento em 2011 (ver DOC 3, *Anexos*). No próximo capítulo, voltarei a falar de Cláudia Wonder que, além de performer também foi atriz de filmes dos anos 80 e estrela do documentário biográfico, *Meu Amigo Cláudia* (dir.: Dácio Pinheiro, BRA, 2009).



IMG 45 – Sinopse e imagem de divulgação do vídeo *A Bombadeira*, no catálogo de 2008

A SEGUNDA CHANCE THE SECOND POSSIBILITY




Brasil, 2007, 11 min.
Direção Lello Kosby

Maria Luiza luta para ter seu nome feminino reconhecido legalmente. Mais do que um nome, esse reconhecimento significa o resgate de sua dignidade. Após uma cirurgia para mudança de sexo, Maria Luiza luta também pelo respeito da sociedade.

Maria Luiza struggles to have her female name legally recognized. More than just a name, this recognition means the recovery of her dignity. After a sex change operation, Maria Luiza also struggles for respect from society.

LADO A, LADO B SIDE A, SIDE B




Brasil, 2007, 19 min.
Direção Maria Braga

Acompanha-se a vida de dois gays que à noite se vestem de mulher. Um dos personagens utiliza essa transformação para fazer shows, o outro unicamente para se divertir e acompanhar o melhor amigo. Os dois divagam sobre o que é ser gay e transformista, abordando relacionamentos, família e futuro.

Here we follow the lives of two gays who dress as women at night. One of the characters utilizes this transformation to give shows, and the other only wants to have fun and hang out with his best friend. The two digress about what it means to be gay and transformist, approaching relationships, family, and future.

FABRICAÇÃO PRÓPRIA: A DESORDEM DO DESEJO
OWN FABRICATION: THE DISORDER OF DESIRE




Brasil, 2007, 13 min.
Direção Carol Thomé

Refém do próprio corpo, Guta Silveira conta como driblou a natureza. Ou seria o destino? A carne é um peso difícil de carregar. Ganhou menção honrosa no Festival Entretodos, em São Paulo, e no Festival de Cinema de Cuiabá, ambos em 2007.

A hostage of her own body, Guta Silveira tells how she got around nature. Or would that be destiny? The flesh is a difficult burden to bear. This won honorable mention at the Entretodos Festival in São Paulo and the Festival de Cinema de Cuiabá, both in 2007.

EN EL FUEGO IN THE FIRE



Peru / EUA, 2007, 35 min.
Direção Dante Alencastre

Transgêneros de Lima, no Peru, abrem suas vidas e corações e contam do medo, ódio, discriminação, abusos, sonhos e esperanças que carregam nessa vida à margem da sociedade.

Transgenders in Lima, Peru, open their lives and hearts and talk of fear, hate, discrimination, abuse, dreams, and hope that they carry with them in their lives on the fringe of society.

91

FABRICAÇÃO PRÓPRIA

IMG 46 – Sessão *Fabricação Própria*, no catálogo de 2007

Em documentários, comédias, filmes *trash*, as experiências transgêneros tornaram-se um ponto chave do festival, nas narrativas de travestis, *drag queens* ou transexuais, em que o biográfico, o cômico e o dramático parecem conviver. E isso acontece desde a primeira edição do Mix, quando dos 17 filmes da mostra central de curtas, *Brazilian Sexualities*, cinco enfocavam experiências de travestis e *drag queens*:

Histórias Comuns de um Mundo Estranho (dir.: Edson Soares, BRA, 1993, 3'). Júlio é um adolescente que à noite vira uma das *drag queens* mais famosas de São Paulo. Seu relacionamento com a família é ambíguo: ele se sente atraído pelo pai e não se entende com a mãe. De um acontecimento inesperado, tudo vira de ponta-cabeça.

Amores Possíveis (dir.: Marcelo Freitas, Irídio Coelho e Carlos Balducci, BRA, 1992, 4'). Quatro histórias curtas que descrevem, com humor negro, situações estranhas. A paixão entre uma prostituta e seu cliente, uma história de amor entre dois prisioneiros, as preferências sexuais do funcionário de um necrotério e um triângulo amoroso – pai, filho e um travesti.

Conceição (Roberto Jabor, BRA, 1993, 10'). Dois travestis adotam uma gatinha pensando que ela está grávida. Conceição, a gata, traz alegria às vidas difíceis da cantora underground e da prostituta. Tem como cenário Copacabana.

Anik, Anne, Aurineide e Aline Vão à Praia (Um Vídeo Sem Cortes) (dir.: Jackson Araújo, BRA, 1992, 6'). Uma mãe e suas três filhas (quatro *drag queens*) se preparam para ir à praia num dia chuvoso.

Monstro de Silicone (dir.: Goulart de Andrade, BRA, 1993, 17'). Chocante entrevista de TV com travestis mostrando os meios que usaram para colocar silicone e os sérios problemas decorrentes dessas aplicações.

E não posso deixar de adiantar que são elas, e principalmente as *drag queens*, um dos principais elementos do *Show do Gongo*, tema do capítulo 4. Nos dois anos desta pesquisa, as duas edições do Mix não tiveram nenhuma sessão temática de transgêneros, sendo edições com um número considerável de longas sobre o assunto: nada menos que cinco dos 33 do *Panorama Internacional* e três dos sete da *Seleção Brasileira*, em 2009, e dois dos 18 filmes do *Panorama Internacional* em 2010.

5) *Trash-o-rama* é “outra tradição do Mix Brasil que remonta às origens do Festival. Filmes estranhos, cheios de gente esquisita, com humor e estéticas muito próprios” (MIX BRASIL, 2010: 61), que parecem ter sido uma das formas de manter acesa a ligação do festival com o universo underground que foi sua marca nos três primeiros anos (Suzy Capó, in: BARRET *et al.*, 2005:583). Mas conforme o festival foi se transformando, com a chegada dos longas e o crescimento da estrutura, houve a necessidade da programação atender a demanda do público por estéticas menos subversivas e mais representativas. Ao contrário de sessões já citadas como *Taras, fetiches e outras esquisitices*, de 2009, em que os temas e narrativas traziam histórias que surpreendiam, é o universo não só dos temas estranhos mas também das estéticas desafiadoras às linguagens convencionais que marcam a sessão *Trash-o-Rama*: “O culto ao *trash* vai sempre na contramão e tem um sabor especial. Neste submundo estético, repleto de liberdades radicais, sátiras absurdas, atentados ao bom gosto, delírios monstruosos e seduções explícitas”.

Destino de muitos filmes vencedores do *Show do Gongo*, além de filmes dos mais variados países, esta talvez seja a sessão que mais tenha se tornado fixa na história recente do Mix, mantendo-se presente com este nome nas últimas dez edições, o que tanto pode significar uma produção constante desses filmes quanto uma estratégia, que foi se desenvolvendo na história do festival, de produção de um

lugar para o *trash*, não mais presente de forma transversal em várias sessões mas, de certa forma, confinado. Um dos destaques do ano de 2010 foi o curta *O ataque das laranjas homofóbicas* (dir.: Pablo Isidro, ESP, 2010), vencedor do Show del Txistu, uma versão do Show do Gongo brasileiro, realizada em Bilbao – e da qual volto a falar no próximo capítulo (4.3). O curta segue a linguagem de um *trailer* de filme, em que laranjas ganham vida e saem assassinando casais gays e lésbicos. A aparição de laranjas foi uma condição colocada aos participantes pela própria organização do Show del Txistu, como uma condição de competição, uma proposta que nunca foi adotada pelo Gongo brasileiro.

TRASH.O.RAMA

Outra tradição do MixBrasil que remonta às origens do Festival. Filmes estranhos, cheios de gente esquisita, com humor e estéticas muito próprios. O programa inclui o vencedor do Show do Gongo do Festival Gay e Lésbico de Bilbao, O Ataque das Laranjas Homofóbicas, e o perturbador Boquete com Acessório (proibidíssimo para menores).

Another tradition that dates back to the origins of MixBrasil Festival. Strange movies, full of strange people, with their very own humour and aesthetics. The program includes the winner of the Gong Show of the Gay and Lesbian Film Festival of Bilbao, Attack of the Homophobic Oranges and the disturbing Blowjob with Accessory (totally forbidden for minors).

O ANIVERSÁRIO DO RATO

MOUSEK'S BIRTHDAY
[BARRY MORSE, 2010, EUA, 4']

O que têm em comum um rato, uma barata e um gay?

What they have in common a rat, a cockroach and a gay?

O ATAQUE DAS LARANJAS HOMOFÓBIAS

ATTACK OF HOMOPHOBIC ORANGES
[PABLO ISIDRO, 2010, ESPANHA, 3']

Primeira produção estrelada por homossexuais e laranjas! Vencedora do Show del Txistu, versão vasca do Show do Gongo.

First production starring gay and oranges! Winner of Show del Txistu, Vasca version of the Gong Show.

43-44

[SHIRLEY FRAGUAS, 2010, BRASIL / MG, 15']

Jovem fissurado em chinelos sai pela cidade em busca de prazer.

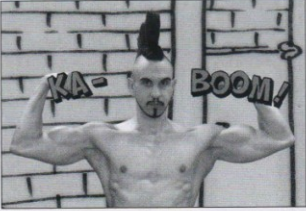
Young guy addicted to slippers go around town in search of pleasure.

A NUVENZINHA CHORONA

THE LITTLE WHITE CLOUD THAT CRIED
[GUY MADDIN, 2009, CANADÁ, 13']

Uma orgia épica transexual, em homenagem ao mais trash de todos os cineastas underground: o lendário Jack Smith!

An epic transsexual orgy, in honor of the most trash underground filmmakers of all: the legendary Jack Smith!



AI, MEU CU!

OH MY COOTCH
[LIBBY TISHLER & Yael Katz, 2010, ISRAEL, 15']

Sangue, suor e fluidos corporais. Um triângulo amoroso que acaba em assassinato.

Blood, sweat and bodily fluids. A love triangle that ends in murder.

KA.KA

[JULIAN VARGAS, 2009, EUA, 6']

Augusto e Rosetta curtem uma noite de prazer mútuo.

Rosetta and Augustus enjoy an evening of mutual pleasure.

BOQUETE COM ACESSÓRIOS

[FELIPE DALL'ANESE E FABIO GURJÃO, 2010, BRASIL / SP, 5']

Kawalys cai de boca com muita purpurina e abranavação.

Kawalys blows the whistle of two hunks with much glitter and abranavanation.

ISABELLE

[GUILHERME JUNQUEIRA, 2010, BRASIL / SP, 23']

Isabelle é uma mulher frígida que se descobre apaixonada pela melhor amiga, Natasha. Só que esta quer "curar" Isabelle.

Isabelle is a frigid woman who discovers her love by her best friend, Natasha. But, she wants to "heal" Isabelle.

IMG 47 – Filmes da sessão *Trash-o-rama*, da edição de 2010

6) *Proibido para menores*, o cinema pornográfico sempre teve seu lugar no Mix Brasil. Alguns filmes não necessariamente são pornográficos, no sentido comercial do termo, mas se utilizam de uma linguagem “pornô experimental como forma de expressão”. Ou melhor, são filmes que se utilizam do “sexo como veículo sem censura da expressão do desejo”¹⁰³ que formaram várias sessões de destaque na história do Mix dando aos filmes mais ousados um lugar privilegiado entre tantos exemplos de “bom mocismo”. Nos anos 90, seleção de curtas com curadoria a partir do *New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival* constituíram sessões como *Tesão* (1993), *Inflamáveis Perversos* (1994), *Pornographic Imagination* (1995), *Hot Porn* (1996); e *Ooze: uma celebração de Pênis e Vaginas* (1997). Os filmes podem ser bem curtos, com menos de dez minutos, não apresentando necessariamente uma relação sexual ou mesmo um contato erótico entre pessoas, como se espera de um filme pornográfico como os que são comercializados. São histórias que podem lidar com o universo da imaginação, dos olhares voyeuristas, da masturbação, do uso de acessórios sexuais ou mesmo um estilo documental sobre os bastidores da indústria de filmes pornôs.



IMG 48 – Cenas do filme *Un chant d'Amour*, de Jean Genet (1950)

Um destaque foi a mostra de 1994, *Inflamáveis perversos*, que trouxe pérolas do cinema (homo) erótico como *Fireworks* (dir. Kenneth Anger, EUA, 1947) e *Un chant d'Amour* (dir. Jean Genet, 1950), trabalhos de cineastas experimentais que influenciaram a produção pornográfica no final dos anos 60, segundo Beauvais (2010: 241), “ou por fazerem filmes que beiravam a pornografia (...) ao empurrar o limite do que era aceito pela sociedade dentro da representação cinematográfica”. Nas últimas edições, ou mais especificamente desde 2006, o pornô ou a reapropriação da linguagem pornográfica com fins experimentais (BEAUVAIS, 2010:241-1) esteve presente na forma de longas-metragens e curtas que formaram sessões como *Proibidos para Menores* (2008 e 2009) e as mostras especiais do *PornFilmFestival* de

¹⁰³ Texto de divulgação da sessão *Hot Porn*, realizada em 1996, na 4ª edição do Mix Brasil.

Berlim (2006 e 2010). Interessante que esses programas podem ser trazidos como forma de crítica às outras cinematografias do festival. Em 2008, a sessão *Proibido para Menores* foi assim apresentada:

(...) espaço reservado para a exibição de um gênero cinematográfico maldito, o filme pornô. Afinal, falta sexo no cinema LGBT, ou melhor, falta sexo no cinema como um todo. Vivem-se tempos conservadores, e o Mix Brasil está aí para quebrar tabus em relação à representação do sexo, esse elemento tão vital para a experiência humana. Como este ano o festival procurou trabalhar com as noções de estranheza e transgressão, priorizando a seleção de obras que desafiassem o estabelecido e o previsível, a escolha dos títulos traduz à perfeição essa busca pelo novo e inusitado. (MIX BRASIL, 2008: 73)

Destes títulos, o filme mais comentado (ver *Anexos*, DOC. 5) daquela edição do festival foi certamente *Buckback Mountain* (dir.: Lawrence Roberts, EUA, 2007), uma paródia erótica de *O segredo de Brokeback Mountain* (dir. Ang Lee, EUA, 2005), estrelada pelo ator pornô Buck Angel “transgênero female-to-male homossexual”, segundo a sinopse. O filme chegou a atrair o interesse da imprensa por conta do fato de se tratar de alguém que fez várias transformações corporais, transformando-se visivelmente num homem (“um tiozinho sarado, de cabeça raspada, cavanhaque ruivo e todo tatuado”, conforme o catálogo do Mix), mas mantendo sua vagina e desejando outros homens – um descentramento que se produz em cima da premissa de que Buck, pelas transformações e pelo desejo de tornar-se homem, supostamente deveria interessar-se por mulheres. Comparando *Buckback Mountain* com os filmes do “pornô experimental” que, costumeiramente, têm formado tais sessões, parece ser a presença de Buck, “o homem com vagina”, e a referência ao filme de Ang Lee, os principais, senão únicos, diferenciais deste filme que em sua estética nada deve ao gênero “pornô gay” comercial.

Com estéticas também voltadas para as experimentações do pornô, o *Porn-FilmFestival* de Berlim tem marcado presença em duas das últimas edições. Em 2006, o Mix Brasil recebeu uma pequena mostra do festival realizado na Alemanha pela primeira vez em outubro daquele ano. Sob a curadoria de Jürgen Brüning, 13 curtas-metragens foram apresentados numa sessão que teve “entre seus objetivos criar intersecções entre diferentes práticas audiovisuais e diferentes públicos, refletindo as especificidades e ligações entre diversas atividades artísticas e culturais contemporâneas na área da pornografia” (MIX BRASIL, 2006: 99). Em 2010, a participação da mostra foi maior com cinco longas e 12 curtas selecionados por Brüning. Tive a oportunidade de assistir os curtas numa sessão num dos cinemas da Augusta, num tipo de sessão que em nada destoa das sessões do Mix e chegou a contar com a presença do curador que fez uma rápida apresentação – traduzido por Suzy Capó. Por mais que se trate de filmes que lidam diretamente com a linguagem da pornografia (conforme texto da edição de 2010, IMG. 49), há neste tipo de sessão um direcionamento que torna possível desde a presença de uma história de alto erotismo entre “dois amigos que se preparam para transar pela primeira vez”, em *I want your love* (dir.: Travis Mathews, EUA, 2009), quanto a incrível história

PORNFILMFESTIVAL BERLIN

CURADORIA DE JÜRGEN BRÜNING

Pornografia se faz pra levar as pessoas ao orgasmo. E o Pornofilmfestival Berlin foi criado para celebrar/gozar os mais diversos desejos, fetiches, taras, preferências e orientações sexuais representados na produção pornográfica independente. Ao contrário do pornô mainstream, o pornô alternativo não incorpora humilhação, violência e exploração sexual, mas se baseia no consentimento mútuo. Para esta edição do Festival Mix Brasil, foram selecionados longas e curtas-metragens diversificados em conteúdo, forma e estética, abrindo uma discussão no campo minado das nossas fantasias sexuais.

Pornography is made to bring people to orgasm. And Pornofilmfestival Berlin was created to celebrate / enjoy the most diverse desires, fetishes, preferences and sexual orientations represented in pornographic production independently. Unlike mainstream porn, the alternative porn does not acquired humiliation, sexual violence and exploitation, but is based on mutual consent. For this edition of the Festival Mix Brasil, were selected features and short films diverse in content, form and aesthetics, opening a discussion in the minefield of our sexual fantasies.

PROGRAMA DE CURTAS

ANTI REPRODUCTIVE MATING RITUAL

[VEBJORN MOLLBERG, 2010, NORUEGA, 6']

Dois garotos fazem um ritual com skates na região gelada de Tromsø, no norte da Noruega.
Two young boys performing a ritual with skateboards in the frostbitten area of Tromsø in the North of Norway.

THE APPLE

[EMILIE JOUVET, 2008, FRANÇA, 6']

Uma maçã pode ter mil serventias.
What can be done with an apple.

I WANT YOUR LOVE

[Travis Mathews, 2009, EUA, 14']

Neste trailer de longa homônimo (ainda em produção), dois amigos se preparam para transar pela primeira vez.
In a short scene (from a feature length film in pre-production of the same name) two gay friends playfully negotiate their way to sex for the first time.

RATED CROSS

Luc Notsnad, D 2010, 4 Min., No Dialogue

O cineasta celebra a "transubstanciação" - fazer do pão e do vinho o corpo e sangue de Jesus - com uma sex party com homens e mulheres.
This first part of Luc Notsnad's new religious porn project, follows the idea of transubstantiation - turning bread and wine into Jesus - body and blood through celebrating a wild sex party with men and women.

REVANCHE II

Franzy Millarø, Niederlande 2010, 3 Min., No Dialogue

Uma luta entre dois ursos acaba em estupro do juiz.
A wrestling match between two bears ends with a rape of the referee.

MASTURBATION ROULETTE

Julie Simone, USA 2010, 8', no dialogue

Julie Simone brica com uma arma. Uma brincadeira perigosa.
Julie Simone plays with a gun. A dangerous game.

WINGS OF LOVE

[Luc Notsnad & Bud Spencer, 2008, França, 4']

Uma mosca pousa na banheira.
Sitting in the bathtub and a fly joins you.

IN YOUR FACE

[Hungry Hearts, 2009, Noruega, 4']

O hino nacional das lésbicas foi composto na Noruega, mas pode ser cantado no mundo inteiro.
The lesbian anthem from Norway. We have all to sing.

THE WANKER

[Yair Hochner, 2010, Israel, 7']

Um jovem vive obcecado com filmes pornô e masturbação.
A young man is obsessed with porn movies and masturbation

MIDDLE EARTH

[Thunskä Pansittivorakul, 2007, Tailândia, 8']

Uma tarde preguiçosa no sofá.
A lazy afternoon on the couch.

PHILLY DOMINATES VEGETABLES

[Ned Ambler, 2008, EUA, 4']

Philly volta pra casa depois de comprar legumes no mercado.
Philly went to the market and comes home with some veggies.

THE LADY IS DEAD

[Roy Raz, 2010, Israel, 4']

Roy Raz combina estética de videoclipe com tons sexuais surpreendentes.
Tel Aviv based director Roy Raz ("My Israeli Platoon") combines video clip aesthetics with surprising sexual tones.

IMG 49 – PornFilmFestival de Berlim, no catálogo da edição de 2010.

de uma dominatrix – nome dado às mulheres que ocupam o papel dominante nas relações de sadomasoquismo – que encena seu ritual erótico com os vegetais que acabou de trazer da feira em *Philly dominates vegetables* (dir.: Ned Ambler, EUA, 2008).



IMG 50 – *Buckback Mountain*, pornô destaque em 2008 e o ator Buck Angel

7) *Laços de Família* é a típica sessão que representa ou acompanha as mudanças de época e de discursos. Esta sessão tem se tornado cada vez mais presente, tornando-se praticamente fixa nos últimos três anos. Nessa primeira década do século XXI, ao mesmo tempo em que o debate público tem esquentado no que se refere à “conjugalidade gay e lésbica” – em que os mecanismos sociais de formação de família (leis, juizados e religiões) têm sido constantemente acionados por cada lado do debate – essas narrativas tornaram-se mais frequentes e ganharam espaço próprio. É também um exemplo de sessão que vai trocando de nome conforme as inclinações das histórias. Depois de quatro edições do Mix como *Laços de Família* (2003, 2005, 2008 e 2009), em 2010, os filmes que tinham os relacionamentos familiares como foco formaram a sessão *Modern Family*, sem que haja uma diferença significativa entre elas, conforme os textos de apresentação dos catálogos:

LAÇOS DE FAMÍLIA (2008):

Famílias são sempre um caso sério. E, quando se é homossexual, uma das maiores pedras no sapato é a hora de sair do armário, seja para um parente querido (*Vovó Sabe Tudo*, dir.: Bob Giraldi, EUA, 2008), seja ao apresentar seu namorado (*Silvester Home Run*, dir.: Sebastian Bieniek, ALE, 2008). A situação se agrava em famílias de cultura ortodoxa, como a grega (*Eu Sou Gay*, dir.: Nicolas Kolovos, SUE, 2008) ou a turca (*A Esposa de Lot*, dir.: Harjant Gill, TUR, 2008). As reações são sempre diferentes. A única coisa que costuma ser igual é o amor de pais por seus filhos (*Custódia Compartilhada*, dir.: Tim Slade, AUS, 2007; *Custódia Paterna*, dir.: Jeff McMahon, EUA, 2007). (MIX BRASIL, 2008: 85)

MODERN FAMILY (2010):

Famílias que se amam, famílias que buscam se entender em suas particularidades, famílias disfuncionais. Nada muito diferente de todas as famílias ditas comuns. Afinal de contas de perto ninguém é normal. (MIX BRASIL, 2010: 57)

O que se tomou como “família moderna” nesta última edição, talvez se contrapondo aos tradicionais “laços”, foram histórias sobre “um gay e sua amiga hétero [que] tentam fazer um bebê à moda antiga” (*GayBy*, dir.: Jonathan Lisecki, EUA, 2010), ou sobre as dúvidas sobre a própria paternidade de uma menina “criada no campo por duas mães” (*Galinhas e Pintinhos*, dir.: Becky Lane, EUA, 2009), ou sobre um rapaz que precisa trabalhar cedo, enquanto seu namorado dorme (*O Filho do Padeiro*, dir.: David Lambert, BEL, 2009), ou a história de duas mães que “questionam sua própria maternidade” a partir da vida afetiva de seus filhos (*A mais forte*, dir.: Ricky Mastro, BRA 2009), ou “uma família disfuncional mas feliz” (*Socorrat*, dir.: David Moreno, ESP, 2009), ou um mal entendido entre dois homens depois que o filho de um deles rouba gibis da loja do outro (*Masala mama*, dir.: Michael Kam, CIN, 2010).

A produção dessas sessões é arbitrária e talvez elas não devam ser vistas como decorrentes de um tipo de cinematografia que está disponível dentro de determinados assuntos. Outras épocas e outros olhares poderiam colocar um desses curtas, como *Masala mama*, numa sessão de transgêneros, pois toca no assunto, ou *Socorrat* num conjunto de narrativas exóticas ou “outras esquisitices”, ou ainda *Galinhas e Pintinhos*, na sessão dedicada aos jovens. São decisões que talvez levem em conta a ausência de filmes suficientes para uma dessas sessões e se decida alocá-los por um outro marcador que os possa unir. Mas a opção por criar algo que soe como uma ode a um tipo de família – em todos os filmes há a recorrência da relação pais, mães e seus filhos – certamente não deixa de indicar um mapeamento de territórios possíveis para a produção de sujeitos. A problemática da formação de famílias a partir de arranjos não heterossexuais é talvez uma demanda das mais atuais das movimentações gays urbanas ao lado das situações de homofobia, marcando dos discursos das paradas gays aos debates no Congresso Nacional. Mas, por outro lado, a presença do tema não deixa de reforçar ainda mais a ideia de diversidade que o festival almeja.

A família com filhos como um caminho possível para as territorialidades gays também se tornou um tema recorrente nos longas que compõem o *Panorama In-*

ternacional, que falam de adoção, das relações entre pais e filhos e da paternidade ou maternidade como desejos possíveis. Um desses filmes, já referido anteriormente, *Violeta é a tendência* (EUA, 2010), tem como um de seus enfoques secundários a história de um rapaz – aliás interpretado pelo diretor do filme Casper Andreas – que procura obstinadamente realizar o desejo de adotar um filho, acionando uma rede de casais gays e lésbicos que realizaram a façanha, sendo que a maioria das crianças adotadas vem de países da Ásia. Além de alimentar esse desejo apaixonadamente, sem dividir diretamente com os amigos mais chegados – apesar de possuir um *blog* para troca de informações sobre o assunto –, ele ainda precisa convencer o namorado a embarcar junto no projeto, constituindo o tema não só como um novo território mas como um caminho que muito provavelmente é incompatível com toda a agitação da vida noturna “gay” presente de forma marcante no cotidiano dos personagens. São filmes que parecem sugerir um desafio não para a ideia de família mas para a própria “vida gay”, fazendo necessário um afastamento de festas e amigos, ao mesmo tempo em que se promove um alargamento do que é considerado como legitimamente gay ou lésbico.

O curioso é que são modelos de família nada alternativos, baseados no velho padrão de parentalidade conjugal. Mais interessante é pensar que inúmeros arranjos familiares estão presentes no Mix Brasil, sem serem cerceados com essa temática, ou sem serem vistos por este lado, como as relações de amizade duradoura ou as relações entre avós e netos, ou mesmo as relações de incesto. São temas já difíceis que tornariam ainda mais complicadas as relações entre homossexualidade e família. Nesse contexto, parecem ser os gays os mais novos guardiões da velha família, e poucas vezes se ousa sugerir que outros velhos arranjos, não necessariamente baseados em díades ou casais românticos, já sejam famílias. O documentário *Dzi Croquettes* (dir.: Tatiana Issa e Rafael Alvarez, BRA, 2009), um dos longos brasileiros exibidos no Mix em 2009 – e do qual volto a falar no próximo capítulo –, apresenta uma família formada por 13 homens que durante os anos 70 dividiram a vida e os palcos. O grupo-título do documentário apresentou durante a maior parte desse período a peça “Família Dzi” com a qual criticavam os padrões vigentes de família e sexualidade, com humor escrachado e homoerotismo, sem levantar um discurso que fosse entendido como “militância gay”. Durante o documentário, a expressão família é utilizada diversas vezes para se referir ao grupo, que se torna uma alternativa familiar possível, porém bastante datada, localizada e apresentada como única, tendo um final pouco feliz – metade dos integrantes do grupo morreu em decorrência da AIDS ou foram assassinados em crimes provavelmente marcados por violência homofóbica –, o que parece suspender alguns dos efeitos subversivos das declarações iniciais no filme que enfatizam tanto aquela possibilidade.



IMG 51 – Foto de divulgação do documentário *Dzi Croquettes*, destaque em 2009

8) *Os Héteros devem estar loucos* é a típica sessão que se realizou poucas vezes (1997 e 2001) e se tornou famosa por um ou dois dos filmes que apresentou. Mas também nos aponta a presença das relações heterossexuais que sempre apareceram de uma forma ou de outra no Mix Brasil, o que não soa estranho num festival sobre diversidade sexual. Porém, não é qualquer heterossexualidade que se inclui no rol da diversidade, pelo menos não é qualquer enfoque que garanta sua presença na programação. Em 1997, o destaque desta sessão foi o curta *A origem dos bebês segundo Kiki Cavalcanti* (dir.: Anna Muylaert, BRA, 1996), vencedor do prêmio de melhor curta, na escolha do público, na edição daquele ano. O curta conta a história de uma menina curiosa com a forma como os bebês são produzidos. Sua imaginação criativa gera uma série de mal entendidos na escola e em casa, envolvendo até a polícia, uma vez que Kiki confunde sexo com tentativa de assassinato – e demonstra para seus colegas de escola (IMG. 51), por não conseguir distinguir os contatos tumultuados entre seu pai e sua mãe, que ela escuta através das paredes.

Em 2008, ano em que o Canal Brasil apresentou a segunda temporada do CineMix Brasil, houve um episódio dedicado a estes filmes, que explica o que credencia a participação destes filmes no festival:

Tá muito enganado quem pensa que o Mix Brasil só abre espaço para gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros. Os heterossexuais também têm presença garantida no festival, mas desde que eles enfiem o pé na jaca de alguma maneira. *Os Héteros devem estar loucos*, tema do programa de hoje, é o nome de uma sessão do festival que reúne comédias sobre heterossexuais em situações nada convencionais¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Texto de André Fischer, na apresentação do CineMix Brasil, em 2008.

Além de *A origem dos bebês...* o outro curta que se fez presente neste programa de tevê foi *Nossos Parabéns ao Freitas* (dir.: Felipe Marcondes Sant'Angelo, BRA, 2003), exibido originalmente na Mostra Competitiva Brasil de 2003, sendo também escolhido melhor curta pelo público. O filme, que é um trabalho de conclusão do curso de Cinema da ECA/USP, mostra um homem orgulhoso de ser um adorador do sexo anal com mulheres que se desespera ao saber que sua filha também o pratica. A comédia tem como desfecho ele sendo colocado no papel de passivo para um outro homem (IMG. 52) – ninguém menos que Alexandre Frota, ator cuja persona e carreira, na época de produção do curta, estavam ligadas ao cinema pornô –, como uma forma de castigo, no enredo do filme, pela sua obsessão e imposição dessa forma de sexo às suas parceiras.



IMG 52 – Cenas de filmes de destaque na sessão *Os Héteros devem estar loucos*

9) *Vivendo com AIDS* foi uma das muitas sessões que, nos primeiros anos do Mix Brasil, se dedicou aos relatos das experiências soropositivas ou mesmo o convívio com a doença em sua fase terminal. Apesar de ainda ser um tema recorrente, a AIDS já não é responsável por inúmeros filmes. Na primeira edição, o tema estava pulverizado nas diferentes sessões de curtas – dos quais já citei, no primeiro capítulo, os trabalhos de Rafael França – ganhando mostras fixas em 1994. Naquela edição, três sessões de curtas se dedicaram ao assunto. *Vivendo com AIDS*, *AIDS na tela* e *AIDS no Mundo*. Em 1995 e 1996, a mostra *Positive* tinha o mesmo objetivo, sendo que, no segundo ano, as sessões foram seguidas por debates com a presença de profissionais do Centro de Referência de AIDS de São Paulo. No ano seguinte, essa parceria com os especialistas ficou mais forte com a criação da sessão *Pares discordantes*. Produzido numa parceria do Mix Brasil com o Programa DST / AIDS, da Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo, a mostra trazia dois curtas enfocando o início dos tratamentos com coquetel e o impacto da AIDS nos relacionamentos quando esta deixa de ser uma sentença de morte rápida:

Todos os anos o Mix Brasil aborda um aspecto da questão da AIDS. Inicialmente pensamos em falar da soronegatividade. No entanto pesquisas e reuniões apontaram o tema *Pares*

Discordantes: casais onde apenas um dos dois é portador do HIV. Como vivem, em que medida a discordância sorológica afeta o relacionamento.¹⁰⁵

Um dos vídeos, o que deu nome à própria sessão (*Pares discordantes*, dir.: Reginaldo Bianco, BRA, 1997), foi produzido pelo próprio Programa DST/ AIDS do governo estadual e mostrava a vida de três casais – dois deles “gays” – sorodiscordantes. Mas em 1998, o número de filmes já não rendeu uma sessão específica, o que só voltou a acontecer em 2002, com uma retrospectiva histórica, sob curadoria do ativista norte-americano Jim Hubbard do *Mix-NY*, e teve a exibição de curtas que narravam a epidemia de AIDS nos EUA ainda nos primeiros anos, quando o tema se colocou como um desafio para as territorialidades gays. Segundo Yann Beauvais (2010: 238):

Se a propagação da epidemia de AIDS foi dramática na comunidade gay, também impulsionou uma mudança no fazer dos filmes no final da década de 1980. Primeiramente nos Estados Unidos e na Inglaterra, e depois em todos os lugares, com a erupção através do ativismo em torno da AIDS do novo cinema gay. Para os cineastas e artistas, as questões eram múltiplas. Por um lado, ele deveria saber como produzir filmes que lutam contra a vitimização da comunidade gay; por outro, mostrar que ser gay nessa epidemia não significava a falta de prazer, de sexo.

Em meados dos anos 90, no entanto, com os novos tratamentos, a epidemia não deixou de preocupar, mas ganhou novos enfoques. Chantal Nadeau (1998: 89-90), numa crítica sobre a realização da nona edição do *New York City Lesbian and Gay Film Festival*, também conhecido como *The New Festival*, aponta uma queda no número de filmes com narrativas sobre a experiência da AIDS do ponto de vista dos portadores e suas comunidades e também no número de espectadores interessados na temática, frente aos programas calcados na “celebração de imagens positivas” de gays e lésbicas. Um dos motivos apontados por Nadeau é que muitos filmes começaram a trazer mais a experiência dos cuidadores do sistema de saúde, em que médicos e indústrias farmacêuticas tornam-se os novos “heróis” das histórias, no lugar dos soropositivos – fato que ele percebe na edição de 1997 do *New Festival*.

Porém, transversalmente, a AIDS continua tendo seu lugar num festival como o *Mix Brasil*. Não é possível deixar de perceber que, no conjunto dos filmes de longa-metragem, a AIDS tem participação em muitos deles, quando surge em certas narrativas indicando a interrupção de uma carreira ou o fim de amizades ou mesmo grupos artísticos. São histórias que não têm a doença como um tema, mas a biografia de personagens importantes da “cena gay”, no que a AIDS é tocada num momento crucial, significando um desaparecimento, mas não sendo vista a partir do adoecimento. Além de no já citado *Dzi Croquettes*, a AIDS também surge como “ceifadora de carreiras” em documentários como *Vicki Marlane – Forever’s gonna*

¹⁰⁵ Texto de divulgação da 5ª edição do *Mix Brasil*, de 1997.

O ÚLTIMO VERÃO VICKI MARLANE

FOREVER'S GONNA START TONIGHT

DOCUMENTÁRIO / SPININ SET FILMS EUA • 2009 • 54 MIN

DIREÇÃO DIRECTOR:
MICHELLE LAWLER
PRODUÇÃO EXECUTIVA PRODUCTION EXECUTIVE:
KIM KLAUSNER



Este é um tributo apaixonado a uma lenda viva, a marcante Vicki Marlane, drag queen que ainda se apresenta nos palcos estando com seus setenta anos. O filme, dirigido por Michelle Lawler e produzido pela arquivista e historiadora Kim Klausner e pela vencedora do prêmio Emmy Susan Stryker, conduz o espectador a uma intensa jornada de vida – da patinação na juventude, já se apresentando travestida, às aparições em desfiles de carnaval e caravanas do amor. O longa pega carona nas muitas aventuras que levaram Vicki a ser considerada "Toast of the Town" [ou a cereja do bolo] na efervescente São Francisco do início dos anos 1970. Nesta crônica muito pessoal, Vicki também dá muitas dicas de arte e de vida acumuladas em suas décadas de experiência.

ARIAS WITH A TWIST

- UM FANTASIÁRIO

ARIAS WITH A TWIST: THE DOCUFANTASY

[BOBBY SHEEHAN, 2010, ESTADOS UNIDOS, 88']



ELENCO CAST
JOSEPH ARIAS
BASIL TWIST
DAVID BOWIE
DIVINE
KEITH HARING
GRACE JONES
JOHN MALKOVICH

O encontro entre o exuberante drag performer Joey Arias e o aclamado titere Basil Twist resultou em um espetáculo moderno e intimista, mas capaz de evocar fantasias de proporções épicas. Gerou também este documentário, tão inspirador quanto esses dois extraordinários artistas. Intercalando imagens de acervo com belos registros da turnê mundial do espetáculo, o diretor Bobby Sheehan explora a magia da arte de Twist e a fascinante carreira de Arias, cujas reminiscências incluem amigos e colaboradores como Andy Warhol, David Bowie, Grace Jones, Keith Haring, Klaus Nomi, Pee-Wee Herman, entre outros. Ainda que nostálgico de uma era de ouro para a vanguarda nova-iorquina, tragicamente interrompida pela epidemia da Aids, o documentário é uma celebração à energia criativa que fertiliza permanentemente o terreno da fantasia e projeta nós espectadores para a vida.

IMG 53 – Vicki Marlane, *Arias with a twist* e as vidas interrompidas pela AIDS.

start tonight (dir.: Michelle Lawler, EUA, 2009), destaque do Mix em 2009, sobre uma *drag queen* norte-americana de 70 anos, em atividade, que sente a morte de várias amigas e companheiros. Ou em *Arias with a Twist – um fantasiário* (dir.: Bobby Sheehan, EUA, 2010), destaque no festival no ano seguinte, um documentário que narra o encontro entre a *drag queen* performer Joey Arias e o títere Basil Twist e enfoca, em uma de suas seqüências, o impacto da epidemia na vanguarda nova-iorquina dos anos 80 (IMG. 53).

Raríssimas vezes, no entanto, o assunto pode vir à tona em uma comédia romântica. Como no longa *Jeffrey, de caso com a vida* (dir.: Christopher Ashley, EUA, 1995), um dos destaques do Mix Brasil de 1996, que tinha como um de seus temas centrais a história de um homem, o personagem-título, que pára de se relacionar afetiva e sexualmente com outros homens, por conta do pânico da AIDS que passou a fazer parte do cotidiano gay de Nova York, pela morte de amigos próximos, numa comédia bem debochada dos padrões de sexualidade e das próprias relações de mesmo sexo, em que a mensagem principal é a não derrocada da comunidade gay e dos relacionamentos homoafetivos, apesar da epidemia.

10) *Hot Docs* e *Animadíssimo* são dois exemplos de sessões que, em algumas edições do Mix, privilegiam mais os formatos e gêneros dos curtas do que os temas. Um programa de curtas voltado para os documentários pode representar apenas uma questão de logística na produção do festival, formando quatro sessões em 18 edições do festival: *Sex Docs* (2002), *Doc Mix* (2004) e *Hot Docs* (2008, 2009). A ausência desses programas, no entanto, não significa poucos títulos dedicados ao gênero documentário. No geral, os documentários e as produções de ficção não necessariamente se opõem no conjunto das sessões que formam a programação do Mix Brasil. Seja nas sessões temáticas de curtas ou nas mostras de longas, os documentários parecem ter se tornado tão importantes e apropriados pelos espectadores quanto as narrativas ficcionais.

Já os filmes de animação tiveram grande destaque nos primeiros anos do festival, quando chegaram a ter uma categoria específica na premiação. De produções das mais artesanais aos que se utilizam dos mais avançados recursos gráficos, até 2007, foi uma das sessões de curtas a mais recorrentes na história do Mix Brasil (1994 – com o nome *Quadro a Quadro*, 1998, 2000, 2004, 2005, 2007, com o nome *Animadíssimo*), e uma das veias do experimentalismo que sempre se fez presente. Nos últimos anos, a ausência de um número expressivo de títulos faz com que esses curtas sejam exibidos em outras categorias, caso de *Rubbuds*, já citado anteriormente por ter participado da sessão *Mix Jovem*, em 2009. Foi a única animação exibida nestes dois anos de pesquisa. O curta dá vida a um grupo de camisinhas que habita uma gaveta, nos momentos anteriores a uma relação sexual, supostamente entre dois homens, registrando uma rotina de lazer e toda a movimentação quando uma delas vai cumprir seu destino (IMG. 56).



HOT DOCS

Pequenos momentos de verdade ou de busca e compreensão da verdade, as curtas deste programa contam histórias reais, sejam elas sobre príncipes (Múltiplo Uso), cachorros (Ronja & Stella), drogas (G) ou até mesmo sobre seres humanos, que tanto transmitem suas vivências (20 Anos com HIV, Homofobia, Lesbofobia, Transfobia, Tommy) quanto buscam seu lugar no mundo, ou pelo menos na boate certa (Quem é Você na Noite).

Small moments of truth or the search to understand the truth, the shorts of this program tell real stories, whether they're about buildings (Mixed Use), dogs (Ronja & Stella), drugs (G), the Doxy Club Drug), or even about human beings, who transmit as many experiences (Yves Habas, 20 Years Living with HIV, Homofobia, Lesbofobia, Transfobia, Tommy) as much as they search for their place in the world, or at least the best night club (Quem é Você na Noite).

TOMMY TOMMY

SUECIA • 2007 • 18 MIN. DIR. TORA MARTENS

Quando jovem, Tommy era um famoso bailarino em Havana. Hoje ele passa o tempo todo em casa, onde pode fazer o que quer e dizer o que pensa.

As a young man, Tommy was a famous dancer in Havana. Today he spends all his time at home, where he can do what he wants and say what he thinks.

HOMOFOBIA, LESBOFOBIA, TRANSFOBIA

BRASIL | 2012 • 205 s • 9 Min. DIR. FÉLIX FELIPE BRUNO MARTINS FERNANDES

O vídeo busca refletir sobre as categorias usadas por artistas lésbicas e travestis para se falar das violências contra suas identidades.

This film searches to reflect on the categories used by lesbian and transvestite activists when talking about violence against their identities.

QUEM É VOCÊ NA NOITE?

BRASIL | 2011 • 207 s • 25 Min. DIR. PROD. MARCELO RAMOS

Mostra-se a segregação social que existe na própria comunidade gay, as múltiplas relações que a noite estabelece com a cidade e a questão da identidade.

Among other themes, this film shows the social segregation that exists in the gay community, the multiple relationships the night has with the city of São Paulo and the question of identity.

OUTRO LABO

BRASIL | 2011 • 205 s • 10 Min. DIR. HEITOR WERNECK DOUGLAS DRUMOND

A Associação Casarão Brasil documenta a vida de moradores de sua homossexuals em São Paulo.

The Casarão Brasil Association documents the lives of homeless homosexuals in São Paulo.

MÚLTIPLO USO MIXED USE

EUA • 2008 • 11 MIN. DIR. FOT. JENNIFER GILOMEN, SABRINA ALONSO

Mostram-se os diferentes usos do prédio no distrito de Castro, em São Francisco, onde Harvey Milk tinha uma loja de equipamentos fotográficos e realizou comícios pouco antes de seu assassinato, em 1978. Trinta anos depois, o prédio serviu de set para Milk, de Gus van Sant.

Here we see the different uses of the building in the Castro district of San Francisco where Harvey Milk had a photographic equipment store and held rallies there shortly before his assassination in 1978. Thirty years later, the building served as a set for Milk, by Gus van Sant.

20 ANOS COM HIV

UVES HABAS, 20 YEARS LIVING WITH HIV

INGLATERRA • 2007 • 7 Min. DIR. PROD. EDSON COSTA, LUANA ARAUJO

História do primeiro paciente HIV positivo na França. Yves Habas mora atualmente em Paris, onde trabalha como fotógrafo.

The first patient to test positive for HIV in France tells his story. Yves Habas currently lives in Paris, where he works as a photographer.

G G. DEADLU CLUB DRUG

INGLATERRA • 2002 • 7 Min. DIR. PROD. FOT. MONT. EDSON COSTA, MONICA NODA

A droga GHB tornou-se um grande problema na cena gay de Londres e abre-se discussão aqui sobre sua influência na sociedade, GHB tem se tornado popular também na cena gay das grandes cidades do Brasil.

The drug GHB has become a big problem in the London gay scene and a discussion is opened here about its influence on society. GHB has also become popular in the gay scene of Brazil's largest cities.

RONJA & STELLA RONJA OG STELLA

NORUEGA • 2007 • 1 MIN. DIR. PROD. MONT. KENNETH ELVEBAKK

Ronja é uma cadela de 11 anos que vive numa fazenda nos arredores de Oslo. Todo dia ela corre pelos campos para visitar sua namorada Stella.

Ronja is an 11 year-old dog who lives on a farm on the outskirts of Oslo. Every day she runs across the fields to visit her girlfriend, Stella.



ANIMADÍSSIMO

O melhor da animação mundial para adultos.

Cock Sucker Film
Japão, Takeharu Ono, 3', 1998, vídeo

Uma outra visão do famoso cachorro de Shibuya. Another view of Shibuya's famous dog.

Teão • *Hard-on*
São Paulo, Brasil, Jimmy Laro, 4', 1998, vídeo, português

As controvérsias virhetas do MTV Vídeo Brasil 98 em 7 partes: Paqueta, Palcos, Flores, Sura, Mergulho, Disto e Bem Louco.

Bogie Days

Belo Horizonte, Brasil, Ramon Navarro, 1', 1998, vídeo, português

A descoberta da sexualidade de um adolescente, durante as férias de verão.

The Ambiguously Gay Duo #1: It Takes Two to Tango

EUA, J.J. Sodelmaier, 3', 1998, vídeo, inglês, leg. Português

Love Stinks • O Amor Fede

Austrália, Greg Holtz, 1', 1998, vídeo, sem diálogos

No último momento possível um importante limite é ultrapassado e o amor se revela, tornando-se verdadeiro.

Good Night • Boa Noite

EUA, Sanford Thomas, 6', 1997, vídeo, inglês, leg. português

Uma expressão honesta, bem humorada e tocante das expectativas, responsabilidades e natureza do amor. Premiado no "In The UK" Short Film and Video, 1998

The Ambiguously Gay Duo #2: Queen of Terror

EUA, J.J. Sodelmaier, 3', 1996, vídeo, inglês, leg. português

Dirty Baby Does Fire Island

Bebê Sacana
EUA, Todd Downing, 8', 1998, vídeo, sem diálogos

Um belíssimo experimento o estilo da vida dicadrista de Fire Island, aprendendo com seus moradores tudo sobre sexo, drogas e máfiação. Melhor Animação no San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival

Anastasia and The Queen of Hearts

Anastasia e a Rainha de Copas
EUA, Shawn Atkins, 4', 1996, 16mm, sem diálogos

Menswear • Roupas Masculinas
Austrália, Dion Teasdale, 3', 1998, 16 mm, sem diálogos

Um drama de massinhas na loja de roupas masculinas.

Anassa Que Elias Gostam • They Like a Mess
São Paulo, Brasil, Fernando Coster, 15', 1998, 35mm, português

Ana só se apaixona por homens inatingíveis, até que conhece Valdirão, um personagem feito de massa modelar. Um homem realmente diferente de todos os outros.

Achilles • Aquiles

Inglês, Barry Purves, 11', 1996, 35mm, inglês, leg. português

Após 8 anos de guerra entre gregos e troianos a relação entre o general Aquiles e seu amante Patroclus se encerra para um desfecho trágico.

Late At Night • Tarde da Noite

Alemanha/Germany, Stefanie Jordan, Stephanie Saghai & Claudia Zoller, 4' 1997, 35mm, inglês, leg. Português

A descrição de um sentimento. Uma pessoa vaga pelas ruas solitárias de uma cidade à noite. Primeiro de Morbo no Festival de Chicago

Feline

Austrália/Nová Zelândia/New Zealand, May Trubouchiv, 6', 1997, 35mm, sem diálogos

Uma mulher explora os angustiantes campos da sexualidade e do desejo

Fairest of Them All

Foderosa, Absoluta, Dramática
Inglês, Jason Stalman, 5', 1994, 35mm, inglês, leg. português

Três drag queens entram no camarim após sua performance. Enquanto se desmontam notam a presença de uma veterana transformista mais gorda que se prepara para seu número. Uma visão escarçada do jogo de poder entre o palco de um clube gay.

CUR: RitZ Sab. 31/10, 17h30 • 5a, 5/11, 18h

SP: MIS Dom. 8/11, 21h • Sab. 14/11, 21h

CCSP 6a, 13/11, 18h30

RIO: 2a, 16/11, 21h30 • 4a, 18/11, 18h30

FLO: 6a, 20/11, 20h

SAL: 6a, 27/11, 18h

REC: 2a, 30/11, 17h



IMG 56 – *Rubbuds*, curta de animação, destaque do *Mix Jovem* em 2009

3.4.2 Fissuras e ficções do “olhar ocidental”

A palavra “fissura” tem um duplo sentido interessante. Ao mesmo tempo em que pode significar uma brecha, um corte ou uma cisão, também tem no vocabulário psiquiátrico o sentido de “*craving*” ou “desejo intenso por uma substância” (ARAÚJO *et al.*: 2008:57). Este último significado também pode ser recorrente no senso comum, quando se diz que uma pessoa está “fissurada”, ou seja, viciada em algo – não necessariamente drogas – ou engajada numa atividade com uma exclusividade fora do “normal”. Fissuras dos dois tipos podem acontecer no excesso de representação e na busca de tornar grupos e práticas representados o máximo possível, produzindo brechas num discurso “fissurado” por representar – uma demanda obviamente não restrita às políticas de representação LGBT, mas bastante significativas a partir delas.

No filme *Jeffrey*, citado acima, há uma cena antológica em que os momentos de preparação de uma parada gay, em Nova York, são representados com uma certa ironia a respeito das inúmeras categorias em que o desfile se divide para contemplar a comunidade gay local por inteiro:

- Ok, pessoal, atenção! Vamos começar o desfile. – anuncia o organizador do evento, Steve [ele está num palco localizado no Central Park, onde diferentes grupos se encontram à espera do início da parada. Antes da fala dele, o filme mostra de forma documental esses personagens em rápidas performances.]. Ele continua:
- O primeiro grupo é o seguinte: *Dikes on bikes* [ou “lésbicas em motos”. A cada chamada, o grupo respectivo, que não é visto no quadro da imagem, faz um som característico, mantendo a câmera no organizador ao microfone. Neste caso, roncam as motocicletas.]; Bisse-

xuais Pan-Asiáticos [gritos de lutas marciais]; Republicanos gays negros [um silêncio se segue, até Steve ser interrompido por uma senhora¹⁰⁶].

– Você faz parte da parada? Estou perdida!

– Com que grupo você está? – pergunta Steve.

A filha da mulher se aproxima:

– Mãe, encontrou alguém?

A mãe dispara a falar para o organizador do evento:

– Tenho tanto orgulho do meu filho “lésbica transexual pré-operada”! [*pre-operative transsexual lesbian son*].

O filme continua mesclando imagens “reais” da parada gay com a narrativa. Numa das cenas seguintes, há também uma menção ao grupo dos “Designers de Interior na Luta contra a AIDS”, deixando transparecer uma certa ironia ao excesso de representação. Ainda assim, *Jeffrey* representa uma parte dessa comunidade gay nova-iorquina, no desenrolar de sua narrativa, tocando em temas importantes na “cultura gay” como a violência homofóbica – o personagem Jeffrey é alvo da violência de um grupo de garotos – e a própria AIDS – que faz parte do cotidiano de vários personagens, alguns deles produzindo uma imagem positiva de pessoas que convivem com o HIV, numa resposta bastante humorada ao pânico do personagem central em relação à doença.

A saturação de categorias, recortadas das mais diferentes formas, exemplificada num filme como *Jeffrey* e num festival como o Mix, nos traz o duplo sentido da palavra “fissura”: quebras, rachaduras que produzem novos discursos de sujeitos ao mesmo tempo em que um “desejo intenso” de produção de sujeitos parece ter lugar. O relato anterior das sessões de longas e curtas no Mix Brasil nos aponta a arbitrariedade da produção de categorias de filmes que podem ser agrupados tanto por temas quanto por linguagens, sem que essas estratégias tornem-se padrões. Elas demonstram uma produção discursiva que tenta dar conta não apenas de filmes mas também das próprias sexualidades e dos grupos que são projetados como possíveis para um festival como o Mix Brasil.

Neste sentido, o festival entra em diálogo direto com as territorialidades LGBT e a “crise de representações” que marcam sua história na urbanidade das últimas décadas, sendo ao mesmo tempo reforço e subversão de algumas convenções produzidas. Essa preocupação em apresentar grupos e práticas não hegemônicas, ao mesmo tempo em que a família e a conjugalidade tradicional (o casal monogâmico com a possibilidade de filhos) passam a marcar território, dão o Mix Brasil

¹⁰⁶ O personagem é interpretado por Olympia Dukakis (IMG. 54), atriz norte-americana, que naquele período interpretava um personagem transexual (male to female), no seriado de TV *Tales of the City* (dir.: Alastair Reid, EUA/GBR, 1993), adaptação da série de oito crônicas escritas pelo norte-americano-americano Armistead Maupin. Cinco episódios foram apresentados numa sessão especial do Mix Brasil em 1998, na 6ª edição. Ela é a dona de uma casa com quartos de aluguel, na cidade de São Francisco, fim dos anos 70, abrigando “gays” e recém-chegados à cidade entre seus hóspedes. A série retrata a consolidação da cidade como sede de uma das “comunidades gays” mais representativas dos Estados Unidos, envolvendo seus personagens nas territorialidades gays de São Francisco.

não apenas conceito e aura de diversidade, mas seguem uma preocupação de representar o máximo possível as sexualidades não heterocentradas. E a necessidade de cobrir essa diversidade acaba por construí-la.



IMG 57 – A Parada de Nova York no filme *Jeffrey*



IMG 58 – Cenas do filme *Jeffrey* e as ironias do “excesso de representação”

Quando falamos em “crises de representação”, grosso modo, nos referimos tanto a fenômenos típicos da modernidade e suas identidades “pré-concebidas” quanto a fatos que são de qualquer experiência humana: toda vez que se define ou se impõe uma unicidade na representação de qualquer coisa, uma série de outras possibilidades não contempladas pode vir à tona. A divisão do festival Mix Brasil, em sessões temáticas de curtas-metragens, serve aqui como metáfora das crises representacionais que marcaram as territorializações gays das últimas décadas. É que essas sessões de curta-metragem concentram filmes em recortes que contemplam gerações, gêneros e sexualidades ou mesmo assuntos que a princípio não seriam centrais naquela edição do festival, mas que parecem ter importância ou destaque nas projeções que são construídas sobre as comunidades gays locais. E algumas dessas sessões tornaram-se permanentes.

Talvez seja possível dizer que todo processo identitário, em vez de representar identidades fixas e reais, na prática instaura uma crise que, longe de cessar, alimenta um processo contínuo de implosão e reconfiguração de identidades (BHABHA, 2003). Os festivais de cinema da diversidade sexual e as “culturas gays urbanas” que lhe têm dado suporte e circulação com o objetivo de representar identidades até então sufocadas pelo cinema (RUSSO, 1987; MORENO, 2002), são também lugares de propulsão de novas e velhas crises de representação, quando a dualidade entre identidades “hegemônicas” e “minoritárias” ganha novos contornos. Explico: movimentos e grupos gays instauram uma primeira dualidade entre *homossexuais* e *heterossexuais*; no interior desses grupos, outras vão surgir, entre homens e mulheres, gays e travestis, travestis e transexuais e, quanto mais novos grupos surgem, novas dualidades podem ser construídas. Da mesma forma vamos encontrar essas dualidades nos festivais de cinema gay e lésbico, com a criação de sessões internas que podem dar visibilidade aos muitos grupos. Mas há também muitos casos de festivais “dissidentes” que surgem nessas crises. O *Lesben* de Berlin é um dos únicos de temática “lésbica” no mundo, criado pra se contrapor a uma certa hegemonia “gay” nos festivais europeus (BARRET *et al.*, 2005: 581), enquanto o *Fusion* é um festival de “black gay cinema” integrado ao *OutFest* de Los Angeles.

As formas como as relações não heterossexuais são representadas, seja nos filmes do “*gay and lesbian standpoint*”, seja no “queer cinema” e seus descentramentos identitários, ainda precisam lidar com inevitáveis contradições, que nascem muitas vezes da impossibilidade de se pensar nessas relações fora de um quadro de diferença ou de um processo de diferenciação. Mas as propostas que fogem de um enquadramento diferenciante dessas relações parecem tornar-se “normalizadoras” demais e até mesmo adesistas de uma certa moral capitalista, moderna, na qual conjugalidades gays, lésbicas e transgêneros podem perfeitamente se encaixar. É ainda importante a presença de discursos que representam esses arranjos de forma afirmativa, informando tanto ao “público gay” quanto ao “não gay” que, “sim, os gays também amam”. E não posso deixar de lembrar que, ainda que haja a presença nas telas das “comunidades gays”, ou seja, da representação das territorialidades e

socialidades que estes sujeitos produziram nas últimas décadas, na maioria das metrópoles mundiais, não são raros os casos em que muitas socialidades históricas surgem como contrárias aos novos valores que passam a fazer parte da comunidade – como citei anteriormente o caso do filme *Violet Tendencíes* em que o tornar-se “casal gay ou lésbico” com filhos parece tornar insustentável as antigas redes de relações e os territórios neste caso desenhados como espaços de “sexo por sexo”.

Mas talvez possamos falar de um olhar construído no contexto deste festival, a partir de suas múltiplas vozes e estéticas, sendo construído justamente na intersecção de demandas locais e os debates transnacionais. Não apenas o Mix Brasil, mas também uma boa parte das movimentações gays recentes que se utilizam de forma visceral dos territórios virtuais da internet, potencializando ainda mais a “carnavalização” de identidades que acabo de relatar. Se estas produções reafirmam ou desconstroem os regimes visuais tradicionais, esse empreendimento deverá render pesquisas futuras. Por ora, talvez seja possível afirmar que a própria “forma festival”, neste caso, nos potencializa “outros” olhares ou novas formas de olhar, ou mesmo novas possibilidades de visualizar as socialidades em questão. Há talvez um olhar transnacional ou uma enunciação que se baseia nessa transnacionalidade como forma de produzir relações locais.

Exemplo mais significativo talvez seja a 15ª edição, realizada em 2007, que teve como tema de sua campanha visual e publicitária, a produção do “cinema queer” ou “gay” no Oriente. Com um catálogo impresso e encadernado no sentido da leitura inverso ao ocidental – que o classificaria como “de trás para a frente”, com a lombada do lado direito –, de capa e diagramação que lembravam um mangá ou gibi japonês (IMG. 59), o Mix Brasil daquele ano trouxe na mostra *Mundo Mix Asia*, dez filmes de longa-metragem e nove curtas, com curadoria feita curados a partir da Ásia, pelo produtor cultural John Badalu, o “homem por trás do Q! *Film Festival*”, festival de cinema da diversidade da Indonésia (MIX BRASIL, 2007: 51). Produções da Coreia do Sul, Japão, Índia, Indonésia, Malásia, Cingapura, Filipinas, Vietnã e Taiwan formaram uma programação que parecia representar as preocupações centrais de uma “homossexualidade transnacional”, apesar de muitos daqueles filmes estarem falando de assuntos como religião, política, juventude, sem que as relações de mesmo sexo sejam representadas como um “problema” maior que as desigualdades econômicas, políticas ou étnicas.

Dois anos depois, um documentário vindo da Nova Zelândia se destacou no Mix Brasil justamente ao questionar as imposições binárias de gênero, geralmente produzidas no Ocidente, que acabam por se sobrepor aos olhares construídos sobre essa região. *Vale tudo* (originalmente *Assume Nothing*, dir.: Kimberly MacDonald, NZL, 2009), da mostra *Panorama Internacional*, parte da obra da fotógrafa neozelandeza Rebecca Swan “que registrou em seu trabalho publicado em 2004 uma extraordinária variedade de identidades sexuais na região do Oceano Pacífico e redondezas” (MIX BRASIL, 2009: 55). Retomando as trajetórias de artistas de “gêneros alternativos”, fotografados por Swan, o filme coloca em questão a imagé-

tica ocidental baseada em estereótipos coloniais e sua imposição de ideais de gênero. A obra desses artistas é apresentada como uma produção de imagens de si mesmos, como fuga desses controles, pois colocam no limite as fronteiras entre gêneros, trazendo à tona e as possibilidades que escapam desse binarismo, recusando no entanto novas classificações.



IMG 59 – Cartaz da 15ª edição do Mix Brasil

3.5 Música, teatro, debate e o que não é filme num festival de cinema

Não é só de filmes que se faz um festival de cinema. No Mix Brasil, o conceito de diversidade certamente se nutre não apenas das múltiplas procedências, linguagens e temáticas, mas também da participação, em quase todas as edições, de eventos de música, teatro e artes plásticas. Estas atividades geralmente ocupam o catálogo da programação com o título de *Eventos Especiais* e *Mix pela Cidade*. Um deles, já citado, o *Girls on Films*, é um evento híbrido que conjuga a exibição de filmes com uma festa de confraternização voltada às mulheres. Neste sentido, também não posso deixar de lembrar que, desde sua primeira edição, não foram poucas as festas realizadas em nome do Mix Brasil, nas boates “gays” da cidade – já citadas no capítulo anterior – como formas de mediação que o Mix empreende com as territorialidades gays e lésbicas locais. Essas festas acontecem em cada dia do festival.

Os eventos que prescindiram dos filmes não foram poucos. O primeiro aconteceu em 1994, na segunda edição, com a exposição de artes plásticas *Outros Territórios* que apresentou trabalhos de 15 artistas que abordavam “sexualidades alternativas”¹⁰⁷. Em 1999, uma exposição coletiva de fotografias chamada *Orgasmos* apresentava trabalhos de “jovens fotógrafos brasileiros”¹⁰⁸ e confirma a recorrência, nesta área, de trabalhos que tiveram como tema a sensualidade e o erotismo, e não necessariamente a representação de “sexualidades” ou das relações de “mesmo sexo”. É o mesmo caso das diversas instalações que uniram as linguagens do cinema, do vídeo e das artes plásticas. Em 1998, uma vídeo-instalação fez parte das atividades do Mix:

Vídeo Leite, de Gisela Motta e Leandro Lima. (IMG. 60): O vídeo retrata uma mulher sem pêlos num box de um banheiro com ladrilhos brancos, um pouco amarelados pelo tempo e uso. Ela toma um banho de leite. A figura parece mais interessada em lavar ao fígado do que a si própria, segura junto a seu corpo e lava-o, apesar de não apresentar sujeira aparente. Este é um órgão vital ao seu corpo humano. Em um dos mitos gregos Prometeu é castigado por Zeus, acorrentado a um rochedo e tem seu fígado bicado por uma águia diariamente, seu órgão se regenera durante as noites. Esse fluido do corpo é branco, como o esperma, um dos responsáveis por gerar a vida, o branco é o resultado da união de todas as cores e contrasta com o tom amarronzado da pele, órgãos, ladrilhos. A câmera é estática, assemelhando-se a uma fotografia, os movimentos acontecem através do líquido e da personagem; projetados na parede em tamanho próximo ao natural. O tempo expresso no limite físico da duração do vídeo (3 min.) e sua contínua repetição, os segundos que leva o líquido mais denso que a água a percorrer do momento em que ele alcança a cabeça das pessoas até o seu último momento visível para nós espectadores: o ralo, este serve como passagem, porta do leite, agora com outros resíduos, a outro lugar e condição.



IMG 60 – Imagem de divulgação da vídeo-instalação *Vídeo Leite*

Esse namoro com as artes se mantém e, no ano de 2006, contou com a exposição fotográfica *Hombres Argentinos*, do fotógrafo portenho Picky Talarico e “uma retrospectiva de seus 15 anos fotografando a beleza do homem argentino”.

¹⁰⁷ As informações de arquivo do Mix Brasil informam que, “com curadoria de Ivo Mesquita, Marcelo Araújo e Edu Brandão, foram exibidos trabalhos abordando as sexualidades alternativas de Cesar Bartolomeu, Alex Cerverny, Carlito Contini, Rochelle Costi, Iran do Espírito Santo, Roberta Fortunato, Marcelo Krasilic, Leonilson, Vicente Mello, Rosana Monnerat, Adriano Pedrosa, Florian Haiss, Sergio Romagnolo, Edgard de Souza e Paula Trope”. A exposição foi realizada no Museu da Imagem e do Som (MIS) e, naquele período, acontecia na cidade a 22ª Bienal, o que possibilitou uma grande presença no Mix Brasil de artistas e curadores internacionais, além da imprensa estrangeira.

¹⁰⁸ Segundo informações de acervo, a exposição contou com os trabalhos dos fotógrafos Cláudia Guimarães, Murilo Meirelles, Marcelo Arruda, Marcelo Krasilic, Telma Villas Boas e Bia Guedes. Cláudia Guimarães voltaria à programação do Mix em 2005, com uma exposição fotográfica individual chamada *(Des) Memórias*.

HOMBRES ARGENTINOS



PICKY TALARICO / FOTOGRAFÍAS

Nascido em Buenos Aires em 1965. Além de seu trabalho como fotógrafo, Talarico dirige music-videos e filmes publicitários desde o começo dos anos noventa. Seu nome é reconhecido como um dos principais talentos do cenário musical latino-americano, no qual além de diretor, também produziu clips e capas de álbuns para artistas como Nelly Furtado, Julio Iglesias, Julieta Venegas, Kevin Johansen, Sandy e Junior para citar alguns. Com "Hombres Argentinos" Picky apresenta agora uma retrospectiva de seus 15 anos fotografando a beleza do homem argentino.

Curador: André Fischer. Design: Juan Jaureguiberry. Agradecimentos: Gabi Ferreira / Suzy Capó.


Espaço Unibanco
Rua Augusta 1475 - São Paulo


9 a 16 de novembro
www.mixbrasil.org.br

MIX·XIV
14º FESTIVAL MIX BRASIL
DE CINEMA E VIDEO DA DIVERSIDADE SEXUAL
o cinema.com uma visão diferente

IMG 61 – Folder da exposição *Hombres Argentinos*, de 2006

Já no segundo ano de Mix Brasil, os debates começaram a marcar presença. Diferente das conversas que acontecem tradicionalmente após os filmes quando da presença de diretores, esses debates foram realizados na forma de “mesa redonda”, em que homofobia, *coming out*, AIDS e “como filmar uma cena de sexo?” já foram temas abordados. As primeiras cinco edições foram marcadas por debates que levantaram a questão da AIDS, a “saída do armário”, ou sobre o espaço social de identidades. Em 1996, a sessão de filmes sobre AIDS, *Positive*, precedeu um debate sobre as representações visuais sobre a doença. No ano seguinte, o mesmo aconteceu com as sessões *Saindo do Armário*, sessão de curtas sobre a “descoberta da sexualidade”, seguido de debate com a presença de Augusto Andrade (Grupo Arco-Íris, Rio), Regina Facchini (CAEHUSP – Centro Acadêmico de Estudos do Homoerotismo da USP), Elias Lilikã (idem) e Suzy Capó (diretora do festival). *Mulheres em Desfile*, no mesmo ano, foi um programa de curtas seguido de debate com Vange Leonel, cantora e à época colunista da revista *Sui Generis*.



debate  debate

**TRANSEXUAIS:
a mais radical mudança**

Algumas pessoas fazem absolutamente de tudo para mudar o sexo de seu corpo. Quem são elas? Por que se submetem a processos tão caros, sofridos e pouco compreendidos pela sociedade?

St Pelagius – The Penitent
São Pelágio, o Penitente
Inglaterra, Jewels Barker, 13', 1997, vídeo, inglês
Cinco amigos falam de suas aventuras de transgênero durante os intervalos do seu ritual de culto ao ancestral comum São Pelágio, um santo medieval transexual. Melhor documentário em Tampere 98.
Five friends tell of their individual gender-adventures during breaks in their back-yard ritual, a homage to their common ancestor St. Pelagius, a medieval transgendered saint.

Faggot - Cholo
EUA, Lynne Chan, 5', 1997, vídeo, sem diálogos
Uma homenagem às primeiras imagens pornográficas viadas que me deram tesão - de Tom of Finland, tomadas pornôs, cenas de cantadas e os Machões de Pat Califia.
A homage to all of the first tag porno images that got me horny - from Tom of Finland, porno shots, cruise scenes and Pat Califia's Macho Sluts.

Debatadores:
ASTRID BODSTEIN, historiadora e presidente do Grupo Brasileiro de Transexuais.
MARTHA FREITAS, engenheira, filósofa e autora do livro *Meu sexo real, a origem somática, neurobiológica e inata da transexualidade.*

SP: MIS - Sala Sony - 11/11, 21h

**BODY ART:
piercings, tatuagens, mutilações e pinturas**
Furar e marcar a própria pele tem o poder de encantar e chocar em igual medida. Por que alguns artistas do corpo escolhem ferir a si mesmos? O que pretendem expressar com sua arte?

Debatadores:
HEITOR WERNECK, estilista
FRISOLA DAVANZO, desenhistas, autora do desenho animado *Róde* e artista plástica com trabalhos em body art.
RON ATHEY, pratica a auto-mutilação como autobiografia teatral e atua no filme *Halleluya*.

SP: MIS - Sala Sony - 11/11, 20h

PANSEXUAIS, BISEXUAIS E SEXUAIS

Enquanto nos EUA a cada dia surgem novos grupos de bissexuais, aqui a maioria das pessoas ainda prefere ser chamada de pansexual ou simplesmente sexual. O que são esses rótulos? Serão necessários? Quem são os bissexuais?

Debatadores:
MARCOS BAGNO, escritor, tradutor e linguista.
RONALDO PAMPLONA DA COSTA, médico psiquiatra e psicodramatista, autor de *Os onze sexos*, as múltiplas faces da sexualidade humana.
SONIA ALEXANDRE, advogada, colaboradora da revista *Um outro olhar* e do fanzine eletrônico *Cio*.

SP: MIS - Sala Sony, 12/11, 20h

ADOLESCENTES HOMO E BISEXUAIS
Na adolescência as pessoas começam a experimentar a sua sexualidade e muitas vezes descobrem não estar de acordo com os padrões de sua família. Quem tem razão? Como lidar com os conflitos e preconceitos?

Debatador:
CLAUDIO PICAZIO, psicólogo e sexólogo, autor do livro *Diferentes desejos, adolescentes homo, bi e heterossexuais.*

SP: MIS - Sala Sony, 13/11, 20h

MULHER E PRAZER
Muitas mulheres dão preferência ao amor e à segurança nos relacionamentos, deixando o prazer para último lugar. Será um aprendizado cultural ou aspecto biológico? Devem procurar despertar seu erotismo?

Debatadores:
ASTRID FONTENELLE, diretora de jornalismo da MTV
IDA FELDMAN, produtora de vídeos independentes, tem prazer em ser mulher e adora ficar menstruada.
RITA MOREIRA, videomaker e jornalista, produtora de *Temporada de caça e A dama do Pacaembu*.

SP: MIS - Sala Sony, 14/11, 18h

MERCADO CULTURAL GLS
Começam a surgir no Brasil produtos culturais – livros, revistas, cds – voltados para o público GLS. Essa segmentação funciona? É necessária? Beneficia o consumidor?

Debatadores:
ALDO BOCCHINI NETO, livreiro e proprietário da Livraria do Meio.
DENERVAL FERRARO JÚNIOR, jornalista, editor da *OK Magazine*
LAURA BACELLAR, editora responsável pelas Edições GLS.

SP: MIS - Sala Sony, 15/11, 18h

COMO EDITAR UM LIVRO
workshop de Laura Bacellar

SP: MIS - Sala Sony, 15/11, 15h

IMG 62 – Em 1998, debateu-se de tudo no Mix Brasil. Catálogo da 6ª edição (1998)

Em 1998, se debateu de tudo no Mix Brasil (IMG. 62) em sete sessões de debate, intensidade que não voltou a se repetir nos anos seguintes. Nos últimos anos, a presença dos debates continua, de forma um pouco mais tímida, mas com novas discussões. Como o debate sobre as relações entre cinema e erotismo, realizado na USP dentro da programação do Mix Brasil de 2003, e entre homossexualidade e mídia, na edição de 2006, realizado na Universidade Federal Fluminense (UFF),

numa das edições cariocas do Mix Brasil. Nas últimas edições, mais especificamente em 2008 e 2010, os debates também se voltaram ao próprio cinema, foco de um festival como o Mix:

Debate “Gay... e daí?” (2008)

A idéia deste debate é discutir, em tempos “pós-gay”, se há sentido numa produção audiovisual em festivais de cinema e numa mídia voltadas exclusivamente para o público LGBT. Por “pós-gay”, entende-se o atual estado das coisas, em que o “ser” e o “aceitar-se” gay já são consumados, e o que hoje se discute é a *inclusão natural do homossexual nos contextos sociais*. Outro aspecto a ser explorado no debate é o conflito que existe, tanto por parte da curadoria de um festival de temática LGBT quanto do interesse do espectador, na seleção/exibição de filmes ditos “fáceis”, de levada comercial, e de trabalhos autorais, de estética mais ousadas. Até que ponto é possível formar um espectador sem preconceitos? Participam do debate profissionais de diferentes áreas, como ativistas, críticos e realizadores de cinema. (MIX BRASIL, 2008: 112; grifos meus)

Como dirigir uma cena de sexo (2010)

Apresentado pelos diretores: Tatá Amaral, Malu de Martino, Carlos Alberto Riccelli, Alfredo Sternheim, Jürgen Bruning (Alemanha), Claus Mathes (Alemanha) e Florence Frazilci (França), o tema a ser abordado pelos palestrantes será “Como dirigir uma cena de sexo”, onde cada diretor dará seu depoimento e visão sobre o tema. (MIX BRASIL, 2010: 66)

Nas últimas edições, os debates que se voltam às questões de identidade ou do “assumir-se gay” parecem ter um outro contexto no espraiamento que a programação de filmes do Mix faz na direção da periferia da cidade, cujos jovens são público alvo da exibição de filmes seguida de debate. Em 2009, essa parte da programação se estendeu a dois bairros da periferia paulista: Cidade Tiradentes e Vila Nova Cachoeirinha, onde os filmes foram exibidos para plateias juvenis, numa escola e num centro cultural. Por uma opção de campo, com a concentração da pesquisa no eixo da Augusta e no centro de São Paulo, eu não estive nestas exposições. Elas fazem parte do espraiamento do *Mix pela cidade*, uma proposta que tem se fortalecido nos últimos anos e acompanha a itinerância do festival. Em 2006, sessões desse tipo, batizadas de *Projeto Mix Jovem*, aconteceram nos CEUs (Centros Educacionais Unificados, unidades de ensino mantidas pela prefeitura) de bairros periféricos da capital paulista e na Quadra da Mangueira (escola de samba), no Rio de Janeiro (IMG. 63), com debate com “especialistas” da área, ou seja, juventude e sexualidade.

Se os debates parecem não ter a mesma força que tinham na década de 1990, as atividades que ganharam destaque nos últimos anos marcam um direcionamento do festival para eventos de música, teatro e as oficinas voltadas à formação de novos diretores e roteiristas de cinema – ainda que estas últimas seja esporádicas. Ou, talvez, seja possível dizer que, se antes a programação flertava com uma arte de vanguarda e tinha nos debates a produção de um papel político, as atividades mais recentes parecem se inclinar a campos artísticos que, de alguma forma estabeleceram relações, com as movimentações políticas e culturais que compõem o campo da “diversidade sexual”. As oficinas audiovisuais que se realizaram de 2005 a 2008

tiveram como objetivo capacitar jovens selecionados, entre outros critérios, pela distância ou falta de “acesso aos circuitos de produção e exibição de cinema com temática GLBT” (MIX BRASIL, 2006: 114). As oficinas foram ministradas por cineastas que têm feito parte da programação do Mix Brasil, como Dácio Pinheiro (*Meu Amigo Cláudia*, BRA, 2009). Já em 2008, foi oferecida a *Oficina de Roteiro Fucking Different São Paulo*, teve também um direcionamento temático na capacitação de roteiristas com o objetivo específico de produzir roteiros que foram transformados num filme, que estreou no Mix Brasil no ano seguinte (IMG. 64).

<p>PROJETO MIX JOVEM nos CEUS e Quadra da Mangueira</p> <p>O objetivo do projeto Mix Jovem é promover, por meio da exibição de vídeos seguida de debate, a reflexão sobre a diversidade sexual, estimulando o respeito às diferenças, o fortalecimento do diálogo sobre questões fundamentais à formação de jovens e o desenvolvimento de suas identidades sexuais. Nesta edição, contamos com o psicanalista Júlio Nascimento, em São Paulo, e do psicólogo Cláudio Picazio, no Rio de Janeiro, para conduzir os debates após a exibição de:</p> <p>Medo de quê? Reginaldo Bianco, 2005, Brasil, Vídeo, 18 min.</p> <p>Capítulo Primeiro Roberto Maxwell, 2005, Rio de Janeiro / Brasil, 16mm, 19 min.</p> <hr/> <p>02/12, às 17h00 e às 18h30</p> <p>Quadra da Mangueira Rua Visconde de Niterói, 1.072 Rio de Janeiro, RJ</p>	<p>SURDOS no CCBB Rio</p> <p>O videomaker surdo Celso Badin vai apresentar seu novo longa-metragem (o primeiro foi exibido em 2004, no Cine Olido/SP). Após a sessão haverá debate, em libras.</p> <p>Nossos Mundos Celso Badin, 2005, Brasil, Vídeo, 110 min. Cleuto e Alex são melhores amigos que sempre discutiram o relacionamento entre Surdo e Ouvinte. Cleuto encontra um homem ouvinte para ter grande chance.</p> <hr/> <p>25 e 29/11/2005 às 16h00</p> <p>CCBB Sala de Vídeo - Rio Rua Primeiro de Março, 66 - Centro Tel: 3808-2020</p>	<p>SOBREPÊLOS/SOBREPESOS no CCBB Rio</p> <p>Projeção de fotografias eróticas de ursos, por Vinnicius Pequeno</p> <hr/> <p>25/11/2005 às 16h00</p> <p>CCBB Sala de Vídeo - Rio Rua Primeiro de Março, 66 - Centro Tel: 3808-2020</p>
--	--	---

IMG 63 – Três atividades dos *Eventos Especiais*, da 13ª edição do Mix Brasil (2005)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Excerto do site oficial da 13ª edição, disponível em http://mixbrasil.org.br/mixbrasil13/eventos_ini.htm, capturado em 20 de julho de 2011.

FUCKING DIFFERENT SÃO PAULO

FUCKING DIFFERENT SÃO PAULO

BRASIL / ALEMANHA - 2009 - 97 MIN



DIREÇÃO DIRIGIDA POR ROTEIRO ROTEIROS DE
 RODRIGO DIAZ DIAZ, RICKY MASTRO, LUCIANA LEMOS, GUSTAVO VINAGRE, MÔNICA PALAZZO,
 JOANA GALVÃO, MAX JULIEN, HERMAN BARCK, RENÉ GUERRA, DANIEL FAVARETTO, SILVIA LOURENÇO.
 PRODUÇÃO PRODUZIDA POR
 KRISTIAN PETERSEN EM COOPERAÇÃO COM ASSOCIAÇÃO CULTURAL MIX BRASIL E RODRIGO DIAZ DIAZ

Este é o quarto filme da série *Fucking Different*, produzida por Kristian Petersen. A primeira foi rodada em Berlim (2005), a segunda em Nova York (2007) e a terceira em Tel-Aviv (2008). Os realizadores paulistanos desenvolveram seus projetos em uma oficina de roteiros durante o 16º Festival MixBrasil e receberam uma ajuda de custo de 250 euros para filmar seus curtas. A versão brasileira traz 13 histórias de 11 cineastas: as mulheres tratam do mundo gay e os homens abordam o universo lésbico. Em "Depois do Almoço", Rodrigo Diaz Diaz mostra que a amizade pode esconder os desejos mais secretos. Já em "Felizes para sempre", de Ricky Mastro, duas mulheres casadas há anos nos fazem acreditar no amor romântico, daqueles

que a gente acha que só existem em Hollywood. No doc "Deus do Impossível", Luciana Lemos mostra que homossexuais são, sim, amados por Deus. "Dykeland", de Gustavo Vinagre, conta como funciona uma banda de rock formada só por garotas. Já a dupla Mônica Palazzo e Joana Galvão exibe a "Trilogia", com histórias que atravessam os tempos ligadas a uma obra de arte. Joana Galvão fez a animação "Um olhar", sobre um rapaz que resolve se entregar sem medo à tentação. O desejo também é o fio condutor de "Ronda", de Max Julien, que acompanha um homem metido a voyeur que tenta se aventurar com um casal de lésbicas. Herman Barck, também, em "Flaca", prova que a paixão pode surgir dos lugares mais surpreendentes. Os começos (e fins) de relacionamento são material para René Guerra no delicado "Casa", sobre as memórias afetivas de um casal de garotas. Daniel Favaretto investe no mesmo tema ao mostrar as angústias de uma atriz que descobre sofrer de câncer em "Ensaio sob 12". Já Silvia Lourenço mostra em "Under the skin" que não é preciso se desesperar com as grandes reviravoltas da vida.

This is the fourth film of the *Fucking Different*, series produced by Kristian Petersen. The first was shot in Berlin (2005), the second in New York (2007) and the third in Tel-Aviv (2008). The filmmakers from São Paulo developed their projects in a script workshop during the 16th Mix Brasil Festival and received an allowance of 250 euros to shoot their short movies. The Brazilian version presents 13 stories from 11 filmmakers - the women address the gay world and men address the lesbian universe. In "After lunch", Rodrigo Diaz Diaz shows that friendship can hide the most secret desires. In Ricky Mastro's "Happily Ever After", two women married for years, make us believe in romantic love, such as we think only exists in Hollywood. In the documentary "God of the Impossible", Luciana Lemos shows that homosexuals are indeed loved by God. "Dykeland" by Gustavo Vinagre, shows how a rock band formed only by girls works. In their "Trilogy", Monica Palazzo and Joana Galvão tell stories that cross time, all linked by a work of art. Joana Galvão, in the animation "A look", presents a boy who decides to give in to temptation, without fear. Desire is also the guiding principle of "Round", directed by Max Julien, in which a man plays a voyeur in an adventure with a lesbian couple. Again, Herman Barck, in "Flaca", proves that love can come from the most surprising places. The beginnings - and ends - of relationships are the grounds on which René Guerra, in the delicate "House", builds the affectionate memories of a couple of girls. Daniel Favaretto invests in the same theme by showing the anguish of an actress who finds out she has cancer in "Test under 12". Silvia Lourenço shows in "Under the skin" that there is no need to despair with the upheavals of life.

IMG 64 – *Fucking Different*, no catálogo de 2009 do Mix Brasil.

SESC SP
POMPEIA

MIX MUSIC
CHUVEIRO IN CONCERT

17º MixBrasil
Festival de Cinema
do Universitário Sescsp

Dia 19 de novembro de 2009. Quinta (véspera do feriado), às 21h.
Show com:

ANDRÉ FRATESCHI GABRIEL THOMAZ ERIKA MARTINS MIRANDA KASSIM ROSANA

Local: SESC Pompeia (Choperia)
Rua Clélia, nº93 - Pompeia - São Paulo / SP
Telefones: (11) 3871-7700 - 0800 11 8220
www.sescsp.org.br

IMG 65 – Panfleto de divulgação do *Mix Music Chuveiro in Concert*

Mas há dois “braços” desse espraiamento do Mix Brasil que demonstraram sua vitalidade em meu campo, em 2009, que são as atividades ligadas à canção, o *Mix Music*, e às relacionadas com o teatro, o *Dramática*. Tanto um caso quanto o outro podem ser interpretados como deslocamentos na direção de movimentações artísticas (peças teatrais e shows musicais) que parecem “fazer rizoma” com o festival de cinema, na ideia de “diversidade sexual”. Considerado o “braço musical do Mix Brasil”, o *Mix Music* é realizado desde 1999 e seria o “único festival de música voltado para o público LGBT brasileiro” (MIX BRASIL, 2009: 76). Para comemorar os dez anos, foram realizadas em 2009 três festas: *Chuveiro in Concert* – uma banda formada para a ocasião –, *Na Vitrine* – um show com três bandas novas do “cenário independente” – e *Mix Music Karaokê* – um show de calouros comandados por *drag queens*. Já no ano seguinte, o *Mix Music* manteve a parte karaokê e vitrine, e incluiu um debate. De cantores-ícones dos anos 80, como Rosana e Kid Vinil – convidados do *Chuveiro in concert* de 2009, a bandas que representam um certo *underground* paulistano, passando por apresentações de *drag queens* conhecidas da “noite gay” da capital, a ideia de “festival de música LGBT” parece se construir através de artistas que não apenas circulam em apresentações por bares e boates gays da cidade¹¹⁰ – locais que beiram um certo *underground* em que as distinções de

¹¹⁰ Rosana, uma cantora romântica de meados dos anos 80, costuma fazer apresentações em boates gays. Muitos artistas desse período parecem ter sido retomados como *cults* e os territórios LGBT parecem constituir um canal de expressão dessa retomada que inclui nomes como Gretchen, Rita Cadillac e Elke Maravilha. Dividindo espaço com transformistas e *drag queens*, mestres do humor escrachado, e sendo tratados como *cults*, apesar de serem vistos como “bregas” ou “populares/comerciais” demais” para a crítica especializada, estes artistas

sexualidade e gênero parecem ficar em segundo plano –, mas que principalmente se marcam por um trabalho marginal e/ou alternativo.

Por fim, também foram eventos conexos que compuseram o “braço teatral” do Mix Brasil. Peças de teatro, incorporadas à programação, parecem ser constantes, desde as primeiras edições. Nos últimos anos, essa ligação ficou mais delineada com o *Dramática: Ciclo de Leituras Teatrais sobre Homoerotismo e Sexualidade*. No início, eram apenas leituras dramatizadas, mas em 2009, o III *Dramática* também inclui peças montadas, como o espetáculo *Se você me amasse*, que estreou na grade do Mix e ficou um mês em cartaz. Trata-se da “versão gay” de uma peça sobre um casal que “discute a relação” (IMG. 66).

Outro destaque foi a leitura dramática de *Os Rapazes da Banda*, “um resgate de textos clássicos da dramaturgia homoerótica”, segundo o catálogo. A peça conta o encontro de oito amigos numa festa de aniversário que se transforma num grande debate sobre a vida homossexual da época. Escrita nos Estados Unidos em 1968, por Mart Crowley, foi adaptada para o cinema dois anos depois e, em 1972, foi montada no Brasil e censurada logo após a estreia. As fotos dessa página do catálogo são dessa montagem e estampavam atores como Lima Duarte, Tony Ramos, Raul Cortez e John Herbert (IMG. 67) – conectando um presente de centenas de filmes e imagens possíveis com um passado de impossibilidades que marcam a história recente das artes no Brasil.

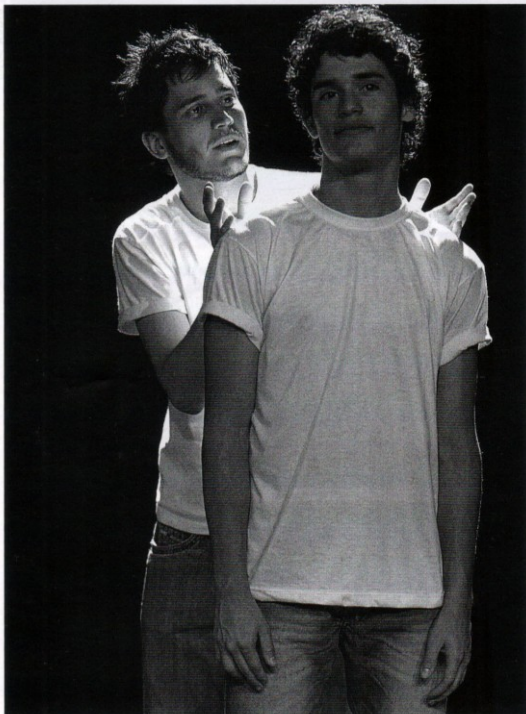
Desde a edição de 2011, à qual não estive presente, mas tive notícias via internet, os braços teatral e musical do Mix passaram a compor, junto com cinema, o corpo central do festival, figurando dessa forma na denominação do festival. Ou seja, peças e shows deixam de ser eventos especiais e passam a figurar com tanta importância quanto os filmes. No texto que apresenta o 19º Mix, publicado no site da 20ª edição (IMG. 68), a ser realizada em novembro de 2012¹¹¹, esta revalorização do teatro e da música é definida como forma de abertura para a “cultura da diversidade”. A ideia, talvez, seja fazer do Mix não apenas um festival *de* filmes, mas um festival *com* filmes e outras performances que giram em torno da ideia de diversidade sexual.

chegam a fazer uma paródia de si mesmos. As bandas alternativas também parecem encontrar espaço nestes territórios de São Paulo – muitos deles apertados “inferninhos” – que, mesmo estando em ruas de alta circulação LGBT, apostam em espetáculos musicais bastante diferentes das vertentes eletrônicas que predominam nas boates da “moda”. Se fosse possível prolongar esse papo, talvez se chegasse a outras considerações sobre essa musicalidade dos territórios LGBT paulistanos (que incluem ainda bailões e pagodes) e mesmo pensar que, assim como as imagens, a música também constitui e constrói um território.

¹¹¹ Disponível em <http://mixbrasil.org.br/quem-somos.html>, capturado em 2 de junho de 2012.

DRAMÁTICA CONVIDADA

SE VOCÊ ME AMASSE

**DIREÇÃO:**

OTÁVIO MARTINS

TEXTO:

DUILIO FERRONATO

DIREÇÃO DE ARTE:

LAERTE KÉSSIMOS

PRODUÇÃO EXECUTIVA:

BIA FONSECA

ELENCO:

CHICO RIBAS E JÚLIO OLIVEIRA

TRILHA SONORA:

DAN NAKAGAWA

Dois personagens resolvem morar juntos e um deles começa a ter dúvidas sobre a relação. O segundo vai desenvolvendo um sentimento de traído enquanto o outro expõe suas dúvidas. Como se aquele tempo em que passaram juntos fosse um tempo perdido. Ao mesmo tempo o primeiro personagem vai relatando a dificuldade de comunicação e como o outro não percebeu que ele estava ficando sozinho, mesmo estando acompanhado o tempo todo. Num determinado momento do espetáculo os atores se rebelam contra o texto e os sentimentos se misturam. Os atores revelam-se apaixonados, mesmo afirmando não terem intenção de assumir a homossexualidade.

IMG 66 – Peça destaque do *Dramática* em 2009.



Foto: Vânia Toledo

DRAMÁTICA HISTÓRICA

OS RAPAZES DA BANDA

Iniciando um resgate de textos clássicos da dramaturgia homoerótica, foi escolhido "Os rapazes da banda" (The boys in the band), de Mart Crowley, obra fundamental do teatro GLBT.

Escrita em 1968, a peça fez sucesso no off-Broadway por retratar, pela primeira vez nos palcos, a vida gay em plena revolução sexual, numa era pré-Aids. Noite de chuva em Nova York, oito amigos se reúnem em uma festa de aniversário, uma gay party cujo principal presente é um garoto de programa vestido de cowboy (ícone máximo da masculinidade norte-americana). Esse princípio, bastante simples, desencadeia diálogos fortes, inteligentes e bem humorados – muitas vezes sarcásticos e ácidos.

Em 1970, o ator John Herbert assiste a peça nos Estados Unidos e resolve trazê-la para o Brasil. Com produção dele e de Eva Wilma (sua esposa na época), "Os rapazes da banda" tinha elenco estrelado: além do próprio Herbert, participaram Walmor Chagas, Raul Cortez, Antonio Pitanga, Denis Carvalho, Tony Ramos e Osmar Prado. Estreou em São Paulo, em 1972, no Teatro Cacilda Becker, com direção de Maurice Vaneau e fotografias de Vânia Toledo.

Nada disso, porém, não impediu que fosse censurada um dia após a estreia no Rio de Janeiro, no Teatro Maison de France, porque a mulher de um general se sentiu agredida pela temática. No cinema, "Os rapazes da banda" foi lançado no auge do sucesso da peça, em 1970, com direção de William Friedkin.

A leitura desse texto histórico terá direção de Vivian Buckup e participação dos atores Daniel Alvim, Nilton Bicudo, Pedro Moutinho, entre outros.

DRAMÁTICA

IMG 67 – "Rapazes da Banda", de 1972, reencenada na *Dramática* de 2009.



20° Festival Mix Brasil

da diversidade sexual
cinema • teatro • música

[INSCRIÇÕES](#) | [PROGRAMAÇÃO](#) | [PARCEIROS](#) | [EDIÇÕES ANTERIORES](#) | [QUEM SOMOS](#)

QUEM SOMOS

Diversidade para todos

O MixBrasil chega à 19ª edição assumindo sua verdadeira vocação: abrir e desenvolver um espaço para a cultura da diversidade. Tanto os termos "cultura" quanto "diversidade" devem ser entendidos e aplicados em seus significados mais amplos. Em quase todas as 18 edições anteriores outras manifestações artísticas além dos filmes e vídeos fizeram parte da chamada programação paralela. A partir deste ano, teatro, música e artes plásticas juntam-se ao cinema no corpo principal de eventos, formando um painel mais amplo do movimento cultural de gays, lésbicas e simpatizantes presente em todo planeta. Este ano 32 países estão representados na programação, além da mais forte seleção de filmes nacionais de toda a história do MixBrasil. O tema Diversidade Para Todos deixa bem claro e intuitivo de levar a cultura do respeito, pluralidade e tolerância ao maior número possível de pessoas, ideia que se concretiza com a ampliação das mídias e do projeto de itinerância pelo Brasil. O ícone desta nova abordagem é a ocupação integral de todos os espaços do Centro Cultural São Paulo, que deve mais do que dobrar o público do evento na capital paulista. Depois de quatro anos presente no Rio apenas com pequenas mostras, o MixBrasil volta orgulhosamente à Cidade Maravilhosa com sessões espalhadas da zona sul à periferia e com programação em várias cidades no interior do Estado. A segunda parte do slogan, "Faça parte desta ocupação" é um desdobramento da campanha lançada ano passado. Aliste-se, que abriu as portas a novas perspectivas, contribuições e maneiras de pensar o MixBrasil.

Aproveite a extensa programação de filmes, peças, leituras dramáticas, shows, performances e exposições. Ela é só um começo: Ano que vem as mudanças continuam.

IMG 68 – Texto sobre a 19ª edição, disponível no site oficial do 20° Mix Brasil.



IMG 69 – Cena do filme *Elvis & Madona*, destaque da Seleção Brasileira, em 2009.

(4)

O BRASIL NO MIX: “diversidade sexual” e cinema brasileiro

“Movendo-se entre isso e aquilo, meu amigo Cláudia conquista o direito interno/subjetivo de fazer isso e também aquilo. Mas perde o direito externo/objetivo de fazer nem isso nem aquilo”.

Caio Fernando Abreu (1986)

Nos capítulos anteriores, esta tese pretendeu destacar algumas das características centrais do Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, no entender do pesquisador. No segundo capítulo, o festival foi observado a partir das territorialidades “gays” paulistanas e na sua relação com diferentes “manchas” da cidade e também com os circuitos de cinema, num relato em que enfatizei as relações que os sujeitos tecem com a metrópole. No terceiro, foi a vez de pensar o Mix Brasil a partir de sua programação, numa descrição em que priorizei os longas estrangeiros e as sessões de curtas-metragens que contam com títulos de inúmeras procedências, inclusive brasileiros. Acredito que este relato da programação acabou por colocar em relevo os aspectos transnacionais do Mix Brasil num jogo de tensões com as demandas políticas locais, ou seja, o festival foi pensado como constituído em suas conexões nas redes internacionais dos “*gays and lesbian film festivals*” e nas redes locais das movimentações LGBT – alianças que se tornam os pilares desse tipo de festival (ZIELINSKI, 2006 e 2008).

Neste capítulo, meu objetivo é pensar em como o cinema nacional ocupa espaço nesta história: se por um lado, os curtas-metragens brasileiros são, desde a primeira edição, uma espécie de “carro-chefe” do festival, através da Mostra Competitiva Nacional, considerada a “menina dos olhos” – tema da segunda parte deste capítulo –, por outro, os filmes de longa-metragem nacionais marcaram presença de forma pouco constante. Em algumas edições, a ausência desses filmes brasileiros parece confirmar as teorias de que no cinema brasileiro os arranjos não heterocentrados raramente desfrutam de representações positivas (MORENO, 2002), quando foram representados. Porém, o próprio Mix Brasil, em sua história, contribuiu para uma ideia em contrário, com sessões de “resgate” de longas nacionais dos anos 60, 70 e 80, períodos do cinema nacional em que estas representações não estiveram ausentes e a presença delas dentro de um enquadramento “estereotipado” não necessariamente significou a deslegitimação de sujeitos. Aliás, é através de uma interessante reapropriação de alguns estereótipos que o *Show do Gongo* tem sido, dentro do Mix Brasil, um espaço de fomento às produções experimentais – tema da terceira parte do presente capítulo.

Mas nos últimos anos, esta relação do Mix Brasil com o cinema brasileiro passou a experimentar novas territorialidades, com a presença de longas-metragens do ano. Foram dois em 2007, outros dois em 2008, sete em 2009 e dois no ano seguinte. Estaríamos na iminência de um cinema LGBT brasileiro ou as relações de mesmo sexo, de conjugalidades não heterocentradas e das experiências transgênero sempre estiveram ali acompanhando um certo olhar de cada época sobre estes temas?

4.1 *Seleção Brasileira*: sete longas, uma história

Se cada edição do Mix Brasil tem uma característica marcante, a de 2009 vai ser lembrada como aquela que trouxe, pela primeira vez, uma quantidade expressiva de filmes brasileiros de longas-metragens com a inédita *Seleção Brasileira*. A situação era diferente das 16 edições anteriores – quando, em algumas delas, chegava a haver ausência total de títulos brasileiros – e da edição seguinte, de 2010, com apenas duas produções. Mas a história dos longas-metragens brasileiros que passaram pelo festival é significativa e a lista de sete filmes nacionais, em 2009, tanto foi festejada como um “amadurecimento do cinema nacional” em filmes com “foco em assuntos ligados à diversidade sexual” (MIX BRASIL, 2009: 5), quanto fez pensar na ausência deles nas edições passadas. Em 2010, com dois longas como em 2007, a situação não se repetiu e nem por isso o Mix Brasil deixou de ser o grande evento que já é há alguns anos. Explica-se.

Se é possível falar em hierarquia em relação aos filmes da programação de um festival, os curtas-metragens parecem ocupar um espaço privilegiado no Mix Brasil e em outros festivais semelhantes¹¹², talvez pela abertura desse formato às experimentações. É o que faz com que as premiações centrais sejam destinadas às produções curtas – como veremos no final deste capítulo (4.4). Mas os longas-metragens, como demonstrei no capítulo anterior, deram novas feições ao festival e um fôlego que permitiu ao Mix Brasil ocupar grandes salas de cinema de São Paulo e não se restringir aos espaços públicos de lazer da cidade¹¹³. Esse novo formato de festival, que foi se consolidando no Mix com a entrada dos longas – com destaque em número de títulos para a cinematografia estadunidense –, só fez aumentar a sensação de ausência de um cinema brasileiro que também se destacasse com as grandes produções.

Mas a ausência de longas brasileiros não significa que filmes com imagens de relacionamentos não heterossexuais ou com a experiência de transgêneros não tenham sido produzidos no Brasil durante esse período. Não é uma lista numerosa,

¹¹² Uma afirmação que, certamente, não deve ser absolutizada, uma vez que, de outros pontos de vista ou “trilhas-de-vista” (INGOLD, 2005), o Mix Brasil pode ser apropriado apenas por seus filmes de longa-metragem internacionais, ou pelo seu Show do Gongo ou, ainda, apenas por eventos que não são as exhibições de filmes. O que quero lembrar são as múltiplas possibilidades que o Mix Brasil como um festival de cinema oferece aos sujeitos que não necessariamente necessitam de uma experiência de conjunto do evento, como a presente tese aparenta objetivar em suas descrições e abordagens multissituadas.

¹¹³ Como o Museu da Imagem e do Som, onde as mostras de curtas, que compunham exclusivamente a programação, foram realizadas nas duas primeiras edições do Mix (1993-94), o que também significava sessões gratuitas. O ano de 1995 não marca apenas a entrada dos longas na história do Mix mas também o espriamento do festival pelo circuito de cinemas da Rua Augusta, o que também passou a significar a entrada das sessões do Mix na programação comercial desses espaços e a cobrança de ingressos. Desde então o número de salas de cinema da rede privada aumentou a presença na grade do Mix Brasil, mas como já informei anteriormente, espaços gratuitos com exhibições não apenas de curtas mas dos principais longas do festival também continuam marcando presença com as sessões gratuitas do Cine Olido, no centro antigo.

mas a existência desses filmes tem acompanhado todo o “cinema da retomada”, a partir de 1995, indo de filmes que se apoiam nos velhos “estereótipos”, caso de *Como ser solteiro* (dir.: Rosane Svartman, BRA, 1998) a outros que se aproximam do melhor estilo do “queer cinema” dos anos 90, caso de *Madame Satã* (dir.: Karim Aïnouz, BRA, 2002). Mas também não são poucos aqueles em que personagens gays, lésbicas ou transgêneros trafegam de forma a não se tornar o eixo central da trama, porém sendo construídos em tons mais suaves e “normalizadores”, ou menos estigmatizantes, caso de *A Partilha* (dir.: Daniel Filho, BRA, 2001) e *Amores Possíveis* (dir.: Sandra Werneck, BRA, 2001). Há ainda *Cazuza, o tempo não pára* (dir.: Sandra Werneck e Walter Carvalho, BRA, 2004), um filme biográfico que inclui em sua narrativa cenas de contatos homoeróticos de seu protagonista, sem um aprofundamento que torne esse ponto uma chave para a trama¹¹⁴.



IMG 70 – Homoerotismo em *Amores Possíveis* e *Cazuza, o tempo não pára*.

Nenhum deles participou do Mix Brasil, apesar de alguns terem sido exibidos em festivais semelhantes no exterior. A diretora do Mix Brasil, Suzy Capó, explica que “são poucos os distribuidores que topam programar seus filmes”, com exceção de distribuidoras voltadas para filmes europeus ou asiáticos, ou para filmes que não tenham o apelo comercial dos *blockbusters* norte-americanos. No caso dos brasileiros, a opção por não estreiar em festivais como o Mix pode ir tanto da intenção de se evitar um estreitamento do público do filme, quando pode indicar outras trajetórias que os filmes possam ter percorrido. *Madame Satã*, por exemplo, teve sua estréia em circuito comercial na mesma semana do Mix Brasil de 2002, depois de ter percorrido os festivais internacionais de Cannes, Toronto e Amsterdã. De fato, o filme que contou com a história de João Francisco dos Santos¹¹⁵, figura lendária

¹¹⁴ Ainda assim, *Cazuza, o tempo não pára* foi exibido no Copenhagen Gay and Lesbian Film Festival, de 2005.

¹¹⁵ O filme de Aïnouz não foi o primeiro longa a contar a vida de João Francisco. *Rainha Diaba* (dir.: Antônio Carlos Fontoura, BRA, 1974) se inspira em uma parte da vida de Madame Satã, apresentando-o como um líder do tráfico de drogas. Mas antes de virar filme, a história de Madame já era bastante conhecida seja como figura lendária e urbana do Rio de Janeiro, seja nos relatos históricos acadêmicos (GREEN, 2000; TREVISAN, 2000): “foi um malandro típico da Lapa carioca, a partir dos idos de 1930. Famoso por enfrentar sozinho dois ou três choques da polícia, Satã era um negro, alto e forte, que começou trabalhando como travesti de cabaré, com o nome

da Lapa carioca, teve uma carreira comercial bastante vibrante e participou de pelo menos cinco festivais “gays e lésbicos” de cinema, em sua carreira internacional, depois de já ter experimentado relativo sucesso no circuito nacional¹¹⁶.

Outro contexto possível de se pensar a questão é que o Mix Brasil, a exemplo de outros “*gay and lesbian film festivals*”, não teve seu início coadunando-se com uma indústria cinematográfica nacional ou internacional – caso dos grandes festivais de origem europeia, como Cannes, Veneza e Berlim (DE VALCK, 2007) –, nem mesmo independente, mas a partir das redes de relações que conectam videoartistas (MACHADO, 2003), cineastas independentes, atores amadores e os territórios da contracultura das metrópoles, o que talvez explique essa relação com o curta-metragem e o vídeo independentes. O Mix Brasil surge do empenho de produtores culturais de São Paulo e a conexão destes com os produtores do *MIX-NY*, uma relação que acabou por acionar uma rede de artistas sediados na cidade, “clubbers, travestis, diretores comerciais e videomakers independentes” que faziam do audiovisual um suporte para suas movimentações artísticas e políticas. Foram eles que responderam ao chamado publicado nos jornais da cidade.

Nesse sentido, a cidade de São Paulo entra mais uma vez em cena como personagem dessa etnografia, ao ter oferecido em sua relação com o cinema e o vídeo um território fértil para a constituição de um festival como o Mix Brasil. Nas revisões históricas e críticas que Ismael Xavier (2001) e Arlindo Machado (2003) elaboram sobre o cinema e o vídeo brasileiros, respectivamente, a produção paulistana é tida como vigorosa e criativa, principalmente, no período relativo aos anos 80, quando a produção nacional começa a sentir o colapso da Embrafilme¹¹⁷: “a experiência pau-

de Mulata do Balacochê (...). Mas só gostava de se travestir artisticamente. No dia-a-dia, vestia-se como qualquer malandro, com chapéu panamá, lenço no pescoço e a poderosa navalha no bolso. Desfilando certa vez no concurso de fantasia organizado pelo bloco Caçadores de Veados, Satã venceu com uma fantasia de morcego, que ficou conhecida como *Madame Satã*, nome de um filme americano de sucesso da época. Daí, o apelido pegou” (TREVISAN, 2000:407). O filme de Aïnouz se debruça nessa primeira fase da vida de Madame, quando trabalhou como segurança de bordéis e camareiro de cantoras que faziam show nas boates da Lapa, onde homens “efeminados” eram contratados como uma espécie de “faz-tudo” e também se iniciavam com performances que imitavam as mulheres que eles serviam (GREEN, 2000:149).

¹¹⁶ O diretor de *Madame Satã*, como falei anteriormente, era diretor do Mix-NY na ocasião que culminou com a criação do Mix Brasil em 1993. Nos primeiros anos, ele foi colaborador ativo do Mix paulistano como curador de mostras de curtas e também exibindo trabalhos próprios como o curta *Paixão Nacional* (dir.: Karim Aïnouz, BRA/CAN/EUA, 1994), um vídeo que “relata um perturbador processo de transformação, fetiche racial e o impacto do encontro de homens vivendo num mar turbulento de machismos”, segundo a sinopse divulgada pelo festival na época.

¹¹⁷ Com a dissolução da Embrafilme, em 1990, pelo governo Fernando Collor de Mello (1990-1992), o cinema brasileiro perdeu sua maior fonte de produção e distribuição, dando fim a uma agonia que vinha se arrastando durante a década de 1980. Desde o fim dos anos 60, a estatal foi a responsável por um dos raros momentos de estabilidade do cinema brasileiro que, no auge dos anos 70, chegou a produzir 100 títulos por ano (XAVIER, 2001:40), num contexto em que produções independentes dos financiamentos da Embrafilme não eram raras, como as da Boca do Lixo paulistana (MELO, 2009). Para se ter uma ideia dessa importância, o número de longas-metragens lançados no Brasil, na primeira década da “retomada”, não ultrapassou a média anual de 50 títulos, segundo dados da Agência Nacional de Cinema (ANCINE, 2010), número que em 2011 chegou a 99 títulos (*idem*, 2011).

lista se empenhou no ajuste às novas condições de um Brasil onde a urbanização avança mas o cinema se retrai, sendo precocemente atropelado pelo aguçamento da crise econômica e política do cinema brasileiro” (XAVIER, 2001: 39).

São contextos que vão incentivar a busca por novas alianças para a produção que não fossem tão dependentes dos fundos estatais e das estéticas consagradas. Já no final dos anos 70, de acordo com Xavier (2001: 105-6):

Todo um filão de cinema militante, com alguns filmes co-produzidos por entidades sindicais, desenvolve-se em São Paulo, principalmente em torno das greves: *Que Ninguém Nunca Mais Ouse Dúvidar da Capacidade de Luta do Trabalhador* (Renato Tapajós, 1979), *Greve* (1979) e *Trabalhadores, Presentes* (1979), de João Batista de Andrade, e *Linha de Montagem* (Tapajós, 1982) são exemplos desse cinema.

Na sequência, a década de 1980 viu a produção nacional de cinema frear o ímpeto dos anos anteriores, havendo também uma redefinição de temas e linguagens, na direção de um cinema mais pessoal e não tão balizado pelas questões nacionais¹¹⁸ que marcaram o “cinema moderno brasileiro” dos anos 60 e 70 (*idem*: 100). O caso paulistano ainda traz o contexto de uma produção vigorosa de vídeo que desde os anos 70 começa a ter lugar na cidade e no trabalho de artistas plásticos e de profissionais da comunicação. Esses videastas ou videoartistas produziam vídeo de forma independente das redes de televisão (MACHADO, 2003: 19), talvez tomando-o como uma forma de produção de cinema ou mesmo como têve alternativa – “rompendo com os feudos comerciais de televisão” (*idem*: 18) –, o que ganhou destaque nos anos 80 e se fortaleceu nos 90, até se dissolver numa era digital em que as distinções entre cinema e vídeo parecem perder sentido¹¹⁹ (*idem*: 16).

Vale lembrar ainda que esse período do Mix (1993 a 2010, para efeitos desta tese) é também um período pelo qual o cinema brasileiro passa, num primeiro momento, pela chamada “retomada” (NAGIB, 2006: 17; XAVIER, 2001: 40-1) que ganha força de meados dos anos 90 até o início do século XXI. Pensar nesse con-

¹¹⁸ Sem querer reduzir nenhum fenômeno da história do cinema brasileiro, estou me referindo ao fato de que desde o Cinema Novo dos anos 60 até a primeira década do cinema da “retomada” (1995-2005), houve uma valorização de narrativas com temas e personagens que ganham contexto nas favelas, na seca ou no sertão nordestinos, na violência urbana. São temas com os quais várias estéticas do cinema nacional flertaram. Para uma revisão da chamada “constelação moderna brasileira” que marca o cinema nacional das últimas décadas, ver Xavier (2001). No entanto estes temas não deixariam de marcar presença na retomada, ainda que em vez de uma estética da fome, houvesse algo como uma “cosmética da fome” (BENTES, 2007), em que esse tipo de narrativa perderia a profundidade enquanto discurso sobre o país. Adiante volto ao tema.

¹¹⁹ Segundo Arlindo Machado (2003: 16), “se considerarmos vídeo a sincronização de imagem e som eletrônicos, sejam eles analógicos, sejam digitais, se entendermos imagem eletrônica como aquela constituída por unidades elementares discretas (linhas e pontos) que se sucedem em alta velocidade na tela, então podemos concluir que hoje quase tudo é vídeo e, longe de estar moribunda, essa mídia acabou por ocupar um lugar hegemônico entre os meios expressivos de nosso tempo. O que é o “cinema digital” senão uma forma de vídeo? O que são os formatos digitais de animação na net senão formas de vídeo? A computação gráfica, o videogame, as animações interativas de toda espécie não se apresentam fundamentalmente ao receptor como imagens e sons eletrônicos e, portanto, como vídeos? O cinema não é hoje fruído majoritariamente em forma de vídeo? *Si La vidéo est mort, vive La vidéo!*”

texto significa, ao mesmo tempo, pensar numa maior circulação de investimentos, o que não acontecia desde o fechamento da Embrafilme, e também num cenário em que a produção fílmica está sujeita à disponibilidade de recursos de editais e da Lei de Incentivo à Cultura, uma lei federal que permite que empresas invistam em filmes e outras produções artísticas, com dedução nos impostos devidos. Ainda assim, é um cenário que não propicia uma cinematografia extensa e faz com que cada título seja festejado como um esforço de um grupo de pessoas ou de um indivíduo, de onde a figura do diretor, em boa parte, tem certa centralidade. Não há no Brasil como nos Estados Unidos ou na Índia, uma indústria de filmes capaz de manter um ritmo ininterrupto de produções, o que faz com que o cinema no Brasil ainda guarde mais relações com as vanguardas artísticas e políticas do que com as empresas de entretenimento (XAVIER, 2001: 18; 30).

O exemplo norte-americano é ainda mais contundente, quando constatamos que até o cinema independente formou, nas últimas décadas, uma indústria que se opõe a Hollywood mas que conta com estúdios e sistemas de produção (TZIOU-MAKIS, 2006) que permitiram, entre outras coisas, a formação de cinematografias mais consistentes e constantes. É desse contexto que surgem os filmes apresentados anteriormente através da classificação de Dean (2007), os “*gay and lesbian standpoint films*” e alguns títulos do “queer cinema”, ambos em oposição aos personagens “gays”, “lésbicas” ou “transgêneros” do “*mainstream hollywoodiano*” – já visto no item 1.1.3 desta tese. Foram estes filmes que compuseram boa parte da lista de longas-metragens do Mix Brasil em sua história, tema do capítulo anterior. Ainda que haja filmes vindos de países europeus e asiáticos, eles talvez não representem a configuração de uma indústria ou de um nicho de mercado no estilo estadunidense¹²⁰. Enquanto esses longas passaram a ter grande expressão, nos países da Europa e da América do Norte, esse processo se dá de forma um pouco mais tímida nos países da Ásia, da África e da América do Sul.

No Brasil, este é o tipo de cinema que não podemos identificar na forma de um movimento ou de um nicho de mercado explorado. O aparecimento dos sete longas de 2009 de maneira alguma mostra uma reviravolta na história cinematográfica brasileira, mas aponta para outras possibilidades estéticas e de construção de personagens, diferente do que apontou Antônio Moreno (2002) em sua revisão de filmes nacionais realizados até os anos 80. No livro *A Personagem Homossexual no cinema brasileiro*, ele aponta a presença personagens gays e lésbicas em 127 filmes, realizados entre 1923 e 1996, em que afirma ser “público e notório que o tratamento dado às personagens homossexuais no cinema brasileiro tem ocorrido de maneira das mais estereotipadas, chegando, até mesmo, a uma ‘carnavalização’ delas” (MORENO, 2002:25), referindo-se a uma certa obsessão pelos exageros gestuais

¹²⁰ Como descreve de forma tanto pessimista a crítica Ruby Rich (2000), oito anos depois de ter cunhado a expressão *new queer cinema*, já citada na sessão 1.1.3 desta tese.

nos mesmos moldes da “mulher histérica” (*idem*:27)¹²¹. De certa forma, como já exemplifiquei acima, o cinema brasileiro da “retomada” foi além dessa imagem, mas também não se aproximou em nada do retrato construído por Dean sobre os filmes estadunidenses.

Talvez seja por conta desse fato que o filme *Do começo ao fim* (dir.: Aluísio Abranches, BRA, 2009) tenha causado tanto estardalhaço meses antes de sua estreia no Mix Brasil de 2009. A gramática visual do filme (IMG. 71-A), de certa forma, flerta com a gramática das produções norte-americanas que poderiam ser classificadas como “*gay and lesbian standpoint film*” – das quais podem ser citados *De Repente Califórnia* (dir.: Jonah Markowitz, EUA, 2007), (IMG. 71-D) – apresentando um certo cuidado na construção e apresentação das cenas de sexo, com luzes e enquadramentos que nada deixam a dever às imagens de amor heterossexual que se fazem corriqueiras em filmes da atualidade – seja no hollywoodiano *Pecado Original* (dir.: Michael Cristofer, EUA, 2001) ou no brasileiro *Romance* (dir.: Guel Arraes, BRA, 2008), (IMG 71-B e C).



A



B



C



D

IMG 71 – Gramáticas do casal romântico no cinema contemporâneo

¹²¹ Note-se que Moreno se utiliza da expressão carnavalização num sentido pejorativo, referindo-se aos “personagens alegres” e marginais do cinema brasileiro da época pesquisada que, para ele, “contribuem para a reduplicação dos preconceitos e homofobia”. Estudos mais recentes têm retomado a metodologia de Moreno, mas repensando de forma menos pessimista estes personagens, por suas possibilidades subversivas e de deslocamentos (COLLING, 2008: 157).

Mas neste ano de 2009, não foi apenas a gramática visual de *Do começo ao fim* que talvez tenha representado alguma novidade para o cinema brasileiro no Mix Brasil. Dois documentários fizeram uma espécie de resgate histórico que colocaram em relevo personagens de uma “cena artística gay e brasileira”, em contraposição com os anos de chumbo da ditadura brasileira e com os significados contemporâneos de gênero e sexualidade – *Meu Amigo Cláudia* (dir.: Dácio Pinheiro, BRA, 2009) e *Dzi Croquettes* (dir.: Tatiana Issa e Rafael Alvarez, BRA, 2009) –, enquanto que, entre os outros filmes da lista, alguns possuem a “cara” do cinema da “retomada” – *Quanto dura o amor?* (dir.: Roberto Moreira, BRA, 2009), *A Festa da menina morta* (dir.: Matheus Nachtergaele, BRA, 2008), *Elvis & Madona* (dir.: Marcelo Laffitte, BRA, 2009). E havia também o longa *Fucking Different São Paulo* – um projeto internacional que agrega, em forma de longa-metragem, 13 curtas produzidos pelo cineasta alemão Kristian Petersen em parceria com o Mix Brasil, tendo na direção 11 cineastas brasileiros da “nova geração” – citado anteriormente na sessão 3.5.

Nas duas partes seguintes deste subcapítulo, vou apresentar primeiramente as relações do Mix Brasil com os filmes brasileiros do ano e tratarei da *Sessão Resgate* que promoveu revisões históricas do cinema nacional à luz do conceito de diversidade sexual. Sem querer indicar uma cisão entre lançamentos e retrospectivas, essa divisão pretende colocar em jogo as diferentes formas em que o cinema é constituído, não apenas no sentido da produção de filmes, mas principalmente no que se refere à expectativa por filmes, à apropriação de títulos e à construção de olhares – tanto pelo público quanto pelos programadores dos festivais –, que dão sentido a essas produções e as mantêm em constante produção. Se no primeiro caso, talvez seja possível pensar num cinema que aposta nas idéias de sexualidade ou “diversidade sexual” como uma base para seus roteiros, no segundo é possível pensar nas diferentes apropriações que um filme pode ter, inclusive tendo seus sentidos reconstituídos a partir de novos contextos de observação.

4.1.1 “Ansiosos por gozar”: uma edição para entrar na história

O texto de abertura do catálogo da edição de 2009 ressalta a “imensa responsabilidade” que o Mix Brasil e outros festivais semelhantes têm de “fazer com que a arte cinematográfica de temática da diversidade sexual provoque avanços sociais e de consciência cultural a que estamos todos – em especial no Brasil – *ansiosos por gozar*”. Os organizadores do Mix e autores do texto também se colocam como entusiastas de um novo momento, ao mesmo tempo em que reconhecem a pouca presença dos longas nacionais na história do festival:

A produção nacional nunca teve tanto destaque no Festival Mix Brasil. Talvez porque nunca antes na história deste país tantos longas-metragens foram ou estão sendo produzidos

com foco em assuntos ligados à diversidade sexual. Mais de dez filmes em que essa temática é proeminente na trama estão prontos ou encontram-se em diferentes estágios de produção no Brasil. O Festival Mix Brasil tem orgulho de exibir alguns desses filmes e de colocá-los em evidência. Também se orgulha de fazer parte do processo de amadurecimento pelo qual passa a produção cinematográfica nacional. Em suas dezesseis edições, o Mix Brasil ajudou a formar público, criar massa crítica e, principalmente, serviu de vitrine para uma geração de jovens realizadores que hoje estão liderando projetos de maior orçamento e pretensões artísticas. (MIX BRASIL, 2009: 7)

TAB 3 – Filmes de longa-metragem brasileiros no Mix Brasil (2007-2010)

FILME	DIRETOR	ANO DE PRODUÇÃO	ANO DE EXIBIÇÃO	SESSÃO
ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?	Guilherme de Almeida Prado	2007	2007	<i>Panorama Internacional</i>
O SIGNO DA CIDADE	Carlos Alberto Riccelli	2007	2007	<i>Panorama Internacional</i>
RAINHAS	Fernanda Tornaghi e Ricardo Bruno	2008	2008	<i>Panorama Internacional</i>
BOMBADEIRA	Luís Carlos Alencar	2008	2008	<i>Retrato Falado</i>
A FESTA DA MENINA MORTA	Matheus Nachtergaele	2008	2009	<i>Seleção Brasileira</i>
DO COMEÇO AO FIM	Aluizio Abranches	2009	2009	<i>Seleção Brasileira</i>
DZI CROQUETTES	Tatiana Issa e Raphael Alvarez	2009	2009	<i>Seleção Brasileira</i>
ELVIS & MADONA	Marcelo Laffitte	2010	2009	<i>Seleção Brasileira</i>
FUCKING DIFFERENT SÃO PAULO	Rodrigo Diaz Diaz, Ricky Mastro, Luciana Lemos, Gustavo Vinagre, Monica Palazzo, Joana Galvão, Max Julien, Herman Barck, Luiz René Guerra, Silvia Lourenço, Sabrina Greve	2009	2009	<i>Seleção Brasileira</i>
MEU AMIGO CLÁUDIA	Dácio Pinheiro	2009	2009	<i>Seleção Brasileira</i>
QUANTO DURA O AMOR?	Roberto Moreira	2009	2009	<i>Seleção Brasileira</i>
COMO ESQUECER	Malu de Martino	2010	2010	<i>Mundo Mix América do Sul</i>
ROSA MORENA	Carlos Oliveira	2010	2010	<i>Mundo Mix América do Sul</i>

A escolha do filme de Aluizio Abranches para a abertura do festival foi uma espécie coroamento de uma edição que se destacava por sua *Seleção Brasileira* (ver TAB. 3). Não foi apenas a gramática romântica do filme que favoreceu essa escolha, mas principalmente o sucesso que o filme vinha conquistando em sua circulação em forma de trailer pela internet, como explica o mesmo texto de abertura do catálogo:

O sucesso do longa “Do Começo ao Fim”, de Aluizio Abranches – filme que abre esta 17ª edição do Festival Mix Brasil é exemplo primeiro desse avanço incontestado que o Mix ajudou a forjar. Seis meses antes de chegar aos cinemas, um vídeo-promo publicado na internet causou sensação em blogs e sites e fez do filme promessa de alta bilheteria. Sinal de que há público ávido por filmes corajosos e sensíveis que fujam dos estereótipos que tanto marcam personagens homossexuais e transexuais no cinema brasileiro. (*idem*)

Dos sete longas nacionais desta edição, de certa forma, *Do Começo ao Fim* era o que se aproximava de um tipo de filme já corriqueiro na grade do Mix Brasil em sua história, quando o quesito são imagens “positivas” e românticas de dois homens – ainda que o fato de se tratar de uma relação de incesto marcasse uma diferença em relação aos filmes “mais bonitinhos”¹²². Talvez se possa dizer o mesmo de dois outros filmes dessa lista, os documentários *Dzi Croquettes* e *Meu Amigo Cláudia*, que poderiam ser incluídos no rol dos filmes de não ficção que estiveram presentes na história do Mix Brasil elaborando revisões históricas de determinado período das “culturas gays ocidentais” ou relatos biográficos de artistas da cena gay. No ano anterior, 2008, dois documentários de longa-metragem, *Bombadeira* (dir.: Luís Carlos Alencar, BRA, 2007) e *Rainhas* (dir.: Fernanda Tornaghi e Ricardo Bruno, BRA, 2008), os dois únicos longas nacionais daquela edição, já apresentavam narrativas biográficas, ou seja, trata-se de uma das principais recorrências em termos de linguagem em festivais como o Mix Brasil (IMG. 72).

O que fazia o ano de 2009 especial, no quesito cinema nacional, foi talvez o fato dessa lista de sete filmes apontarem não apenas para uma experiência brasileira mais aprofundada num terreno já dominado pela “cultura gay” em outros países, mas a possibilidade de um cinema que também retoma as principais linhas que marcam a história da cinematografia nacional. Pensar nas linhas do cinema brasileiro contemporâneo é considerar, entre outras coisas, um cinema que faz do país e suas “realidades locais” uma parte importante das narrativas (XAVIER, 2001:20). Mas *Do Começo ao Fim* parece ser uma história que independe de sua origem brasileira, ou seja, sua diegese¹²³ no Rio de Janeiro (sem favelas e diferenças sociais) não implica um teor diferente à trama que talvez pudesse se passar em qualquer

¹²² Agradeço ao meu coorientador José Gatti por chamar a atenção para esse fato e por muitas outras recomendações sobre a interface entre cinema e sexualidade presentes nesta tese.

¹²³ Diegese, no jargão cinematográfico, se refere à narrativa do filme. Fatos diegéticos são aqueles inerentes à história (AUMONT e MARIE, 2003: 78-9), ou seja, que se explicam dentro do contexto representado no filme. É o mundo intrínseco ao filme.

cidade ocidental. O fato dos outros filmes dessa lista não poderem ser vistos da mesma forma, pois neles o país e sua história têm outro lugar, talvez nos explique que cinema é esse.



IMG 72 - *Rainhas*, uma das produções longas de 2008. Catálogo do Mix Brasil

Nos dois documentários brasileiros desta *Seleção Brasileira* de 2009, os anos de ditadura militar – mais especificamente a década de 1970 – são colocados num jogo de contraste com o surgimento, no mesmo período, das primeiras manifestações em favor de uma “diversidade sexual”, seja na arte ou na política. *Meu Amigo Cláudia* é o primeiro longa-metragem de Dácio Pinheiro, que já tinha dirigido 11 curtas, a maioria já exibida no Mix Brasil¹²⁴. O filme resgata a história de Cláudia

¹²⁴ Dois deles estão entre os mais lembrados da história do Mix Brasil, *Pencas de bicuda* (2001) e *Equê de Vuitton* (2002), verdadeiras aventuras no universo LGBT e nas noites paulistanas, tendo transgêneros como protagonistas. Os dois curtas foram assim apresentados pelos textos do festival à época: “*Pencas de Bicuda* (Dácio Pinheiro, 2001, Brasil, vídeo, 10 min.): Espécie de videobook da exótica Bianca, com entrevistas e trechos de suas performances”; “*Equê de Vuitton* (Dácio Pinheiro, 2002, Brasil, vídeo, 15 min.): Leo é um michê que rouba uma bolsa Lui Vuitton (sic) cheia de ecstasy da sua namorada e cafetina, mas acaba se metendo em confusão.” Apesar de não terem conquistado nenhum Coelho de Ouro ou Prata, os dois trabalhos circularam por festivais internacionais gays e lésbicos.

Wonder, da qual comecei a falar ainda no capítulo anterior (item 3.4.1, subitem 4). Ativista pelos direitos LGBT de São Paulo, nos anos anteriores ao seu falecimento em 2010, Cláudia foi uma das mais famosas e versáteis artistas da noite gay paulistana, deixando um legado de participação em filmes que exploravam sua transexualidade e uma carreira como cantora que foi do “rock bizarro”¹²⁵ dos anos 80 ao eletrônico da virada do século. Imagens dessas apresentações e de filmes da pornochanchada brasileira¹²⁶ dos anos 70 e 80 mesclam-se com depoimentos de Cláudia e de artistas que acompanharam seu trabalho¹²⁷.

O filme foi um dos principais sucessos do 17º Mix Brasil e ganhou, na ocasião, o Coelho de Prata de melhor documentário – na escolha do público, empatado na premiação com *Dzi Croquettes*. O destaque da narrativa foi o fato de não ter se restringido à vida de Cláudia nos últimos anos de sua vida, quando se destacou mais por sua atuação como jornalista, ativista e artista da noite gay. Colunista da revista *G Magazine* até 2008, desde 2005 ela atuava no Centro de Referência do Conselho Municipal de Atenção à Diversidade Sexual, órgão da prefeitura¹²⁸. O rico material do documentário reconstituiu também a trajetória política de Cláudia Wonder ainda no período ditatorial, quando a campanha por eleições diretas no Brasil contou com a presença



IMG 73 – Pôster de *Meu Amigo Cláudia*, destaque da Seleção Brasileira de 2009

¹²⁵ Cláudia Wonder ficou conhecida não apenas nos territórios gays de São Paulo, mas também nos espaços marcados pela música de vanguarda, como na época em que se apresentava na boate paulistana Madame Satá como vocalista da banda Jardins das Delícias e o show de rock e performance “Vômito do Mito”.

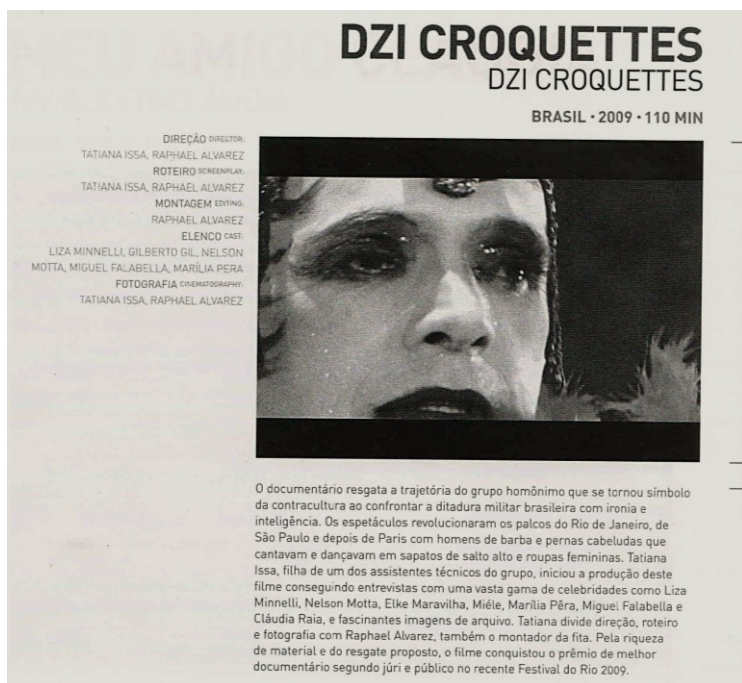
¹²⁶ Um desses filmes, *Sexo dos Anormais* (dir.: Alfredo Sternheim, BRA, 1984) foi destaque de uma *Sessão Resgate* no Mix Brasil de 2008, assunto do qual vou tratar no próximo ponto deste capítulo.

¹²⁷ O escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996), já falecido quando da realização deste documentário, acaba sendo lembrado por sua amizade com Cláudia e por ser dele o título do filme, retirado de uma crônica homônima escrita para um jornal paulistano (ver *Anexos*, DOC. 8).

¹²⁸ O centro se localiza na chamada “Boca do Lixo”, mais especificamente na rua Major Sertório – região do centro antigo marcada pelo “trottoir” gay e transgênero desde os anos 70, como já vimos no capítulo 2 – e dá atenção à população transgênero da região, nos casos de violência sofrida nas ruas por aquelas que se prostituem ou mesmo no apoio nas necessidades do cotidiano, segundo as informações de própria Cláudia no documentário.

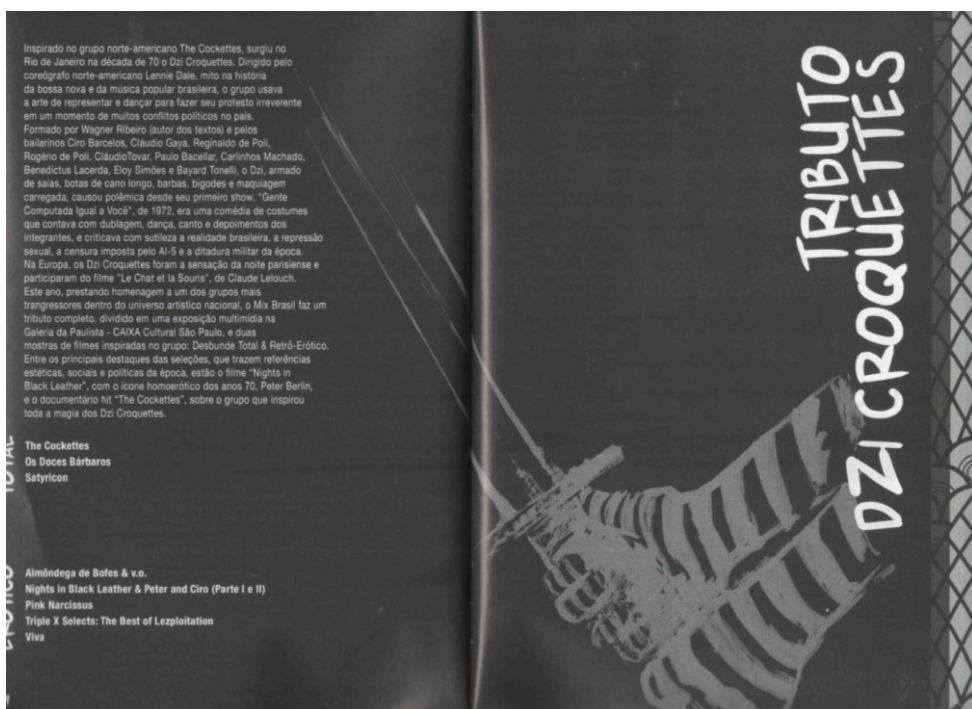
ativa dos frequentadores da “noite gay” paulistana, cansados dos constantes desrespeitos da polícia nas suas incursões. O filme revive momentos em a polícia chegava a fechar ruas inteiras da mancha “gay” do centro antigo para revistas coletivas violentas e homofóbicas. A afronta de Cláudia e de outras travestis aos policiais ganha tons heróicos na narrativa.

A ditadura brasileira também se torna um personagem pouco nobre do outro documentário de destaque da *Seleção Brasileira* de 2009. *Dzi Croquettes* (dir.: Tatiana Issa e Raphael Alvarez, BRA, 2009), já citado anteriormente por trazer um modelo de família composta por 13 atores, cantores e dançarinos que, durante a ditadura, montaram um espetáculo em que sensualidade e erotismo tentavam se desvincular, sem sucesso, de conteúdos que foram considerados subversivos pela ditadura brasileira. Depois de dois anos de estrondoso sucesso no Brasil, o grupo Dzi Croquettes dá início a uma carreira internacional, uma vez que a realização do show torna-se insustentável com as investidas da censura. O documentário relata essa relação com a ditadura e o que seria novo ou ousado na apresentação do grupo, na visão de artistas e amigos que os acompanharam. A questão de uma sexualidade – não necessariamente “gay”, mas – desafiadora dos conceitos vigentes no social e daquilo que os militares consideravam possível, na arte brasileira, dava o tom dos comentários.



IMG 74 – O filme *Dzi Croquettes*, no catálogo do 17º Mix Brasil.

Dzi Croquettes ainda conta com uma dose de emoção gerada não apenas pelos depoimentos, mas também pelo fato de contar com a narração em primeira pessoa da diretora do filme, Tatiana Issa, filha do cenógrafo Américo Issa que acompanhou o grupo durante quatro anos em Paris junto da filha ainda criança. São essas memórias de infância que conduzem a narração de Tatiana e reavivam uma história que foi pouco lembrada no Brasil, seja no universo da história do teatro brasileiro, seja nas movimentações gays brasileiras, com algumas exceções. Dois anos antes da estreia do documentário, um *Tributo a Dzi Croquettes* fez parte da programação do 15º Mix Brasil e contou com uma exposição multimídia na Galeria da Paulista e com filmes na programação do festival que tinham por objetivo construir uma idéia da época vivida pelo grupo.



IMG 75 - *Tributo a Dzi Croquettes*, no catálogo do Mix Brasil, edição de 2007

A exibição do documentário *Dzi Croquettes*, no Mix Brasil, foi a terceira do filme no país¹²⁹ e contou com a participação dos diretores que, depois da projeção,

¹²⁹ As primeiras haviam acontecido semanas antes nos festivais internacionais de cinema do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nos dois festivais, o filme recebeu o prêmio de melhor documentário, fato que se repetiu em outros 12 festivais que o filme participou. Um desses festivais foi o *Frameline*, o "gay and lesbian film festival" de São Francisco, nos Estados Unidos. É considerado um dos filmes brasileiros mais premiados dos últimos anos.

deram início a um debate com a participação do público, o que na verdade se converteu numa sessão de homenagens ao grupo. Pessoas que os conheceram, quando se apresentaram no teatro 13 de Maio, já inexistente, no bairro do Bixiga, o diretor deste teatro, parentes paulistas de integrantes do grupo e Cláudia Wonder, que os conheceu nesta época, estavam na platéia e deram seus depoimentos – como se a narrativa da tela ainda continuasse além da projeção. Os depoimentos reforçavam a ousadia que eram os shows dos Dzi Croquettes e a idéia de que o que eles produziram foi um tipo de subversão que faltaria às manifestações “gays” atuais, pouco desafiadoras e muitos adesistas, conforme a própria diretora que definiu o filme como um convite às pessoas para serem “menos caretas” e que valorizassem essa parte da história do Brasil, da qual pouca informação se produziu¹³⁰.

As narrativas documentais sobre artistas como Cláudia Wonder ou o grupo Dzi Croquettes têm se destacado em grande medida na história do Mix Brasil e desse cinema da “diversidade sexual”. Se *Meu amigo Cláudia* lançou suas luzes sobre as territorialidades gays e travestis de São Paulo da década de 1980, *Dzi Croquettes* lança seu olhar sobre um circuito noturno carioca em que a sensualidade de homens em “trajes femininos” conquista um público que encontra nas inversões de gênero uma forma de lidar com o período da repressão. São histórias que reconstituem não apenas a história de indivíduos, mas também dos coletivos que se formam nos territórios pelos quais esses sujeitos circularam. Essa ligação com as “comunidades de base” (ZIELINSKI, 2006) das culturas gays urbanas, gostaria de lembrar, é uma característica que une os filmes “queer” e seus descentramentos identitários com os “gays/lésbicos” e a sua representação de um certo ponto de vista assim definidos por Dean (2007).

Talvez possa ser dito que estes dois filmes se encaixam com facilidade nas possíveis definições de um cinema “gay/lésbico” ou “queer”, com suas narrativas bastante próximas às cinematografias que marcaram o Mix em sua história¹³¹, característica que já atribuí a *Do Começo ao Fim*, por sua trama e “gramática visual” que poderiam ser ambientadas em qualquer cidade ocidental. Mas *Meu Amigo Cláudia* e *Dzi Croquettes* têm o Brasil como um dos protagonistas de suas histórias, algo que o filme de Abranches não faz. Além disso, não seria forçoso elencar os dois títulos no rol do documentarismo que conquista novos espaços na cinematografia con-

¹³⁰ Apesar do documentário contar com as falas de artistas bastante conhecidos no “mainstream” da dramaturgia brasileira, os diretores precisaram lidar com a ausência de registros audiovisuais das produções do grupo e mesmo os relatos sobre a sua existência são escassos. Os diretores Raphael Alvarez e Tatiana Issa, ressaltaram em seus depoimentos a dificuldade de ilustrar a história. No entanto, *Dzi Croquettes* traz um rico material de imagens e praticamente assistimos à apresentação completa do espetáculo “Família Dzi”, apresentado em Paris e registrado em vídeo por uma equipe de tevê da Alemanha.

¹³¹ Nos dois anos em que esta etnografia foi realizada, a sessão *Panorama Internacional* contou com 50 longas-metragens dos quais 16 eram documentários que traziam biografias de artistas transgêneros, narrativas de violência homofóbica, histórias que marcaram as movimentações LGBT antes e depois de Stonewall ou tema importantes para elas como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e as cirurgias de transgenitalização.

temporânea brasileira¹³².

Já outros três filmes da lista trazem, além de suas relações locais em plano de destaque, uma forte ligação com a cinematografia brasileira de ficção que se constitui no período da “retomada”, a partir de 1995, um cinema bastante plural com espaço para uma multiplicidade de linguagens (CATELLI e CARDOSO, 2009), mas que não abandonou, pelo menos a inspiração de estéticas que começaram a se consagrar com o “Cinema Novo” e com o “Marginal” – dois grandes vetores do cinema nacional em termos de modelo de linguagem e produção dos anos 60 até próximo ao colapso da Embrafilme, nos anos 80 – com seus personagens e temáticas (XAVIER, 2001:41). O caso mais interessante talvez seja o filme *A Festa de Menina Morta* (dir.: Matheus Nachtergaele, BRA, 2008), um filme certamente escolhido para estar no Mix Brasil de 2009 por conta das cenas de homoerotismo e também pela caracterização como efeminado do personagem central. Mais que isso, o filme aponta para uma tradição do cinema brasileiro que investe numa “estética da fome” (ROCHA, 1981) ou dos “sertões e favelas” (BENTES, 2007), filmes que se utilizam das desigualdades sociais brasileiras como valor estético, tendo ambientes que seriam representativos do país como foco das ações, momento que vem com força a partir do Cinema Novo (BERNARDET, 1980:102) e tem espaço cativo na cinematografia da retomada (NAGIB, 2006). Em relação ao Cinema Novo, afirma Bernardet (1980:102) que:

Estes filmes não pretendem tratar em específico do camponês nordestino ou da violência dos cangaceiros. Procuram dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral. Esse esforço intencional para alcançar uma compreensão global do social subdesenvolvido era algo totalmente novo no cinema brasileiro. Intencionalmente também, estes filmes deviam levar a um público popular informações que o conscientizassem de sua situação social. Problemas diversos (distribuição, questão da temática e da linguagem, etc.) dificultaram sobremaneira o acesso dos filmes ao público.

No período da “retomada”, esta estética também foi responsável pelo sucesso de muitos filmes brasileiros, como *Central do Brasil* (dir.: Walter Salles, BRA/FRA, 1998) e *Cidade de Deus* (dir.: Fernando Meirelles e Kátia Lund, BRA/FRA/EUA, 2002). Mas há autores que consideram que muitos dos filmes atuais colocam o “sertão e a favela inseridos em um outro contexto e imaginário, onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer” (BENTES, 2007: 244). É num sertão

¹³² O gênero documentário percorre praticamente toda a história do audiovisual nacional, mas ganhou impulso nos anos 60, ainda que na forma de curta-metragem. Documentários de longa-metragem com exibição em salas de cinema é algo relativamente recente e cada vez mais corriqueiro no Brasil. Lins e Mesquita (2008) pontuam que o documentário brasileiro tem vivido um período promissor que acompanha o período da retomada, a partir de 1995, apesar de enfrentar as mesmas condições desfavoráveis de distribuição que o cinema nacional em geral. Mas o que marca esse período é a superação da barreira da “tela grande”, até então interdita ao gênero documentário.

quase sem saída que se desenrola *A Festa de Menina Morta*, que conta a história de uma festa anual numa comunidade ribeirinha da Amazônia, em devoção a uma menina desaparecida. A festa se concentra em torno da figura de Santinho (interpretado por Daniel de Oliveira) que encontrou, quando adolescente, um vestido sujo de sangue trazido na boca de um cachorro. O vestido foi então atribuído à menina, como sua primeira mensagem. Santinho também se comunica com a menina que envia uma mensagem no final da festa. O filme narra o período que antecede a festa, a produção de comidas e roupas para a cerimônia, colocando em cena a vida íntima de Santinho e as relações sexuais que ele mantém com o pai, que é principal organizador da festa. A comunidade conta com a renda que a celebração traz anualmente atraindo visitantes de toda a região.



IMG 76 – Cena de *A Festa da menina morta*, destaque de 2009.

Com sua diegese baseada na Amazônia, o filme pode ser lido pela relação que estabelece com a tradição cinematográfica brasileira, em que os sertões são mais que simples cenário e parecem ter agência. “O sertão e seus miseráveis, que anseiam por um milagre revolucionário” (NAGIB, 2006:25), tal como no filme de Nachtergaele, foram uma das principais apostas do Cinema Novo para falar do país. Sertões muitas vezes áridos, em sua realidade nordestina, quando foram construídos em oposição ao mar, um mar utópico, como defende Lúcia Nagib em sua análise da obra de Glauber Rocha, cujos princípios foram resgatados em vários filmes ainda no início da retomada¹³³.

¹³³ Nagib está se referindo a filmes como *Baile Perfumado* (dir.: Paulo Caldas e Lírio Ferreira, BRA, 1997), *Corisco e Dadá* (dir.: Rosenberg Cariry, BRA, 1996), *Crede-mi* (dir.: Bia Lessa e Dany Roland, BRA, 1997) e *Abril despedaçado* (dir.: Walter Salles, BRA, 2001).

A riqueza e a complexidade das imagens marítimas de Glauber as tornaram a principal matriz dos motivos utópicos hoje disponíveis no cinema brasileiro. O momento da retomada da produção cinematográfica no Brasil, a partir de meados de 1990, trouxe de volta mitos e impulsos inaugurais ligados à formação do Brasil e da identidade nacional, abrindo novamente espaço para o pensamento utópico. (NAGIB, 2006:25)

Em *A Festa da menina morta*, no lugar da seca e de um mar imaginado, é o “mar” amazônico do Rio Negro, afluente do Amazonas, que parece contracenar com os dramas vividos por personagens que passaram a vida inteira ali, vivendo em função da festa. Sua correnteza que serve de paisagem para o dia-a-dia dos personagens, parece indicar a possibilidade de uma saída. Ao contrário do filme de Abranches, que teve sua estreia no Mix Brasil, o filme de Nachtergaele já tinha uma carreira de um ano quando de sua exibição – estreou em maio de 2008 no Festival de Cannes, passou por diversos festivais em que foi premiado, como Gramado e Rio de Janeiro, e já circulava nos circuitos de exibição em julho de 2009. Essa trajetória, desde Cannes, foi marcada por comparações do filme com o Cinema Novo dos anos 60 e com a recente cinematografia da retomada que manteve alguns princípios realistas bastante caros ao cinema brasileiro de diferentes safras.

As cores fortes da fotografia de Lula Carvalho e a câmera na mão associam o filme a Glauber Rocha e ao Cinema Novo, uma ligação que foi identificada por críticos internacionais à época da exibição do filme em Cannes e que foi assumida pelo diretor como uma de suas inspirações. (BARBOSA, 2009)

Outra inspiração ressaltada pelo diretor em suas entrevistas vem do cinema pernambucano do início deste século, mais especificamente os filmes *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2006) – nos quais Nachtergaele atuou – dirigidos por Cláudio Assis e roteirizados por Hilton Lacerda, que também assina o roteiro de *A Festa da Menina Morta*.

Dá pra dizer que é uma obsessão até: jacaré de ventre aberto na beira do rio, galinha dependurada de pescoço cortado, tartaruga montando tartaruga, cardume no esgoto, mariposas mil, não faltam animais no mundo dos homens do filme que marca a estreia de Nachtergaele na direção. (HESSEL, 2008)

Nos deparamos com um cinema tão visceral que o fato de termos um personagem que apenas sob certo ponto de vista poderá ser identificado como “gay” (efeminado, mantendo relações sexuais com outro homem) parece não contar para o desenrolar da trama que explora um universo psicológico do personagem sem fazer de fatos sexuais ou de gênero um problema. A relação “incestuosa” que Santinho mantém com o pai (interpretado por Jackson Antunes), dividindo a cama – o que não deixou de gerar belas cenas que garantem o lugar do filme nas cinematografias homoeróticas –, não chegou a ser alvo de alguma contestação ou olhar negativo dentro da narrativa. Apesar disto, o filme só poderia ser classificado como “gay” ou “queer” dentro de certo ponto de vista que privilegiasse o homoerotismo de suas

sequências, em detrimento de outros pontos que parecem ser mais fortes na narrativa, como o isolamento da comunidade que parece depositar suas fichas na festa para ter algum ganho, ou de gente que vê no rio-mar a única saída para uma “vida melhor” numa cidade maior.

A FESTA DA MENINA MORTA

THE DEAD GIRLS FEST

BRASIL • 2008 • 115 MIN

DIREÇÃO DIRECTOR:
MATEUS NACHTERGAELE
ROTEIRO SCREENPLAY:
HILTON LACERDA, MATEUS NACHTERGAELE
MONTAGEM EDITING:
CAO GUIMARÃES, KAREN HARLEY
PRODUÇÃO PRODUCTION:
VÂNIA CATANI
ELENCO CAST:
JACKSON ANTUNES, JULIANO CAZARRÉ,
DANIEL DE OLIVEIRA, PAULO JOSÉ, CÁSSIA
KISS, DIRA PAES
FOTOGRAFIA CINEMATOGRAPHY:
LULA CARVALHO MÚSICA MUSIC:
MATEUS NACHTERGAELE



Esta premiada co-produção entre Brasil, Argentina e Portugal marcou a auspiciosa estreia na direção do ator Matheus Nachtergaele, que assina o roteiro original em parceria com Hilton Lacerda (de Amarelo Manga e Baixio das Bestas). O filme oferece um papel fascinante ao ator Daniel de Oliveira, que arrebatou como Santinho, um milagreiro adorado por uma pequena comunidade ribeirinha do alto Rio Negro. De temperamento irascível e ambíguo, ele está nervoso às vésperas de mais uma Festa da Menina Morta, dedicada a ele e ao seu milagre passado. Com impecável direção de fotografia de Lula Carvalho, registra-se com precisão o calor úmido que a todos perturba, deixando nervos e tesões à flor da pele. Nachtergaele foi especialmente feliz nas duas fortes cenas de sexo adúltero entre Santinho e seu rude pai (Jackson Antunes), em especial a em que apenas o rosto de Santinho está iluminado, em meio à chuva e a sorrisos de dor e prazer. É de uma poesia carnal ímpar. E há ainda a presença viril do ator Juliano Cazarré, interpretando um amigo de infância de Santinho que rejeita sua aura mística e a ignorância do povo local. Entre os muitos prêmios conquistados pelo filme, destacam-se os troféus Kikito do Festival de Gramado do ano passado: melhor filme segundo o júri popular, prêmio da crítica, prêmio especial do júri, ator, fotografia e música (creditada ao próprio Nachtergaele).

IMG 77 – *A festa da menina morta*, no catálogo do Mix Brasil de 2009

Saindo dos sertões brasileiros, outros dois filmes da *Seleção Brasileira* de 2009, tinham como pano de fundo as duas maiores cidades brasileiras, em duas narrativas urbanas que também podem ser pensadas em relação com as cinematografias brasileiras dos últimos 50 anos. Um deles, *Quanto Dura o Amor?* (dir.: Roberto Moreira, BRA, 2009) – já citado no capítulo 2, quando o tomei como exemplo das relações que tais narrativas tecem com a cidade – é um filme em que a Avenida Paulista desempenha o papel de um personagem com quem os outros personagens convivem em suas buscas e descobertas. Por conta disso, pode ser colocado no rol de filmes brasileiros que, desde anos 60, começaram a colocar em evidência um olhar sobre as classes médias urbanas (BERNARDET, 1967), ou que, nos anos 80, foram produzidos a partir de São Paulo em “uma breve fase de autorreflexividade pós-

moderna” que antecedeu o fechamento da Embrafilme em 1990 (NAGIB, 2006:16).

Quando escreveu *Brasil em tempo de cinema*, em meados dos anos 60, Jean-Claude Bernardet presenciava um momento em que os sertões deixavam de estar em voga nas produções de cinema brasileiro. “Apesar de toda a enxurrada de filmes rurais, o sertão de hoje foi deixado de lado” (BERNARDET, [1967] 2007:106), referindo-se o autor à ausência do tema, depois do período que produziu obras primas como *Vidas Secas* (dir.: Nelson Pereira do Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (dir.: Glauber Rocha, BRA, 1964) e o *Pagador de Promessas* (dir.: Anselmo Duarte, BRA, 1962). Era então o momento em que um olhar sobre as cidades, sua burguesia e suas periferias começaram a dominar os temas na grande tela:

O atual cinema urbano trata claramente da classe média: é a primeira tentativa consciente. Entre os filmes que vimos até agora e estes, não há modificação radical, pois o cinema de ambiente rural não fez senão exprimir problemas de classe média. A mudança consiste no fato de que o corpo-a-corpo vai começar. Os primeiros rounds são *São Paulo S.A.* (dir.: Luiz Sérgio Person, 1965) e *O desafio* (dir.: Paulo César Saraceni, 1965). (BERNARDET, 1967:103-4)

Não que as cidades não tivessem sido tematizadas no cinema dos períodos anteriores, conforme ressalta o próprio Bernardet. O que ele percebe no período do qual fala (1958-1966) é um predomínio de narrativas sobre a classe média urbana¹³⁴. E a cidade não deixou de estar presente como peça chave da narrativa – muitas vezes colocada como um contexto que explica ações e comportamentos – em momentos importantes da história do cinema brasileiro, como o cinema marginal do fim dos anos 60 e início dos 70, e também nas produções eróticas da “pornochanchada carioca” e do “cinema da boca do lixo” paulistana, dois grandes movimentos dos anos 70 e 80 – sobre os quais volto a falar no próximo item.

Quanto Dura o Amor? não deixa de ser uma referência a toda esta história e segue alguns preceitos quase clássicos desse cinema. O momento em que a personagem Marina (Sílvia Lourenço) vai embora de sua cidade interiorana para tentar a vida como atriz na capital paulista acontece na perspectiva de uma estrada plana, cuja linha reta parece indicar a saída, em uma paisagem que permite ver colinas verdejantes. Imagens que se opõem aos prédios que vão dominar o restante da película. É na moldura desses prédios que acontecem os encontros e desencontros de Marina. É num dos terraços ajardinados de São Paulo que ela reencontra o antigo namorado (Sérgio Guizé), que vem visitá-la cerca de um mês depois de sua chegada (IMG. 78). A sensação é de que na cidade o tempo segue outras lógicas. Indiferente ao ex-namorado, por já estar envolvida emocionalmente com a cantora da noite Justine (Danni Carlos), Marina explica-se com o tempo: “Aqui os coisas acontecem muito rápido”.

¹³⁴ Além dos dois já citados, Bernardet se refere especificamente a filmes como *A Falecida* (dir.: Leon Hirszman, BRA, 1965), *Terra em Transe* (dir.: Glauber Rocha, BRA, 1967) e *A Grande Cidade* (dir.: Carlos Diegues, BRA, 1966).



IMG 78 – A despedida e o fim do namoro: cenas de *Quanto dura o amor?*

O filme de Moreira também se apoia numa tendência recente de alguns filmes paulistanos, já evidenciada em *O Signo da Cidade* (dir.: Carlos Alberto Riccelli, BRA, 2007), que seria uma espécie de narrativa em mosaico que focaliza várias histórias com diferentes personagens que vão se entrecruzando ao longo da trama, ou seja, o foco da narrativa não se mantém em indivíduos que estejam compartilhando as mesmas ações e ambientes. Em *O Signo da Cidade*, Teka – interpretada por Bruna Lombardi, também roteirista do filme – é uma astróloga-radialista que comanda um programa noturno, cujo título dá nome ao filme, em que faz leituras astrológicas para os ouvintes que telefonam ao vivo. Com belíssimas imagens da capital paulista, bem ao estilo do filme de Roberto Moreira¹³⁵, vários personagens vão compondo a trama, ligados uns aos outros, mas perpassados por certo “peso da solidão” na cidade – o que o torna um pouco menos otimista em relação a *Quanto dura o amor?* –, contando com duas situações de suicídio. Entre as histórias, há três que envolvem situações em que as “relações de mesmo sexo” parecem contar: a relação homoafetiva da mãe da astróloga com uma velha amiga (Eva Wilma), que explicariam a ausência de seu pai (Juca de Oliveira); os conflitos familiares do técnico de som do programa, Biô (Bethito Tavares), que esconde da mãe a sua “vida gay”; e as experiências transgênero de um amigo de Biô, Josi (Sidney Santiago), que sonha em se tornar uma diva da noite e, em uma das cenas, é vítima de espancamento na rua, num crime claramente homofóbico.

O Signo da Cidade foi um dos destaques do Mix Brasil de 2007 e junto do longa *Onde Andará Dulce Veiga?* (dir.: Guilherme de Almeida Prado, BRA/CHL, 2007) foram os dois primeiros filmes brasileiros de longa-metragem a estrearem no Mix no ano de lançamento. O fato era talvez incomum e fez com que os filmes figurassem junto com outros 31 longas estrangeiros na mostra *Panorama Internacional*. O trabalho de Guilherme de Almeida Prado une várias pontas do cinema nacional, tendo iniciado sua carreira no início dos anos 80, representando o que Nagib (2006:16) chama de “breve fase de autorreflexividade pós-moderna”, quando

¹³⁵ *Signo da Cidade* e *Quanto dura o amor* foram produzidos pela mesma produtora paulistana, a Coração da Selva, e foram fotografados ambos por Marcelo Trotta, de onde as semelhanças entre as duas produções.

um grupo de cineastas paulistanos, sediado na Vila Madalena, “vinha produzindo filmes urbanos, aparentados à produção pornô da Boca do Lixo e concebidos enquanto paródias e citações do *film noir* americano. Neles, predominava o efeito cintilante do neon, iluminando cinefilias nostálgicas em cenários artificiais”, estilo que Almeida Prado mantém em seus trabalhos, ainda que haja uma distância de 20 anos entre *Onde Andará Dulce Veiga?* e seu filme mais conhecido, *A Dama do Cine Shangai* (BRA, 1987).



IMG 79 – Biô e Josi, personagens de *O Signo da Cidade*, destaque do Mix em 2007

A história de *Onde Andará Dulce Veiga?* é adaptada do livro de mesmo nome, escrito por Caio Fernando Abreu (1948-1996), e narra a busca do jornalista Caio (interpretado por Eriberto Leão) por uma cantora desaparecida há vinte anos, deixando poucas pistas¹³⁶. Nessa busca, ele encontra outros homens e mulheres obcecados por Dulce Veiga, incluindo ele próprio, compondo uma trama que mistura o humor ácido e as transgressões de gênero e sexualidade, que marcam a obra de Abreu, com uma estética que remete aos filmes do cinema clássico hollywoodiano.

¹³⁶ Talvez seja simplista demais tratar este filme como uma adaptação do livro de Caio Fernando Abreu. Segundo Guilherme de Almeida Prado, em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo (ver *Anexos*, DOC 10), o argumento do filme foi criado em conjunto pelos dois em cima dos primeiros rascunhos do livro. Combinaram que Almeida Prado assinaria o roteiro do filme, que acabou não saindo na época, e Abreu o livro, publicado originalmente em 1990. Mas independente disso, é inegável as coincidências de estilo entre cineasta e escritor. Numa recente edição do livro de Caio Fernando Abreu (2007), o crítico José Geraldo Couto, no prefácio, descreve essa relação: “Os personagens de Guilherme, assim como os de Caio, são encharcados de cinema, de rádio, de televisão, de música e, eventualmente, também de literatura. São como sombras de outros personagens, espectros viventes, projeções do imaginário de um narrador nada confiável. A Dulce Veiga do romance é, em grande medida, uma aparição, um fantasma, uma projeção - tanto no sentido psicanalítico como no cinematográfico. Seu destino (palavra cara aos personagens de Caio Fernando Abreu) era terminar na tela de cinema. Desde o momento da escrita, seu criador sonhava com isso, e sabia que a pessoa mais indicada para realizar essa transposição, essa travessia, era seu amigo Guilherme de Almeida Prado”.

O diretor e a atriz Maitê Proença, no papel título, compõem Dulce Veiga de forma a construir uma atmosfera misteriosa típica dos filmes de suspense dos anos 40, algo já realizado com a mesma atriz em *A Dama do Cine Shangai* – filme que referencia de forma explícita o clássico *A dama de Shangai* (dir.: Orson Welles, EUA, 1947)¹³⁷. Os dois filmes de Almeida Prado também se utilizam do próprio cinema como elemento da trama. Se no filme de 1987, a personagem central aparecia envolvida em mistérios dentro de uma sala de exibição, assemelhando-se à atriz principal do filme que está sendo exibido na tela, em *Onde Andará Dulce Veiga?* é num set de filmagens que a personagem de Proença some misteriosamente, sendo que o filme em produção também é de suspense.



IMG 80 – O clássico noir *Fuga do passado*¹³⁸ e *Onde andará Dulce Veiga?*

Mas neste último, também vai prevalecer a narrativa urbana contemporânea, quando o escritor percorre os territórios do “rock bizarro” – a filha de Dulce Veiga (interpretada por Carolina Dieckmann) é vocalista da banda “Vaginas Dentatas” e tem um relacionamento conturbado com sua empresária (Maira Chasseroux) –, dos usuários de drogas pesadas – um velho amigo da cantora (Carmo Dalla

¹³⁷ Os filmes *noir* não constituíram propriamente uma escola cinematográfica, mas a opção por uma estética que investe no contraste entre preto e o branco e nas sombras como elementos narrativos, em histórias que sempre conjugam mistério, crime, suspense, romances. As autoras da teoria feminista do cinema vão além, observando neste tipo de filme as representações dos temores masculinos em relação às mulheres que, naquele período do pós-guerra, ganhavam mais espaço na sociedade e se tornavam, ao olhar de muitos cineastas, personagens cuja sexualidade é uma ameaça ao poder “patriarcal”. Conforme E. Ann Kaplan (1996:22-3); “O cinema *noir* demonstrou uma abertura muito maior para a ameaça proposta pela sexualidade feminina, uma vez que abriu espaço para tal sexualidade em toda a sua perigosa diferença. Em *A dama de Shangai*, [Rita] Hayworth resiste a todos os mecanismos de dominação que nos filmes anteriores funcionavam para suprimir a sexualidade feminina ou para torná-la inofensiva. A sexualidade feminina aqui é expressa na sua totalidade, mas a traição e a duplicidade sexual femininas a veem como maligna, dando ao homem o direito moral de destruí-la”.

¹³⁸ Direção de Jacques Tourneur, EUA, 1947. O filme é considerado um dos melhores exemplos do *film noir* norte-americano da época e, seu diretor, de origem francesa, um dos grandes nomes do gênero. Ver Amaral (2012).

Vecchia), dependente de heroína, que se veste como ela e pede para ser chamado de Dulce –, dos ensaios da peça *O beijo no asfalto*, em que o diretor – ex-marido de Dulce Veiga (Oscar Magrini), com quem se casou por mera conveniência, segundo palavras de outra personagem do filme (Christiane Torloni) – sonha em realizar a primeira “Pietà gay” (IMG. 81), “a cena que Nelson Rodrigues¹³⁹ não se atreveu a escrever” (fala do personagem), estrelada nesse caso pelo jovem amante do diretor. Sem ser uma história que possa ser classificada imediatamente como LGBT, os conteúdos que mexem com gênero e sexualidade em *Onde Andará Dulce Veiga?* ambientam a trama sem ser o mote central da narrativa, apontando também para a presença quase “natural” desses personagens, sem que lhes pese o fato de serem “gays”, “lésbicas” ou “transgênero”, indicando caminhos possíveis para narrativas menos excludentes e que não apostam em imagens planas ou simplesmente “positivas”.



IMG 81 – A “Pietà gay” de *Onde Andará Dulce Veiga?* Cena do filme.

¹³⁹ O texto de Nelson Rodrigues lançado em 1960, tem como trama central as repercussões, na imprensa sensacionalista, de um beijo na boca dado a um homem por outro homem na hora de sua morte, último pedido feito a um pedestre que lhe socorreu num atropelamento. Um repórter sensacionalista e um delegado corrupto fazem do ato um escândalo social, abalando a reputação do homem que atendeu ao pedido. A peça foi encenada pela primeira vez em 1961 e teve ainda duas versões cinematográficas: a primeira em 1963, com direção de Flávio Tambellini, e a segunda em 1981, com direção de Bruno Barreto.

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? WHATEVER HAPPENED TO DULCE VEIGA?



Brasil, Chile Brazil, Chile
2007, 35mm, 135 min.

direção director
Guilherme de Almeida Prado
elenco cast
Maitê Proença, Eriberto Leão, Carolina Dieckmann
roteiro screenplay
Guilherme de Almeida Prado
produção production
Guilherme de Almeida Prado
fotografia cinematography
Adrian Tejido
edição editing
Guilherme de Almeida Prado
música music
Hermelino Neder




A atriz Maitê Proença serve mais uma vez de musa e estrela para o cineasta Guilherme de Almeida Prado, para quem ela já foi "A Dama do Cine Shanghai" em 1987 e, dez anos depois, estrelou "A Hora Mágica". Agora ela protagoniza essa há muito aguardada adaptação do romance homônimo do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, um dos maiores ícones da geração 80, berço também tanto de Almeida Prado quanto de Maitê. Ela interpreta a misteriosa Dulce Veiga, atriz e cantora que desapareceu há duas décadas. Agora em plenos anos 80, um jovem escritor e jornalista faz de tudo para descobrir seu paradeiro, atravessando o Brasil do Rio de Janeiro ao Amazonas e aproximando-se cada vez mais da filha de Dulce, uma famosa roqueira lésbica. No fim, será uma jornada de auto-descoberta. O cineasta esbalda-se com a estética da época, tanto na nostalgia dos anos 60 quanto nos exageros dos 80, com um visual neón e multicolorido também explorado em seu "A Dama do Cine Shanghai". É uma revisita referencial ao seu próprio passado de cineasta.

Actress Maitê Proença serves once again as muse and star for filmmaker Guilherme de Almeida Prado, for who she was already "The Lady from the Shanghai Cinema" in 1987 and, ten years later, starred in "The Magic Hour." Now she stars in this long-awaited adaptation of a novel by the same name by Brazilian writer Caio Fernando Abreu, one of the greatest icons of the 80s generation, of which Almeida Prado and Maitê are also a part. She plays the mysterious Dulce Veiga, actress and singer who disappeared twenty years ago. Now in the middle of the 80s, a young writer and journalist does everything to discover her whereabouts, crossing Brazil from Rio de Janeiro to the Amazon, coming ever closer to Dulce's daughter, a famous lesbian rocker. In the end, this will be a journey of self-discovery. The director enjoys himself with the aesthetic of the time, as much with 80s nostalgia as with 80s exaggeration, with a neon and multicolored visual that he also explored in "The Lady from the Shanghai Cinema." This is a referential revisit to the filmmaker's own past.

Guilherme de Almeida Prado
Filmografia
• A Hora Mágica (1998)
• Perfume de Gardênia (1992)
• A Dama do Cine Shanghai (1987)
• A Flor do Desejo (1984)
• As Taras de Todos Nós (1981)

37

IMG 82 – *Onde andará Dulce Veiga?* no catálogo do Mix Brasil de 2007.

Se Quanto Dura o Amor?, *O Signo da Cidade* e *Onde Andará Dulce Veiga?* podem ser conectados a importantes movimentos do cinema contemporâneo brasileiro com suas raízes paulistanas, é uma certa urbanidade carioca, mais precisamente de Copacabana, que emoldura a comédia romântica *Elvis & Madona* (dir.: Marcelo Laffitte, BRA, 2010), outro grande destaque da *Seleção Brasileira* de 2009. O envolvimento romântico entre a cabeleireira travesti Madona¹⁴⁰ (interpretada por Igor Cotrin) e uma garota conhecida por Elvis, motogirl e fotógrafa (Simone Spo-

¹⁴⁰ Optou-se pelo uso de Madona com apenas um "n" para evitar problemas de direitos autorais, segundo Laffitte em entrevista.

ladore), é a grande novidade do filme que faz remontar ao cinema carioca dos anos 80, de onde tem início a carreira do diretor – Laffitte foi assistente de direção no filme *Bete Balanço* (dir.: Lael Rodrigues, BRA, 1984)¹⁴¹. Mas o filme não deixa nada a dever ao rol de películas que, na retomada, tiveram como lugar o Rio de Janeiro e as narrativas que colocam em evidência as tensões entre morro e asfalto na cidade¹⁴², uma tradição que nos remonta não apenas ao Cinema Novo, mas também produções anteriores como *Rio 40 Graus* (dir.: Nelson Pereira dos Santos, BRA, 1955) e *Favela dos meus amores* (dir.: Humberto Mauro, BRA, 1935)¹⁴³.

A história de *Elvis & Madonna* se apoia na relação supostamente inusitada entre os dois protagonistas, o que talvez o torne desafiador não apenas às categorias de gênero e sexualidade mas também às classificações presentes num festival como o Mix Brasil que, muitas vezes, parecem supor a estabilidade de conceitos como “gay”, “lésbica”, “travesti”, “transexual”. Desafia também as possibilidades de captação de recursos. Dos filmes desta *Seleção Brasileira*, é o que tem a trajetória mais irregular, apesar do sucesso que alcançou na sua estreia no Mix Brasil de 2009. Se outros filmes, como *A Festa da Menina Morta* e *Quanto Dura o Amor?* já estavam em circulação comercial quando da sua exibição no Mix, *Elvis & Madonna* estreou no circuito nacional apenas em setembro de 2011, quando também foi lançado em DVD¹⁴⁴. Uma situação que não foi experimentada por outros filmes desta lista, pelo menos não de forma tão intensa. E a produção do filme começa muito antes.

Laffitte se dedicou a *Elvis & Madonna* desde 1998. Ele costuma contar em suas entrevistas (OROSCO, 2009) que teve a ideia de fazer o filme quando viajava pelos EUA para divulgar seu primeiro trabalho como diretor, o curta-metragem *Vox Populi* (dir.: Marcelo Laffitte, 1997). Pela televisão do hotel em que estava hospedado, assistia a um programa de auditório que tinha como tema do dia a história de um pai transexual (*male to female*) que voltava para conviver com o filho, depois de anos afastado, e se apaixonava por sua nora. Da história original, manteve apenas a ideia do “inusitado romance” entre uma travesti e uma mulher “lésbica”, tido pela repercussão do filme – críticas – e nos discursos produzidos sobre ele – catálogos e

¹⁴¹ Filmes dessa safra conjugavam música jovem, ambientes de beira de praia, surfistas e romances. Outros bons exemplos são *Menino do Rio* e *Garota Dourada*, dirigidos por Antônio Calmon, em 1981 e 1984, antes deste diretor dar início a um conjunto de seriados e novelas televisivas que aproveitaram os mesmos elementos. O primeiro foi o programa semanal *Armação Ilimitada*, de 1985. Calmon é um dos principais novelistas da Rede Globo de Televisão, responsável atualmente pelas novelas mais “praianas” da emissora.

¹⁴² São exemplos deste tipo de narrativa *Cidade de Deus* (dir.: Fernando Meirelles e Kátia Lund, BRA/FRA/EUA, 2002), *Tropa de Elite* (dir.: José Padilha, BRA/HOL/EUA/ARG, 2007); *Última Parada 174* (dir.: Bruno Barreto, BRA/FRA, 2007), *Era Uma Vez...* (dir.: Breno Silveira, BRA, 2008).

¹⁴³ Os dois filmes são citados por Glauber Rocha (1963: 105), como dois dos pioneiros do tema favela no cinema brasileiro. Enquanto filme de Humberto Mauro apresentaria um “realismo ingênuo da favela”, sem situar os personagens na “contradição da sociedade”, o de Nelson Pereira dos Santos é considerado por Rocha o “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado”, que “não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo”.

¹⁴⁴ Em 26 de março de 2012, *Elvis & Madonna* estreou no Canal Brasil, onde passa a integrar a programação.

sinopses – como uma forma de relação afetiva que desafiaria as normas de gênero e sexualidade. De fato, o filme tem seu mote na quebra daquilo que Butler (1990: 24) vai chamar de “ordem compulsória” de sexo/gênero/desejo como necessariamente conectados ou como termos de uma relação de causa e consequência. No mais, o filme transita pelo gênero comédia romântica, algo que o coloca em relação com a cinematografia brasileira contemporânea que tem apostado nesse novo filão¹⁴⁵, sem deixar de remeter ao apelo que este gênero tem tido nos festivais *queer* de cinema (PENNEY, 2010), dividindo com dramas nem sempre românticos as grades da programação.



IMG 83 – A motogirl e a cabeleireira, em *Elvis & Madonna*.

O filme de Laffitte talvez seja um dos poucos a indicar a possibilidade de um cinema de ficção LGBT ou gay, menos por sua temática que pela trajetória do diretor que, no curta-metragem *Vox Populi*, já apostava no “inusitado” de uma relação romântica como foco de sua narrativa. Exibido no Mix Brasil de 1998, o filme conta com atores do “*mainstream*” nacional, como Maitê Proença, que interpreta o papel de uma comerciante assassinada pelo marido, em companhia de um suposto amante. A narrativa toma por fio condutor o julgamento, com flashes de como a história aconteceu, e nos faz crer, durante a película, que o crime se deu no momento em que ele encontra a mulher com o amante. Mas, ao fim, descobrimos uma história de homofobia forjada pelo médico para que não se descobrisse de quem o rapaz era amante na realidade. O filme se utiliza de uma estética de “quebra de expectativas”, algo muito comum em filmes que se utilizam da “diversidade sexual” para criar um jogo de descoberta e revelação.

¹⁴⁵ A Globo Filmes, criada em 1998 e ligada às Organizações Globo, entrou com mais força no mercado de produção no começo deste século e tem apostado nas comédias românticas que, por sua vez, têm atingido um relativo sucesso comercial, com suas narrativas leves e artistas conhecidos pelas novelas da televisão. Segundo dados da Ancine (2011), das dez maiores bilheterias de filmes brasileiros no ano de 2011, a Globo Filmes produziu seis deles, sendo que cinco comédias românticas, alcançando 50% da arrecadação total do cinema nacional no período.

No curta-metragem de 2004, *Ópera Curta*, concorrente da Mostra Competitiva do Mix daquele ano, Laffitte já apostava no supostamente inusitado romance “lésbico” entre uma mulher e uma travesti, mas com tons não tão leves, num filme bastante experimental, se comparado a seus outros trabalhos. Filmado durante a Parada Gay do Rio de Janeiro, vemos o desenrolar de um triângulo amoroso que envolve duas mulheres e uma travesti, ainda que essa compreensão seja limitada pelo que o filme nos mostra. Os poucos diálogos não são ouvidos pelo espectador e a narrativa parece se calcar mais nas corporalidades e nos movimentos que indicam as interações entre as três personagens. Há ainda outro componente que é o fato de a encenação acontecer quase que na forma de um teatro de rua, com a multidão abrindo um espaço circular para observá-las. As atrizes trocam abraços, porém não há beijos, o que também pode ser uma pista para outras formas de relação que não romance ou sexo. Mas o que parece ficar evidente foi a opção pela apresentação de uma situação romântica inesperada, ainda que dentro do contexto de uma Parada Gay, o que justificaria os curiosos em volta.

Ao contrário, *Elvis & Madonna* dispensa este jogo de expectativas ao deixar bem claro, já no início da narrativa, que os personagens que protagonizam a história construíram suas identidades fora dos padrões heterocentrados. Bem ao estilo comédia romântica em que os protagonistas se conhecem, em seguida se desencontram, até poderem ficar juntos e “felizes para sempre” (PENNEY, 2010:61), *Elvis & Madonna* também opta pela leveza da história ao não vincular os personagens a guetos, conforme ressaltam atores e diretor. O universo da motogirl Elvis é o seu trabalho nas ruas da Zona Sul carioca e o relacionamento com sua família conservadora. Madonna é cabeleireira, sonha com a produção de um show numa boate de transformismo e não faz mais programas. A desvinculação da história dos personagens de possíveis “guetos” ou “ambientes marginalizados” foi uma preocupação de Laffitte, revelada em suas entrevistas, no intuito de valorizar o lado cômico e romântico da história (OROSCO, 2009).

Mas mesmo tal leveza não amenizou as dificuldades encontradas pelo diretor na captação de recursos para o filme. Entre os diretores nacionais desta *Seleção Brasileira*, Laffitte talvez seja o que mais ressaltou em suas entrevistas a falta de apoio financeiro para a realização do filme, enfatizando que a própria temática seria afugentadora de patrocinadores. É quando nos deparamos com mecanismos mais complexos do audiovisual brasileiro contemporâneo, pois se as “leis de incentivo à cultura” colocam mais possibilidades de investimentos, eles também se deparam com as visões de mundo dos indivíduos e grupos, que respondem pelas empresas habilitadas a financiar, que podem simplesmente se negar a ter o nome vinculado àquela história. Laffitte percorreu um caminho de negativas a partir de 2002, quando o roteiro ficou pronto e ele teve o aval do Ministério da Cultura para a captação. Mas só conseguiu finalizar o filme em 2008, graças a recursos de uma empresa privada de telefonia que realizou uma chamada pública. Editais desse tipo costumam contar com avaliadores técnicos que, neste caso, se depararam com um filme

quase pronto e investiram os recursos que faltavam.

Começamos a captar em 2002, eu só tinha feito até então dois curtas-metragens. A única forma de viabilizar a produção seria batendo de porta em porta, nas grandes empresas. Foram essas empresas - bancos, montadoras de carros, laboratórios - que determinaram por muitos anos a cultura que seria feita no Brasil. Ainda é um pouco assim, mas os investimentos diretos dos governos têm aumentado bastante. Mas, voltando às empresas, nenhuma delas queria ver sua marca ligada a um filme cujos protagonistas eram um travesti e uma lésbica. Ou seja: não obtivemos sucesso algum. Até que, em 2005, ganhamos o edital do Ministério da Cultura. O valor, porém, era insuficiente para terminar o filme. Filmamos em parte em 2007, o dinheiro acabou e ficaram faltando quatro cenas, que só conseguimos terminar em 2008. Montamos um corte sem música e acabamento, e inscrevemos em outro edital em 2009, o da Oi, com recursos da Lei de Incentivo do Governo do Estado do Rio. Então a comissão de seleção viu o potencial e o valor do filme ainda inacabado e nos contemplou com os recursos para finalizar. (Entrevista do diretor de *Elvis & Madonna*, Marcelo Laffitte, concedida ao portal da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.)

Se formos pensar nestes filmes em conjunto e seu “grande” número na edição de 2009, até podemos projetar novas cinematografias brasileiras para as próximas décadas. Mas mesmo a trajetória de Laffitte não é garantia de que um cinema LGBT pode ganhar força, pois o próximo projeto deste diretor é contar a história de uma prostituta que volta à sua cidade natal depois de décadas, apontando para um cinema mais baseado em personagens “marginais” do que em questões de “diversidade sexual”. Da mesma forma, Aluizio Abranches não tem pretensões de criar um novo nicho no cinema nacional, apesar do sucesso de *Do começo ao fim* nas redes sociais da internet. Insiste, nas entrevistas que tem dado desde antes do lançamento do filme, que “quis falar de amor”, o que justificou um filme com poucos conflitos no que se refere às relações de mesmo sexo ou ao incesto (ver *Anexos*, DOC 19). O mesmo talvez possa ser dito dos outros diretores da *Seleção Brasileira* que devem dar rumo a suas trajetórias mais ligadas aos contextos mais amplos do cinema brasileiro do que de um possível cinema LGBT/gay/queer. Mas qualquer previsão não passa de especulação neste caso.

Por mais que estes filmes tenham histórias que possam ser classificadas como gays/lésbicas/transgênero elas não deixam de se conectar com as tradições do cinema moderno brasileiro ou da “constelação moderna” como prefere Ismail Xavier. Essa conexão deve considerar não apenas as dificuldades de recursos para produção mas também o

ajustamento entre as propostas estéticas – o tipo de cinema que respondeu às inquietações das gerações que nele se engajaram – e as condições socioeconômicas do país, dentro do processo de modernização que, acelerado a partir do final dos anos 1950, provocou, de início, ventos favoráveis à produção de cinema, mas acabou por mostrar seus efeitos mais adversos nos anos 1980, com a hipertrofia e a nova ordem planetária da esfera do audiovisual. (...) O debate estético evidenciava um esforço de sintonia do cinema com o contemporâneo, trazendo, ao mesmo tempo, uma articulação muito específica com a “questão nacional”, traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito. (XAVIER, 2001: 36)

Xavier ainda afirma que o cinema feito a partir da retomada, apesar de outras referências, manteve a riqueza da constelação moderna, considerada a principal referência cinematográfica da história brasileira. O fato de podermos conectar a maioria dos filmes da *Seleção Brasileira* de 2009, com as várias linhas que marcam a cinematografia brasileira dos últimos 50 anos, talvez seja um indicativo de que não existe um “cinema gay” de longa-metragem no Brasil, pelo menos da forma que se dá nos países mais ricos do Ocidente.

Talvez possa se repetir a façanha de 2009, mas não há garantia de constância na produção, até porque o próprio cinema brasileiro das últimas décadas dificilmente contou com bases sólidas para uma produção cinematográfica mais constante, acompanhando à sua maneira a história do cinema mundial, respondendo às “condições do subdesenvolvimento”, como afirmou Paulo Emílio Salles Gomes, em seu texto clássico. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, lançado em 1973, faz um levantamento histórico e crítico das várias tentativas de criação de uma indústria de cinema local, iniciativas geralmente atropeladas pelo sistema de distribuição e exibição dos filmes que, desde o início do século XX, marca as salas de cinema no país. A hegemonia de produções estrangeiras ou norte-americanas deve-se ao fato dessas salas serem dominadas pelos distribuidores que também são norte-americanos. Da década de 1910 até o naufrágio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1953¹⁴⁶, o sonho de termos uma indústria de filmes tão competitiva ou assistida como em países como o Japão e a Índia, não foi possível nem com o sucesso dos filmes de chanchada, gênero tipicamente brasileiro, burilado nas companhias de cinema cariocas, Cinédia e Atlântida (SALLES GOMES, 1973: 86-7). As iniciativas relativamente bem sucedidas até hoje são aquelas que conseguem aliar o sistema de produção com o de distribuição, em que desde sempre há pouco espaço para o produto nacional. É por conta dessa situação estrutural que, para Salles Gomes, “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas

¹⁴⁶ Paulo Emílio Salles Gomes (1973) aponta cinco fases para o cinema brasileiro até os anos 60: a) *1ª época* (1896 a 1912), quando só com a implantação da energia elétrica, em 1907, os primeiros filmes foram produzidos, peças curtas que misturavam teatro de revista com temas da atualidade. O período de ouro, ou a *Bela Época*, ocorreu entre 1908 e 1911, no Rio, quando os empresários que produziam também detinham as salas de exibição. A situação mudou com a chegada avassaladora das companhias de entretenimento internacional que minaram a hegemonia das antigas salas e marcariam de vez o mercado distribuidor nacional; b) *2ª época* (1912 a 1922), em que a produção cai a uma média de seis filmes anuais, somando a produção do Rio e de São Paulo, com “linguagem primitiva”, mas com as primeiras narrativas mais extensas e também as primeiras adaptações de clássicos da literatura; c) *3ª época* (1923 a 1933), período em que as produções começam a exibir um incremento em qualidade técnica, com a realização de clássicos do filme mudo brasileiro, alguns deles realizados fora do eixo Rio – São Paulo, principalmente Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul; d) *4ª época* (1933 a 1949), quando o cinema brasileiro tem a sua segunda época de ouro, graças ao sucesso da chanchada, gênero que aliava comédia e musical. O sucesso só foi possível porque, neste período, produtores e distribuidores repetiram a aliança do começo do século; e e) *5ª época* (1950 a 1966), com a “volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro”, com companhias de produção, sendo a Vera Cruz a mais ousada, com a ambição de produzir grandes filmes, sem recorrer ao gênero chanchada. É também o período de influência do Neorealismo italiano que desencadearia o chamado Cinema Novo. Ainda que não se possa falar numa indústria cinematográfica de sucesso, é considerado o período mais promissor em termos de linguagem cinematográfica.

um estado” (*idem*: 85).

O diretor Marcelo Laffite exemplifica essa situação a partir de sua experiência contemporânea. Em entrevista sobre o filme *Elvis & Madona*, ele delinea o espaço que a maioria dos filmes brasileiros ocupa no mapa de salas de exibição no país.

O cinema se divide em três setores: produção, distribuição e exibição. A produção vai muito bem, obrigado, com vários títulos de qualidade vindos de todas as regiões do país. E o público está aumentando a cada ano o número de ingressos vendidos de filmes nacionais. Mas quando chegamos na distribuição e exibição, a história muda um pouco de figura. A concentração de filmes estrangeiros ainda é exorbitante devido ao monopólio das distribuidoras americanas (*as majors*) e das grandes cadeias de exibição. Se olhássemos de perto, veremos que o grande número de títulos nacionais está em pequenas salas de arte do Rio, São Paulo e outras poucas capitais. Isso é praticamente um gueto onde os filmes nacionais brigam entre si, e com filmes de outros países, tais como *La Teta Assustada*, *Caramelo*, *Gigante* e outros. Enquanto isso, os shopping centers e os multiplex estão lotados de *Batman*, *Harry Potter* e *X-Man*. Lá é que são vendidos mais 90% dos ingressos e é lá que eu também queria ver o filme brasileiro. (LA LATINA, 2011)

Não significa, no entanto, que a produção de cinema no Brasil esteja fadada a desaparecer. Tanto as vanguardas cinematográficas dos últimos 50 anos, quanto as alianças que muitos produtores realizam com comunidades ou associações, oferecem novos territórios de circulação para o audiovisual, com destaque para os festivais de cinema, os cineclubes e outros espaços que reúnem críticos, cineastas, cinéfilos e espectadores em geral, fora do circuito comercial. Os espaços trazidos pela rede mundial de computadores, a internet, também deverá consolidar novas avenidas para o audiovisual, não apenas no sentido de exibição, mas principalmente em relação a se falar sobre filmes, a discuti-los e permanecer produzindo-os. São territórios que aguçam os contextos que produzem as comunicações marginais e as vanguardas artísticas.

Foi a partir das condições de país subdesenvolvido ou “em desenvolvimento” que o Brasil teve, nos anos 60 do século passado, a sua própria vanguarda do cinema. O Cinema Novo inaugura um tipo de cinema que vai se utilizar das condições de subdesenvolvimento para produzir linhagens estéticas e mesmo sistemas de produção que valorizam um “cinema de autor”, formando a base de uma “constelação moderna” (XAVIER, 2001: 26). Acrescente-se ainda que, no início dos anos 60, a produção audiovisual passa a experimentar transformações com as novas tecnologias que, cada vez mais, foram fazendo a produção mais leve e móvel, de onde o famoso slogan: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, defendido por Glauber. Um cinema de autor se coloca como um cinema de oposição, se opondo precisamente aos gêneros comerciais mais em voga, como o Cinema Novo se coloca como anti-chanchada (ROCHA, [1963] 2003: 131-2). É desse embate que ele acredita ser possível se constituir um cinema brasileiro mais consistente, ainda que não se forme uma indústria e que não haja garantias de sucesso comercial. “Com o esmagamento do autor, o cinema no Brasil, contudo, não possuirá excelência nenhuma e tende a falir estrangulado em seus limites de mercado interno” (*idem*: 40).

Essa dualidade entre cinema “de arte” e “comercial”, ou entre cinema “de autor” e “industrial”, ainda que não possa ser vista de forma absoluta, para o cinema brasileiro ela tem servido de leitura da situação estrutural em que se encontra o audiovisual pelo menos nos últimos 60 anos. Glauber via as dificuldades de se fazer filmes como possibilidade de um novo cinema. Mais do que diferenças estéticas, essa dualidade aponta também para um caminho possível – ainda que árduo – para as gerações que, naquela época viram nascer movimentos como o Neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Mesmo que essas escolas e tendências não tenham ameaçado o poderio econômico de Hollywood – contra o qual se formaram –, colocaram em xeque seus métodos e mitos:

as grandes indústrias do mundo já começam a ser destruídas pelo cinema de autor: a *nouvelle vague* francesa, os autores italianos, os independentes americanos, ingleses e mesmo a geração rebelde soviética, jogam embaixo, com luta persistente, os mitos enraizados por Hollywood. A indústria do autor, síntese desta nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro. No Brasil, vivendo a pré-história, esta dialética se precipita. Não há outro problema, senão este: na medida em que o cinema de autor é um cinema político e na medida em que o cinema comercial reflete as ideias evasivas do capitalismo reformista, os problemas de nossa indústria, em nosso atual período histórico, é igual a todos os outros que vivem as demais classes produtoras e trabalhadoras do Brasil. (*idem*: 40)

Glauber deixou inúmeras lições de cinema em obras audiovisuais e literárias, importantes ainda para se pensar o cinema contemporâneo, mas que seria impossível de listá-las todas aqui. Mas a partir de sua defesa do “cinema de autor”, talvez seja possível então dizer que não é um cinema LGBT ou *queer* de longa-metragem que está se desenhando no Brasil, neste início de século XXI. Talvez estejamos numa continuidade em relação ao cinema brasileiro moderno e contemporâneo com suas temáticas desafiadoras baseadas não em nichos de mercado mas num “cinema de autor” que, desde os anos 60, tem privilegiado um olhar sobre a cultura ou culturas brasileiras, suas urbanidades ou ruralidades, com histórias que não poderiam ser simplesmente transpostas para outro lugar.

Talvez fosse possível dizer que uma “estética LGBT” encontraria pouco espaço diante dos realismos cinematográficos brasileiros, que sempre incluem algo de documental, ou são narrativas que colocam em segundo plano os apelos que possam constituir um cinema deste tipo. Não estou defendendo a impossibilidade da existência de um cinema LGBT de longa-metragem no Brasil, apenas sugerindo que a nossa história cinematográfica torna mais fácil falar num “cinema de autor” (mais artístico) do que num “cinema de gêneros” (mais comercial, voltado para públicos específicos), em que esses personagens também correm o risco de se tornarem padronizados para atender apelos de mercado. A não ser que vejamos surgir uma indústria de filmes românticos gays afinados com certas gramáticas visuais, produções com personagens gays, lésbicas e transgêneros, continuarão a fazer parte do cinema brasileiro, oscilando de histórias positivas a enquadramento pejorativos, mas sempre escorregando para outras categorias pela presença de algo a mais, neste

caso o “olhar social” que torna difícil a classificação simplificada em gêneros de mercado.

Assim, a programação de filmes brasileiros no Mix Brasil não decorre apenas da disponibilidade de títulos com a “temática LGBT”, mas de toda uma trajetória que tem sido irregular no conjunto dos filmes brasileiros que podem alcançar diferentes circuitos, acompanhar projetos pessoais, sem se conectar com tendências de mercado. Todos os filmes da *Seleção Brasileira* de 2009 vêm desse “cinema de autor”, muito mais resultado da vontade de indivíduos ou pequenos grupos, cuja própria existência não ameaça, mas coloca em xeque a supremacia de certos cinemas.

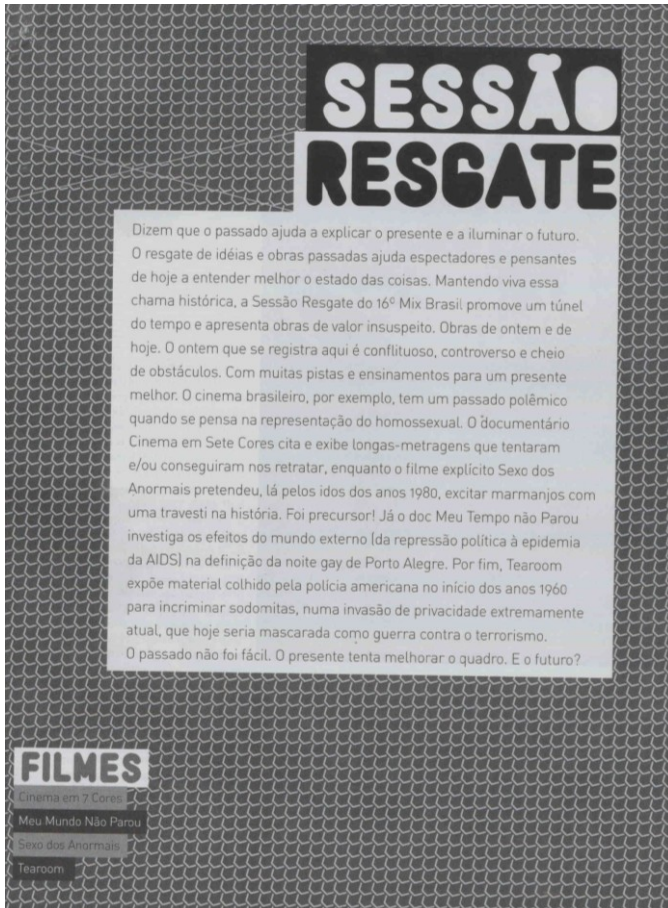
4.1.2 O resgate do cinema nacional pré-90 e sua “diversidade sexual”

Se insisti acima neste jogo de ausências e visibilidades na relação entre cinema brasileiro e diversidade sexual, é porque parece que uma “luta por representação” (STAM; SHOHAT, 2006: 267) baliza a maioria dos olhares que até hoje se voltaram para essas produções, sejam de diretores, cinéfilos, pesquisadores ou mesmo programadores de festivais como o Mix – como vimos no texto do catálogo de 2009, citado acima. Criada em 1995, a *Sessão Resgate* do Mix Brasil já trouxe longas e curtas, filmes nacionais e estrangeiros, e foi através dela que se produziu no festival uma interessante revisão da história do cinema brasileiro, com a apresentação de produções dos anos 60, 70 e 80 do século XX, que teriam em suas narrativas personagens homoafetivos ou transgêneros, ou situações que colocavam em relevo arranjos não heterocentros. Desde que os filmes de longa-metragem começaram a ser exibidos em 1995, a ausência de títulos brasileiros do ano – como se espera de um festival internacional de cinema¹⁴⁷ – sobre “diversidade sexual” foi compensada com a exibição desses filmes, alvos de muitas críticas.

Cinema em 7 cores (dir.: Rafaela Dias e Felipe Tostes, BRA, 2008) é um documentário que explora esse olhar sobre o cinema brasileiro e foi apresentado na *Sessão Resgate* de 2008. O curta faz um resgate de imagens de pouco mais de uma dezena de filmes brasileiros que teriam apresentado esses personagens e conta com o depoimento de diretores, atores e também do criador do Mix Brasil, André Fischer, que reforçam a necessidade de filmes que representem de maneira “mais realista” esses sujeitos, que teriam sido construídos a base de estereótipos de homens afeminados e/ou deprimidos por “serem gays”, ou apenas para satisfazer o olhar heterossexual masculino, principalmente no caso de filmes com cenas de sexo entre

¹⁴⁷ De Valk (2007) define o conceito de festival internacional de cinema a partir do diálogo que eles estabelecem entre as cinematografias locais e as produções estrangeiras, geralmente tendo como foco central as produções do ano.

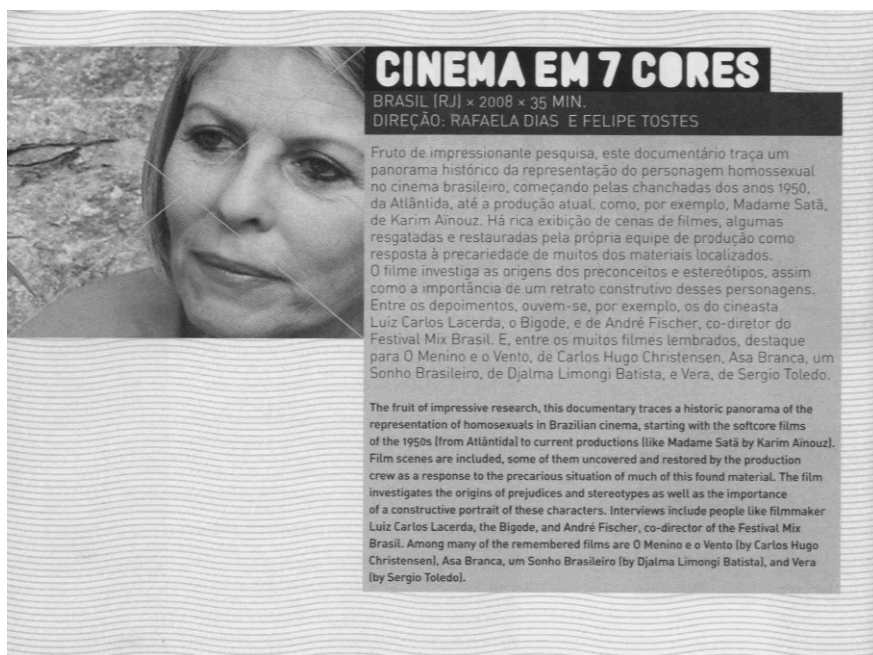
mulheres. “Lésbicas” e “travestis” foram personagens destacados no cinema da chamada “pornochanchada”, um estilo bem brasileiro, burilado durante os anos 70, voltando-se para personagens marginais, enredos que aliam violência e sexo, um estilo de filme que foi a aposta do cinema da Boca do Lixo, de São Paulo, mas que não deixou de fazer parte de produções “comerciais” de sucesso.



IMG 84 – Apresentação da *Sessão Resgate*, no catálogo do Mix Brasil de 2008.

Mas o documentário também festeja os filmes da retomada, em especial *Madame Satã*, *Amores Possíveis* e *Cazuza, o Tempo não pára* – já citados anteriormente – como filmes que começam a apresentar mudanças significativas nessas representações, apesar de muitas vezes fazerem desses personagens “corretos” demais, como afirma Fischer em seu depoimento ao vídeo, personagens desenhados com “pouca naturalidade” sem os conflitos que marcariam a vida da maiorias “homosse-

xuais brasileiros”. Um dos depoimentos mais representativos talvez seja o de Karim Aïnouz, diretor de *Madame Satã*, que afirma ter utilizado a história de João Francisco dos Santos para “falar de coisas” que sempre quis ver num filme brasileiro. Investiu em várias cenas de sexo entre o personagem central e outros homens, bastante ousadas, segundo ele mesmo, que fizeram com que não fosse raro o caso de espectadores que deixavam a sala de cinema, nos momentos mais “picantes” – situações que, segundo o próprio diretor, confirmariam a ousadia e a própria necessidade daquelas imagens. Aïnouz explica a escolha de dois atores do filme, Emílio Queiroz e Renata Sorrah, por conta de terem participado de dois filmes brasileiros que são emblemáticos dessa discussão: o primeiro representou um personagem “afetado” no filme *Navalha na Carne* (dir.: Braz Chediak, BRA, 1969), enquanto a segunda fez par romântico com outra mulher em *Matou a família e foi ao cinema* (dir.: Júlio Bressane, BRA, 1969), dois filmes representativos do “cinema marginal” brasileiro de fins dos anos 60.



IMG 85 – *Cinema em 7 Cores* e o “personagem homossexual”. Catálogo de 2008



IMG 86 – Cena de *Madame Satô* (2002) e as cenas “ousadas”.

A representação de “personagens homossexuais” também foi tema de questionamentos de pesquisadores (TREVISAN, 2000; MORENO, 2002) e é uma das principais preocupações nos temas discutidos desde 2001, pela Associação Brasileira de Estudos de Homocultura (ABEH)¹⁴⁸, já citada. Não é meu objetivo retomar essa linha de investigação que parece enquadrar de antemão a presença de personagens, muitas vezes cobrando um olhar não preconceituoso a respeito da “homossexualidade” de épocas em que talvez não se dispusesse de uma gramática baseada em tolerância ou respeito às “minorias” para se construir narrativas “positivas”. Conforme Trevisan, o cinema brasileiro demonstrou dificuldade para “verter a erótica homossexual em imagens poéticas”, mesmo nos momentos de abrandamento da censura. Ele cita momentos do cinema brasileiro, como a pornochanchada:

Geralmente caricaturizadas, as bichas desses filmes serviam de mero pretexto para provocar gargalhadas de deboche nas plateias de orientação machista (...). Ao contrário, o amor entre mulheres sempre foi tratado com (discutível) complacência de voyeur – evidenciando como tais filmes visavam basicamente ao público masculino mais convencional. (...) O cinema com pretensões menos comerciais e dirigido a um público mais culto também mergulhou várias vezes no tema do amor homossexual, deixando como saldo uma ou outra sequência de beleza indiscutível, alguns planos fotograficamente instigantes e até personagens perturbadores (...). (TREVISAN, 2000: 298-9)

¹⁴⁸ Dos encontros bienais realizados pela ABEH, dois deles tiveram como tema central a preocupação com a relação imagem e identidade homossexual no Brasil: em 2004, “Imagem e diversidade sexual”; em 2008, “Retratos do Brasil Homossexual”. Porém, mesmo nos anos em que o tema central não é a imagem, a ABEH reúne boa parte do que tem sido produzido no país em nos estudos que colocam comunicação na interface com gênero e sexualidade, com destaque para as pesquisas em cinema. Apresentei um *paper* preliminar da presente tese no IV Encontro da ABEH, em 2008.

TAB 4 – Longas-metragens brasileiros em retrospectivas no Mix Brasil (1995-2010)

FILME	DIRETOR	ANO DE PRODUÇÃO	ANO DE EXIBIÇÃO	PROGRAMA DO MIX BRASIL
A QUINTA DIMENSÃO DO SEXO	José Mojica Marins	1983	2002	<i>Memória Nacional</i>
A RAINHA DIABA	Antônio Carlos Fontoura	1974	2000	<i>Sessão Resgate</i>
ARIELLA	John Herbert	1980	2002	<i>Memória Nacional</i>
AS SETE VAMPIRAS	Ivan Cardoso	1986	2005	<i>Terrótica</i>
ELA, ELE, QUEM?	Luiz de Barros	1978	2002	<i>Sessão Resgate</i>
ESPELHO DE CARNE	Antônio Carlos Fontoura	1984	1997	<i>Sessão Resgate</i>
O BEIJO DA MULHER ARANHA	Hector Babenco	1985	2004	<i>Retrospectiva Anos 80</i>
O DEMIURGO	Jorge Mautner	1972	1996	<i>Sessão Resgate</i>
O MENINO E O VENTO	Carlos Hugo Christensen	1966	2002	<i>Memória Nacional</i>
O PRINCÍPIO DO PRAZER	Luiz Carlos Lacerda	1979	2000	<i>Sessão Resgate</i>
			2004	<i>Sessão Resgate</i>
O VICIADO EM C...	Roberto Fedegoso	1984	2007	<i>Sessão Resgate</i>
ONDA NOVA	José Antônio Garcia e Ícaro Martins	1983	1999	<i>Sessão Resgate</i>
ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA	João Silvério Trevisan	1970	1995	<i>Qual é o babado?</i>
OS DOCES BÁRBAROS	Jom Tob Azulay	1976	2007	<i>Tributo a Dzi Croquette</i>
REPÚBLICA DOS ASSASSINOS	Miguel Faria Jr	1979	2002	<i>Memória nacional</i>
ROMANCE	Sérgio Bianchi	1986	1996	<i>Sessão Resgate</i>
SEXO DOS ANORMAIS	Alfredo Sternheim	1984	2008	<i>Sessão Resgate</i>
VERA	Sérgio Toledo	1986	2004	<i>Retrospectiva Anos 80</i>

Se os filmes comentados no item anterior, os longas da *Seleção Brasileira*, podem ser conectados com linhas que marcam o cinema da retomada, de 1995 até a primeira década do século XXI, os filmes que serão assunto agora, exibidos em sessões de resgate do cinema nacional, podem ser conectados às diversas linhas que marcaram o cinema brasileiro dos anos 60 ao final dos anos 80, em que um certo “marginalismo” como opção estética desses diretores fez com que personagens como prostitutas, cafetões, traficantes, “gays” e “lésbicas” entrassem em cena, geralmente em conexão com ambientes e situações de marginalidade, ou o “grotesco urbano” (XAVIER, 2001: 84), que reverberou a violência dos processos político, cultural e de urbanização que o país atravessa desde os anos 50 (SELIGMAN, 2010).

Pensar nestas exposições, as quais não presenciei, é imaginá-las enquanto paisagens visuais que constituem um festival como o Mix, que nesse caso permitem se ter contato com uma cinematografia maldita para alguns, mas que agora pode ganhar um outro olhar. É também uma outra possibilidade de etnografia que nos permite pensar esses filmes em conjunto, o que se distancia um pouco da forma como esses filmes foram recebidos: em algumas edições do Mix, um único filme (1995, 1997, 1999, 2001, 2005, 2008) ou no máximo dois (1996, 2000, 2007) foram programados para a *Sessão Resgate*; apenas nos anos de 2002 e 2004, o número de títulos chegou a três e quatro, respectivamente. Nas edições de 2009 e de 2010, a *Sessão Resgate* com longas brasileiros esteve ausente da programação, mesmo período em que os filmes nacionais de longa-metragem do ano começam a ter mais presença.

O primeiro filme brasileiro de longa-metragem a ser exibido no Mix Brasil, em 1995, foi *Orgia ou o Homem que deu cria* (dir.: João Silvério Trevisan, BRA, 1970), encabeçando uma lista de 18 filmes exibidos até 2008, dentro da *Sessão Resgate* ou *Memória Nacional* – nomes que essas retrospectivas costumam receber. O filme é o único longa da carreira de Trevisan, escritor, que anos mais tarde se destacaria por sua participação na criação do movimento homossexual brasileiro, sendo um dos criadores do Grupo Somos, em 1978, em São Paulo. Ele conta em entrevista (CARNEIRO, 2009) que todas as complicações que decorreram do filme fizeram com que ele deixasse o cinema de lado, depois de ter tido atuação como produtor de vários diretores que começaram a surgir na Boca do Lixo paulistana – um espaço de produção de cinema que começa a se opor ao Cinema Novo (baseado no Rio de Janeiro), radicalizando algumas de suas premissas. Afirma Xavier:

Orgia é puro carnaval tropicalista. Não tem começo, meio ou fim. Vemos um grupo, que vai se juntando ao acaso, com a intenção comum de achar o lugar onde se encontra o Brasil. “O país está na cidade?” — ouve-se alguém perguntar. O *nonsense* da narrativa, os personagens alegóricos, o longo trajeto que acaba por levá-los a um cemitério, tudo se fixa na inversão carnavalesca de tipos conhecidos do cinema brasileiro: o camponês mata o pai enlaçando-o como um animal, o caminhoneiro se livra de um pervertido sexual e cai no mundo, a baiana é um travesti mulato que declama trechos de Oswald de Andrade, o pai-de-santo anda de cadeira de rodas segurando a taça da Copa de 70, o intelectual fala uma língua incompreensível e se enforca, o padre e a freira rezam a primeira missa do Brasil, o cangaceiro está grávido e dá à luz em meio às tumbas de um cemitério, os índios cometem antropofagia. (XAVIER, 2001b: 21)

O filme, segundo Jairo Ferreira (1978), representa também um período da história do cinema brasileiro que o cinema da Boca do Lixo de São Paulo, também conhecido por “marginal” ou “udigrudi” – uma versão “tupiniquim” do *Underground* norte-americano (BERNARDET, 1980: 113-4), do qual Andy Warhol, já citado, foi um dos ícones – apresentou um cinema alternativo ao *mainstream* brasileiro da época, representado pelo Cinema Novo:

O cinema Udigrudi, mesmo não tendo uma teoria definida, já tem uma história. Começou

em 1967, em São Paulo, na rua do Triunfo, quando um ex-motorista de caminhão, Ozualdo Candeias, deu à luz um filme não identificado de imediato: *A Margem*, que eu ousei considerar “o filme mais deflagrador do cinema brasileiro desde *Limite* (1928), de Mário Peixoto”. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada, passou a ser chamado de Cinema Boca do Lixo, um rótulo ou uma autodenominação que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que começaram a frequentar o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichenbach, João Callegaro, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins (sim, o famoso *Zé do Caixão*), Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro. (FERREIRA, 1978)



IMG 87 – Set de filmagem de *Orgia ou o Homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan

Jairo Ferreira, um dos principais cineastas da Boca em sua fase marginal ou “de invenção” ainda coloca a importância do filme de Trevisan para o cinema alternativo:

Era 1970, quando João Silvério Trevisan realizou *Orgia ou O Homem que Deu Cria*, o Cinema Marginal, desarticulado enquanto movimento, teve um enterro à altura. O filme, um painel do próprio desespero do cinema brasileiro através de suas épocas e gêneros, tem a mais rica galeria de personagens marginais do cinema marginal brasileiro: um cangaceiro que dá à luz, um anarquista que implode, um rei crioulo tartamudeante, índios antropófagos devorando bebês. Jean Claude Bernardet surge no papel de um intelectual que se enforca entre livros e arbustos. E o próprio Trevisan surge estrebuchando nas ruas de uma cidade/cemitério (São Paulo, é claro). A Censura não interditou o filme. Apenas determinou cortes que o realizador não quer fazer. Está certo ele: oito anos na censura não faz muita diferença para um filme que está 50 anos à frente de seu tempo. (FERREIRA, 1978)

Marginal até hoje, *Orgia* é um filme do qual se fala muito – pelo menos há registros do filme nos bancos de dados disponíveis na internet (ver *Anexos*, DOC. 9) –, mas o acesso comercial a ele é praticamente impossível, nem mesmo através de *sites* de compartilhamento de audiovisual, método pelo qual assisti muitos dos filmes que tenho citado nesta tese – principalmente os exibidos em edições não


cobertas pelo trabalho de campo. O filme teve um pré-lançamento na época e, depois do tempo em que ficou censurado, só começou a ter uma carreira com a abertura política dos anos 80, estando restrito a festivais como o Mix Brasil e ao cineclubismo. Trevisan fala dos problemas que teve com a censura e como esse processo inviabilizou a trajetória da película:

Eles me deram o certificado considerando que o filme era “inconveniente em toda a sua totalidade”. Eu precisava cortar as pornografias e as obscenidades do *Orgia* ou o *homem que deu cria*. Deram três tópicos. Eu disse: “o meu filme não tem nenhuma obscenidade, eu não tenho que cortar.” Na verdade, tinha ator cagando para câmera. E eu ia cortar? Eu tinha feito um filme barato justamente porque eu sabia que podia ter problema, mas não sabia que ia chegar a esse nível. Não deram o certificado de Cinema Brasileiro. Era uma forma de censura violenta, pois se não lhe dão certificado, não é permitido exibir comercialmente. Durante mais de dez anos, esse filme ficou lá parado, até quando todo o aparelho da ditadura se desarticulou, aí o filme automaticamente foi liberado, porque não tinha outra solução. A essa altura, eu nem tinha mais como exibir o filme comercialmente, já não havia mais o menor interesse. (Entrevista com João Silvério Trevisan, CARNEIRO, 2009)

Também do cinema “marginal”, *O Demiurgo* (dir.: Jorge Mautner, BRA, 1972) fez parte da *Sessão Resgate* de 1996, um filme que além de marginal pode ser visto também como tropicalista, uma vez que seu diretor é um dos participantes do movimento musical Tropicália de fins dos anos 60, assim como dois atores do filme, os cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil. O filme foi feito em Londres quando alguns deles estavam no exílio imposto pela ditadura militar ou mesmo no auto-exílio. Outros filmes dessa safra “marginal” foram resgatados no ano de 2005, quando a *Sessão Resgate* teve como subtítulo “Da Marginalia 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro” e apresentou nove curtas-metragens (ver IMG. 88), incluindo *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972) produzido pelo artista plástico Hélio Oiticica, durante sua passagem por Nova York.

Enquanto alguns dos filmes mais criativos desse contexto perdiam espaço, com o advento da cor¹⁴⁹, ou pelos problemas com a censura e pela linguagem contestatória mais difícil, outros produtores e diretores sediados na Boca do Lixo começam a apostar num tipo de linguagem que bebe dessa marginalidade, mas vai se concentrar nas histórias que valorizam o erotismo e a violência (ABREU, 2002: 42), apesar do tom de comédia de muitos deles, criando o gênero “porno-chanchada”, com relativo sucesso comercial:

¹⁴⁹ Apesar de amplamente difundida no cinema hollywoodiano, desde o final dos anos 30, o uso da cor no cinema brasileiro só começou a ganhar certa hegemonia, a partir da década de 1970. Até aí, predominou o preto e branco, com um ou outro trabalho que foi tentando trazer cores ao cinema, enfrentando a falta de profissionais locais ou de laboratórios que pudessem processar os filmes (RAMOS e MIRANDA, 1997:153-4). Sem contar que o período do Cinema Novo e do Marginal encontraram no preto e branco não apenas um tipo de produção mais barata mas também uma linguagem em consonância com as vanguardas europeias, como o Neorealismo italiano, que fez da ausência de cor uma de suas principais poéticas.




Mix Brasil 2005
13º FESTIVAL DE CINEMA E VIDEO
DA DIVERSIDADE SEXUAL

PROGRAMAÇÃO FILMES NOTÍCIAS EVENTOS ESPECIAIS FESTAS SALAS DE EXIBIÇÃO

POR SESSÃO • ORDEM ALFABÉTICA

Exposed
Edgard Navarro, Salvador, 1978, 7min

Fogo, retratos velhos e queimados da vida familiar, cães copulando, figuras da era política da ditadura militar. O poder armado, viril, fático. Obra-prima da vertente experimental superotista.
A masterpiece of the Brazilian Super-8 trend that depicts fire, old and burnt portraits of family life, dogs copulating, political figures from the military dictatorship. It's the armed government – virile and phallic.



"O Rei do Cagaço"

SESSÃO RESGATE I
Da Marginália 70: O experimentalismo no Super-8 brasileiro.
Marginália 70. Brazilian experimentalism in Super-8.

Dirce & Helo
Luiz Otávio Pimentel, Rio de Janeiro, 1971, 16 min

Na rua, dois rapazes se encontram. O filme se encaminha para sugestões homoeróticas de delicadeza e violência.
Two young boys meet in the street. The film develops into homoerotic suggestions of delicacy and violence.

Ora bombas ou a pequena história do Pau, brasil
Fernando Bélenz, Salvador, 1981, 4min

Entrevista com um órgão genital brincando com a censura da ditadura militar aos telejornais. Inspirado no conhecido episódio do Riocentro.
Interview with a genital organ playing with censorship during the military dictatorship. Inspired by a well-known episode in Rio in the early eighties.

Pó e Mandalas
Paulo Barata, Salvador, 1977, 10min

Sol, areia, exuberância dos trópicos. O poeta cria imagens belas e propõe poemandalas.
Sun, sand, tropical exuberance. The poet creates beautiful images and proposes poemandalas.

O Rei do Cagaço
Edgard Navarro, Salvador, 1977, 10 min

O ato de defecar, filmado de forma explícita e impactante, introduz a história paródica de um manifestante que evacua em várias instituições baianas. Obra máxima do realizador, das mais consensuais.
The act of defecation, filmed explicitly and with great impact, narrates the story of an protester who craps on various institutions from Bahia.

Agrippina É Roma-Manhattan
Hélio Oiticica, Nova York, 1972, 16min

Na imponente arquitetura de Manhattan e Wall Street, como numa Roma neoclássica, mulher de vermelho e personagens airosos tentam a sorte, postados ambigualmente entre o mais mundano afã e alguma transcendência mítica.
The majestic architecture of Manhattan and Wall Street, like in a neo classic Rome, a lady in red and graceful characters try their luck. They are ambiguously placed between the most mundane desire and a mythical transcendence.

Amsterdã Erótica
Paulo Bruscky, Amsterdã, 1982, 4 min

Amsterdã, cidade que povoava o imaginário erótico adolescente dos anos 70, é vista por meio de vários objetos comezinhos de desconcertante presença fálica.
Amsterdam, the city that inhabited the erotic thoughts of adolescents in the 70's, is seen through the means of various trivial objects with a unsettling phallic presence.

Eletros, o Grande Monumento
José Arante Jr., Salvador, 1981, 21min

Filme ainda inédito, em que um personagem vivido por Edgard Navarro sofre situação opressiva envolvido com uma fabriqueta de estátuas.
In this unseen film the character played by Edgard Navarro is victim of an oppressive situation when he gets involved with a small statue factory.

Costumes da Casa
Jorge Mourão, Nova York, 1977/1980, 9 min

Um fio de emoção em contraluz. Gozo apesar da tortura. Contraste entre a resistência à repressão e à censura e, não obstante, o tesão solto, falante.
A thread of emotion against the light, pleasure albeit torture. There is contrast between resistance to repression and censorship, and nevertheless horniness runs loud and free.

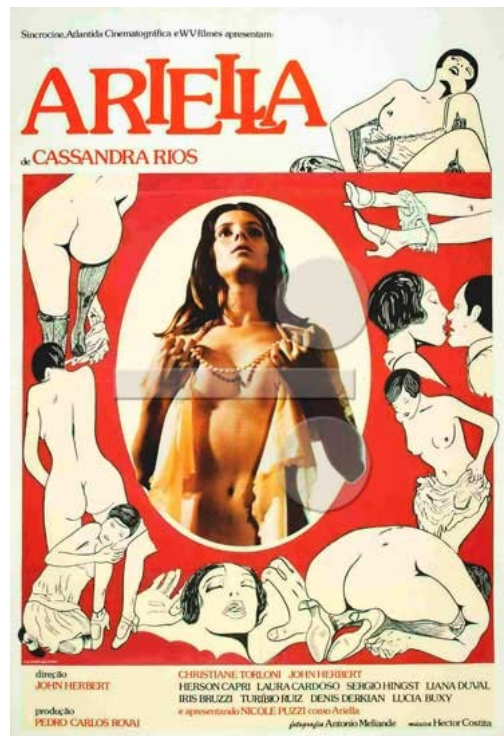
IMG 88 – Sessão Resgate de 2005 e os curtas marginais dos anos 70. Site oficial.

Na passagem para a década de 70, uma confluência de fatores econômicos e culturais produziu uma nova tendência no campo cinematográfico: um cinema calçado na exploração do erotismo. O “gênero” – na verdade, um conjunto de filmes com temáticas diversas mas com formas de produção aparentadas – foi apelidado de *pornochanchada* e rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. Produzidas com poucos recursos, as pornochanchadas condensavam a influência dos filmes italianos em episódios, o erotismo que se insinuava nos filmes paulistas do final da década de 60 (e em seus títulos apelativos) e a reatualização da tradição carioca da comédia popular urbana – a *chanchada*. (ABREU, 1996: 74)

Vários filmes desse gênero, produzidos na Boca, compuseram as sessões *Resgate do Mix Brasil*. *Ariella* (dir. John Herbert, BRA, 1980), exibido no Mix Brasil de 2002, foi assim divulgado em sua sinopse no festival:

Baseado em um romance de Cassandra Rios, *Ariella* é a história de uma jovem profundamente marcada pela vida, vivendo num semi abandono por sua família, típica de classe alta em decadência. Dr. Rodrigo e sua mulher Dona Helena, na verdade tios de Ariella, assumiram a paternidade da moça após o falecimento de seus verdadeiros pais. Revoltada com a descoberta, Ariella procura uma maneira de vingar-se da família.

A vingança empreendida pela moça inclui a sedução dos falsos irmãos, do falso pai e também de Mercedes, a falsa cunhada (Christiane Torloni) por quem Ariella (Nicole Puzzi) é apaixonada. Boa parte do filme foca no romance entre as duas mulheres com cenas que, a despeito de terem sido feitas com vistas ao prazer voyeurista de homens “heterossexuais”, apresentam uma delicadeza que certamente atraiu também o olhar de muitas mulheres. A diferença em relação às obras típicas que marcaram a “pornochanchada” parece evidente ao colocar o desejo pelo “mesmo sexo” como algo da personalidade das personagens e não como mero percalço dentro da história. Talvez por conta de sua própria origem: Cassandra Rios, cujo romance *A Paranoica* deu origem ao filme, é considerada uma das primeiras escritoras brasileiras a falar abertamente – ainda que beirando o pejorativo no olhar de algumas leitoras – das relações



IMG 89 – Cartaz de divulgação de *Ariella* (1980).

de “mesmo sexo”, mais especificamente, entre mulheres¹⁵⁰.

A quinta dimensão do sexo (dir.: José Mojica Marins, BRA, 1984) é também outro filme a destoar dos “clássicos” da pornochanchada, apesar de manter muitos elementos dela, principalmente as cenas de sexo explícito heterossexual – uma tendência a pleno vapor na Boca do Lixo naquele período. Exibido no mesmo programa¹⁵¹ que *Ariella*, em 2002, *A quinta dimensão do sexo* é considerado um dos primeiros filmes brasileiros a apresentar um relacionamento entre dois homens, sem a utilização de estereótipos. Apesar de não haver cenas de sexo, propriamente ditas, entre os dois – há um beijo, no entanto –, a história dos dois rapazes é conduzida no sentido de um desfecho positivo para aquele relacionamento. Estudantes de química, eles planejaram a criação de um elixir para ser usado com mulheres que os interessavam sexualmente. O problema começa quando as mulheres, que tomam o líquido e são assediadas por eles, começam a morrer. Frustrados por não poderem continuar a assediar outras mulheres – começam a ser perseguidos pela polícia –, os dois rapazes vão aos poucos se descobrindo apaixonados. Mas no geral, seria forçoso falar de “filme gay” neste caso, uma vez que há cenas e mais cenas de sexo heterossexual, enquanto que, ao suposto final de feliz dos dois rapazes, segue-se um acidente de carro em que os dois morrem. O curador deste programa, o professor José Gatti, lembra desta exibição em 2002, que teve a presença do diretor José Mojica Marins:

Na apresentação do filme no Mix, em que eu o entrevistei, Mojica foi bem claro: o final do filme deveria ser dos dois protagonistas fazendo sexo e desaparecendo, numa nuvem azul. O final do filme, em que o carro dos dois caem num penhasco (para desviar de um maluco sem camisa, que gritava, na estrada, frases glauberianas e apocalípticas - vivido pelo próprio Mojica), foi exigência dos produtores, que achavam que os gays deveriam morrer na diegese.

¹⁵⁰ “Fazendo páreo com o sucesso de Jorge Amado, na década de 1970 Cassandra Rios chegou a vender por ano 300 mil exemplares de seus livros – e teve algumas obras adaptadas para o cinema. Dado importante: ela sofreu forte censura sob a ditadura militar de 1964, tendo proibida a quase totalidade de seus numerosos romances (mais de cinquenta títulos). Motivo alegado: pornografia. Mas o fato mais significativo, e pouco comum na literatura brasileira até então, é que o elemento pornográfico em Cassandra Rios tinha uma nuance particular: a homossexualidade feminina que caracterizava muitas das suas personagens – inclusive com conotações sadomasoquistas. Foi acusada, à esquerda e à direita, de se comprazer em descrever cenas amorosas entre lésbicas, ‘sem nenhuma contribuição que possa facilitar a inteligência do problema’ – como dizia dela um crítico católico-marxista, confundindo ficção com sociologia. (...) Mas é verdade que criou personagens homossexuais cheios de culpa (...). Cassandra defendia-se: como ‘a ficção imita a realidade’, era inevitável a punição interior vivida pelas personagens” (TREVISAN, 2000:264).

¹⁵¹ *Memória Nacional*, presente na programação do 10º Mix Brasil, em 2002, teve a curadoria do professor José Gatti (UFSCar) e contou com quatro filmes: os dois já citados (*Ariella* e *A quinta dimensão do sexo*), *República dos Assassinos* (dir.: Miguel Faria Jr., BRA, 1979) e *O menino e o vento* (dir.: Carlos Hugo Christensen, BRA, 1966) – dos quais também falarei adiante. Foi a maior participação de “resgates” do cinema nacional na história do Mix.




IMG 90 – Cena e cartaz de divulgação de *A quinta dimensão do sexo* (1984).



Em suas entrevistas, o diretor costuma ressaltar sua afeição pelo filme, feito em homenagem a seus amigos e a um “público gay”, cativo de seus filmes. “A fita era uma homenagem a eles. Eu tenho um público gay que gosta dos meus filmes. Também queria homenagear Roque Palácio [apresentador de TV e co-produtor de filmes com Mojica], que era homossexual” (Entrevista na revista *A Capa*, ver *Anejos*, DOC 11). A película também se tornou cara à cinefilia dedicada às relações de mesmo sexo”, em que o filme chega a ser festejado como “o primeiro filme pornô gay do Brasil” (*idem*), apesar das cenas de sexo explícito serem todas heterossexuais – os 20 minutos de sexo foram incluídos por exigência da distribuidora, segundo o diretor. Na mesma entrevista, Mojica é questionado sobre a ausência de “sexo gay”:

Considerando que se tratava de um filme voltado para o público gay, por que Mojica não colocou cenas explícitas entre homens? “Preferi mostrar só o beijo e deixar o resto no suspense”, lembra Mojica. Uma ideia até acertada, pois se a censura implicou com um beijo, imagine com dois homens transando. (*A Capa*, 28/11/2007)

Se as duas produções acima citadas da Boca do Lixo paulistana trouxeram algumas diferenças em relação aos padrões da “pornochanchada”, os dois próximos filmes apostaram na participação de travestis, uma das grandes vertentes do gênero. *Sexo dos Anormais* (dir.: Alfredo Sternheim, BRA, 1984), exibido numa *Sessão Resgate* em 2008, tem a participação de Cláudia Wonder, que interpreta uma das pacientes de uma clínica especializada em “problemas sexuais”. O “problema” que leva a personagem a esse destino é o fato de ser travesti. O filme é um dos trabalhos mais mencionados da performer dentro da narrativa do documentário *Meu Amigo Cláudia*.



SEXO DOS ANORMAIS
BRASIL (SP) × 1984 × 80 MIN.

DIREÇÃO, ROTEIRO (DIRECTOR, SCREENPLAY):
ALFREDO STERNHEIM

PRODUÇÃO (PRODUCTION):
JUAN BAJON

ELENÇO (CAST):
SÍLVIA DUMONT, WAGNER MACIEL, CLÁUDIA WONDER, SANDRA MIDORI, PAULA SANCHES, ANTÔNIO RODI, IVETE BONFÁ, LUIZ CARLOS BRAGA, JAIME CARDOSO

FOTOGRAFIA (CINEMATOGRAPHY):
FAUSTO BOGADO

MONTAGEM (EDITING):
JAIR GARCIA DUARTE

ALFREDO STERNHEIM
FILMOGRAFIA (SELECIONADA):

- ORGIA FAMILIAR (1986)
- SEXO EM GRUPO (1984)
- AMOR DE PERVERSÃO (1982)
- VIOLÊNCIA NA CARNE (1981)
- CORPO DEVIADO (1980)
- MULHER DESEJADA (1978)
- LUCÍOLA, O ANJO PECADOR (1975)
- ANJO LOIRO (1973)

O 16º Mix Brasil exhibe *Sexo dos Anormais*, um dos mais expressivos filmes pornográficos realizados na Boca do Lixo nos anos 1980, época do boom de sexo explícito nas telonas, finalmente liberado. No elenco, além de atores consagrados em telas e palcos, como Ivete Bonfá e Luiz Carlos Braga, a presença ímpar da performer multimídia Cláudia Wonder, amiga e habitual colaboradora do Mix Brasil, em aparição anterior a sua longa temporada europeia. O filme foi realizado por Alfredo Sternheim, cineasta paulista que foi assistente de Walter Hugo Khouri nos anos 1960 e crítico de cinema (atividade que exerce até hoje). Teve sérios problemas com a censura em seus primeiros trabalhos (Anjo Loiro, com Vera Fischer, por exemplo, chamava-se Anjo Devasso) e, a partir de 1984, associou-se ao produtor Juan Bajon, na Galápagos Filmes. Realizou vários títulos pornográficos até encerrar sua filmografia em 1988. Dirigiu nesse período, entre outros, *Sexo em Grupo* (que também contava com personagem gay) e *Variações do Sexo Explícito* (com personagens lésbicas). A história da fita: numa casa de campo, o psiquiatra Daniel, sempre auxiliado por sua mulher, Cleide, e pelo atendente Roberto, passa a tratar de duas pacientes com problemas sexuais, as jovens Miriam e Jéssica. Ele logo descobre que Jéssica é uma travesti. Ela lhe conta sua história, de como chegou a São Paulo, vinda do interior, ainda como um rapaz homossexual e de como se prostituiu para sobreviver. Será que as duas pacientes conseguirão se recuperar e reatar com os respectivos namorados? Na trilha sonora, Sternheim recorreu a peças clássicas de compositores, como George Bizet, Ludwig van Beethoven e Richard Wagner, entre outros.

IMG 91 – *Sessão Resgate*, no catálogo do Mix Brasil em 2008, com *Sexo dos Anormais*

Já *Viciado em C...* (dir.: Roberto Fedegoso, BRA, 1984) apresentado em 2007, também focaliza seu erotismo na presença de uma travesti na narrativa sobre um homem fixado em sexo anal. Os primeiros anos da década de 1980, quando estes filmes foram feitos, sinalizam um momento em que o Cinema da Boca torna-se mais pornográfico, entrando em concorrência com os filmes da indústria pornográfica americana que começava a tomar o mercado, inclusive do vídeo caseiro (A-BREU, 1996:85). Mas logo depois, com o fim da obrigatoriedade de se exhibir filmes nacionais e a pressão das distribuidoras estrangeiras para ocupar as salas, o Cinema da Boca entrará em decadência (MELO, 2009). As sinopses publicadas nos catálogos do Mix Brasil falam desse período (IMG. 91 e 92).

O VICIADO EM C...

Brasil Brazil

1984, DVD, 80 min.

direção director

Roberto Fedegoso

elenco cast

Silvio Junior, Charlotte, David Cardoso Júnior,

Ilse Mangili, Tarzan Brasileiro

roteiro screenplay

Mário Vaz Filho

produção production

José Nilton

fotografia cinematography

Henrique Borges

edição editing

Jair Garcia Duarte

Comédia erótica que representou o auge da exploração explícita de cenas de sexo em produções populares da Boca do Lixo.

O filme é dirigido sob pseudônimo pelo galã máximo desse gênero nos anos 70 (quando ainda soft core), David Cardoso, que, quase vinte anos depois, posaria para uma revista gay masculina.

O produtor José Nilton, que também é figurante, foi processado pela polícia na época por irregularidades no set de filmagem.

José Carlos, nascido e criado na fazenda, sempre manteve relações sexuais com todos os tipos de animais, bodes, cabras, patos, galinhas. Quando maior de idade, muda-se para São Paulo para tentar a sorte grande e vai morar na casa dos padrinhos.

Mas agora ele só consegue plena satisfação com sexo anal, geralmente um tabu para as mulheres. E então que conhece o par ideal: o travesti Pérola. Quando atinge o orgasmo, José Carlos ouve e visualiza sinos. Apaixona-se perdidamente. Ele volta para a fazenda junto com Pérola, que é apresentada como futura noiva. A mãe a recebe de braços abertos, mas algo na moça intriga o velho pai.

An erotic comedy, this film represents the peak of the exploitation of explicit sex scenes in popular productions from Boca do Lixo. The film is directed by the 70s' greatest man in his genre (which was still softcore), David Cardoso (under pseudonym), who twenty years later would pose for a gay men's magazine. Producer José Nilton, who is also an extra, was sued for using under-age actors in simulated sex scenes.

José Carlos, born and raised on the farm, always had sexual relations with all types of animals, goats, ducks, and chicken. When he comes of age, he moves to São Paulo to try his luck and live with his padrinos. But now he only achieves true satisfaction with anal sex, generally a taboo for women. This is when he meets his ideal match: Pérola, a transvestite. When he reaches orgasm, José Carlos hears bells ringing; he falls madly in love. He then returns to the farm together with Pérola, who he introduces as his future bride. His mother receives them with open arms, but something in the girl intrigues his old father.

77

Filmografia

Como diretor, selecionada:

O Dia do Gato 1987

Estou com Aids, o Terror da Humanidade 1986

Sexo Cruzado 1986

O Viciado em C... 2 (Vícios No. 2) 1985

Caçadas Eróticas episódios 1984

Pornô! episódios 1981

Noite das Taras 1980

Desejo Selvagem (Massacre no Pantanal) 1979

Bandido, a Fúria do Sexo 1978

Dezenove Mulheres e um Homem 1977

SESSÃO RESGATE



IMG 92 - O viciado em C..., na Sessão Resgate, no catálogo de 2007

Mas a estética da pornochanchada não ficou restrita às comédias eróticas da Boca do Lixo paulistana e se fez presente no chamado “cinemão” (FERREIRA, 1978b; XAVIER, 2001:80) realizado no Rio de Janeiro – ou seja, o cinema com características mais comerciais, dos anos 70, produzido pela Embrafilme – e também influenciou a obra de artistas que vinham do Cinema Novo. É o caso do diretor Luiz Carlos Lacerda, de *O princípio do prazer* (1979), filme que chegou a ser exibido no Mix Brasil em duas ocasiões, 2000 e 2004, e é exemplar dessa convergência de linguagens. O filme se passa na década de 1930 e conta a história de quatro irmãos – dois homens e duas mulheres – que vivem isolados numa fazenda próxima da cidade fluminense de Parati, compartilhando relações “incestuosas e homossexuais”, envolvidos em um grande mistério. Lacerda, em sua biografia (STERNHEIM, 2007), explica que o filme sofreu fortes críticas da época porque aliava as pretensões artísticas do diretor, ao mesmo tempo em que o erotismo que ficava cada vez mais forte na cinematografia da época, sem ser “pornochanchada”:

Quem me sugeriu o título foi o Arnaldo Jabor. Ele viu os copiões e falou da tese do Freud sobre o equilíbrio do princípio do prazer e o da realidade – como parâmetro da maturidade psicológica. Na verdade, no filme, os personagens vivem movidos mais pelo princípio do prazer, sem nenhum princípio da realidade. Mas ao mesmo tempo o título tinha um pé na pornochanchada. Mesmo assim, a crítica arrasou. Edmar Pereira, um crítico de São Paulo, disse que o filme inaugurava um novo gênero, a pornochatice. Tinha um cuidado visual, era um Visconti tupiniquim, com muita trepação. (STERNHEIM, 2007: 105)



IMG 93 – Cartazes de *O princípio do prazer* (1979) e de *Espelho de Carne* (1984).

A sugestão às relações homossexuais, que não se concretizam em tela (STERNHEIM, 2007: 105) entre os dois homens, é explicada pelo diretor por conta de suas dificuldades pessoais em lidar com a questão – algo que ele afirma trabalhar melhor nos filmes realizados na retomada¹⁵². Ainda assim, é pelas relações de “mesmo sexo” que ainda hoje o filme mantém uma carreira:

Lançado pela Embrafilme, o filme foi um fracasso total porque era chato, não era pornô, não era nada. Mas abriu, fora do concurso, o Festival de Brasília. Mas, até hoje, tem umas

¹⁵² Lacerda dirigiu *For all: o trampolim da vitória* (BRA, 1997), filme que conta com um personagem “gay” construído de forma até certo ponto positiva. O diretor também conta em sua biografia (STERNHEIM, 2007:190) sobre o projeto de adaptar para o cinema o “romance *O Bom Crioulo* (o filme será *O Boca de Fogo*), que o cearense Adolfo Caminha escreveu no século XIX, e que inaugura a temática homossexual na literatura brasileira. A paixão de Amaro e Aleixo, no ambiente da Marinha, e cujo tratamento se passa naquele e no nosso século. Esse filme é o discurso maduro sobre a homossexualidade no meu cinema. No sentido de ser o tema central aquilo que era secundário. Em todos os outros filmes, esse olhar da homossexualidade – do desejo de um homem por outro – distinto do olhar feminino, um olhar de desejo e de virilidade juntos, está presente. Predetermina inclusive a minha maneira de filmar”.

pessoas aficionadas pelo filme. Há uns dois anos passou no festival do Mix Brasil como um filme que tem elementos gays. Todos os meus filmes têm, evidentemente. *O Princípio do Prazer* passou como um filme *cult*. Foi muito engraçado. (*idem*: 105)

História semelhante, de pessoas isoladas em uma casa, está em *Espelho de carne* (dir.: Antônio Carlos Fontoura, BRA, 1984), exibido na *Sessão Resgate* de 1997, em que as relações de “mesmo sexo” e heterossexuais são colocadas lado a lado dentro da sequência de fatos “fora do comum”, depois que um antigo espelho é adquirido num leilão. Os homens e mulheres, que se espelham na peça que antes pertencia a um bordel, começam a sentir “estranhos desejos” que culminam nas relações de “mesmo sexo” e em troca de casais. Mas seguindo uma tendência da época, “apresenta cenas de lesbianismo declarado e de homossexualismo masculino enrustido” (MORENO, 2002:122)

O diretor, que é um dos mais atuantes do “cinemão” dos anos 70, já havia dirigido *A Rainha Diaba* (dir.: Antônio Carlos Fontoura, BRA, 1974), exibido no Mix em 2002. A história é supostamente baseada numa parte da vida de Madame Satã, quando teria sido líder do tráfico de drogas nos morros cariocas. O filme conta com cenas marcantes como uma festa em que dezenas de homens registram formas de efeminamento que vão de leves trejeitos à travestilidade. Ou ainda, um grupo de travestis que tortura uma das personagens, sob o comando de Satã ou Diaba, nome da personagem de Milton Gonçalves, demonstrando bastante frieza e se divertindo com o ato de violência – ato este, a tortura, que torna-se uma imagem bastante forte, ainda mais para o contexto brasileiro da época.

Já em *República dos Assassinos* (dir.: Miguel Faria Jr., BRA, 1979) é a atuação do “esquadrão da morte” que faz entrar em cena a travesti Eloína (interpretada por Anselmo Vasconcelos), no intento de vingar o namorado Carlinos (Tonico Pereira) assassinado pelo grupo. Baseado no livro de Aguinaldo Silva, o filme se tornou um clássico do “cinema policial” brasileiro, invertendo uma importante equação: o herói pelo qual o público supostamente torce é Eloína, com sua presença *camp*¹⁵³, entre a diva e a marginal. Apesar de seu humor ácido e debochado, Eloína não representa o risível na trama. Se rimos, é *com* ela e *não dela*, o que demonstra a sua força na condução da história. Além disso, o filme tem a cena antológica de um beijo entre Eloína e seu amante Carlinhos, interpretado por Tonico Pereira, cena lembrada sempre que os dois atores dão entrevistas sobre suas carreiras no ci-

¹⁵³ Lopes (2004: 68) sugere a figura da travesti como uma estratégia política, ao situar o comportamento *camp* num tipo de militância baseada na alegria e no humor, “estratégia de diálogo e fluidez”, em vez do ódio e do ressentimento e do “isolamento e da marcação identitária rígida e definida”. O *camp*, categoria recorrente nos estudos “gays e lésbicos” sobre performances características dos territórios “gays”, sempre marcadas por um deboche às normas e por uma ambigüidade de gênero, entre outras, aproximando-se de uma ideia de efeminamento vista como estereotipada por muitos. A primeira teorização que se tem registro sobre esta categoria foi feita por Sontag (1987), num artigo originalmente publicado em 1964, em que o *camp* é visto como “um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. (...) não se refere à beleza, mas ao grau de artifício e estilização” (SONTAG, 1987: 320). Alguns autores têm relacionado o *camp* com as relações de mesmo sexo no Brasil (GREEN, 2000; MACRAE, 1990; LOPES, 2002; SILVA, 2003).

nema¹⁵⁴.



IMG 94 – Madame Satã, tortura e diversão em *A Rainha Diaba* (1974)

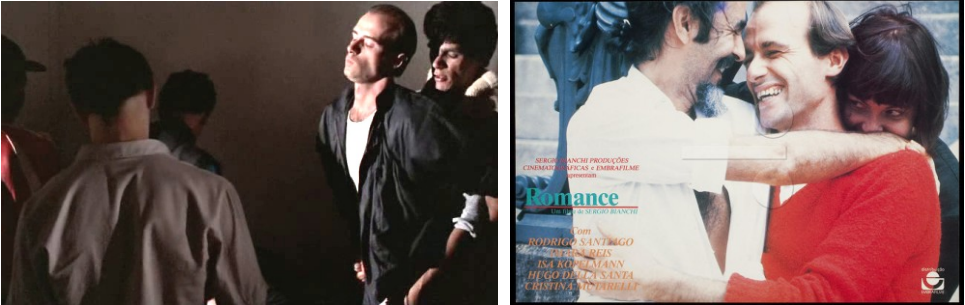


IMG 95 – O par romântico antológico de *República dos assassinos* (1979).

Houve também sessões que resgataram o cinema paulistano dos anos 80, um tipo de produção que traz as inquietações da contracultura da época, em que se elabora “um outro país moderno” (XAVIER: 2001: 107). Participante o Mix Brasil de 1996, *Romance* (dir. Sérgio Bianchi, BRA, 1988), que tem roteiro de Caio Fernando Abreu, foca sua trama na morte inexplicada de Antônio César (interpretado por Rodrigo Santiago), um cientista político que deixou inúmeros depoimentos gravados – os quais vamos assistindo no decorrer do filme – com declarações bastante contundentes sobre o país, sem ser nenhum manifesto nacionalista. Bem ao estilo dos filmes que marcariam na “retomada” a carreira de Sérgio Bianchi – *Cronicamente Inviável* (2000) e *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) – com histórias em que se denuncia falta de generosidade, a corrupção em todos os espaços, não ape-

¹⁵⁴ O apresentador Jô Soares, em seu programa na TV Globo, costuma passar a sequência do beijo, seja quando um desses atores é entrevistado, ou mesmo quando o assunto “beijo gay” surge nos temas do *talk show*.

nas na política, e as situações estruturais que parecem não indicar nenhuma saída. A diferença é que neste a ideia de sexualidade é bastante questionada até mesmo na relação com a política. Em suas falas, Antônio César fala de “frustração sexual” como uma política de Estado, questiona os dogmas religiosos e só vê uma solução: matar o Papa ou o padre mais próximo.



IMG 96 – Cenas de *Romance* (1988).

Os personagens de *Romance* têm suas histórias ligadas a Antônio César e trazem à baila questões como AIDS, liberdade sexual, além de um intrincado caso de corrupção que ameaça os ecossistemas litorâneos do Paraná – assunto que o protagonista investigava e pode ter sido o motivo de seu possível assassinado, investigado agora por sua amiga Regina (Imara Reis). Assuntos a princípio bastante díspares, mas que parecem condensar questões bastante presente no Brasil de meados dos anos 80, os primeiros anos que se seguiram à ditadura. Um dos amigos dele (interpretado por Hugo Della Santa), com o qual há uma sugestão de intimidade, sente a morte de Antônio César, numa paranoia sobre morte e AIDS, sendo que a autodestruição empreendida pelo personagem o leva a pontos de “pegação gay”, com algumas sequências de contatos entre homens à meia luz de um banheiro público. Em entrevista à época (PEREIRA, 1988), Bianchi explica:

São quatro histórias de pessoas e coisas observadas na realidade de hoje. Um filme tentando refletir sobre o agora. Acho que o cinema brasileiro não tem feito muito por isto. Tentei sempre colocar uma visão de falência de posições, posso dizer que ‘Romance’ é um filme sobre a absoluta falta de solidariedade social do povo brasileiro. Acabou ficando mais irado do que eu planejava. Era para ser cru assim mesmo, mas com um senso maior de humor.

Ismail Xavier (2001:106-7), ao comentar o cinema paulistano dos anos 80, faz referências a um conjunto de produções que tem impulso no “filão” de documentários sindicais às “inquietações e análises daqueles que se formaram no fim dos anos 1960, viveram as propostas de contracultura, buscaram alternativas e estão a elaborar sua visão do Brasil moderno a partir de sua experiência”. Além de Sérgio Bianchi, Xavier elenca, entre outros, Sérgio Toledo, Ícaro Martins e José Antônio Garcia, cineastas que também tiveram suas obras revisitadas pelo Mix Brasil, talvez

com filmes que indicam uma nova forma de abordagem da “diversidade sexual” que começa a se tornar mais comum no cinema brasileiro. Enquanto Toledo vem do cinema documentário que acompanhou o fortalecimento do movimento operário no início dos anos 80 – co-dirigiu com Roberto Gervitz *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979) –, Martins e Garcia partem da produção em curta-metragem com uma contundente crítica às relações de gênero (*Hoje tem futebol*, 1979), e compõem uma trilogia que se inspirou e foi além do cinema da Boca.

Depois da (quase) banalização das relações sexuais entre mulheres que marcou a produção da Boca do Lixo em suas pornochanchadas, o filme *Vera* (dir. Sérgio Toledo, BRA, 1986), chegou a ser considerado “a mais perturbadora visão do universo homossexual produzida no cinema brasileiro” (TREVISAN, 2002:302):

Inspirado no *best-seller* autobiográfico *Queda para o alto*, de Anderson Herzer (pseudônimo de Sandra Mara Herzer), o filme narra a história de uma menina que passa boa parte da vida num internato da Febem e, lutando contra tudo, quer afirmar-se como homem, numa compreensão conflituosa do seu amor por outras mulheres. A extrema delicadeza do tom adotado pelo diretor/roteirista provocou um mergulho interior de grande poesia e transformou uma história espinhosa num dos mais tocantes filmes já produzidos no Brasil – o que se refletiu no rigoroso trabalho interpretativo da estreade Ana Beatriz Nogueira, justamente premiada como melhor atriz no Festival de Berlim daquele ano.



IMG 97 – Peça gráfica de divulgação de *Vera* (1986).

Exibido no Mix Brasil em 2004, *Vera* fez parte da *Retrospectiva Anos 80*, daquela edição, da qual fizeram parte outros quatro “clássicos” de um possível cinema “gay” mundial: *Labirinto de Paixões* (dir.: Pedro Almodóvar, ESP, 1982), *Maurice* (dir.: James Ivory, GBR, 1987), *Minha adorável lavanderia* (dir.: Stephen Frears, GBR, 1985) e *O beijo da mulher aranha* (dir.: Hector Babenco, BRA/EUA, 1986). São filmes com carreiras internacionais de sucesso comercial, sendo que *O beijo da mulher aranha* concorreu ao Oscar daquele ano e o conquistou na categoria de

melhor ator para William Hurt – prêmio festejado como o primeiro Oscar para um personagem “gay” (Ver *Anexos*, DOC. 12).

Outro filme da *Sessão Resgate* que merece registro também aponta para uma cinematografia paulistana que tenta se ajustar ao contexto dos anos 80, com a fôlência do “cinema da Boca” e o fim anunciado da Embrafilme. Exibido no Mix em 1999, *Onda Nova* (dir.: José Antônio Garcia e Ícaro Martíns, BRA, 1983) também indica outras tendências de um cinema calcado na ideia de diversidade sexual. O filme compõe uma trilogia da dupla de diretores que inclui ainda *O olho mágico do amor* (1981) e *Estrela Nua* (1985), todos estrelados pela atriz Carla Camurati e com boas doses de sexo entre mulheres, uma espécie de “namoro” que os diretores tiveram com a estética do cinema da Boca. Mas *Onda Nova* foi além do convencional das pornochanchadas colocando em causa uma situação bastante recente, a presença de mulheres no futebol como jogadoras. A exemplo dos outros filmes da trilogia, coloca as mulheres como agentes de seu próprio prazer¹⁵⁵, pelo menos na trama. No filme, as relações sexuais entre mulheres perdem a gratuidade convencional e passam a representar uma forma delas se colocarem no mundo, fazendo com que a luta pelo direito ao prazer entre na mesma esteira do direito recém-adquirido¹⁵⁶ de se jogar futebol.

As provocações com as referências de gênero também não se restringem a esse contexto feminino. O filme se inicia com uma partida de futebol com homens “vestidos de mulher”, um tipo de brincadeira que no Brasil é bastante comum em épocas de carnaval – embora não seja este o caso. Aliás, talvez seja a própria ausência de um “contexto justificador” como o carnaval que dá força a ideia desta partida inicial, fazendo dela mais um diálogo com os “novos tempos”, em plena abertura política do país:

Onda Nova é uma crônica bem-humorada e juvenil de um time de jogadoras de futebol, o Gayvotas Futebol Clube (que, aliás, é o subtítulo do filme). É um grupo de garotas dispostas a vencer preconceitos, compartilhar amizades, enfrentar desafios, concretizar sonhos e, sobretudo, se divertir. É um filme leve, descompromissado, mas também muito experimental, lúdico e anárquico. O plano de tomar a Boca e fazer um cinema que mostrasse a nossa cara, iniciado em *O Olho Mágico do Amor*, aqui é levado às últimas consequências. (...) o objetivo geral do filme era brincar com os papéis: os papéis que homens e mulheres supostamente exercem na sociedade. Como parte da nossa crítica se concentrava contra aqueles

¹⁵⁵ Na biografia de José Antônio Garcia (NADALE, 2008: 15), o autor declara: “Nem todo diretor pode se gabar de ter subvertido um gênero, mas Zé Antônio o fez, e com apenas 25 anos, ao criar a secretária que se descobre no direito de seu próprio prazer ao observar uma vizinha prostituta em *O Olho Mágico do Amor* – uma pornochanchada que não era bem (ou somente) uma pornochanchada”.

¹⁵⁶ Foi apenas nos anos 70 que o decreto-lei nº 3.199, de 14 de abril de 1941, deixou de ser interpretado como uma proibição à participação de mulheres em jogos de futebol, uma vez que em seu artigo 54 definia que: “Às mulheres não se permitirá a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza”. Ainda que não esteja expressa nenhuma especificidade em relação ao futebol, foi com base nesta lei que o esporte entre as mulheres ficou até o início dos anos 80 na obscuridade. *Onda Nova* mostra a efervescência das personagens em torno do jogo e conta com times femininos de futebol de São Paulo que estavam se formando (NADALE, 2008:112).

que impediam as mulheres de se expressarem no esporte, espalhamos ao longo de *Onda Nova* várias referências trocadas do que se acredita ser *masculino* ou *feminino*. (*idem*: 115) (...) Outro exemplo: a família da personagem da Cristina Mutarelli. Quem faz a mãe controladora e autoritária dela, na verdade, é o ator Patrício Bisso. E, em todas as cenas, o pai fica sempre num canto, fazendo tricô. (NADALE, 2008: 111; 116)



IMG 98 – Cena “gay” e o transformista Patrício Bisso em *Onda Nova* (1983).

A relação entre futebol e gênero foi tema de um dos primeiros trabalhos de José Antônio Garcia, um curta-metragem apresentado na *Sessão Resgate* do 4º Mix Brasil, em 1996. *Hoje tem futebol* (1979) é uma crítica bem humorada ao machismo no futebol fazendo dos jogadores bailarinos na principal avenida da cidade. No elenco, estão jogadores profissionais do Corinthians e quatro atores/bailarinos do grupo Dzi Croquettes que estavam se apresentando na capital paulista:

Em um vestiário, jogadores de futebol preparam-se para entrar em campo. Vestem suas camisas, calções, chuteiras. Fazem alongamento e aquecimento. Enquanto uns tentam se concentrar, outros conversam para aliviar a tensão. O técnico procura animá-los, mas não diz nada de relevante. Mais alguns minutos e é chegado o grande momento. Os craques estão prontos para subir o túnel que dá acesso ao gramado do Pacaembu... só que as escadarias os levam, na verdade, ao vão livre do MASP, em plena Av. Paulista. Num campo estilizado, pintado no chão, eles começam a dançar ao som de Chica Chica Boom Chic, que Tânia Alves canta vestida de juíza. (NADALE, 2008:50)



IMG 99 – Cenas do curta *Hoje tem futebol* (1979).

Os objetivos das sessões *Resgate* podem ser lidos de diversas formas. André Fischer, no programa CineMix Brasil, veiculado no Canal Brasil, fez referências ao filme *O menino e o vento* (dir.: Carlos Hugo Christensen, BRA, 1966), em uma das edições¹⁵⁷ do quadro “Cinematoteca Básica”, ressaltando o pioneirismo do filme que abordou a relação entre um homem mais velho e um menino. O filme, exibido no Mix Brasil em 2002, é o mais antigo dos títulos das sessões *Resgate*. É contemporâneo do Cinema Novo, apesar de se tratar de um melodrama, e de seu diretor ter uma carreira anterior e posterior à escola “glauberiana”. Na trama, o engenheiro José Roberto (interpretado por Ênio Gonçalves) está sendo julgado num tribunal pelo desaparecimento do menino Zeca (Luiz Fernando Ianelli), de quem ficou amigo quando esteve de férias, nesta que é uma cidade interiorana. Baseado no conto “O Iniciado do vento”, de Aníbal Machado, publicado no final dos anos 50, o filme intercala as cenas do tribunal com as que rememoram os contatos entre o menino e o engenheiro. A ideia de se tratar de uma relação homossexual se dá principalmente a partir das acusações feitas ao homem no tribunal e pelo olhar do espectador que pode ler a amizade dessa forma. Na versão contada pelo engenheiro, a de que o menino some no vento – depois de anunciar “é com esse que eu vou!” –, a relação deles se baseava na adoração que ambos desenvolvem pelo vento, sendo que o domínio que o menino tinha sobre a ventania era o que fascinava o homem.



IMG 100 – Cenas de *O menino e o vento* (1967).

E houve ainda *Ele, ela, quem?* (dir.: Luiz de Barros, BRA, 1980), uma produção do cineasta que tem carreira mais longa do cinema brasileiro. Luiz de Barros produziu filmes de 1915 a 1962, ininterruptamente e filma seu último trabalho aos 84 anos, uma incursão numa história sobre hermafroditismo, exibido no Mix Brasil em 2001. Na história uma adolescente – interpretada pelo ator Chico Ozanan – vai para um internato e lá começa a se relacionar com uma garota, o que a deixa assus

¹⁵⁷ Programa apresentado em fevereiro de 2012.

tada consigo mesma. Preocupado, o pai procura um médico que atesta o “duplo sexo” com predomínio do masculino. O caso se resolve com a adolescente realizando uma cirurgia e assumindo uma identidade de homem, dando um final feliz para a comédia (MORENO, 2002: 79-80). Barros é citado no livro de Antônio Moreno como diretor do primeiro filme brasileiro a trazer um “personagem homossexual”. Na comédia *Augusto Aníbal quer casar* (dir.: Luiz de Barros, BRA, 1926), um rapaz, no afã de encontrar uma noiva desesperadamente, acaba se casando com uma pessoa que, depois de tirar o vestido de noiva, revela-se e comporta-se como homem. E é de Barros também o segundo filme dessa história citada por Antônio Moreno: *O Cortiço* (1946), baseado no romance de Aluísio de Azevedo (*idem*: 67-8), em que um “homossexual” habita a famosa morada da literatura naturalista brasileira de fins do século XIX.

É possível pensar neste tipo de sessão como a produção de uma memória, um espaço de autorreconhecimento cinematográfico, em que os sujeitos

podem reinterpretar um passado ao mesmo tempo em que o experimentam pela primeira vez. Sem falar na chance de se “experimentar cinema nacional” num país em que as salas de exibição são praticamente lugares internacionais ou transnacionais, dado o domínio da distribuição estrangeira nos circuitos nacionais. É quando a suposta ausência ou escassez de filmes brasileiros de longa-metragem que tematizam a diversidade sexual ou mesmo a recorrência de personagens estereotipados, são afirmações que só se sustentam se considerarmos homoganeamente o cinema brasileiro. De fato, e grosso modo, percebemos que o cinema brasileiro apenas recentemente deixou de restringir as “sexualidades não heterocentradas” a um lugar pouco nobre, incluindo nesse conjunto não apenas as relações de mesmo sexo, mas também as interracialis ou entre pessoas de diferentes classes. E ainda, grande parte do que se destina aos “personagens homossexuais” tem relação com a forma como as mulheres foram representadas nestas cinematografias. E talvez não apenas elas, pois se na pornochanchada, por exemplo, como linguagem que domina o cinema dos anos 70 e 80, às mulheres não resta muito além do papel de prostituta ou de esposa infiel, ou de sempre disposta ao sexo com outras mulheres, para os “homens



IMG 101 – Cartaz de divulgação do longa *Ele, ela, quem?* (1978)

heterossexuais” as possibilidades não foram muito além do estuprador, corno, trapaceiro e burguês infeliz.

Apesar de um número pequeno de filmes, as sessões *Resgate* trouxeram produções marginais e/ou experimentais – e até mesmo outras “mais comerciais” – que tentaram destoar. Mas para percebê-las com outros olhos seria necessário não considerar pejorativa a encenação desses personagens nos “submundos” das drogas, do crime, da prostituição, da pobreza e a sua carga de afetação. Antes de julgarmos essas imagens pelas primeiras impressões, caberia pensarmos na “agência” (ORTNER, 2007: 58-61) que esses personagens possuem¹⁵⁸ e mesmo a possibilidade para confirmarem ou subverterem estereótipos. Como as travestis de *República dos Assassinos* e *A Rainha Diaba*, que controlam suas histórias e conduzem boa parte da trama desses filmes, assim como as mulheres de *Onda Nova*, que tomam as relações de mesmo sexo mais como uma forma de afronta do que algo para contemplação do “olhar heterossexual masculino”.

Além disso, a ideia de que a maioria desses filmes não representam corretamente as vidas dos sujeitos sociais que estariam representando só ganha força se acreditarmos que, durante o século XX, havia uma massa de “homossexuais” brasileiros ávida por “sair do armário”, ganhar as ruas e beijar na boca em público. No entanto, nem mesmo no “boom gay” dos anos 90 isto seria verificado de forma generalizada, como única forma de vivenciar relações não hetero-orientadas. Ainda que a produção territorial (circuitos noturnos, paradas da diversidade e festivais de cinema, entre outros) gay, lésbica e transgênero das últimas décadas precise ser considerada, elas não necessariamente indicaram um desejo irrestrito por visibilidade, tampouco por igualdade absoluta. É possível estar nestes territórios, circular por eles, sem que isso signifique uma declaração pública de identidade sexual. Ou como explicar as pessoas que fogem das câmeras fotográficas e de televisão mesmo nos eventos realizados em locais abertos? E o que dizer daqueles que, mesmo frequentando tais espaços, acham “certas imagens” de contato entre dois homens ou duas mulheres, como fortes demais ou ousadas, quando elas ganham a tela do cinema ou o horário nobre da TV? As ideias propagadas pelo Mix em seus textos de catálogo, mesmo que em sintonia com o pensamento de muitos dos frequentadores desse espaço, não são uma unanimidade nos territórios gays paulistanos.

O que estou querendo dizer é que tal pendor por “visibilidade” que conduz em outros países para uma estética que inclui não apenas a representação “positiva” em filmes mas toda uma plataforma política de luta por direitos civis, precisa ser locali-

¹⁵⁸ A antropóloga Sherry Ortner, em seus estudos sobre agência (1996, 2007), toma o exemplo dos contos de fada para pensar como a agência é culturalmente distribuída como “parte do processo que cria pessoas apropriadamente definidas em termos de gênero”. Nos exemplos citados, as heroínas desses contos são também vítimas, pois a história se desenrola a partir de coisas ruins que acontecem a elas (*passividade*) e não por que tenham tomado iniciativa das ações (*atividade*), forma que predomina quando o herói da história é um homem. Ainda segundo Ortner (2007: 59), “as únicas personagens femininas consistentemente ativas nos contos são más – as madrastas/bruxas que têm projetos maus e procuram realizá-los por meios maus”.

zado e contextualizado. No Brasil, as pautas das movimentações que colocam a ideia de visibilidade como uma premissa são relativamente recentes, ganhando mais força a partir dos anos 90, quando começam a proliferar as paradas e os próprios filmes começam a mudar de tom. Em países como os Estados Unidos, essa preocupação é um pouco mais antiga, datando dos anos 70¹⁵⁹ - sendo que um cinema gay ou *queer* norte-americano só se intensificaria vinte anos mais tarde (RUSSO, 1987).

O que alguns autores chamam obsessivamente de “personagens estereotipados” também constituem parte importante da história recente da “homossexualidade”, ainda que, em alguns desses filmes, “homossexuais” e “transgêneros” tenham sido construídos a partir de propostas homofóbicas. É possível também pensar numa forma coletiva, contextualizável no tempo e no espaço, de se olhar e constituir esses sujeitos e as próprias relações de mesmo sexo. Em outras palavras, seria possível a existência de histórias que não se valessem desse olhar? Outros olhares eram possíveis? Talvez sim, mas com menos chance de conquistar a mesma hegemonia nos discursos ocidentais da sexualidade.

E esse olhar não é exclusivo de uma suposta “sociedade heterossexual”, até porque homens e mulheres “heterossexuais” não representam nenhuma hegemonia no conjunto dos cineastas brasileiros. O fato de um diretor ou roteirista ter uma vida homoafetiva, muitas vezes até conhecida publicamente, não é garantia de filmes com imagens positivas e ausência de estereótipos. É claro que falo de um período histórico marcado pela ditadura militar, com forte censura aos meios de expressão artística, mas, quando o assunto são “personagens homossexuais” e relações do mesmo sexo, pouco se fala em autocensura e das estratégias de diretores e roteiristas para verem seus trabalhos ganharem mercado. Se hoje o cinema brasileiro pode ter filmes como *Do começo ao fim* é porque há toda uma movimentação que permitiu tal visualização, sem que possamos reduzir esse contexto a um “mercado mais aberto” ou “público mais maduro”.

São bastante complexos os contextos que fazem com que “os intensos debates envolvendo a vida homossexual brasileira, nas últimas duas décadas do século XX, não tenham se refletido senão excepcionalmente na produção cinematográfica nacional” (TREVISAN, 2000: 301). Porém, em vez de tentar produzir constatações se um cinema deste tipo existiu ou está para existir entre as produções brasileiras, talvez seja mais produtivo pensar no quanto a ideia desta ausência torna-se

¹⁵⁹ É claro que no Brasil, nos anos 70, vamos ver surgir o “movimento homossexual brasileiro”, com as primeiras manifestações e reivindicações, que não necessariamente incluíam, como nos EUA, a política do “coming out”. Um exemplo dessa produção territorial que não significa estritamente visibilidade pode ser verificada na formação dos espaços urbanos ligados às homossexualidades no Brasil, em que os sujeitos que os frequentam experienciam certa privacidade e não encontram essa presença como algo público. O curta-metragem *ABC Bailão*, já citado no capítulo 2 e exibido na *Mostra Competitiva* de 2010, traz histórias de frequentadores de uma bar/boate na região do Arouche/República que, entre outras coisas, se sentem incomodados com todo o apelo de visibilidade das últimas décadas. Ou seja, nosso pendor por imagens “homossexuais” positivas é bastante recente e um filme dos anos 70 ou 80 que o fizesse indicaria talvez uma vanguarda.

potencializadora de discursos que conformam os territórios como o Mix Brasil, ou dito de outra forma, o Mix investe nessas impossibilidades. A campanha publicitária do Mix Brasil em 2009 contava com várias peças em audiovisual e material impresso cujo mote central era de filmes cujas histórias originais de teor “gay” ou lésbico teriam sido modificadas de forma a poderem ser veiculadas. Num dos audiovisuais, um grupo de roteiristas começa a discutir o argumento de um *road movie* em que duas mulheres saem a dirigir pelas rodovias norte-americanas “para viver o amor que existe entre elas”, deixando maridos e a vida doméstica para trás. Um dos roteiristas sugere: “E se em vez de namoradas fossem amigas? Que se metem numa grande trama policial”. Um terceiro complementa: “Viram fugitivas e no final se jogam de carro num precipício”, numa clara referência *Thelma e Louise* (dir.: Riddle Scott, EUA, 1989).



IMG 102 – Convite para a noite de abertura da edição de 2009

Em outra peça audiovisual dessa mesma edição do Mix, um diretor apresenta a ideia de um filme sobre uma dupla de super-heróis que “são musculosos, têm fetiche por morcego, usam máscaras e um uniforme bem justo destacando o peitoral e o abdômen”. O roteirista continua exaltando as qualidades do par de heróis que “apesar de serem milionários e bem apessoados, nunca se relacionam com mulher nenhuma” porque são “assumidamente gays”, no que o possível investidor retruca: “E eles precisam assumir?”. Já o material impresso (capa do catálogo, folheto da programação e convites) investiu na ideia de que a trama original de *Top Gun – Ases Indomáveis* (dir.: Tony Scott, EUA, 1986) seria de uma relação entre os per-

sonagens masculinos centrais, utilizando-se de um possível *storyboard*¹⁶⁰ “homofobicamente” refeito (IMG. 102). Ao longo de sua história, o Mix se produziu em cima das projeções de um cinema com esses limites e obstáculos, tornando produtivo um contexto supostamente cerceador e impossibilitador (ver TAB. 1, no cap. 1).

4.2 *Mostra Competitiva Brasil: a “menina dos olhos”*

Se for possível falar em “retomada” no cinema brasileiro e da “ausência” de filmes que tematizam a “diversidade sexual”, certamente temos de nos restringir ao longa-metragem, uma vez que o curta-metragem não experimentou períodos de “produção zero”, graças às outras alianças que permitiram sua produção, seja no experimentalismo dos profissionais da arte e da comunicação, seja nas alianças com organizações da sociedade civil, como os sindicatos – alianças pelas quais passei no início desse capítulo. Em relação a tematizar a “diversidade sexual”, o Mix Brasil aponta na direção de produções audiovisuais curtas que têm colocado o tema em narrativas desde os anos 80. Se em relação aos longas foi preciso recorrer às sessões “resgate” a fim de oferecer filmes brasileiros nas programações, os curtas nunca experimentaram esta situação. Desde a primeira edição do Mix, em 1993, é grande o número de produções que são catalisadas e também incentivadas pelo festival, formando uma seleção anual de filmes e vídeos de curta-metragem que é sua espinha dorsal.

A Mostra Competitiva Brasil é o programa mais importante na grade do Mix Brasil e por isso a expressão “menina dos olhos”. Seleção feita a partir de inscrições realizadas ainda no primeiro semestre do ano, os filmes representam, dentro do ponto de vista dos curadores do festival, o que de melhor foi realizado no Brasil em curtas-metragens com narrativas baseadas na ideia de diversidade sexual. O mote não necessariamente é central em todos estes curtas, mas de certa forma conta para o desenrolar da trama ou pelo menos para o olhar do espectador¹⁶¹. São filmes que vão circular com a itinerância do Mix, seja nas capitais brasileiras em versões mais enxutas do festival, seja nos festivais internacionais do mesmo tipo, onde os curtas brasileiros podem compor um dos programas. Essa importância também se dá em relação à estrutura do festival.

¹⁶⁰ *Storyboard* é uma planilha com imagens arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar as cenas de um filme. É um instrumento auxiliar na realização filme para o planejamento de cenários e dos enquadramentos que vão constituir a produção audiovisual.

¹⁶¹ A ideia de um cinema que lide melhor com a “diversidade sexual” certamente deve ter como um dos horizontes possíveis histórias em que a sexualidade não seja importante para a trama em si, mas que, para os espectadores pode ser um ponto identificável da história. Como em muitos dos curtas selecionados pelo Mix que não colocam nas relações de mesmo sexo ou nas experiências transgênero um problema, mas uma paisagem em que a história se desenrola.

Antes de se constituir como uma seleção à parte, a principal mostra de curtas do festival chegou a ter outros nomes: em 1993, *Brazilian Sexualities*, programa com 17 curtas; em 1995, *Produção Nacional*, programa de nove curtas; *Ydaib?*, em 1996, programa com sete curtas. Já nos anos de 1994, 1997 e 1998 os curtas nacionais estiveram distribuídos pelos programas temáticos de curtas, ou seja, eram exibidos junto com os curtas estrangeiros de temática semelhante, sem configurar uma mostra à parte. Conhecida por Mostra Competitiva Nacional ou Brasil desde 1999, esse conjunto de curtas marca o festival, ganhando espaço de destaque seja na programação do festival, no catálogo do evento ou mesmo na hierarquia das premiações. O “melhor filme”, na escolha do júri formado por convidados especiais, concorre ao Coelho de Ouro, um único por festival. Os selecionados da Mostra também concorrem ao Coelho de Prata nas categorias “direção”, “roteiro”, “direção de arte”, “fotografia” e “interpretação”, na seleção do mesmo júri.

É talvez neste universo de curtas que seja possível falar num cinema “gay”, “lésbico” ou “queer” pulsante há mais de duas décadas no Brasil. Uma cinematografia que se constitui como exercício da ideia de diversidade sexual, quando estes títulos são colocados lado a lado. E apesar de um predomínio de filmes com narrativas gays, lésbicas ou transgênero, é também um espaço em que circulam filmes que colocam em questão outros temas ligados à sexualidade e identidades contemporâneas sem necessariamente remeter às movimentações LGBT. Mas apesar das proximidades temáticas, seria talvez uma tarefa inglória tentar apontar linhas ou tendências que marcam essas produções que não necessariamente fazem os mesmos usos das ideias de sexo, gênero e sexualidade que marcam a atualidade. Partir também dos vencedores seria reduzir a descrição de uma mostra bastante complexa que reúne histórias incomparáveis em formatos estéticos variados que incluem ficções e documentários.

Uma multiplicidade que, no entanto, é possível ser descrita em linhas gerais. Como acontece com os longas nacionais citados anteriormente, muitos desses filmes até podem trazer personagens ou narrativas bastante caras a um “cinema LGBT”, como a “descoberta da sexualidade”, os conflitos familiares, embates com religiões, experiências de vida de transexuais ou travestis, o viver com HIV-AIDS e muitas histórias em que o casal romântico de dois homens ou duas mulheres é central. Parece haver uma mistura não muito equilibrada entre histórias gays, lésbicas, transgêneros e aquelas que não abordam tais temas e podem até mesmo se referir a arranjos heterossexuais ou a histórias que colocam o universo “não gay” na berlinda de forma cômica ou explorando situações inusitadas.

O conjunto de filmes que faz parte da Mostra Competitiva Brasil tem sido, nas últimas edições, dividido em dois programas, que são apresentados duas vezes cada um. Cada programa pode reunir seis ou sete curtas-metragens, numa sessão que pode totalizar duas horas, ganhando a equivalência de um longa-metragem, na grade da programação. Essas sessões são sempre gratuitas, programadas para os espaços da rede pública de cinemas, neste caso o Cine Olido, da Avenida São João,

ou o Museu da Imagem e do Som (MIS) – já citados anteriormente. Nelas, outro fato a destacar é que Suzy Capó e André Fischer são os responsáveis por apresentar estas sessões. Nas duas edições em que estive presente, um mesmo ritual se repetia, em suas apresentações, relembando os primeiros anos da mostra, a história dela e a sua importância para o festival, em que a expressão a “menina dos olhos” sempre é empregada. Nessa apresentação, os diretores dos filmes que serão exibidos também fazem rápidas introduções a seus trabalhos, que podem variar de detalhes técnicos a depoimentos que ressaltam a importância da temática do filme a partir do contexto em que foi produzido.

As duas mostras competitivas que tive a oportunidade de assistir, nas idas a campo, acabaram por trazer à tona uma polaridade bastante marcante dentro das movimentações gays contemporâneas, que é a questão geracional, tocando tanto na questão das descobertas identitárias quanto na formação de grupos etários nos territórios gays e/ou a própria demarcação desses territórios com base nesse marcador, além das relações intergeracionais. Em sua dissertação sobre a produção de diferenças nos territórios de sociabilidade gay em Florianópolis, Carlos Eduardo Henning (2008) apresenta a questão da diferença de idade como um fato que parece contar nas relações travadas nestes espaços, muitas vezes até no sentido de uma classificação depreciativa de sujeitos que ali circulam – uma demarcação muito parecida com a que se dá em São Paulo em lugares como o Shopping Frei Caneca, citado anteriormente com base no trabalho de Puccinelli (2010).

Seja como for, essa produção de curtas-metragens pode ser lida como uma miríade de experiências imaginadas, refletidas e construídas por seus realizadores e que, de alguma forma, se coadunaram com as propostas do Mix Brasil em suas territorialidades. Aliás, essa seleção que se tornou múltipla ao longo dos anos, além de manter o caráter de festividade do Mix, representa o próprio espraiamento do evento por territórios que tem se tornado caro aos sujeitos das movimentações contemporâneas em torno da diversidade sexual.

4.2.1 Experiências gays e lésbicas na “maturidade”, na edição de 2009

“Em sua 13ª edição, a Mostra Competitiva Brasil revela que, apesar de ainda estar na pré-adolescência, já atingiu a maturidade” (MIX BRASIL, 2009: 6). O catálogo, no texto de apresentação da Mostra Competitiva do 17º Mix Brasil, parece se aproveitar dessa produção de diferenças, em que as relações geracionais parecem vir à tona. E não foi gratuita essa alusão, uma vez que a maioria dos filmes que estiveram nesta seleção abordavam histórias em que a sexualidade de pessoas mais velhas eram observadas ou representadas. Tanto que o restante do texto parecia enfatizar a dualidade entre a concretização de desejos e a hesitação em relação às experiências sexuais, uma dualidade bastante cara às gerações de pessoas que passaram pelas

mudanças culturais que foram da clandestinidade à visibilidade em poucas décadas, um processo não necessariamente já finalizado para muitos sujeitos:

para ser excitante, o desejo não precisa ser necessariamente saciado. Pode ser o não dito, o não feito, a falta de coragem de se colocar na mão do outro. (...) Seja você um dos que pensam duas vezes antes de ter novas experiências ou um dos que não passam vontade, bem vindo. Afinal, discutir isso com bom cinema feito por ótimos realizadores é muito mais gostoso. (MIX BRASIL, 2009: 6)

O texto ressalta algo que acabo presenciando nesta exibição de curtas, ou seja, há tanto filmes que falam de desejos sendo concretizados quanto aqueles que vão apontar para a impossibilidade e a agonia.

São diversas as experiências, que fragilmente formam um conjunto de filmes sobre diversidade sexual – algo que talvez se dê muito mais no nível do discurso e da estrutura do festival, do que pelos filmes e suas temáticas. Festivais de cinema também são formas de se apropriar de filmes e de constituir um olhar prévio às exposições – algo que Canclini (2003) já havia observado sobre as exposições de arte. Os festivais são contextos que produzem os filmes e permitem que eles sejam enquadrados e percebidos como gays, lésbicos, *queer* ou da diversidade sexual. Essas formas de constituição são moventes e podem ganhar outros contornos se o filme for reapropriado em outros contextos, ou outros campos (BOURDIEU, 2006) que chancelem sua trajetória.

A história de *Maria de Kalú* (dir.: Carlos Silva, BRA-PB, 2009) poderia figurar em qualquer mostra de documentários sobre o Nordeste brasileiro, ou sobre “mulheres nordestinas” que venceram o machismo na produção de seus ambientes de vida. Mas aqui nesta sessão, é o primeiro de vários que vão trazer as experiências da diversidade sexual na maturidade e a intergeracionalidade. Pensando em Henning (2008), talvez seja possível entender as risadas não muito amigáveis que ecoaram pelo Cine Olido nesta primeira sessão de curtas da Mostra Competitiva de 2009. O filme que é também o único documentário entre os 11 selecionados deste ano, conta a trajetória da personagem título, dona de um bar no interior da Paraíba, um lugar que ficou bastante conhecido na região principalmente pela brigas constantes entre as frequentadoras, geralmente por conta de desavenças amorosas. Numa sala de exibição antiga, cadeiras bastante próximas e um ar condicionado que não conseguia vencer a plateia de 236 lugares totalmente ocupados, o contexto de *Maria de Kalú* causou humor entre a maioria masculina presente.

MARIA DE KALÚ

MARIA KALÚ

BRASIL (PB) • 2009 • 14 MIN

DIREÇÃO E PRODUÇÃO: CARLOS SILVA

O documentário revela a simpática Maria de Kalú, lésbica moradora de Campina Grande, no interior da Paraíba. Figura conhecida na região, por muitos anos ela manteve um dos bares mais movimentados da cidade, o primeiro estabelecimento GLS do lugar, onde acontecia de tudo toda noite.

This documentary covers part of Maria de Kalú's life, a friendly out-of-the-closet lesbian from Campina Grande, in the countryside of Paraíba. A well-known figure in the region, for years she ran one of the town's busiest bars, the area's first gay-friendly establishment, where anything can happen at night.



O MENINO JAPONÊS

THE JAPANESE BOY

BRASIL (SP) • 2009 • 18 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: CAETANO GOTARDO

PRODUÇÃO: SARA SILVEIRA

ELENCO: CAETANO GOTARDO, RÔMULO BRAGA

"Enquanto eu o olhava se afastar, por um momento tive a sensação de que sabia exatamente o que era ser ele – aquele menino, naquela situação". Enquanto observam os vizinhos pela janela, dois rapazes vivem um momento de intimidade.

"While I watched him walk away, for a moment I felt I knew exactly what it was like to be him – that boy in that situation." While they watch their neighbors from the window, two boys experience a moment of intimacy.

DEPOIS DA CURVA

AFTER THE CURVE

BRASIL (PE) • 2009 • 18 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: HELTON PAULINO

PRODUÇÃO: ANDRÉ DA COSTA | ELENCO: NANÉGO LIRA, FÁBIANO RAPOSO, ROSÂNGELA PAULINO, FLÁVIO GUILHERME

Paulo, motorista do sertão nordestino, depois de perceber que o amor entre homens é uma realidade, se depara com uma série de situações que o fará reavaliar os próprios sentimentos. A nova experiência colocará em xeque uma amizade de anos.

After realizing that love between men is a reality, Paulo, a driver from Brazil's Northeast, will face a series of situations that will make him look at his own feelings. This experience will challenge a friendship of many years.



SUSPEITO

SUSPECT

BRASIL (SP) • 2009 • 19 MIN

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: EDUARDO MATTOS

ELENCO: JOSÉ GERALDO RODRIGUES, FRED MESQUITA, GILDA NOMACCE, FÁBIO LUCINDO, LILIAN BLANC

Tem uma lagartixa na parede do quarto de Marcelo. Ninguém, além do primo do interior, Pedro, a havia notado. Até o dia em que o amigo, Diego, percebe o bicho e começa uma relação ambígua com o tímido garoto. O filme tem Cazuza na trilha sonora e citações de J. D. Salinger.

There is a gecko on Marcelo's bedroom wall. No one but Pedro, Marcelo's cousin from the country, had noticed it until the day his friend Diego notices the animal and starts an ambiguous relationship with the shy boy; the movie includes songs by Cazuza and quotes by J. D. Salinger.

A PENSÃO DOS CARANGUEJOS

CRAB INN

BRASIL (RJ) • 2008 • 16 MIN

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: MARCELO PRESOTTO
ELENCO: MARCELO PRESOTTO, LUIZ MIRANDA

Cansado da namorada lésbica que não lhe dá a devida atenção, rapaz que vive em São Paulo nos anos 80 resolve se entregar a uma vizinha.

Tired of his lesbian girlfriend who won't give him the attention he deserves, a young man living in São Paulo in the 80's decides to give himself to a neighbor.



Mais grave em sua temática, *Depois da Curva* (dir.: Helton Paulino, BRA-PE, 2009) era o segundo “representante” da região Nordeste, segundo palavras usadas nas falas que antecederam a sessão – algo até significativo numa seleção em que o predomínio de filmes fluminenses e paulistas parece inegável. O curta narrava a viagem que um homem faz acompanhando o corpo de seu companheiro, num carro de funerária. Durante o trajeto, o homem inicia uma conversa com o motorista do veículo que, ao ficar sabendo daquela relação homoafetiva, aparentemente bastante incomum para ele, um jovem sertanejo, começa a questionar a relação que possui com um amigo com quem divide residência. É como se aquela relação homoafetiva, por mais que seja alheia à vida daquele que a questiona, represente uma ameaça ao desestabilizar aquilo que se tinha por dado e por certo. O curta foi vencedor do *Prêmio Aquisição* do Canal Brasil¹⁶² e seu diretor foi o mais eloquente entre os que apresentaram os filmes no início da sessão, terminando a curta apresentação do trabalho com um “Viva a diversidade!”

Já *A pensão dos caranguejos* (dir.: Marcelo Presotto, BRA-RJ, 2008) desenvolve sua narrativa em cima de uma ideia um tanto estranha de diversidade sexual. Uma garota supostamente “lésbica” e usuária de drogas passa o filme inteiro desacordada enquanto o namorado, com quem compartilha seus vícios, faz sexo com ela. Enquanto isso, divide em conversas com outro morador da pensão o desejo de fazer sexo com uma vizinha, aparentemente proibida por ser casada e com um marido supostamente violento.

Os filmes que fecham o primeiro programa da Mostra Competitiva Brasil são dois que contrariaram a maioria em 2009 e focalizaram, em suas tramas, histórias com adolescentes ou pessoas ainda jovens dando início à “vida sexual” e/ou afetiva, neste caso específico entre pessoas do “mesmo sexo”. *O menino japonês* (dir.: Caetano Gotardo, BRA-SP, 2009) se utiliza com poesia das imagens de São Paulo – avenidas com carros em velocidade, pessoas caminhando pelas ruas, pessoas em suas casas, tudo observado da janela de um prédio da capital – que ambientam uma conversa entre dois rapazes e uma agonia de não conseguirem concretizar seus desejos. Enquanto *Suspeito* (dir.: Eduardo Mattos, BRA-SP, 2009) traz a dor e a confusão das histórias mal resolvidas. Na história, dois rapazes se envolvem, como uma espécie de primeira experiência “gay”. Um dá ao outro um aparelho de som portátil que não era seu, causando uma confusão em que o rapaz que recebe o suposto presente é acusado pelo roubo. O verdadeiro culpado prefere calar-se, pois esclarecer o roubo do aparelho implicaria contar sobre a experiência tida e assumir seu interesse pelo “mesmo sexo”.

O filme que abre a segunda parte da Mostra Competitiva de 2009, *Atlântico* (dir.: Fábio Meira, BRA-RJ/CUB, 2008), é uma co-produção que tem sua origem

¹⁶² O Canal Brasil constitui um júri do qual fazem parte cinco jornalistas de São Paulo que escolhem um dos selecionados da Mostra Competitiva para o prêmio de R\$ 10 mil, com o direito de concorrer com os outros curtas escolhidos pelo canal em outros festivais brasileiros, no Grande Prêmio Canal Brasil de Curtas-Metragens, no valor de R\$ 50 mil, além de ser exibidos na programação do canal que faz parte das tevês por assinatura.

na Escola de Cinema de Cuba e se utiliza das imagens bastante ensolaradas das margens do oceano que dá nome ao filme. A sequência de imagens com poucos diálogos parece representar a dor de impossibilidades que marcaram a vida de um casal, frustrações que parecem levar ao trágico desfecho de um duplo suicídio, como que a indicar as poucas alternativas de uma vida cerceada. O que não fica claro é que se o motivo de tanta agonia seria uma alusão à vida do casal de homens ou à suposta falta de liberdade em Cuba, onde a história parece ser filmada, ainda que o idioma do filme seja o português.

Os deleites e as dúvidas de uma mulher que se vê envolvida sexualmente e/ou afetivamente com outra mulher, as duas na faixa dos 50 anos, é o mote de *Na madrugada* (dir.: Duda Gorter, BRA-RJ, 2009). Este curta apresenta com delicadeza o romance entre as duas que começam a se encontrar às escondidas no salão de baile que frequentam. Sombras e meias-luzes dão o tom do romance, o que possivelmente garantiu à sua diretora dois Coelhos de Prata nas categorias “direção” e “fotografia”. Com poucos diálogos, o filme é uma poesia audiovisual que, sem se prender a um eixo narrativo com começo, meio e fim, parece tentar inscrever aquela relação, aquela imagética, num rol de possibilidades. O curta conta com a presença de duas atrizes conhecidas de teatro e televisão (Ana Lúcia Torre e Denise Weinberg) e sua diretora, Duda Gorter, vem da experiência de dirigir teatro e outros curtas, compondo um tipo de filme com tons “mais profissionais” ou “comerciais” que sempre fez parte dessa seleção no festival¹⁶³, concorrendo de igual para igual com as produções em vídeo, geralmente mais experimentais e não necessariamente preocupadas com as estéticas comerciais.

Quando falei acima de um trabalho “mais profissional” me referia ao fato de que esses filmes possuem uma realização bem estruturada, com a participação de profissionais na produção e finalização, sendo que seus diretores podem, em alguns casos, possuir experiência na área audiovisual, seja no cinema ou na publicidade. Mas o Mix também conta com produções recém-saídas das faculdades de comunicação ou de produção audiovisual, sendo que, neste caso, a distinção entre estéticas e formatos não pode ser generalizada. Profissionais, universitários, eles fazem parte dos diferentes nichos que o Mix costuma catalisar, incluindo também as produções talvez nem profissionais, nem universitárias, mas realizadas por grupos mais interessados na história ou na performance em si, do que pela distinção de formatos ou por um nível de profissionalismo – assunto ao qual voltarei adiante. O convívio entre esses diferentes tipos de produção constitui o Mix Brasil em sua história, mesmo que não haja distinção entre eles na seleção competitiva.

Um pouco mais de eternidade (dir.: Marcel Tosta, BRA-SP, 2009) é uma produção em vídeo originada do curso de Imagem e Som da UFSCar e também conta

¹⁶³ O binômio produção em película de 35 mm e participação de atores do *mainstream* dramaturgicamente nacional esteve presente desde as primeiras edições do Mix Brasil, tema ao qual voltarei na última parte deste capítulo. A convivência de vídeos e filmes no campo dos curtas-metragens também será melhor desenvolvida adiante.

com uma atriz bastante conhecida nacionalmente, Rosamaria Murtinho. Ela interpreta uma atriz idosa que se muda para um prédio e começa uma amizade com Wanda (interpretada por Fabiano Amigucci), uma travesti vizinha de porta. Paralelamente, esse encontro é narrado por Wanda a um amigo que está em coma num hospital. O objetivo dela é entretê-lo com fatos inusitados de sua vida. Neste caso, ela começa um romance com o homem que ela supõe estar comprometido com a atriz de quem ficou amiga. Seu dilema é contar ou não a verdade á atriz. O filme apresenta uma noção bastante ampla de diversidade sexual, incluindo a performance de Rosamaria que aparece seminua numa das cenas e se mostra como uma mulher ativa em relação ao sexo.

Já no curta em vídeo também oriundo do meio universitário, *Preguiça* (dir.: Raphael Fonseca, BRA-RJ, 2009), cujo diretor é aluno da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, aposta numa narrativa mais experimental, utilizando-se do som de uma conversa entre um rapaz e sua amiga, enquanto as imagens, que parecem ser do encontro que ele teve com outro rapaz, assunto dessa conversa, repetem uma mesma sequência, com alterações do foco das imagens a cada repetição.

O vencedor do Coelho de Ouro desta edição, na escolha dos jurados, foi um filme que mesclava experimentalismo e uma certa marginalidade bastante familiar à história de nosso cinema: *Garoto de Aluguel* (dir.: Tarcísio Lara Puiati, BRA-RJ, 2009). A produção carioca trazia uma história inusitada de um homem sendo assediado por uma espécie de empresário que lhe propõe um trabalho: ter o interior de seu corpo filmado e exibido durante 24 horas pela internet, como uma espécie de *reality show*. Paralelamente, esse homem se envolve com uma transformista e com outro homem, um amigo de bar, num tipo de relação que parece ressaltar mais as angústias e medos das pessoas do que seus desejos, apostando em cenas que beiram a violência e o mergulho na solidão. Um estilo recorrente do diretor que dirigiu curtas como *O Poço* (2002), sobre um homem afastado do convívio familiar por “ser gay”.

Mas apesar da vitória do filme de Puiati, outro curta, *Professor Godoy* (dir. Gui Ashcar, BRA-SP, 2009), parece ter roubado a cena no momento das premiações. Vencedor do Coelho de Prata de “melhor curta nacional” de 2009, na escolha do público, o curta do paulistano Gui Ashcar foi o mais ovacionado no ritual de aplausos que segue a cada curta exibido. Ao receber o troféu, o diretor agradeceu à “comunidade de ursos” de São Paulo, que divulgou o filme na internet e garantiu uma boa presença na plateia que escolhe os vencedores. Na história, um professor de matemática (Roney Fachini) na faixa dos 50 anos é assediado por um aluno adolescente (Kauê Tello), despertando os desejos do homem que se vê confuso pela maturidade do aluno na busca por aquela relação.

Experimentais, lineares, simples, ininteligíveis ou até mesmo açucarados demais, esses filmes acabam por colocar em evidência diferentes formas de colocar em narrativa situações que podem fazer pensar em diversidade sexual ou simplesmente ilustram diferentes formas de engajamento afetivo. Em alguns, torna-se re-

ATLÂNTICO

ATLANTIC

BRASIL (RJ)/CUBA - 2008 - 19 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: FÁBIO MEIRA
 PRODUÇÃO: HUGO KOPFER
 ELENCO: LEANDRO CASTILHO, LUIS ALBERTO GARCIA,
 IVANESA CABRERA

Numa ilha distante e paradisíaca, dois amantes
 partilham lembranças amorosas em tempos diferentes
 numa trama envolvida em poesia e lirismo.

On a far-away paradisiacal island, two lovers share
 affectionate memories in different times in a plot elaborated
 with poetry and lyricism.

**PREGUIÇA**

LAZINESS

BRASIL (RJ) - 2009 - 8 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: RAPHAEL FONSECA
 PRODUÇÃO: GUILHERME WHITAKER
 ELENCO: FÁBIO ENRIQUEZ, RAFAEL RODRIGUEZ,
 LORENA SERAFIM, RODRIGO WRECH

Durante uma ligação telefônica, garoto conta à amiga detalhes
 da relação com rapaz que acabou de conhecer, numa história
 ilustrada por um passeio e um descanso na praia.

Over a phone call, a boy tells a girl friend the details of his relationship
 with a boy he has just met. The story illustrates a stroll and a rest on the
 beach.

NA MADRUGADA

[JOURNEY INTO NIGHT]

BRASIL (RJ) - 2009 - 21 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: EDUARDA GÖTER
 PRODUÇÃO: FERNANDO NICOLLETTI
 ELENCO: ANA LUCIA TORRE, DENISE WEINBERG

Baseado num conto de Heloisa Seixas, a trama mergulha no
 universo feminino ao retratar uma mulher madura e sua descoberta
 do prazer pelas mãos de outra mulher. Tudo permeado por dúvidas,
 inseguranças e muitos desejos.

Based on a tale by Heloisa Seixas, the plot plunges deep into the
 feminine universe to portray a mature woman and her discovery of pleasure
 in the hands of another woman. Everything is filled with doubt, insecurity and
 tremendous desire.

**GAROTO DE ALUGUEL**

TAXI BOY

BRASIL (RJ) - 2009 - 19 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: TARCÍSIO LARA PUJATI
 PRODUÇÃO: CRISTÓVÃO PAIVA, PAULA LAGÔDEIRO, TIAGO CAMPANY
 ELENCO: AUGUSTO GARCIA, THIAGO MENDONÇA, GABRIELLA AVIARAS,
 RAPHAEL, VIANNA, RENATO FARIAS

Certo dia, um homem recebe uma proposta inusitada: ter todas as
 suas ações filmadas para um reality show transmitido pela internet.
 O único problema: as câmeras filmam o que acontece dentro do
 corpo e não fora. Nesse meio tempo, o rapaz se envolve com uma
 drag queen.

One day, a man receives an unusual proposal: to have all of his actions
 recorded for a reality show broadcast on the Internet. The only problem is,
 the cameras will shoot what happens inside, rather than outside, his body.
 Meanwhile, the man gets involved with a drag queen.

**UM POUCO MAIS DE
ETERNIDADE**

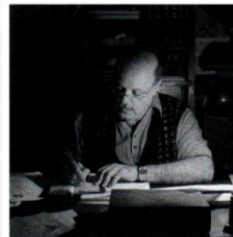
[AN EXTRA SMIDGEN OFF ETERNITY]

BRASIL (SP) - 2009 - 19 MIN

DIREÇÃO: MARCEL TOSTA | ROTEIRO: ROBERT BODI
 PRODUÇÃO: BRUNA BIRAL, BRUNO EZZO
 ELENCO: ROSAMARIA MURTINHO, BRAULIO FERRAZ, CLAYTON BONARDI,
 FABIANO AMIGUCCI, MATEUS PRESTES, PAULA ZWICKER

Na esperança de entreter seu amigo em coma, a travesti Wanda
 narra uma das muitas enracadas na qual se meteu: o dia em
 que cedeu aos encantos do suposto marido de uma grande
 amiga e viveu o dilema de contar ou manter segredo.

Hoping to entertain a friend in a coma, a transvestite named Wanda
 narrates one of his many plights: the day he gave in to the charms of the
 so-called husband of a good friend and then faced the dilemma of telling
 the truth or keeping the secret.

**PROFESSOR GODOY**

MR. GODOY

BRASIL (SP) - 2009 - 14 MIN

DIREÇÃO E ROTEIRO: GUI ASHCAR
 PRODUÇÃO: FELIPE DUARTE
 ELENCO: KAUE TELLOLI, RONEY FACHINI

Godoy é um severo professor de matemática que se vê numa
 situação difícil quando percebe que Felipe, um de seus alunos,
 o seduz. Perturbado pelas provocações, ele tem de decidir se
 cede aos desejos ou mantém a ética da profissão.

Godoy is a strict Math teacher who finds himself in a difficult situation when
 he realizes that Felipe, one of his students, has begun playing an alluring
 game of seduction. Disturbed by the provocations, he has to decide between
 giving in to his desire or upholding his professional ethics.

MOSTRA COMPETITIVA | PROGRAM

IMG 104 – Programa 2 da Mostra Competitiva de 2009. Catálogo do festival

levante a forma como determinados sujeitos interpretam as relações de “mesmo sexo” ou os comportamentos que destoariam do que supostamente se espera de homens e mulheres. Mas, num sentido mais estrito, essas produções indicam formas através das quais se fala em sexualidade, diversidade sexual, identidade e representam também uma certa forma de enquadrar a questão, de onde surgem filmes mais alegres e outros menos otimistas, uns mais solares e outros mais sombrios, uns mais didáticos e outros apostando na desconstrução, sem que no entanto possamos colocar isso dentro de uma tipologia definitiva.

E assim como esses filmes, apresentados em conjunto, formam paisagens sonoras e visuais bastante múltiplas e quase paradoxais, a presente tese opta por manter-se nesse estilo narrativo livre que puxa muitas das linhas que o Mix Brasil coloca na tela, sem necessariamente priorizar desmanchar o emaranhado que se forma.

4.2.2 A “sexualidade adolescente”, na edição de 2010

No segundo ano de campo, acompanhei a Mostra Competitiva Brasil apresentada no Museu da Imagem e do Som (MIS), a primeira casa do Mix Brasil – fato lembrado por André Fischer em sua apresentação da seleção de curtas. “Esse espaço me faz lembrar nossa primeira edição, em 1993, quando as pessoas se amontoavam nesses corredores para assistir a primeira seleção de curtas brasileiros”, rememora Fischer. Já no texto do catálogo que apresenta a Mostra, ressalta-se um contraste entre a temática da maioria dos curtas e a maioridade do festival que, em 2010, chegou à sua 18ª edição:

Apesar de o Festival MixBrasil estar comemorando 18 anos, mais da metade dos filmes da Mostra Competitiva Brasil trata de relações envolvendo menores de idade. A escolha não foi nada proposital, mas revela que a descoberta da sexualidade na adolescência foi um dos temas que mais instigou realizadores nesta safra. (MIX BRASIL, 2010: 6)

Seis dos dez curtas-metragens selecionados tinham adolescentes como personagens centrais, como o grande premiado desta edição que foi também o filme a abrir o primeiro programa da seleção: *Eu não quero voltar sozinho* (dir.: Daniel Ribeiro, BRA-SP, 2010), uma história simples e comovente, sobre “descobertas” na adolescência. Um garoto cego, Leonardo, começa se interessar por um colega recém-chegado em sua escola, Gabriel. A narrativa do filme prioriza as relações que os amigos de escola travam no dia a dia, incluindo a ida para casa. Apesar de ser representado como um garoto cego bastante independente – uma atuação que rendeu o Coelho de Prata de “melhor interpretação” na escolha do júri para o ator Guilherme Lobo – ele conta com a ajuda diária de uma amiga que o leva até a porta de casa. O novo amigo começa a também acompanhar no trajeto de volta para casa e a relação dos dois meninos vai ficando cada vez mais estreita. Leonardo fica em

dúvida sobre como chegar ao amigo e confessar a paixão, até que um dia é surpreendido por um beijo roubado – numa sequência que explora as possibilidades sensoriais de um contexto em que um dos personagens é cego, potencializando ainda mais os “jogos de ocultamento e revelação”, clássicos num “cinema da diversidade sexual”.

Os conflitos da adolescência e os primeiros contatos homoafetivos estiveram presentes em filmes como *Handebol* (dir.: Anita Rocha da Silveira, BRA-RJ, 2010), em que uma garota, entediada com o namorado, extravasa num jogo de handebol de extrema violência entre garotas. Já em *Eu e o cara da piscina* (dir.: William Mayer, BRA-RS, 2010), um garoto lança seus olhares sobre o melhor amigo, numa produção que alia a linguagem mais atual dos videoclipes com a linguagem das interfaces da internet. Em *Não me deixe em casa* (dir.: Daniel Aragão, BRA-PE, 2009), a internet também ganha destaque numa história sobre adolescentes e a divulgação de imagens íntimas de um casal de adolescentes, um rapaz e uma garota. Enquanto que, em *Mais ou Menos* (dir.: Alexander Antunes Siqueira, BRA-SC, 2010), uma história de bullying homofóbico termina de forma inusitada, num beijo entre agressor e agredido. Os quatro curtas, de diretores recém-saídos de faculdades de cinema, apresentam uma linguagem bastante compreensível e parecem abordar de forma intencional um universo adolescente contemporâneo, sem que esse universo torne-se uma idealização do diretor/roteirista em relação a um passado.

Mas as vivências da maturidade não estiveram ausentes. Em *Aviário* (dir.: Daniel Favaretto, BRA-SP, 2010), traça-se um paralelo entre a forma como uma criança supera a morte de um passarinho de estimação e a experiência de seu tio que tenta superar a morte do companheiro. Já *Bailão* (dir.: Marcelo Caetano, BRA-SP, 2009), que foi o único documentário entre os selecionados de 2010 e o vencedor do *Prêmio Aquisição* do Canal Brasil¹⁶⁴, traz as experiências da “terceira idade gay”, num território do centro antigo, o ABC Bailão, um bar e boate localizado na “mancha gay” do Arouche-República. Num item anterior, no capítulo 2, me referi a *Bailão*, enfatizando a relação dos entrevistados com a cidade. E também porque a narrativa do filme também se utiliza das paisagens da região como cenário para as histórias de vida dos frequentadores desse espaço, confundindo a história deles com a da própria cidade, retomando um tempo bastante anterior aos pendores por visibilidade das últimas décadas.

Luz (dir.: Bruna Capozzoli, BRA-SP, 2010), apesar de focar numa relação entre dois jovens em um seminário, toca num tema bastante caro ao imaginário produzido nos territórios gays das últimas décadas, seja na literatura, nos filmes, nas experiências de vida. Através da revelação dos “castigos, torturas e abuso sexual” promovidos pelos superiores aos dois amantes, a história se concentra no momento de acerto de contas entre um dos jovens e três padres do seminário, amarrados e sob a mira de uma arma. O rapaz quer vingança pela morte do namorado,

¹⁶⁴ Em 2010, o prêmio foi de R\$ 15 mil.

MOSTRA COMPETITIVA 1

EU NAO QUERO VOLTAR SOZINHO

II DON'T WANT TO GO BACK ALONE

BRASIL (SP) – 2010 – 17 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Daniel Ribeiro
ROTEIRO / SCREENPLAY: Daniel Ribeiro
PRODUÇÃO / PRODUCTION: Diana Almeida
ELENCO / CAST: Tess Amorim, Fabio Audi e Guilherme Lobo
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY: Pierre De Kerchove

Leonardo é um adolescente cego que vê sua rotina mudar com a chegada de um novo aluno em sua escola. Ao mesmo tempo que lida com os ciúmes de sua melhor amiga, Leonardo vivencia com Gabriel a descoberta do amor.

Leonardo is a blind teenager who sees his routine change by the arrival of a new student at his school. At the same time dealing with the jealousy of his best friend, Leonardo and Gabriel live the discovery of love.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
A Moma do Lotacao (2004)
A Outra Filha de Francisco (2006)
Café com Leite (2007)



HANDEBOL HANDBALL

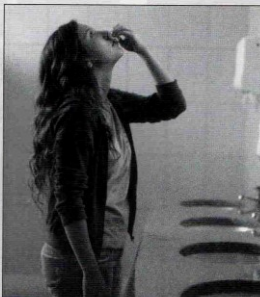
BRASIL (RJ) – 2010 – 19 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Anita Rocha da Silveira
ROTEIRO / SCREENPLAY: Anita Rocha da Silveira
PRODUÇÃO / PRODUCTION: André Pereira, Bianca Tomm e Victoria Misco
ELENCO / CAST: Luiza Baccelli, Victoria Zanetti, Lucia Barros, João Pedro Marinho, Carol Lavigne, Larissa Biundo, Maria Clara Contrucci, Daniela Dillan, Morgana Grimaldi, Mariana Piastori, Lorena Comparato
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY: João Araia

Bia é uma adolescente como outras: gosta de rock, handebol e sangue. Ela treina com o time de handebol, passeia com amigas, flerta no colégio e até inventa sua própria casa. Porém, Bia está prestes a transbordar. Ela quer viver em um estado extremo.

Bia is a teenager like any other: she likes rock, handball and blood. She trains with the handball team, rides with friends, flirts in high school and even invents her own home. However, Bia is about to overflow. She wants to live in an extreme state.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
O vampiro do meio-dia (2008)



EU E O CARA DA PISCINA ME AND THE GUY IN THE SWIMMING POOL

BRASIL (RS) – 2010 – 8 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: William Mayer
ROTEIRO / SCREENPLAY: William Mayer
PRODUÇÃO / PRODUCTION: William Mayer
ELENCO / CAST: Mateus Almada e Daniel Alfaya
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY: Luciana Baseggio
TRILHA SONORA ORIGINAL / ORIGINAL SOUNDTRACK: Saturno de José

Guilherme se sente atraído por seu melhor amigo, Gabriel, mas o medo de se declarar o consome. Em um dia de muito calor, Guilherme decide tomar uma atitude. Ele vai ao encontro de Gabriel num clube determinado a concretizar seus desejos.

William is attracted to his best friend, Gabriel. But the fear of coming out consumes himself. In a hot day, Bill decides to take action. He goes to meet Gabriel at a club determined to achieve his desires.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
Jim (2007)

AVIÁRIO AVIARY

BRASIL (SP) – 2010 – 15 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Daniel Favaretto
PRODUÇÃO / PRODUCTION: Carla Comini
ELENCO / CAST: Júlia Andrade, Guilherme Lopes, Lucélia Machiavelli, Luciana Canton

João leva seu pássaro para a casa do tio Antônio, que está bastante abatido. Num momento de distração o pássaro foge e morre. Os dois preparam um ritual de enterro do pássaro, que vai ajudar Antônio a aceitar a morte de seu namorado.

John takes his bird to the house of his uncle Antonio, who is not so well. In a moment of distraction his bird dies. Both prepare a burial to the bird, which will help Antonio to accept the death of his boyfriend.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
Ensaio sob 12 (2009)



LUZ LIGHT

BRASIL (SP) – 2010 – 13 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Bruna Capozzoli
PRODUÇÃO / PRODUCTION: Bruna Capozzoli e Carol Hubner
ELENCO / CAST: Plínio Soares, André Greco, Roberto Lacava, Rod Lombardi, Bruno Gonçalves
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY: Henrique Venturin

Revoltado com o suicídio de seu namorado, Vicente se vê cara a cara com os padres que o educaram. No lugar do crucifixo, o calor tenso do revólver nas mãos. A iminência da morte traz verdades incômodas aos ouvidos dos santos ali reunidos: castigo, tortura, abuso sexual... Diante de tantos impasses, o que é Deus afinal?

Shocked by the suicide of his boyfriend, Vincent finds himself face to face with the priests who raised him. In place of the crucifix, the tense heat of the gun in his hand. The imminence of death brings uncomfortable truths to the ears of the saints gathered there: punishment, torture, sexual abuse ... With so many obstacles, what is God anyway?



que teria se suicidado pela hipocrisia do clero.

Hipocrisia, tortura e morte também estão no controverso *O capitão chamava Carlos* (dir.: Andradina Azevedo e Dida Andrade, BRA-SP, 2010), um filme que tem sua diegese no período da ditadura militar no Brasil e enfoca sua narrativa num interrogatório em que um cantor conhecido é suspeito de ligação com “subversivos” – na verdade, havia tido um encontro com um rapaz que participava dos movimentos de resistência contra a ditadura. Mas antes de ordenar a tortura, o capitão Carlos confessa reservadamente ao cantor a admiração por suas músicas e uma frustração por não ter podido seguir a carreira artística, obrigado a seguir o mesmo destino do pai militar. A madrugada de emoções termina com a ordem de “acaba com ele”, já que as evidências pareciam apontar que ele sabia mais do que havia contado. O filme acaba com o choro de remorso do capitão em seu carro, a caminho de casa, numa sequência que parece querer dar humanidade ao torturador, como também uma vítima daquele período, o que é, no mínimo, controverso. A dupla de diretoras havia ganhado o Coelho de Ouro, dois anos antes, com *Para que não me ames* (BRA-SP, 2008), sobre uma travesti e um companheiro de cela.

E foi o divertido *O Bolo* (dir.: Robert Guimarães, BRA-RJ, 2010) que conquistou o público como “melhor curta” desta edição de 2010, com uma história nada adolescente sobre uma empregada doméstica (Fabíula Nascimento) que, ao chegar para trabalhar, encontra um bolo de chocolate na geladeira. As reações que o doce causa à doméstica e uma série de flashbacks da festa que havia acontecido no apartamento na noite anterior, nos dão conta de se tratar de um bolo feito de maconha, que na noite anterior havia feito parte de uma festa, cujos participantes, homens e mulheres, aparentam mais de mais de 30 anos. E outro ponto bastante importante nesta imagética é que se trata de uma “festa gay”, num apartamento cuja decoração com imagens de Marilyn Monroe e outras referências do cinema clássico parecem querer nos informar sobre a sexualidade de seu proprietário. Embriagada pelo bolo de chocolate, vemos uma mulher que, de uma evangélica sisuda, que não aceitava os gracejos do porteiro no início do filme, parece queimar com seus desejos à flor da pele, banha-se com mangueira e aceita as investidas do homem. Realizado em 35 mm, com a participação de atores do *mainstream*, *O Bolo* foi recebido às gargalhadas e, assim como *Professor Godoy* na edição passada, ovacionado por aplausos, tornando-se vencedor do Coelho de Prata de “melhor curta nacional” pelo público.

MOSTRA COMPETITIVA 2

BAILÃO BALL

BRASIL [SPI] - 2009 - 17 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Marcelo Caetano
ROTEIRO / SCREENPLAY: Marcelo Caetano
PRODUÇÃO / PRODUCTION: Jurandir Müller, Marcelo Caetano
ELENCO / CAST: Ivan Santos, Cacá Munhoz, Ricardo Rocha, Armando Nunes e Mozã Pinho
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY: Julia Zakia

Imagens do centro da cidade de São Paulo, de suas galerias, de apartamentos e de cinemas pornô compõem o cenário; já o enredo é a urgência da vida. E o Bailão o ponto de convergência das histórias e memórias de uma geração que ajudou a construir a história da homossexualidade no Brasil.

Images from the city center of Sao Paulo, its galleries, apartments and porno theaters set the scene, the plot is the urgency of life. And Bailão the focal point of the stories and memories of a generation that helped build the history of homosexuality in Brazil.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
A Tal Guerreira (2008)

O CAPITÃO CHAMAVA CARLOS THE UNSEEN WORK

BRASIL [SPI] - 2010 - 19 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Andradina Azevedo e Dida Andrade
PRODUÇÃO / PRODUCTION: João Batista Schnorr, Andradina Azevedo e Dida Andrade
ELENCO / CAST: Danilo Grangheira, Dagoberto Feliz e Nelson Baskerville

A dupla vencedora do Coelho de Ouro em 2008 traz um novo filme situado num espaço de confinamento. Num dos porões da ditadura militar, o Capitão Carlos se prepara para mais uma noite de interrogatório e tortura.

The couple that won the gold Rabbit 2008 brings a new film set in a space of confinement. In the cellars of the military dictatorship, Captain Carlos is preparing for another night of interrogation and torture.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
Para que não me ames (2008)



NÃO ME DEIXE EM CASA DON'T DROP ME HOME

BRASIL [PE] - 2009 - 20 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Daniel Aragão
PRODUÇÃO / PRODUCTION: João Vieira Jr
ELENCO / CAST: Marina Didier John Donovan Júlio Rocha Lúcio Lombardi

Quem ama se isola das crueldades da vida. E o casal de adolescentes que protagoniza esse curta descobre isso da pior maneira possível, quando começam a circular na internet imagens de seus momentos de intimidade.

Who loves isolates itself from the cruelties of life. And the couple of teenagers who stars in this short discovers this the hardest way when it begins to circulate on the Internet images of their intimate moments.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
Cinema Pornô e outras más informações (2000), Iremy (2005);
Drop Counting (2005), One Life and Another (2006); Public Solitude (2008)

O BOLO THE CAKE

BRASIL [RJ] - 2010 - 15 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Robert Guimarães
ROTEIRO / SCREENPLAY: Robert Guimarães
PRODUÇÃO / PRODUCTION: Robert Guimarães
ELENCO / CAST: Erierto Leão, Flavio Bauragui, Catarina Abdala, Kiko Mascarenhas, Felipe Abb, Angela Rabello e Caíke Luna
FOTOGRAFIA / CINEMATOGRAPHY: Gabriel Melin

Dirce é uma doméstica evangélica que vira do avesso ao comer um pedaço de bolo de aniversário. De uma hora pra outra, ela vê sua sensualidade reprimida aflorar e nem mesmo seu patrão escapa quando sobe o fogo. O que ela não sabe é que o patrão é gay e que o tal bolo de aniversário é de maconha!

Dirce is an evangelical housekeeper that turns upside down while eating a piece of birthday cake. All of a sudden, she sees her repressed sensuality bloom and not even her boss will scape when the fire comes up. What she does not know is that her boss is gay and that this birthday cake is made of marijuana!

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
Flor de Obsessão (1994)

MAIS OU MENOS MORE OR LESS

BRASIL [SC] - 2010 - 13 MIN

DIREÇÃO / DIRECTOR: Alexander Antunes Siqueira
PRODUÇÃO / PRODUCTION: Alexander Antunes Siqueira
ELENCO / CAST: Jhail Bauer, Nyell Lima, Gringo Starr e Luiza Rossi

Onde há menos do que se espera, pode haver mais do que se imagina. Ivo e Sandro que o digam. Eles estudam juntos em um colégio em Florianópolis e mantêm uma relação conturbada, um caso de bullying que parece não ter solução. Mas para todo problema há uma saída.

When there is less than expected, there may be more than you think. Sandro and Ivo will say. They study together in a school in Florianópolis and keep a troubled relationship, a case of bullying that seems insoluble. But for every problem there is a solution.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR / DIRECTOR FILMOGRAPHY:
Destinado (2007), Contatos (2007), Tentação (2008)

Por mais que haja relevância na participação de filmes com histórias sobre amor romântico e relações de “mesmo sexo”, há sempre linhas de fuga representadas por curtas que podem falar dos mais inusitados assuntos, como as reações a um bolo de maconha ou as experiências na ditadura militar brasileira (1964/1985), um tema que ainda pode render muito mais narrativas. E mesmo as histórias em que uma certa “homossexualidade” parece estar em questão, pode-se ter outros temas como centrais, como a questão da inclusão do aluno cego de *Eu não quero voltar sozinho* ou os embates sobre diferenças de idade em *Professor Godoy*. Pensar neste conjunto de curtas-metragens é talvez imaginar uma arena de discursos nem sempre em concordância, que falam de diversidade sexual, apenas dentro de um determinado contexto de curadoria ou como conjunto de filmes selecionados. O que estou dizendo é que os curtas talvez possam fazer parte de outros festivais e seleções, sendo apreendidos por outros temas que suscitam. Toda classificação empreendida é sempre transitória.

Nesse sentido, o curta *Eu não quero voltar sozinho* é exemplar, desde que se tornou alvo de censura, no ano de 2011: foi proibido no Acre, acusado de apologia à homossexualidade e confundido com o kit anti-homofobia – um projeto sobre diversidade sexual nas escolas – que, na mesma época, havia sido vetado pela Presidência da República¹⁶⁵. A história é contada pelos produtores, numa carta aberta, publicada no site oficial do filme (ver *Anexos*, DOC. 20). O curta não tinha relação com o kit e foi escolhido para integrar uma seleção de filmes que seriam exibidos dentro do projeto Cine Educação, uma parceria entre a Cinemateca Brasileira e a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República com a Mostra Latino-Americana de Cinema e Direitos Humanos, que tem como objetivo “a formação do cidadão a partir da utilização o cinema no processo pedagógico interdisciplinar”. Faziam parte do programa “filmes cujos temas englobem os direitos humanos, de modo que professores escolham quais são mais adequados para serem trabalhados em aula”. Uma professora do Acre escolheu *Eu não quero voltar sozinho* por acreditar que a história de um menino cego, que se apaixona por amigo de escola, servia aos propósitos do programa em falar de inclusão e direitos humanos. Alunos presentes à exibição levaram a escolha da professora ao conhecimento de líderes religiosos locais que acionaram parlamentares evangélicos de Rio Branco que fizeram parar o programa Cine Educação e conseguiram a censura ao curta no Estado.

¹⁶⁵ O Ministério da Educação, em parceria com entidades ligadas aos direitos LGBTs, produziu um kit de material educativo que seria distribuído oficialmente para os professores de 6 mil escolas públicas a partir do segundo semestre de 2011. O projeto – batizado informalmente de “kit anti-homofobia” – era uma das ações do programa federal Escola sem Homofobia, mas foi vetado pela presidente da República, Dilma Rousseff, em abril do mesmo ano, devido às pressões da banca evangélica do Congresso Nacional que ameaçava barrar a aprovação de projetos de interesse do governo.

4.2.3 Curtas, cinema e vídeo: transformações do audiovisual

Festivais de cinema costumam ser territórios bastante sensíveis às mudanças tecnológicas no audiovisual e, em “*queer festivals*”, elas parecem estar conectadas à globalização da cultura “queer” ou LGBT (BARRET *et al.*, 2005: 587), como sugerem os curadores de festivais no artigo coletivo publicado em forma de dossiê, na revista GLQ, já citado anteriormente. Charlie Boudreau e Katharine Setzer, programadores do *image+nation*, festival de cinema LGBT de Montreal, Canadá, defendem que a “queer globalization” tem como um primeiro impacto a disponibilidade de “produções alternativas” numa escala massiva. E eles não estão se referindo apenas aos contextos recentes da “revolução digital”, mas também enfatizando o “impacto” que tecnologias como a do vídeo já representavam nos anos 70, inclusive nas políticas de identidade da época, por conta da proliferação de narrativas que davam visibilidade às experiências ausentes do *mainstream* cinematográfico e televisivo.

Mais recentemente, o acesso a esses filmes torna-se facilitado com a digitalização dos suportes e a expansão da internet, o que também reduziria as possibilidades dos curadores (*idem*: 587), com a perda de ineditismo dos filmes. De fato, não é muito difícil encontrarmos, disponíveis na rede, curtas e até mesmo longas que ainda estão em processo de circulação pelos festivais¹⁶⁶. O mais comum, no entanto, tem sido o uso da internet para a circulação e a construção da trajetória dos curtas, depois de estreadem em algum festival de importância, como o Mix, que neste caso pode impulsionar a própria carreira virtual do filme¹⁶⁷. Apesar de a internet ter se tornado um lugar privilegiado para essa circulação, “as janelas tradicionais de exibição continuam tendo importância fundamental na carreira de um filme” (LANGIE, 2011: 165). Enquanto o mercado e as salas de exibição são marcadores importantes para a trajetória de um longa-metragem, os festivais de cinema costumam ser a principal etapa na circulação de um curta-metragem, quando não a única “janela tradicional” para estas produções¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Essa forma de contato, que os indivíduos desfrutam com os filmes, talvez não seja necessariamente exclusiva e pode se aliar a outras formas de uso do cinema, mas ela difere em grande medida das experiências de grande tela, como as proporcionadas pelo Mix Brasil, em que o debate, o confronto e as trocas podem acompanhar a “experiência compartilhada dos festivais” (BOUDREAU e SETZER, in: BARRET *et al.*, 2005: 587). Não há unanimidade, mas as novas tecnologias também são interpretadas pelos programadores como perda de um público em potencial, principalmente entre as novas gerações. Faltam estudos que pensem as alianças entre as duas formas de contato com o cinema.

¹⁶⁷ Em canais de exibição de vídeos na internet como o YouTube, é comum encontrarmos referências aos festivais em que os filmes circularam, sendo que eles podem ser encontrados no sistema de buscas por marcadores que fazem referência aos festivais.

¹⁶⁸ Um longa tem as condições de exibição como qualificadoras de sua trajetória, em que o sucesso comercial pode credenciá-lo a continuar circulando. Já um curta dificilmente torna-se sucesso de bilheteria ou de vendas em DVD, a não ser que seja compilado com outros filmes curtos em coletâneas, algo que as salas de exibição

No caso das produções em vídeo, os espaços de exibição são ainda mais restritos. Os festivais de cinema só começaram a dar espaço a esse tipo de produção nos anos 90, o que fazia com que dependessem dos raros espaços que surgiam nos canais de televisão¹⁶⁹ (BENTES, 2003). Os vídeos que o Mix Brasil catalisou em sua história, por conta da temática e mesmo da proposta estética, nem com esses espaços televisivos podiam contar. Talvez por isso os interessados numa carreira cinematográfica sempre tenderam a optar pela produção em película de 35 mm que, no campo das artes audiovisuais, torna-se símbolo do fetiche pela imagem em alta resolução (*idem*). Não raro, diretores que têm participação destacada na história do Mix fazem a migração de formatos, profissionalizando-se com produções em película, apesar de que o festival em sua história nunca ter feito essa distinção na seleção oficial de curtas nacionais.

Daniel Ribeiro dirigiu importantes trabalhos em vídeo¹⁷⁰, antes de ter dirigido dois dos curtas de maior destaque da Mostra Competitiva dos últimos anos: o já citado *Eu não quero voltar sozinho*, vencedor de 2010, e o premiado *Café com leite* (BRA-SP, 2007), que não levou nenhum prêmio do Mix de 2008, mas chegou a receber um Urso de Cristal, no Festival de Berlim, em sua carreira internacional. Filmado em 35 mm. A narrativa deste último foca o relacionamento de dois homens jovens que estão decidindo morar juntos, quando um deles perde os pais num acidente e se torna responsável pelo irmão menor. A delicadeza bastante semelhante ao tratamento já dispensado pelo diretor em *Eu não quero voltar sozinho* e o próprio olhar sobre as relações de “mesmo sexo”, além de sua qualidade técnica bastante apurada, parecem ter garantido o sucesso de *Café com leite* que circulou por vários “*gay and lesbian film festivals*”.

não costumam fazer. Daí a importância dos festivais de cinema que podem alavancar reconhecimento, ainda que não comercial, e abrir oportunidades para as próximas produções.

¹⁶⁹ Tanto Machado (2003) quanto Bentes (2003) citam o grupo de videastas *Olhar Eletrônico* como um dos raros a desfrutar de um espaço na televisão aberta, quando em 1983 fez parte de um programa da TV Gazeta apresentado pelo jornalista Goulart de Andrade. Ainda assim, há que se considerar que o trabalho desse tipo se dá muito mais num diálogo crítico com a televisão do que com o cinema. Os vídeos do *Olhar Eletrônico* se utilizaram de procedimentos que uma década mais tarde seriam incorporados aos programas da televisão aberta que aliam jornalismo e entretenimento, como entrevistas informais nas ruas, exposição dos bastidores da televisão e tornando risíveis os “assuntos sérios” da economia e da política. Desse grupo, faziam parte, entre outros, Fernando Meirelles, diretor de *Cidade de Deus* (BRA, 2002) que a partir do sucesso deste filme constrói uma carreira internacional no cinema; e Marcelo Tas, que desde os anos 80 leva este estilo à televisão aberta nas suas participações em canais como Globo, Cultura e Bandeirantes, através de quadros ou programas muito parecidos às experiências do *Olhar Eletrônico*.

¹⁷⁰ Junto de Eduardo Mattos, Daniel Ribeiro venceu o Show do Gongo em 2002 com *A mona do lotação*, uma paródia transgênero de *A dama do lotação* (dir.: Neville de Almeida, BRA, 1978), por sua vez baseado no texto de Nelson Rodrigues. A dupla também realizou outros dois títulos do Gongo, *A mona do banheiro* (BRA-SP, 2003) e *A outra filha de Francisco* (BRA-SP, 2005).



IMG 107 – *Café com Leite*, no site oficial do 16° Mix Brasil

Tradicionalmente, a Mostra Competitiva colocava em disputa direta filmes de 35 mm, uma imagem “sensual, movente, quase tocável” (*idem*: 587) e vídeos que, por mais interessantes que fossem o roteiro ou a montagem, padecem de uma resolução baixa nas imagens¹⁷¹ (MACHADO, 2003:43). Mas já em meados da primeira década do século XXI, a distinção se vê esmaecida com as possibilidades dessa “revolução digital”, em que uma “aparência profissional” (*proffessional-looking*) pode ser alcançada mesmo numa produção de baixo custo. O que, no entanto, ainda faz com que muitos trabalhos sejam recusados em festivais como o de Montreal, segundo seus programadores, por conta da baixa qualidade da direção, atuação, roteiros ou mesmo da estrutura narrativa (BARRET *et al.*, 2005: 587).

Se hoje os formatos digitais fazem diminuir as fronteiras entre cinema e vídeo, nos anos 90 e até recentemente, essa distinção era bastante visível e, no caso brasileiro, as diferenças entre vídeo e cinema vão além de distinções técnicas. Os formatos podem ser pensados como rastros das “linhas de força”¹⁷² que formaram o Mix Brasil. Quando o assunto são as produções universitárias, por exemplo, o vídeo há que ser considerado como uma tecnologia mais largamente difundida nas faculdades de comunicação e de ciências humanas, produtoras de documentários, enquan-

¹⁷¹ Segundo Arlindo Machado (2003: 43): “Uma imagem de baixa resolução significa uma imagem que funciona melhor em tela pequena. É também uma imagem na qual se pode colocar pouca quantidade de informação, já que há sempre o perigo de que um quadro demasiado abundante de motivos se dissolva na chuva de linhas de retículas, perdendo portanto os detalhes e a profundidade de campo. Se tomo uma fotografia de uma multidão de rostos humanos, mesmo que essa foto tenha dimensões reduzidas, posso ainda assim ser capaz de identificar cada um dos rostos bem destacados e diferenciados que ali aparecem. No vídeo, entretanto, esses rostos podem ser reduzidos a uma mancha indiferenciada, devido à baixa resolução da imagem. Isso tem sido modificado um pouco nos últimos anos, devido ao aparecimento da imagem digital (de resolução variável) e da televisão de alta definição, mas os 30 anos de história de nosso vídeo foram mesmo feitos com a imagem granulosa e mosaica que caracterizou o primeiro vídeo”.

¹⁷² Tomando emprestado um termo de Arlindo Machado (2003) em seu estudo sobre o vídeo no Brasil.

to os filmes em película de 35 mm é mais comum nas produções originárias das escolas de cinema, de onde saem boa parte dos curtas de ficção. No caso das produções não universitárias, elas podem vir tanto de profissionais de cinema que escolhem o 35 mm como um formato condizente com suas aspirações profissionais – participar de festivais internacionais de cinema, dirigir um longa-metragem – quanto de artistas e pesquisadores que souberam se aproveitar do formato vídeo e suas facilidades para as produções de baixo custo. É difícil conferir algum padrão a esse contexto.

Suzy Capó, diretora do Mix, no mesmo dossiê, explica que as novas tecnologias significaram para o Mix, em primeiro lugar, uma das formas de constituição de seu próprio público, uma vez que o Portal Mix Brasil na internet, do qual já falei, começou como uma lista de discussão que reunia os assinantes em torno de notícias do festival – período em que a rede mundial se popularizava no Brasil.

Mas o mais recente e importante desenvolvimento é a emergência do cinema digital, que tem substituído formatos como o 16 mm e tem sido lugar para o trabalho experimental (...). Enquanto no começo nós tínhamos não mais que vinte filmes brasileiros, principalmente de São Paulo e Rio, agora nós recebemos quase cem vídeos, e de lugares sem tradição de produção fílmica. (CAPÓ, in: BARRET *et al.*, 2005: 588)

Ainda assim, a maior parte dos trabalhos selecionados é de São Paulo, que certamente é também o estado com mais cineastas inscritos – dos 21 curtas da competitiva, nos anos desta etnografia, nove eram paulistas, sete fluminenses e os outros de estados como Rio Grande do Sul (1), Santa Catarina (1), Paraíba (1) e Pernambuco (2).¹⁷³

Ainda em relação às diferenças entre cinema e vídeo, os catálogos pararam de fazer essa distinção desde 2008, quando deixaram de figurar os formatos (vídeo, 35 mm, 16 mm) ao lado das sinopses. Além disso, o próprio nome do Mix Brasil é alterado de “festival de cinema e vídeo” para “festival de cinema”, a partir da 16ª edição, um outro possível indício da perda de importância dessa distinção. Uma importância talvez meramente formal, uma vez que, nas premiações do Mix, ao longo da história, os formatos parecem não ter sido decisivos na distribuição dos troféus. Júri e público parecem ter privilegiado boas narrativas que, independente de qualificações técnicas, conseguiram traduzir com maior sucesso a ideia de “diversidade sexual”, ainda que não seja possível apresentar qualquer padrão dos eleitos nestes anos. Comédia ou drama, romance ou conflito, ficção ou documentário, alternativo ou comercial, cinema ou vídeo, é um conjunto bastante eclético que

¹⁷³ Se fosse possível fazer um levantamento por Estado de todos os curtas que já participaram da Mostra Competitiva, ao lado da hegemonia de São Paulo e Rio de Janeiro, também seria possível apresentarmos a presença de quase todos os estados da federação ao longo de 18 edições, ainda que alguns deles tenham participado apenas uma ou duas vezes. Por maior que seja o apelo do Mix Brasil como um festival nacional, suas relações com as grandes cidades parecem evidentes, e atribuí-las ao fato de se tratar das cidades que mais produzem cinema no Brasil pode ser simplista demais, uma vez que essas relações são marcadas pela existência de redes que conectam artistas e ativistas das movimentações “gays” contemporâneas.

compõe esse panteão.

Um panteão de imagens e narrativas que talvez seja também iluminado por um outro conjunto de narrativas que parece colocar em suspensão algumas das relações entre produção audiovisual e diversidade sexual que acabamos de ver. É hora do Show do Gongo.

4.3 *Show do Gongo*: o Mix Brasil e seu contrário

Ainda que a perfeição técnica da imagem audiovisual e a ausência de estereótipos – clamores discutidos anteriormente – possam marcar os curtas-metragens nacionais de maior destaque nas últimas edições do Festival Mix Brasil, há uma noite em que essas tendências são subvertidas ou, ao menos, suspensas em nome do bom humor. O Show do Gongo, realizado desde o ano de 1999 (na sétima edição do Mix), pode ser muito bem pensado como a antítese do próprio Mix Brasil. Como se fosse um festival à parte, nesta noite concorrem filmes de até três minutos que se inscrevem até três horas antes, sem passar por uma curadoria. Os concorrentes não são julgados pelo júri oficial do Mix, mas pelo próprio público e por três convidados especiais que apenas se encarregam de chancelar a escolha popular.



IMG 108 – Marisa Orth, na edição de 10 anos do *Show do Gongo*, em 2009.

O Show do Gongo, mesmo se tratando de um evento de exibição de filmes e vídeos, tem um formato teatral e, por conta disso, acontece fora do circuito de cinemas que fazem parte da programação do Mix, mas que também se assemelha à estrutura de um programa de auditório, que no Brasil tradicionalmente realizam-se em rádio e TV. Teatral porque é apresentado por uma atriz que encarna uma personagem, a Poderosa do Gongo, desde a primeira edição interpretada por Marisa Orth, artista bastante conhecida do público por sua participação nos últimos anos em programas de humor e telenovelas da televisão aberta. Ela é responsável por apresentar os concorrentes e gongá-los, ou seja, eliminá-los da competição, suspendendo sua exibição, se a plateia assim o desejar, atingindo a placa de metal com sua baqueta.

O público é parte importante desse espetáculo e interage com a atriz/ personagem, em trocas que sempre pendem para o humor e o sarcasmo que marcam o Show do Gongo. Friso a ideia da hegemonia de estilos humorísticos, dos quais a paródia seria o melhor exemplo, como marcas distintivas desse espetáculo, uma tendência que talvez se explique pelo seu próprio formato. Ao ser exibido, cada curta concorrente tem, segundo as regras do show, um período de 30 segundos para conquistar a plateia, que só pode se manifestar depois desse tempo – uma regra nem sempre cumprida. Talvez por isso, alguns filmes experimentais ou mesmo narrativas nada cômicas encontrem poucas possibilidades, sendo gongadas se não tiverem nenhum poder de atração ou persuasão, ainda em seus primeiros segundos.

Assim, os trabalhos dessa competição sempre tiveram um direcionamento para o humor. Durante as exibições, parecem ser estas as características exigidas pelo público que só deixa passar filmetes que parodiam anúncios publicitários, cliques musicais, reportagens de TV e até as instruções que antecedem a exibição dos filmes nas salas de cinema de São Paulo¹⁷⁴. E essas escolhas são feitas através de manifestações bastante calorosas, podem pedir o gongo para o curta concorrente ou aprová-lo. Segundo palavras da Poderosa do Gongo, este público promove uma “noite de destruição, crítica, inveja e selvageria”. A dinâmica do Show, a atuação de Marisa, os curtas apresentados e a participação da plateia constroem imagens que contrastam com as outras sessões de filmes do festival, descritas anteriormente. As regras do “bom-mocismo gay e lésbico” (LOPES, 2002: 102) estão suspensas.

¹⁷⁴ São peças audiovisuais que fornecem aos espectadores instruções de segurança e avisam da necessidade de se desligar os aparelhos de telefone celular, assim como pedem para que se evite conversas durante as sessões.

SHOW DO GONGO



A noite mais concorrida do Festival Mix Brasil completa dez anos em 2009 e promete continuar abalando as estruturas da cinematografia LGBT brasileira. Sob o comando da Poderosa do Gongo, Marisa Orth, um dos principais nomes da comédia brasileira, o Show do Gongo segue mostrando ao público as mais despuídas e despretensiosas produções, sem jamais perder seu tom democrático. Como sempre, aquela ou aquela que se aventurar a apresentar sua obra ao público saberá ali mesmo e da forma mais direta o que pensa a plateia – ensandecida e histérica –, que pode vaia, gritar e pedir que Marisa Orth, de posse de sua baqueta, dê o gongo fatal. Os que sobreviverem ao crivo popular serão julgados por um trio de jurados e disputam o Coelho de Prata. Coragem: quem sabe o próximo pode ser seu! Para participar, basta inscrever-se curta até às 18 horas no próprio dia do Show do Gongo.

SESSÃO RESGATE - 10 ANOS DO SHOW DO GONGO

A primeira década de gongadas será comemorada em duas sessões especiais com uma retrospectiva dos melhores do Show do Gongo. Desde 1999, essa parte do Mix Brasil se tornou a menina dos olhos de grande parte do público, reunindo ali as mais irreverentes paródias e sátiras. Apesar da irreverência, para muitos o Show do Gongo se tornou uma oportunidade de participar do Mix Brasil e divulgar seu talento. Prova disso são os vários campeões que se repetiram nestas dez edições. Além dos vencedores em São Paulo, não podemos deixar de lembrar daqueles que, mesmo sem o Coelho de Prata, se tornaram inesquecíveis do público. Como "Xana-Du" (2002), de Ivy Abuja'mra e Cló Azevedo, que conquistou o segundo lugar em São Paulo. Ou "Gonga Card" (2006), de André Machado, o mestre da paródias a comerciais, que ficou com o segundo lugar com a sátira sobre tudo, ou quase tudo, que o dinheiro pode comprar. E como deixar de fora "As Panteras Saem do Armário" (2001), a sátira de Charlie's Angels que quase rendeu o tri-campeonato a Sandra Brogioni, em 2001? E também o já clássico "A Drag a Gozar" (2007), de Kiko Cesar, vencedor no Rio de Janeiro com uma linguagem de vídeo-clipé numa divertida sátira a alta rotatividade amorosa dos dias de hoje. Por sinal, o gongo carioca também trouxe inesquecíveis produções como "Tudo que você quer ser" (2001), de Claudia Jouvin e Felipe Veloso, vencedor da primeira edição por lá, ao trazer à tona uma discussão conjugal entre Barbie e Ken, por ciúmes do Falcon. As sessões apresentam primeiros lugares do show e outros títulos que se destacaram e sobreviveram às gongadas de Marisa Orth e seu público.

VENCEDORES DO SHOW DO GONGO EM SÃO PAULO

GRANDES LÁBIOS (2003) DIREÇÃO: ANDRÉ MACHADO

Outro vídeo que abriu mão da sátira e apresenta uma piadinha entre duas bocas salitantes que comentavam sobre um cunete.

DORIANUS (2004) DIREÇÃO: ANDRÉ MACHADO

Sátira às propagandas de margarina, mostra um casal gay que usava o produto para finalidades sexuais.

A OUTRA FILHA DE FRANCISCO (2005) DIREÇÃO: DANIEL RIBEIRO E EDUARDO MATTOS

Paródia ao sucesso nacional "Dois Filhos de Francisco", trazendo como astro um rapaz da roça que no fundo é sonha em se tornar Maria Bethânia.

O VIADO VESTE PRA DÁ (2006) DIREÇÃO: KIKO CÉSAR

Sátira eschachada ao filme "O Diabo Veste Prada", estrelado pela drag Thalia Bombinha. A mesma equipe quase venceu novamente em 2007, com o vídeo "A Drag a Gozar", de novo estrelado por Thalia.

DESAFIO PACSÍVIA (2008) DIREÇÃO: ANDRÉ MACHADO

Paródia do comercial do iogurte Activia, o usuário do produto afirma que já não passa mais "o cheque" após adotar o estilo "pacsívia" de ser. Estrelado por Fábio Rabin e André Barretto.

A BICHA DE BLAIR (2000) DIREÇÃO: SANDRA BROGIONI

Sátira ao sucesso do terror "A Bruxa de Blair", estrelado por uma bicha atacada interpretada por Pier Balestrieri.

COME (2000) DIREÇÃO: SANDRA BROGIONI

Paródia da música "Call Me", sucesso de Chris Montez nos anos 60, trazia uma versão picante em português, com o refrão "Come... por que você não me come?".

ÂNUS INCRÍVEIS (2001) DIREÇÃO: BIA FLECHA E HELLOISA PASSOS

Talvez o único de toda a história que criou uma trama totalmente inédita. O protagonista, Lucicleide da Silva, tem um emprego peculiar: depila as partes íntimas de famosos como Hebe Camargo e Silvetty Montilla.

A MONA DO LOTAÇÃO (2002) DIREÇÃO: DANIEL RIBEIRO E EDUARDO MATTOS

Sátira à "Dama do Lotação", filme com Sônia Braga adaptado da crônica de Nelson Rodrigues. Aqui, novamente a estrela é uma travesti, que invade um ônibus e incendeia de tesão todos os passageiros.

TELEBAMBIS (2007) DIREÇÃO: ANDRÉ MACHADO

Paródia ao programa infantil da TV inglesa, trazendo um quarteto de teletubbies gays e "colocados".

No primeiro ano de pesquisa de campo, 2009, o Show do Gongo completava dez anos e tive a oportunidade de auxiliar a equipe de organização do Mix na seleção de vídeos que foram exibidos nas sessões *Transbrasil* e *Autorama* – estas sessões foram descritas no item 2.2.2 desta tese. A retrospectiva, em forma de homenagem, reconhece a importância dessa produção (IMG. 109). Evento bastante reconhecido nos territórios gays de São Paulo, o Gongo parece ultrapassar a popularidade do próprio Mix Brasil, sendo a noite que mais mobiliza os públicos “gays” de São Paulo, atraindo pessoas que não chegam a frequentar outros filmes do festival. Apesar dessa relação de “contrários” que se identificam nas percepções do público paulistano¹⁷⁵, o Show do Gongo não é uma exclusividade do festival brasileiro.

O mais antigo acontece no Mix-NY ou o Queer Experimental Media Festival de Nova York, com o mesmo formato e a denominação Gong Show. Com este nome, também é realizado durante o OutFest, o “*gay and lesbian film festival*” de Los Angeles, evento nascido no mesmo ano do gongo brasileiro. Este último tem como apresentador o escritor e roteirista Dennis Hensley que, segundo as descrições encontradas (IMG. 110), segue a mesma dinâmica da disputa comandada por Marisa Orth. Hensley também comanda os Gong Shows¹⁷⁶ de dois festivais de cinema “gay e lésbico” realizados nas cidades norte-americanas de Seattle e Fresno. Talvez não coincidentemente, Hensley é autor do livro que também virou um filme, produzido para TV, *Screening Party* (dir.: Chil Kong, EUA, 2008), sobre experiências pessoais de assistir filmes com os amigos, de falar sobre esses filmes e interagir de forma mais ativa com o que está sendo exibido.

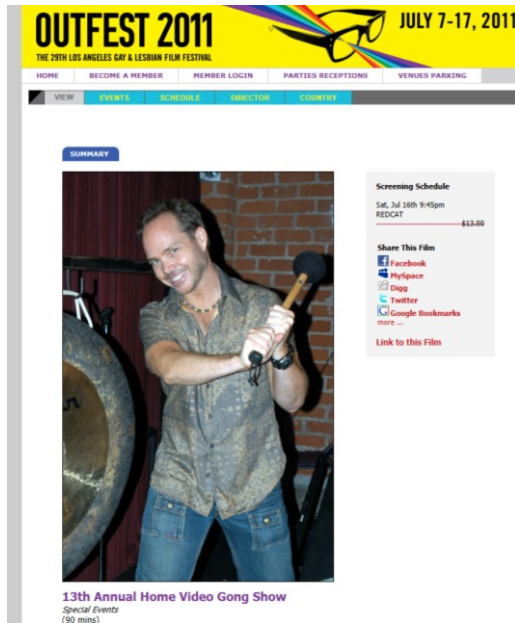
Infelizmente não disponho de dados etnográficos sobre estes festivais. Seus Gong Shows também não são citados na literatura sobre os festivais (ZIELINSKI, 2008). As poucas referências encontradas na internet, no entanto, permitem sugerir que talvez em nenhum destes festivais o evento tenha tanta importância como o Show do Gongo tem para o Mix Brasil, onde faz parte da programação, tem destaque no catálogo e no site do evento e oferece ao curta vencedor o mesmo troféu oficial do festival. Talvez por isso, o Gongo brasileiro seja uma referência internacional para as competições do tipo, como a mais recente, criada em 2010, o Show del Txistu¹⁷⁷, do Zinegoak – Festival Internacional de Cine y Artes Escénicas Gay-

¹⁷⁵ Nas minhas perambulações pelos territórios “gays” de São Paulo, quando comentava com outras pessoas que estava na cidade etnografando o Mix Brasil, muitas se lembravam imediatamente do Show do Gongo, como uma espécie de sinônimo do festival.

¹⁷⁶ Esta denominação e o próprio sistema de gongar candidatos são, por sua vez, uma paródia de um programa de mesmo nome da televisão estadunidense dos anos 70, um “show de talentos”, em que concorriam candidatos a cantor, mágico ou comediante, entre outros artistas. No Brasil, dois shows neste formato ficaram famosos na tevê brasileira dos anos 70 e 80: o “Show de Calouros”, de Sílvio Santos, interrompia os candidatos desclassificados com uma campanha, enquanto na “Buzina do Chacrinha”, que fazia parte dos programas apresentados por Abelardo Barbosa, os eliminados também eram interrompidos com a buzina do apresentador que em seguida lhes entregava um abacaxi como troféu.

¹⁷⁷ *Txistu* é uma pequena flauta de origem basca, cujo som é lembrado com os apitos utilizados pelo público.

Lesbo-Trans de Bilbao, País Basco/Espanha, e tem o Show do Gonggo como uma referência assumida (IMG. 111). A competição também conta com a participação de artistas locais que encarnam personagens para interagir com a plateia. A diferença vem da forma como o público se manifesta. Enquanto nos norte-americanos Gong Shows e no brasileiro Show do Gonggo o público participa através de pedidos eufóricos – “Gonga!” –, em Bilbao essa manifestação se dá através de um apito que cada participante recebe na entrada do teatro.




OUTFEST 2011
THE 29TH LOS ANGELES GAY & LESBIAN FILM FESTIVAL

JULY 7-17, 2011

HOME | BECOME A MEMBER | MEMBER LOGIN | PARTIES/RECEPTIONS | VENUES/PARKING

VIEW | EVENTS | SCHEDULE | SECTION | COUNTRY

SUMMARY



13th Annual Home Video Gong Show
Special Events
(90 mins)

Screening Schedule
Sat, Jul 16th 9:45pm
REDCAT \$13.00


Share This Film

- Facebook
- MySpace
- Digg
- Twitter
- Google Bookmarks
- more...

Link to this Film

And we're back! The show that brought you such unforgettable clips as "Dixie Carter's Unworkout," "Jill" and the cringe-inducing, instant-classic "Meat-Ass" returns for another night of outrageous video moments from you, our audience. Bring a cued DVD or the URL of your funniest, most shocking or straight-up weirdest clip (under three minutes, please!) to compete in one of two categories, Personal Genius (you made it yourself!) or Party Video Archivist (it's in your collection and it must be shared!). Whatever makes the audience giggle, gasp or gag the most is showered with praise and prizes. Everything else gets gonged without mercy. Standing in boozy judgment will be our host Dennis Hensley and our celebrity judges Frank DeCaro (Sirius Out Q Radio Host), Bryan Safi (Current TV's "That's Gay"), and Nicol Paone ("The Big Gay Sketch Show"). Viewer discretion is not only advised but pushed to the limit.

PRE-SCREENING RECEPTION: REDCAT LOBBY

 [Print this Page](#)

 [Email](#)

For ticketing information please phone 213-480-7065 or email boxoffice@outfest.com

Powered by [The tix/SYS Box Office Management System](#) and [synercom/edi](#)

2011 OUTFEST | site by: PROPAGANDA CREATIVE GROUP

IMG 110 – Dennis Hensley e o *Gong Show* no site oficial do *OutFest* de Los Angeles



IMG 111 – Cartaz do Show del Txistu, criado em 2010, inspirado no Gongo

4.3.1 A noite das loucas

A agitação começa na porta, com uma longa fila iniciada mais de uma hora antes do início do Show do Gongo. Em 2009, como na maioria dos anteriores, a competição foi realizada no Memorial da América Latina, na Barra Funda. Em 2010, o local escolhido foi o Teatro Gazeta, na Avenida Paulista. São dois espaços do privilegiado circuito de espetáculos da capital paulista. E tanto num como no outro, a abertura das portas foi seguida por um público enfurecido em busca de lugar, já que não é incomum haver um número de convites superior ao número de cadeiras na plateia. Os grupos se formam, no encontro dos amigos e das torcidas.

Como o público é quem decide o vencedor, é comum que os cineastas concorrentes convoquem seus amigos para ajudar na tarefa de gongar os concorrentes e fazer passar seu próprio filme. Aos poucos, uma impaciência começa a tomar conta do lugar, aumentando a expectativa do público que começa a pedir pela chegada da estrela central do espetáculo. A performance já começou, mas muitas outras virão à baila nesta noite.

A entrada de Marisa Orth no palco do teatro é sempre marcada por um tom de sensualidade, seja em seu vestido e em sua corporalidade, seja na trilha sonora com músicas que podem lembrar o filme *Gilda* (dir.: Charles Vidor, EUA, 1946) e a performance de Rita Hayworth. Bem humorada, a apresentadora começa chamando um júri, composto por três pessoas, geralmente artistas da cena gay paulistana (Silvetty Montilla, em 2009; Bianca Exótica, em 2010), artistas de TV (a atriz Paula Burlamaqui em 2009, o apresentador Didi Effe¹⁷⁸, em 2010) amigos de Marisa que, desde o começo, foi uma entusiasta do Show do Gongo. Este júri tem um poder limitado, uma vez que os filmes passam primeiro pelo crivo da plateia. Na sequência, ela apresenta as regras do show que são praticamente as mesmas desde a primeira edição. Para participar da competição, desde 2009 os filmes devem ser inscritos até as 6h da tarde da própria terça-feira – antes a inscrição poderia ser feita até cinco minutos antes do começo do show. Os inscritos devem ter até três minutos de duração, e todos sem exceção são exibidos, desde que nunca tenham participado do festival. Cabe ao público decidir os que ficam para a final. Para isto, o filme precisa ser exibido na íntegra, sem ser gongado. Cabe a Marisa Orth gongar ou não um filme, decisão que ela toma baseada no apelo da plateia que a pressiona aos gritos.

Uma regra, quase nunca cumprida, é a obrigação da plateia de esperar pelo menos 30 segundos de exibição para pedir pelo gongo. São poucos os filmes que passam dessa etapa. Os que conseguem ganham uma nota dos três jurados, a partir das quais se elabora a classificação final. Em 2009, dez vídeos conseguiram passar, de 19 concorrentes, algo inédito segundo Marisa. Em 2010, cinco dos 18 vídeos em disputa ficaram para a final. Os que passam geralmente são aqueles de melhor produção, que possuem um roteiro compreensível, atores convincentes, uma história geralmente risível, além de uma boa edição. Mas para que seja a cara do Gongo, não é qualquer peça audiovisual. Arrisco até mesmo a dizer que curtas-metragens que se consagraram na Mostra Competitiva do Mix, não necessariamente passariam por esse crivo.

A exibição dos filmes é entremeada por falas e pequenas performances de Marisa. Sentada em uma cadeira e servindo-se de vinho, a apresentadora realiza sua performance esperada e avaliada por esse público. A apresentação não segue nenhum script – além da ordem dos filmes com título e nome do diretor – e Marisa se utiliza de sua experiência de palco. Além de atriz, ela é cantora e, durante a noite,

¹⁷⁸ Didi Effe faz parte do quadro da MTV brasileira e apresenta o programa “Gay Show”.

algumas destas referências podem surgir em alguns dos filmes que se utilizam de imagens dela em programas de televisão ou de canções que ficaram conhecidas na sua voz, ou mesmo no próprio processo de apresentação do Show do Gongo – vídeos que a própria faz questão de gongar.

Essa performance acontece sob várias intervenções da plateia, sempre respondidas por Marisa. Nas duas edições em que estive, uma pessoa – não sei se a mesma – lançou da platéia o bordão “Cala a boca, Magda!”, que ficou famoso num programa humorístico de TV nos anos 90. Mais de uma década depois da atriz ter interpretado esse personagem, nem o público muito menos a atriz acha graça dessa brincadeira e, incomodada, respondeu nas duas vezes: “Vocês já foram mais criativos”. Como numa performance circular, parece que as intervenções vindas da plateia também estão sob julgamento e, avaliadas, compõe um sistema de trocas com a atriz. Esta e outras farpas trocadas com a plateia marcam a performance de Marisa, entre a exibição de um filme e outro. Além de um grande público, em que a maioria é formada por homens, com idades entre 20 e 40 anos, o grande destaque dessa plateia são algumas transformistas que produzem num show à parte. No ano de 2009, quando o Gongo foi realizado no Memorial da América Latina, uma *drag* de vestido rosa causou frisson na imensa fila de espectadores que esperava no saguão: lembrava o “caso Geisy Arruda” ou da “menina do vestido” da Uniban¹⁷⁹, e com o humor característico das *drag queens* entreteve a plateia nos momentos anteriores à chegada de Marisa Orth.

4.3.2 Paródia, sátira e o risível escatológico: bons para pensar?

O ritmo de exibição dos cerca de 20 vídeos, em cada edição do Show do Gongo, é bastante frenético, uma vez que, devido aos atrasos, a festa não pode se estender demais. Em pouco mais de uma hora sai o vencedor que ganha o Coelho de Prata, o mesmo troféu oferecido nas outras categorias do Mix Brasil. Todos os filmes vencedores, conforme a mostra comemorativa de dez anos, apostaram no humor em suas narrativas. Significa que não bastou serem vídeos bem produzidos, o apelo aqui é para um tipo de trabalho e de ideias que dificilmente vemos em qualquer espaço de exibição de filmes. As produções cômicas são a base desses trabalhos que participam do Show do Gongo, mas se trata de uma comicidade que nem sempre vem do texto ou da interpretação, mas depende do acionamento de toda uma intertextualidade e autorreflexividade (HUTCHEON, 1985: 12-3), um con-

¹⁷⁹ Em 2009, Geisy Arruda foi vítima de *bullying* coletivo por outros alunos dessa faculdade de São Paulo, quando chegou para a aula vestindo o tal vestido rosa. As agressões verbais e a intimidação que a estudante sofreu repercutiram em vídeos pela internet. Nas imagens, os agressores pareciam se sentir no direito de intimidá-la e insultá-la com base na ousadia do tamanho do vestido. O absurdo maior ficou por conta da direção da universidade que chegou a considerar Geisy a culpada pelo fato, não seus agressores.

junto de referências que fazem o risível neste espaço.

A paródia, linguagem recorrente entre os vídeos que concorrem no Show do Gongo, é dos estilos presentes nas artes contemporâneas que mais expressariam o que os teóricos chamam de pós-modernidade, colocando em evidência o que Fredric Jameson chama de “ordem social emergente do capitalismo tardio”. É que, segundo o autor, a paródia envolve:

imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos. (...) Assim sendo, a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. (...) o efeito geral da paródia é – quer simpática quer maledicente – ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma lingüística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados. (JAMESON, 1985: 12)

Linda Hutcheon (1985, 1993) que também se dedica ao estudo da paródia, pensa neste estilo dentro das capacidades que os sistemas humanos possuem para referirem-se a si mesmos (1985: 12), colocando em questão a “noção de original como raro, único e valioso” (1993:188). As constatações da autora são interessantes para pensar as paródias realizadas em um festival como o Mix e sua ligação com a ideia de diversidade sexual e com as políticas identitárias ou mesmo as territorialidades “gays” vistas. Ainda conforme Hutcheon:

la parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación. Huelga decir que esta no es la visión aceptada de la parodia postmodernista. La interpretación prevaleciente es que el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobrecargada de imágenes. En vez de eso, yo quisiera sostener que la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, La política) de las representaciones. (HUTCHEON, 1993: 188)

Ao contrário de todas as outras categorias do Mix que podem ser acessadas através de catálogos e no acervo de filmes, o Show do Gongo por suas características e seu formato enquanto mini-festival não oferece as mesmas facilidades. Falar dos filmes em conjunto só é possível nas edições em que se está presente, pois não há listas de filmes que participaram, pelo fato das inscrições serem feitas até a última hora. Os que marcam e tornam-se históricos são os vencedores e, com algumas exceções, filmes que não venceram mas que fizeram bastante sucesso no próprio Mix, e que hoje têm uma trajetória bastante popular na internet, onde podem ser assistidos facilmente. Desse conjunto de vídeos que fazem parte da história do Show do Gongo, e a partir das edições em que pude estar presente (2009 e 2010), é possível inferir algumas classificações desses trabalhos:

1. **Protagonizados por travestis ou *drag queens* em situação cômica:** são pequenos vídeos que acionam o talento de muitos desses artistas da noite “gay” paulista. (Vou exemplificá-los no próximo item, pois necessitam certo detalhamento, tamanha sua recorrência no Gongo).
2. **Paródias de comerciais ou de clipes musicais com sentido escatológico e/ou sexual:** Margarina vira lubrificante sexual no comercial da família “gay” feliz, parodiado em *Dorianus* (dir.: Christian Keramidas, BRA-SP, 2004), vencedor do Gongo no ano de sua produção. *Desafio Pacsívia* (dir.: André Machado, BRA-SP, 2008) faz a paródia de um comercial do iogurte (*Actívia*, anunciado nas propagandas para soltar o intestino), oferecendo, no entanto, efeito contrário, para melhorar a performance no sexo anal, vencendo o show naquele ano. A música *Call me* que fez sucesso nos anos 60 é parodiada em português no vídeo *Come* (dir.: Sandra Brogioni, BRA-SP, 2000), vencedor do Gongo. No vídeo, a música foi editada sobre imagens de uma luta de jiu-jitsu, tendo versos como: “Come, por que você não me come?”.
3. **Sátira de filmes, de programas de TV e de personagens:** *Xana-Du*, (dir.: Ivy Abujamra e Cló Azevedo, BRA-SP, 2002), não ganhou o Gongo mas ficou famoso desde então com sua sátira da música-tema do filme estrelado por Olívia Newton John (*Xanadu*, dir.: Robert Greenwald, EUA, 1980) e da estética das academias de ginástica, na época ligada à persona da cantora e atriz. Neste pequeno vídeo, duas mulheres se divertem com suas “xanas”, ao som da canção tema desse filme. *Panteras Fora do Armário* (dir.: Sandra Brogioni, BRA-SP, 2001) conta uma história de relações amorosas entre as detetives do seriado de TV norte-americano *Charlie’s Angels*, apresentado no Brasil com o título *As Panteras*. Mesmo recurso utilizado em *Mágico de Uóz* (dir.: André Machado, BRA, 2008), que satirizava Dorothy, seus amigos, drogas e as “raves” de música eletrônica. O mesmo diretor venceu o Show do Gongo de 2007, com a paródia *Telebambis*, feita em cima de um programa de televisão voltado para crianças, em que os personagens-bonecos são “gays”, usam drogas e se divertem em “raves”.
4. **Mescla das características anteriores:** *A Bicha de Blair* (dir.: Sandra Brogioni, BRA, 1999), vencedor da primeira edição do Gongo, utilizava argumento e cenário parecidos com o americano *A bruxa de Blair* (dir.: Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, EUA, 1999). Já *O Viado veste pra dá* (dir.: Kiko César, BRA, 2006), estrelado pela drag queen Thalia Bombinha, faz um escracho com *O diabo veste Prada* (dir.: David Frankel, EUA, 2005). *A outra filha de Francisco* (dir.: Daniel Ribeiro e Eduardo Mattos, BRA, 2005), vencedor do Gongo em 2005 – produzido um pouco depois do longa brasileiro *Os dois filhos de Francisco* (dir.: Breno Silveira, BRA, 2005) –, contava a história de um rapaz do interior que sonha em ser Maria Bethânia em seu devir-transformista. *Mona do Lotação* (dir.: Daniel Ribeiro e Eduardo Mattos, BRA-SP, 2002), conquistou o plateia do Gongo num clipe em que a personagem central, transgênero, entra em um ônibus lotado e desperta os desejos dos

passageiros e passageiras.

5. **Nem sátira, nem paródia, “originais”:** Duas bocas conversando sobre sexo anal e oral, em *Grandes Lábios* (dir.: André Machado, BRA-SP, 2003), deram o Coelho de Prata ao vídeo. Mas foi *Ânus Incríveis* (dir.: Bia Flecha e Heloísa Passos, BRA-SP, 2001), vencedor do Gongo no ano de sua produção, o que mais apostou numa trama inteiramente inédita ao apresentar o trabalho peculiar de Lucicleide da Silva, depiladora de parte íntimas que atende artistas conhecidos da mídia. Neste vídeo há um enfoque acentuado nas cenas de depilação anal, mesclando-as com fotos de artistas que supostamente seriam clientes de Lucicleide, como a apresentadora de televisão Hebe Camargo.

Uma primeira questão que pode ser extraída da relação acima de filmes mais destacados do Gongo é como o nome de alguns desses diretores se repete entre os vencedores do nas edições de São Paulo¹⁸⁰. André Machado (2003/2004/2007/2008), Sandra Brogioni (1999/2000/2009), Daniel Ribeiro e Eduardo Mattos (2002/2005): das doze edições realizadas na capital paulista até 2010, esses quatro diretores parecem ter entendido como funciona o Gongo e caíram nas graças do público em nove edições. Além de histórias que conseguiram chamar a atenção o suficiente para escapar do gongo da plateia, todos esses vídeos contaram com o trabalho de profissionais na atuação, na direção e na edição de som e imagens. Mesmo aqueles que buscaram o grotesco ou escatológico, se utilizaram de linguagens mais próximas da publicidade, do videoclipe ou da animação com pequenos objetos. Linguagens e técnicas que durante esta primeira década de Show do Gongo foram ficando bem mais acessíveis.

Insistindo ainda em alguns eixos centrais nos vídeos que participam do Show do Gongo, é difícil não notar uma inclinação a certos temas, sendo que entre eles o de maior destaque é o que se refere à escatologia, entrelaçado, em alguns casos, na dualidade entre atividade e passividade no “sexo gay”. Nas duas edições em que estive presente, estes filmes eram os mais abundantes e os que geralmente passavam pelo crivo da plateia. Em outras palavras, não são quaisquer paródias que fazem sucesso nessa seara, apontando para aquelas que se apóiam em todo um conteúdo referente ao “baixo corporal e o baixo material” (BAKHTIN, 1987). Nos estudos que empreendeu sobre as imagens produzidas pela literatura renascentista de François Rabelais, Bakhtin (*idem*: cap. V) apresenta em pormenores as imagens grotescas do corpo que acionam toda uma série de hierarquias corporais, em que as inversões entre o baixo e o alto e outras formas de destronamento tinham por efeito a renovação e atravessamentos simbólicos que colocavam o corpo no mundo, contrastando com os cânones modernos em que o “corpo individual” torna-se privado, “sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico” (*idem*:

¹⁸⁰ Fora de São Paulo, o Show do Gongo já foi realizado no Rio de Janeiro (2001, 2007 e 2011), Belo Horizonte (2008) e Brasília (2009).

280). Na modernidade vai prevalecer uma imagética corporal “puramente expressiva ou caracterológica”, com limites bem definidos dos corpos e sujeitos em relação ao ambiente.

O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. *Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente: as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, excretando, doente, moribundo; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz, enquanto aquelas em que figuram as outras partes: braços, pernas, rosto, olhos, etc., são extremamente raras.* (BAKHTIN, 1987: 278, grifos do autor)

Talvez possamos pensar o quanto a política de representações que se pauta pela questão das “imagens positivas”, da qual muitos filmes do Mix Brasil são um exemplo, acabam por fechar esse corpo e limitá-lo nas definições de sexualidades e identidades coerentes. O Show do Gongo, ao contrário, implode essas coerências através de imagens paródicas e grotescas desses corpos.



IMG 112 – Cenas de *Furico li, Furico lá*, vencedor do Gongo em 2009.

Em 2009, o vencedor do Gongo foi o vídeo *Furico li, Furico lá*, de Sandra Brogioni, um exemplo desse tipo de trabalho que caracteriza tão bem a competição. Baseado em relatos registrados em prontuários de hospitais de São Paulo, *Furico li*,

Furico lá mescla a linguagem de videoclipe com a jornalística para satirizar casos de homens internados com objetos introduzidos no ânus. O filme começa com a paródia de uma música italiana tradicional, *Funiculi, Funicula*, cantada por um médico e duas enfermeiras, em que a letra da música relata em linhas gerais os objetos que seriam utilizados nestes casos. Numa parte do vídeo, em tom de reportagem, são narrados trechos dos prontuários médicos, enquanto uma “simulação / reconstituição” de como os fatos ocorreram, recurso típico do telejornalismo, ilustra o texto. O narrador destaca as semelhanças nas justificativas dadas pelos pacientes aos médicos, ironizando e focando aí o seu humor: todos realizavam alguma atividade, completamente nus por causa do forte calor, quando escorregam por acidente e caem sentados sobre o objeto.

A apresentação do filme, naquela noite do Show do Gongo em 2009, demonstra como é que se chega ao vencedor. Um silêncio de curiosidade seguido por gargalhadas e aplausos – ainda que alguns pedidos de “Gonga!” possam ser ouvidos – credenciam o filme à final. Mas a boa qualidade do filme, em termos de edição, argumento e roteiro, algo não muito comum entre os candidatos desta edição, já o faz favorito ao troféu. Mas naquela noite, uma outra produção, com muito menos qualidade técnica – filmado com uma *webcam* e utilizando imagens copiadas de dois filmes, numa espécie de colagem e videoclipe, ao som de uma música não parodiada –, também teve como reposta o silêncio, mas não houve gargalhadas junto com os aplausos que se seguiram.

Arco-Íris (Chega de Homofobia) (dir.: R. R., BRA-SP, 2009), conseguiu passar pelo crivo desse público com imagens bonitas e frases de efeito de denúncia à homofobia. A música tema do vídeo, na voz de uma apresentadora de programa infantil, Xuxa Meneghel, era dublada pelo diretor/ator que intercalava sua própria imagem com as cenas dos filmes que, curiosamente, têm um apelo muito mais ecológico¹⁸¹, com muitas cenas de mares, florestas, animais e de desgraças como a bomba atômica. Por cima dessas imagens, inúmeras manchetes de jornal mostravam um país em que são bastante recorrentes os crimes de ódio baseados e até mesmo “justificados” na presumida “homossexualidade” das vítimas. O trabalho havia sido inscrito na seleção de filmes para o Mix Brasil de 2009, mas, não tendo sido selecionado, foi encaminhado ao Show do Gongo, o que não é muito comum nesses casos.

Apesar de não estar tematicamente em consonância com os filmes que estão sendo exibidos, o filme passa pelo público e, nas notas recebidas pelo júri, fica empatado com *Furico Li, Furico Lá*. No desempate, porém, e também pela pressão da plateia, o vídeo de Sandra Brogioni é o escolhido e a justificativa dos jurados é que sua temática teria mais a ver com a história do próprio Show do Gongo. Nesse

¹⁸¹ Os filmes utilizados por R.R. são *Koyaanisqatsi* (EUA, 1983) e *Naqoyqatsi* (EUA, 2002), dirigidos por Godfrey Reggio. Estes dois filmes fazem parte uma trilogia que ainda inclui *Powaqqatsi* (EUA, 1989). São filmes sem diálogos mais com um rico arsenal de imagens e uma trilha sonora que vai guiando o olhar e os sentidos, tematizando a vida no planeta, os ecossistemas, as indústrias, os aglomerados urbanos.

momento de decisão, porém, a anfitriã da festa, Marisa Orth, uma hora e uma garrafa de vinho depois, aumenta sua tensão com a plateia. Ela questiona o motivo do público não escolher *Arco-Íris*, o que seria uma atitude mais politizada ou mais consciente tendo em vista a questão da homofobia: “Depois de dez anos, tanta gente junta deve servir para alguma coisa”.

A reivindicação da atriz relembra, de certa forma, algumas opiniões sobre eventos do universo “gay”, como as paradas, quase sempre acusadas pelo excesso de carnavalização e por deixar a política em segundo lugar. Isso se considerarmos que toda política deve ser um tanto sisuda e de que as festas populares são apenas eventos de entretenimento e comerciais, sem nada comunicar. Para a antropologia, “as performances culturais são ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica” (BAUMAN, 2008: 3). Para Turner (1987: 75), a performance é uma seqüência complexa de atos simbólicos que podem enfatizar as classificações do grupo, suas categorias, mas também expor as contradições do processo cultural. Neste sentido, que elaborações um festival como o Mix Brasil tece a respeito da “cultura gay”, da “cultura brasileira” ou do próprio cinema? E o que o Show do Gongo produz de significados em sua subversão do festival?

Pelo que acabou de ser exposto, é preciso pensar além da ideia de construção de “imagens positivas” num festival de cinema da diversidade sexual, ou talvez essa seja uma premissa que pode ser ligeiramente suspensa durante o Gongo. Por se tratar de um festival que se pauta pela ideia de diversidade e não de sexualidades específicas – apesar da ênfase nas relações de mesmo sexo –, acredito que o festival como um todo seja um espaço possível de colocação em crise de inúmeras imagens, apesar do Gongo aguçar essas possibilidades. Ou ainda, talvez seja possível falar de *liminaridade* – um conceito bastante importante na teoria da performance – como um componente desse território, em que algumas hierarquias já prontas (*imagens negativas X positivas; estereotipado X normal*) podem ser a qualquer momento re-codificadas.

4.3.3 Da Bicha de Blair a Drag a Gozar: o Gongo é delas

Com menos impasses que em 2009, a edição do Show do Gongo, no ano seguinte, teve como vencedor o videoclipe de trabalho de uma drag queen da noite paulistana, Dillah Dilluz. Aceito rapidamente pelo público, o vídeo chamava a atenção tanto pela qualidade técnica da filmagem e da edição (em 35mm digital), quanto pelo humor de Dillah que, no clipe, conta um pouco de sua vida, colocando-se como uma celebridade paulistana ou “maior sensação da zona leste”. Numa noite de poucos concorrentes de peso, ao ser exibido, parecia não haver dúvida de sua vitória. Além de uma qualidade incontestada e um nítido “trabalho de fôlego” – a

personagem troca de roupa dezenas de vezes, grava cenas em pontos turísticos de São Paulo e durante a parada gay na Avenida Paulista. Além de que a música não faz paródia de nenhum sucesso conhecido, tampouco satiriza algum personagem ou situação.

*Travileirinho*¹⁸² (dir.: Rodrigo Avena, BRA-SP, 2010), é também o nome da canção original composta pelo ator, compositor e cantor Edivaldo Barreto que dá vida à Dillah Dilluz. O vídeo já havia sido exibido em espaços da noite paulistana, durante o lançamento do primeiro CD de Dillah, e já tinha certa trajetória na internet quando foi exibido no Gongo de 2010. Já tinha também sido exibido no próprio Mix Brasil, dois dias atrás, numa sessão de curtas no Museu da Imagem e do Som, quando a própria Dillah Dilluz estava presente, ao lado de outro ator vestido de policial, que faz parte do videoclipe. Nem por isso, o vídeo deixa de surpreender a plateia do Gongo, ovacionado de imediato.



IMG 113 – Edivaldo Barreto e/ou Dillah Dilluz, do clipe *Travileirinho* (2010).

Por um lado este vídeo pode ser interpretado como uma obra da própria indústria musical, como um videoclipe que acompanha o lançamento de um disco. Dillah Dilluz passa a integrar um mercado fonográfico que parece ter boa circulação em São Paulo (nas casas de show e nas rádios que existem para este segmento na internet) e inclui nomes bastante recorrentes como Silvetty Montilla, Dimmy Kier e Michelly Summer. Edivaldo, aliás, assinou várias paródias musicais gravada por elas, antes de se tornar famoso com Dillah Dilluz. Realizando shows na boate *Tunnel*, Edivaldo dá vida também a outros personagens, como o surpreendente casal Barack e Michelle Obama, no mesmo ato. Os vídeos dessas performances circulam na internet. Por outro lado, não sendo nem sátira, nem paródia, mas uma história

¹⁸² O título *Travileirinho*, segundo o autor da música Edivaldo/Dillah, seria uma homenagem ao *Brasileirinho* de Maria Bethânia, numa versão “travesti”. Bethânia e outras cantoras, como Ana Carolina, estão no seu repertório de dublagens e sátiras, nos shows em casas noturnas.

contada por uma drag queen e seu humor característico, o vídeo se credencia para uma história de vídeos que têm marcado o Gongo desde a sua primeira edição.

O pioneiro, neste sentido, é *A Bicha de Blair* (dir.: Sandra Brogioni, BRA-SP, 1999) vencedor do Coelho de Prata, no primeiro Show do Gongo. Na história-paródia, “um bofe, uma drag e um clubber”, conforme os letreiros iniciais do vídeo, vão em busca da “lendária bicha” que assombra uma pequena cidade. Com sua performance, a drag protagoniza o vídeo e as menções constantes à Bicha de Blair fazem-na presente nas falas sobre ela que a caracterizam como uma “bicha poderosa”, capaz de seduzir todos os homens do lugarejo. A “bicha louca”, tão negada em algumas práticas identitárias de outrora têm aqui um lugar privilegiado, algo que muito provavelmente se deve ao próprio protagonismo que esses profissionais desfrutaram na noite “gay” paulistana. Muitas casas noturnas desse circuito que não contam com esses shows que misturam dublagem, paródia de músicas e esquetes teatrais, conhecidos como “show de caricatas”. O transformismo em São Paulo mantém seu destaque nos territórios “gays” nas últimas décadas, mas também ganhou projeção nacional quando muito desses artistas chegaram à televisão, caso de Nanny People, Leo Águila e Dimmie Kier – *drags* que já participaram de *reality shows*, e trabalham como humoristas ou repórteres em programas de auditório.

Outra *drag* bastante famosa do Gongo é Thalia Bombinha, cujas aparições em rede nacional, num programa de humor na tevê, se deram na mesma época em que ela protagonizou dois sucessos do Show do Gongo, dirigidos por Kiko César. *O Viado veste pra dá* venceu a edição paulista do show, em 2006, com a performance de Thalia parodiando a personagem de Meryl Streep em *O Diabo veste Prada* (dir.: David Frankel, EUA, 2006), uma editora de revista de moda elegante e “linha dura”. Só que no lugar das ruas de Manhattan, a personagem desfila pela rua 25 de março, reduto da moda popular de São Paulo. Em vez destroçar suas assistentes, como no filme original, eram os homens as “vítimas” de sua sedução nas ruas. Apesar de se tratar de um vídeo, temos performances características desses shows típicos da noite paulistana, em que as *drags* transformistas emprestam suas personas a essas interpretações. Nestes vídeos, Thalia Bombinha não dubla nem interpreta, como é o caso de Dillah, mas elabora um gestual bastante “expressionista”¹⁸³.

Uma performance semelhante está na sua atuação no vídeo *A Drag a Gozar* (dir.: Kiko César, BRA, 2007), que se candidatou ao Gongo do ano seguinte com uma paródia a um curta-metragem brasileiro, de 1964, *A velha a fiar*, de Humberto Mauro. O trabalho de Mauro – um dos curtas realizados por ele para o Instituto nacional do Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura – é uma espécie de adaptação visual de uma música popular de mesmo nome, cantada pelo Trio Irakitã, que conta um encadeamento de seres em que um “faz mal” ao outro, sem-

¹⁸³ Thalia Bombinha tem como destaque a “imitação” do comediante Zacarias (apenas o mexer dos olhos e boca) e do “boneco de Olinda”, brincadeira que faz com os braços soltos e a cabeça parada.

pre chegando até a velha que está fiando¹⁸⁴, convenientemente interpretada pelo ator Mateus Collaço. A história mostra uma sequência de imagens para ilustrar a canção, antecipando em quase 20 anos uma linguagem de videoclipe. Por sua vez, *A Drag a Gozar*, paródia a canção original em um funk, em que os seres que se encaixam seriam típicos do mundo “gay” e estão “bolinando¹⁸⁵”, numa sequência de identidades que representam a variedade de “gays, lésbicas e transgêneros”. Venceu naquele ano a edição do Show do Gongo realizada no Rio de Janeiro.



IMG 114 - *A velha a fiar* (1964) e *A Drag a Gozar* (2007): momentos do curta nacional

O uso dos conceitos de paródia se torna interessante nestes casos porque os vídeos parodísticos que marcam o Gongo não possuem como referência apenas os universos do cinema, do vídeo e da televisão, mas principalmente, estão em diálogo com nossos complexos sistemas de sexo e gênero que, na cultura contemporânea, ainda postulam padrões e abrem espaço para o controle de corpos e sujeitos. Judith Butler (1990) em sua concepção pós-estruturalista de gênero como performatividade ou uma “repetição estilizada de atos” (*idem*: 200) que produzem a “ilusão fantástica” de corpos delimitados e coerentes com o binarismo heterossexual, chama a atenção para as “paródias de gênero” (*idem*: 196-7) como estilos que colocam em evidência o caráter imitativo e contingente desses discursos e performances.

No Show do Gongo, os filmetes estrelados por transgêneros e as performances que acontecem ao longo da competição acionam as mais diversas paródias que dialogam não apenas com a “heteronormatividade” mas também com toda a “homonormatividade” – que poderia ser vista como readaptação ou alargamento, e dificilmente como implosão, da primeira – que, nas últimas décadas, sugere e cons-

¹⁸⁴ Transcrevo como exemplo a última estrofe, em que os elementos da cadeia se completam: “Estava a mulher no seu lugar; Veio a morte lhe fazer mal; A morte na mulher, a mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar!”.

¹⁸⁵ A paródia começa com: “Estava a Drag em seu lugar, e veio o bofe escândalo lhe bolinar! O Bofe na Drag e a Drag a gozar!”, e termina com essa cadeia: “o Ursão no Padre, o Padre na Bill, a Bill no Michê, o Michê na Elza, a Elza no Sarado, o Sarado na Bolachona, a Bolachona na Amiga, a Amiga na Bichinha, a Bichinha na Monete, a Monete no Bofe, o Bofe na Drag e a Drag a gozar”.

titui uma cidadania gay, lésbica e transgênero, transformando “imagens positivas” em ideais e regras para a “inclusão social”. Muitas produções nacionais e estrangeiras que passam pelas outras sessões do Mix trazem esse ideário e isso não significa que os filmes do Gongo tenham como objetivo central criticá-lo. O que parece haver são as formas de “degradação” e “destronamento”, como sugere Bakhtin (1987) em relação às imagens de Rabelais, pois o efeito delas não é o tornar ridículo (rir de) mas o de estabelecer uma proximidade (rir com), através do:

rebaixamento das coisas elevadas, as quais acabam fatalmente por cansar. Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento. Daí o sucesso enorme das paródias e transformações quando são atuais, isto é, quando o sublime já cansou os leitores. (*idem*: 266-7)

Destronamento duplo nos proporciona o Show do Gongo. Em primeiro lugar, os competidores colocam os gêneros do audiovisual como centro de suas paródias e, na estrutura da competição, as regras de um festival de filmes são deslocadas para um tipo similar a “show de talentos” em que o candidato – em nosso caso, um vídeo curto – é desclassificado e interrompido antes do fim de sua exibição por um gongo. Nesse processo, a curadoria torna-se ausente deixada nas mãos dos próprios realizadores que optaram por participar, e a escolha é do público através do “grito” que reivindica a autoridade nessa escolha em suas manifestações vocais-corporais. Em segundo lugar, “rebaixam-se” e embaralham-se as identidades estáveis, tornando frágeis as fronteiras entre homo e heterossexualidade, masculinidade e feminilidade. Tornando risíveis as contingências das identidades, os estilos parodísticos apontam para o reconhecimento do caráter performativo das identidades, o que parece tornar evidente a impossibilidade de se atingir totalmente aqueles ideais.

Em vídeos como *Furico Li*, *Furico Lá* a permeabilidade das extremidades corporais desses homens “supostamente heterossexuais” são colocadas em evidência como que a denunciar formas de negação, por parte deles, de uma suposta identidade “gay” que só vem à tona por conta da hospitalização inevitável. Já um filme como *Desafio Pacsívia* se utiliza da imagem de um homem sem maneirismos, representando uma masculinidade quase padrão, mas com um texto altamente seguro em afirmar seus desejos sexuais por outros homens, ao ressaltar os benefícios que o produto oferece para o sexo anal, rompendo o *continuum* entre efeminamento e passividade, presente no imaginário piadístico nacional. Enquanto *Telebambis*, do mesmo diretor, parodia um programa infantil para tornar risível o uso de drogas e a frequência às boates “gays” de alto padrão da cidade, que para muitos frequentadores dos territórios LGBT são formas de produção identitária que estariam opostas aos “inferninhos” do centro antigo.

Por outro lado, cliques como *Travileirinho* e outros protagonizados por *drags* e travestis colocam em evidência a necessidade de sempre precisar afirmar um território que é constantemente desautorizado. Neste trabalho em particular, Dillah

Dilluz é descrita como uma estrela glamourosa e conhecida, mas na periferia da cidade, e, no entanto, não se furta a se colocar como uma dominadora das áreas centrais de São Paulo nas imagens que protagoniza. Ainda assim é abordada por um policial que ao saber, que ela é uma transformista, pergunta se essa transformação é em lobisomem, desautorizando-a com seu desconhecimento. O mais interessante, no entanto é a própria resposta: “Não, seu guarda, faço Ana Carolina”, apontando um novo deslocamento, uma vez que a cantora citada tem sua imagem pública associada às declarações de “sua bissexualidade”¹⁸⁶ e não faz parte do rol de divas internacionais da música que geralmente são escolhidas nos shows de caricatas das boates paulistanas.

Butler (1990) em seus questionamentos da política feminista denuncia a pres-suposição de um sujeito “mulher” e um “eu” anteriores às práticas de significação – uma crítica que certamente poderia ser empreendida por muitas das movimentações artístico-políticas LGBTs, incentivadas ou não pelo feminismo – que sugerem identidades homossexuais estáveis e coerentes, à espera de respeito e direitos. Para ela, as “práticas culturais do travestimento” e a “estilização das identidades *butch/femme*” são paródias que colocam em xeque a ideia de um “original” para as identidades sexuais e de gênero:

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original: assim como a noção psicanalítica de identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. Para ser mais precisa, trata-se de uma produção que, com efeito – isto é, em seu efeito –, coloca-se como imitação. Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à ressignificação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas. Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são todavia desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodística. Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade. No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de gênero pode ser reconhecida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção. (BUTLER, 1990: 197)

Se o Mix Brasil enquanto festival, ou espetáculo popular contemporâneo, ou ainda performance cultural pode ser pensado como espaço e tempo liminares ou liminoides (TURNER, 1982) que acionam uma série de deslocamentos através de seu espraiamento pela cidade e pelos territórios LGBTs, esse deslocamento é ainda

¹⁸⁶ No ano de 2011, o programa *Casseta e Planeta Urgente!*, da TV Globo, apresentava um de seus integrantes parodiando a cantora Ana Carolina, insistindo em suas interesses por mulheres.

mais intensificado¹⁸⁷ quando ponderamos a imagética que um festival desse tipo produz. Pois se todo aquele apelo às “imagens positivas”, ao qual me referi no início deste capítulo, já produz através dos filmes deslocamentos, em que as narrativas gays, lésbicas e transgênero são colocadas num mesmo patamar de possibilidade que as relações e experiências heterossexuais, o Show do Gongo constrói um novo deslocamento ao subverter esse mesmo apelo. E não seria de espantar que narrativas semelhantes, mas que produzidas e apresentadas em um outro contexto, com outro propósito, sem uma autoridade “gay” reconhecida, fossem tachadas de homofóbicas ou degradantes, associando homossexualidade e sexo anal, “vida gay” exclusivamente voltada às práticas sexuais e hedonistas. Ou seja, o território aqui se constitui com essa permissão, suspendendo temporariamente as regras que regem produções como as da Mostra Competitiva.

Um festival dentro de outro, o Show do Gongo é a antítese do próprio Mix Brasil, mas também a sua mais poderosa noite, onde os sentidos de cinema da diversidade sexual ganham toda a dinâmica da comunicação horizontal, de um cinema anterior, não sujeito às regras comerciais. Uma carnavalização cinematográfica que faz lembrar subversões de outrora que marcaram as movimentações gays e urbanas das últimas décadas, como nos carnavais e paradas que, nos anos 80 e 90, tinham nestes deslocamentos seus principais e mais marcantes efeitos. Mas não nos enganemos: carnavais deixam de acontecer¹⁸⁸ e paradas tornam-se eventos de massa incentivados ou financiados pelo Estado – onde a organização tende-se a confundir com domesticação. O Show do Gongo e o Mix Brasil talvez estejam indicando canais horizontais e marginais de comunicação como territórios em que as subversões do tipo vão continuar proliferando¹⁸⁹, onde as paródias de gênero certamente manterão lugar cativo.

¹⁸⁷ Uma intensificação maior ainda pode ser inferida se considerarmos que estão sendo exibidos filmes que não entrarão em circuito comercial no Brasil e também se incluirmos as experiências de se assistir filmes em coletivo, pouco frequentes ou não tão hegemônicas na contemporaneidade frente às possibilidades digitais e *on line*.

¹⁸⁸ A festa de carnaval etnografada por mim, entre 2000 e 2003, deixou de existir em 2008, quando a prefeitura, organizadora da festa, fez mudanças no carnaval de rua, tirando da Avenida Hercílio Luz – do ponto tradicionalmente conhecido como Roma, por conta de um bar – o palco de atrações que marcava o lugar. Um concurso realizado neste espaço, o *Pop Gay*, que elege as melhores drags e travestis do carnaval da cidade, foi transferido para outro espaço, mas não marcado pelas territorialidades “gays” que fizeram do Roma um carnaval LGBT conhecido no país por mais de 30 anos. O fim da festividade não foi acompanhado por nenhum tipo de discussão pública, talvez porque a “cultura gay” local tenha se voltado, no mesmo período, para as festas de música eletrônica, algumas delas produzidas por casas noturnas paulistanas.

¹⁸⁹ Albuquerque e Oliveira (2011: 105-6), ao ressaltarem os novos usos das imagens cinematográficas na “era digital” contemporânea, afirmam que as novas tecnologias tornam o cinema mais “próximo do público, que imprime suas avaliações por meio de comunidades virtuais, parodia as obras no YouTube (...) com diálogos dos filmes editados em *softwares* básicos. Assim, embora ainda haja diversos problemas quanto à produção e distribuição de longas-metragens no cenário brasileiro, o cinema tornou-se factível. Afinal de contas, habitam em *blogs* e *sites* de compartilhamento audiovisual curtas-metragens de iniciantes, feitos com equipamento de baixo custo e editados em casa. Além do mais, muitos desses filmes ganham destaque em festivais alternativos em torno do mundo”.

4.4 E os Coelhos de Ouro e Prata foram para...

A última noite do Mix Brasil é tradicionalmente marcada pela entrega de troféus, quando são coroados os principais destaques de cada edição, na visão do público e dos jurados. Realizada na mesma sala de cinema da abertura – nos dois anos, o CineSesc da Rua Augusta – é um dos momentos mais especiais e concorridos do Mix, perdendo em público apenas para noite de abertura e para o Show do Gongo. Da mesma forma que na primeira noite do Mix, o encerramento é marcado por discursos que refletem como foi a realização daquela edição e agradecimentos às equipes que compuseram a organização. A reflexão sobre o festival também inclui pensá-lo nas relações com a cidade ou até mesmo o país “lá fora”.

No encerramento da edição de 2010, André Fischer comemorava que, apesar dos poucos recursos financeiros para a realização do festival, a 18ª edição havia sido uma das melhores dos últimos anos, em relação à lotação das salas e um número recorde de avaliações do público recebidas pelos filmes – é através dessas notas atribuídas em cédulas entregues pelos monitores antes das sessões, que se elegem os vencedores na opinião popular. O discurso do diretor do Mix, no entanto, contrastava esse aspecto positivo com uma série de outros fatos recentes, que marcariam “um passo à frente e outro atrás”. Na semana anterior ao festival, três jovens foram violentamente atacados na Avenida Paulista, agressão justificada pelos criminosos com a suposta homossexualidade das vítimas, desencadeando ou tornando visíveis uma onda de violência do mesmo tipo e na mesma região (ver *Anexos*, DOCs 14 e 15). No dia anterior a esta noite de encerramento, um líder religioso da Universidade Presbiteriana Mackenzie, uma das maiores de São Paulo, defendia no site da instituição que ataques públicos às relações de “mesmo sexo” não constituiriam homofobia (ver *Anexos*, DOC 16). Para Fischer, são contextos que fariam do Mix Brasil um espaço marcado “contra a violência e a barbaridade”.

A noite de encerramento é também um momento em que se rememora a história das premiações, o que geralmente é feito por Fischer e Suzy Capó. Elas começaram a ser feitas a partir da segunda edição, a princípio sem denominação, mas com o claro intuito de identificar as tendências do público para a produção das edições seguintes do festival (MIX BRASIL, 1998: 32) – ver IMG. 114 e 115. Nas edições de 1994, 1995 e 1996, os vencedores eram escolhidos apenas pelo público, recebiam troféus que variavam de nome – *Bolacha* em 1995, *Cabeça* em 1996 –, que não eram ainda o troféu que se tornaria a marca registrada do Mix Brasil. O Coelho de Prata foi instituído em 1997, criado pelo artista plástico Duílio Ferronato que, por sua vez, teve como inspiração o mascote da campanha do festival do ano anterior, criada por outro artista plástico, Alex de Cerveny. Neste mesmo ano, o Mix Brasil passou a contar com um júri formado por cinco profissionais do cinema, publicidade, jornalismo e dramaturgia – júri este que desde 2006 passou a ser internacional e contar com a presença de organizadores ou curadores de festivais similares.



IMG 115 – Premiação do Mix, no Catálogo de 1998

Até a edição de 2007, os troféus foram destinados aos melhores por categorias que representavam os formatos das obras audiovisuais e/ou gêneros ou ainda sua procedência: “melhor longa-metragem de ficção”, “melhor documentário”, “melhor curta estrangeiro”, “melhor curta nacional”, na escolha popular. O júri também se limitava até 2007 a escolher os melhores da mostra competitiva, sendo que também neste caso, o prêmio chegou ser dividido nas categorias de “melhor curta de ficção” e “melhor documentário” – distinção que deixou de ser feita. Em 2008, uma mudança bastante significativa deu o formato atual das premiações do Mix Brasil. O Coelho de Prata ganhou a companhia do Coelho de Ouro que passou a consagrar o “melhor curta” da Mostra Competitiva. O festival também começou a

PREMIAÇÃO

Mais uma vez, o talento e a criatividade dos cineastas que participam do Festival Mix Brasil serão coroados com os troféus Coelho de Ouro e Coelho de Prata, decididos pelo júri e pelo público. O troféu foi criado em 1997 por Duílio Ferronato – inspirado no mascote do Mix do ano anterior idealizado pelo artista plástico Alex Cerveny. Em 2008, o Coelho de Prata ganhou a companhia do Coelho de Ouro e estendeu a consagração a categorias técnicas a fim de colocar em evidência o talento dos profissionais brasileiros que fazem o Festival Mix Brasil e o cinema LGBT. Também recebe o Coelho de Prata o vencedor do prêmio Ida Feldman, conferido pela fotógrafa e colunista do site Mix Brasil à pessoa que mais se destacou durante o evento.

TROFÉU COELHO DE OURO

PRÊMIO DO JÚRI PARA FILME DA MOSTRA COMPETITIVA BRASIL

- MELHOR CURTA-METRAGEM

TROFÉU COELHO DE PRATA

PRÊMIO DO JÚRI PARA FILMES DA MOSTRA COMPETITIVA BRASIL NAS CATEGORIAS

- MELHOR DIREÇÃO
- MELHOR ROTEIRO
- MELHOR MONTAGEM
- MELHOR FOTOGRAFIA
- MELHOR INTERPRETAÇÃO

PRÊMIO DO PÚBLICO NAS CATEGORIAS

- MELHOR LONGA-METRAGEM DE FIÇÃO
- MELHOR DOCUMENTÁRIO
- MELHOR CURTA-METRAGEM ESTRANGEIRO
- MELHOR CURTA-METRAGEM NACIONAL

VENCEDOR DO SHOW DO GONGO

VENCEDOR DO PRÊMIO IDA FELDMAN

PRÊMIO CANAL BRASIL DE INCENTIVO AO CURTA-METRAGEM

A partir deste ano, os integrantes da Mostra Competitiva Brasil concorrem a um prêmio aquisição de R\$ 10.000. A escolha é feita pelo Canal Brasil e o vencedor vai concorrer ao Grande Prêmio Canal Brasil de Curtas-Metragens, no valor de R\$ 50 mil, que tem como objetivo estimular uma nova geração de cineastas. Concorrem ao Grande Prêmio os vencedores nos principais festivais de cinema do país.

JÚRI



JÜRGEN BRÜNING (BERLIM)

Diretor e produtor de cinema, lançou há 22 anos uma empresa responsável pela produção e distribuição de vários filmes que se destacam em festivais de cinema LGBT pelo mundo, como o filme de Maria Beatty programado nesta edição do Festival MixBrasil ("Por Trás das Ataduras") e todos de Bruce LaBruce. Como diretor, assinou o filme "Saudade", destaque do Festival Mix Brasil em 2003. Faz parte da equipe de pré-seleção da seção Panorama do Festival de Cinema de Berlim e é também co-fundador e programador do Pornfilmfest Berlin.



MARCO URIZZI (BOLOGNA)

Graduado em Teatro e Cinema em Bolonha (Itália), estudou também Moda e Gênero em Berlim e hoje se dedica ao estudo do vestuário como espetáculo e representação de gênero. É um dos fundadores do Gender Bender, o primeiro "queer festival" italiano dedicado aos novos imaginários relacionados às identidades de gênero, orientação sexual e representações do corpo na cultura contemporânea, sendo o responsável pela curadoria da mostra de cinema. É colaborador dos festivais LGBT de cinema da Alemanha e da Itália, além de ser autor de vários livros sobre a História da Moda.



PHILIPPE TASCAS (PARIS)

É diretor da Rendez-vous Pictures, distribuidora especializada em filmes LGBT e independentes que têm se destacado em vários festivais de cinema pelo mundo. Antes de fundar sua própria empresa, adquiriu vasta experiência nas relações humanas, estudou Psicologia e posteriormente Marketing e Lobbying na HEC, trabalhou como chefe de Relações Internacionais e Comunicação de uma ONG e chegou a atuar em escolas de interpretação em Paris e Nova York. Nos últimos anos participou de vários festivais como jurado e palestrante em workshops sobre distribuição em cinema.



SABRINA NUVELIMAN (SÃO PAULO)

Foi formada em Administração de Empresas (USP), tem se dedicado nos últimos anos ao estudo do cinema e da televisão. Lecionou em cursos de gerenciamento e produção executiva para a produção audiovisual, tendo realizado palestras por diversos países, inclusive em festivais de cinema, como Cannes e Mar del Plata. É co-fundadora e diretora executiva da Elo Company, referência na América Latina na área de mídias digitais e na distribuição de conteúdo audiovisual independente.



TATIANA ISSA (NOVA YORK)

O documentário Dal Croquettes, um dos destaques da programação do 17º Mix Brasil, é seu o primeiro longa, como diretora. Começou como atriz aos sete anos, tendo participado de novelas da TV Globo e de filmes como "O Guarani", de Norma Bengali. Tem passado grande parte de sua vida fora do Brasil e estudou teatro, cinema, história da arte, língua e literatura em países como França, Itália, Inglaterra, Áustria, Alemanha e EUA. Nos últimos anos, tem se dedicado a produção de documentários sobre a cultura brasileira.

IMG 116 – Premiação e Júri oficial do festival, no catálogo de 2009.

TAB 5 – Premiados do Festival Mix Brasil (2009 – 2010)

		CATEGORIA	2009	2010
Prêmio do Juri Oficial (Mostra Competitiva Brasileira)	COELHO DE OURO			
		Melhor Curta-Metragem	<i>Garoto de Aluguel</i> (dir.: Tarcísio Lara Puiati, BRA-RJ, 2009)	<i>Eu não quero voltar sozinho</i> (dir.: Daniel Ribeiro, BRA-SP, 2010)
	COELHO DE PRATA			
		MELHOR DIREÇÃO	Duda Gorter, <i>Na Madrugada</i> (BRA-RJ, 2009)	Marcelo Caetano, <i>Bailão</i> (BRA-SP, 2009)
		MELHOR ROTEIRO	Gui Aschcar, <i>Professor Godoy</i> (BRA-SP, 2009)	Daniel Ribeiro, <i>Eu não quero voltar sozinho</i>
		MELHOR EDIÇÃO	<i>Garoto de Aluguel</i>	(deixou de ser premiada)
		MELHOR FOTOGRAFIA	<i>Na Madrugada</i>	<i>O capitão chamava Carlos</i>
		MELHOR INTERPRETAÇÃO	Roney Fachini e Kauê Telloli, <i>Professor Godoy</i>	Guilherme Lobo, <i>Eu não quero voltar sozinho</i>
		MELHOR DIREÇÃO DE ARTE	(ainda não instituído)	<i>O capitão chamava Carlos</i> (dir.: Andradina Azevedo e Dida Andrade, BRA-SP, 2010)
	Prêmios do Público (através de notas)	COELHO DE PRATA		
		MELHOR LONGA DE FICÇÃO	<i>Ander</i> (dir.: Roberto Castón, ESP, 2009)	<i>Contracorriente</i> (dir.: Javier Fuentes-León, PER/COL/FRA/ALE, 2009)
		MELHOR DOCUMENTÁRIO	<i>Meu Amigo Cláudia</i> (dir.: Dácio Pinheiro, BRA, 2009) <i>Dzi Croquettes</i> (dir.: Tatiana Issa e Raphael Alvarez, BRA, 2009)	<i>Prima Donna – A história de Rufus Wainwright</i> (dir.: George Scott, GBR, 2009)
		MELHOR CURTA ESTRANGEIRO	<i>Ser Gay na China</i> (dir.: Ruby Yang, EU-A/CHN, 2008)	<i>Os Novos Inquilinos</i> (dir.: Joachin Back, EUA/DIN, 2009)
		MELHOR CURTA NACIONAL	<i>Professor Godoy</i> (dir. Gui Aschcar, BRA-SP, 2009)	<i>O Bolo</i> (dir.: Robert Guimarães, BRA-RJ, 2010)
		SHOW DO GONGO	<i>Furico lí, Furico lá</i> (dir. Sandra Brogioni, BRA-SP, 2009)	<i>Travileirinho</i> (dir.: Rodrigo Avena, BRA-SP, 2010)
		PRÊMIO IDA FELDMAN	Bruno Biaseto	Marco Urizzi

a premiar os melhores profissionais entre os filmes da competitiva – diretor, fotografia, roteiro, direção de arte e interpretação –, escolhidos pelo júri e premiados com o Coelho de Prata. Nas últimas edições, também se estabeleceram as quatro categorias de premiação com o troféu prateado pelo público – longa-metragem e documentário, que podem ser tanto nacionais ou estrangeiros, curta-metragem nacional e estrangeiro.

Outros dois Coelhos de Prata também são oferecidos, em cada edição, ao vencedor do Show do Gongo e em uma categoria bastante peculiar, o Prêmio Ida Feldman, instituído em 1998, em homenagem a uma de suas colaboradoras mais presentes, colunista do Portal Mix Brasil e *videomaker* com várias obras de curta-metragem experimentais exibidas nas primeiras edições do festival. O troféu, neste caso, é entregue a pessoas que se destacam em cada edição, na escolha dos diretores do festival, podendo ser desde profissionais que participaram da organização como para convidados que tenham se destacado nas festas e eventos da programação. Em 2009, Bruno Biaseto, braço direito de Suzy Capó, na edição daquele ano e há alguns anos responsável pelo setor administrativo e financeiro do festival, levou a estatuetta. Já em 2010, quem teve esse reconhecimento foi o italiano Marco Urizzi, colaborador de vários festivais LGBT da Europa e criador de um “queer festival”, na Itália, o *Gender Bender*, “dedicado aos novos imaginários relacionados às identidades de gênero, orientação sexual e representações do corpo na cultura contemporânea”. Em 2009, ele havia participado do júri oficial do festival (ver IMG. 114) e, no ano de 2010, foi um dos convidados mais ativos nos eventos que compreendem a programação.

Seja para filmes ou pessoas, as premiações podem ser pensadas como rastros, inscrições deixadas pelo festival, em sua história. No caso de um festival de cinema, a evolução das premiações também nos dão horizontes para pensarmos o próprio estado das artes audiovisuais no Brasil e no mundo. Catalisando desde o início, como seu principal foco, filmes e vídeos brasileiros de curta-metragem, o Mix sai de um contexto em que o experimentalismo e as subversões dão o tom para um período em que se festeja uma maior “qualidade técnica” e temas bastante em sintonia com as culturas gays urbanas e contemporâneas. Um fato repetidamente comentado pelos organizadores do Mix, seja nas apresentações das sessões de curtas, seja nos textos de catálogo, é a qualidade crescente dos curtas brasileiros em competição, o que parece possibilitar um direcionamento da seleção, nas últimas edições, para curtas com uma qualidade técnica bastante profissional.

Mas, ao longo dos anos, as edições do Mix foram deixando registrados em sua história curtas que foram premiadas, e mesmo outros que não receberam prêmio nenhum, mas que alcançaram um certo sucesso e costumam fazer parte de retrospectivas, que não tinham primor de qualidade, no quesito imagem, já que muitos eram limitados pelas características do formato vídeo. Nas primeiras edições do festival, trabalhos de grande destaque não necessariamente tinham uma distinção formal em relação aos trabalhos que anos depois iriam marcar o Show do Gongo,

apresentando muitas vezes o mesmo experimentalismo, humor e escraço destes¹⁹⁰. Um exemplo vem do primeiro vencedor da história do Mix Brasil, eleito pelo público na segunda edição, *Serial Clubber Killer* (dir.: Duda Leite e Gisela Mathias, BRA-SP, 1994). Com cerca de 10 minutos em vídeo, praticamente sem diálogos, a história segue o dia de um *clubber* – como um frequentador de boates e *raves* era comumente chamado nos anos 90 – em uma sequência de assassinatos, cometidos nas ruas de São Paulo, contra personagens que parecem representar figuras da noite “gay” paulistana, como *drag queens*, fashionistas¹⁹¹ e todos os frequentadores de uma boate onde acontecia uma festa privada. Barrado na porta, o clubber atira no porteiro, entra na pista de dança e joga um gás mortal na tubulação de ar.



IMG 117 – Cenas de *Serial Clubber Killer* (1995)



IMG 118 – Divine em cenas de *Poliéster* (1981)

¹⁹⁰ Claro que o Show do Gongo tem sua dinâmica própria e geralmente se volta a trabalhos pouco preocupados com “qualidade técnica” – se bem que, como falei anteriormente, isto não é uma regra e o vencedor é sempre um filme que poderia muito bem ter estado na Mostra Competitiva. Mas, como percebi nos anos em que estive presente no Show do Gongo, é possível dizer que é justamente aquele que consegue atingir um bom nível de nas imagens e no roteiro que acaba levando o prêmio.

¹⁹¹ Fashionistas são pessoas que fazem da sua maneira de se vestir uma forma de discurso sobre a própria moda ou apresentando possíveis novas tendências do que ainda será moda. No vídeo em questão, um personagem fashionista interpretado por Johnny Luxo – ator bastante recorrente em algumas produções experimentais já apresentadas no Mix – usa uma jaqueta prateada e um adereço de cabeça formado por latas de refrigerante.

Apesar de parecer uma descrição trágica, na verdade o curta é produzido como um videoclipe de tom festivo, com músicas eletrônicas facilmente reconhecidas para os espectadores da época. As imagens contam com um processo de colagem, na sequência inicial, em que o protagonista numa banheira de espuma, parece sonhar seus íntimos desejos, no que se seguem excertos do filme *Poliéster* (dir.: John Waters, EUA, 1981). A cena é também de um sonho da personagem do filme de Waters, vivida por Divine, atriz *drag queen* que marcou a obra desse diretor, e com quem o *clubber* do curta brasileiro teria certa semelhança (IMG. 116 e 117).

Já em 1995, o vitorioso pelo público foi um vídeo de cinco minutos, que já trazia uma temática bastante cara ao festival, sobre as descobertas da sexualidade na adolescência. *Gax* (dir.: Camilla Ribas e Alexandre de Alencar, BRA-SP, 1995) recebeu o Troféu Bolacha, no III Mix Brasil, com uma história em vídeo de cinco minutos, com quase nenhum diálogo, narrando a aflição de um adolescente que quer comprar uma revista “gay” numa banca, enquanto é enquadrado pelos olhares de outros frequentadores do lugar. A história se concentra nessa passagem do rapaz pela banca de revista, num ritmo de esquete com desfecho rápido. A ausência de diálogos, a exemplo de *Serial Clubber Killer*, faz com que esses curtas em vídeo possam ser pensados mais ao lado das experimentações típicas de vídeo, que marcam a história audiovisual brasileira e já foram citadas no início deste capítulo (ver subcapítulo 4.1).

Os curtas nacionais em 35 mm começaram a aparecer com mais frequência no Mix Brasil, a partir da edição de 1996, quando dois filmes de formato distinto saíram vitoriosos na escolha popular. *Metalguru* (dir.: Flávio Colker, BRA-RJ, 1996), em 35 mm, conta a história da viagem de um casal de motoqueiras rumo ao Alaska e a passagem delas por uma comunidade de mecânicos roqueiros. O curta conta com artistas conhecidos nacionalmente, como Renata Sorrah, Mariana de Moraes e Marcos Winter – algo que não é uma regra, mas há que se considerar a presença mais comum de atores profissionais e de carreira conhecida, nos filmes em 35 mm, enquanto os formatos de baixo custo parecem não se marcar por essa participação. O que não significa que, na constante produção desses vídeos, não surjam atores que ganham reconhecimento a partir deles.

A atriz transformista Marcelona, famosa por sua participação em inúmeros vídeos já passados no Mix Brasil, é a protagonista do outro vencedor de 1996, o vídeo *Novela vaga (Feuilleton Imprécis)* (dir.: Phillippe Ledoux, BRA-SP, 1996). O curta faz uma paródia de filmes da Nouvelle Vague francesa, começando já na sinopse oficial divulgada pelo festival à época, que constrói uma origem fantasiosa para o curta e seu diretor:

Filme perdido de Philippe Ledoux, grande diretor francês e mestre de Godard e Claude Lelouch. Elo perdido entre a Nouvelle Vague e o Cinema Novo “Feuilleton Imprécis” (Novela Vaga) serviu também de inspiração aos autores de “Mulheres de Areia”, “Manuela” e “Rebeca, uma mulher inesquecível”.

O vídeo em preto e branco é falado em francês, com diálogos cujas frases parecem

não ter muito sentido. Porém, são as legendas em português, não correspondentes a esses diálogos, que fazem compreender a trama. Uma história sobre irmãs gêmeas que se odeiam, marcada por sua intertextualidade e pela paródia ao próprio cinema. A protagonista – interpretada pela “impagável *drag queen* Marcelona, uma das figuras mais interessantes e engraçadas da cena noturna de São Paulo”, conforme descrição na retrospectiva feita em sua homenagem, no Mix Brasil de 2002¹⁹² – também recebeu o troféu por sua interpretação na escolha do público do festival.



IMG 119 – Cenas de *Novela Vaga* (1996), com a “impagável” Marcelona.

Com o passar dos anos, torna-se inegável a presença cada vez mais constante de curtas em 35 mm, com suas produções mais elaboradas e a presença de atores conhecidos do público. São filmes que, muitas vezes, concorrem aos editais de financiamento similares aos que fomentam longas-metragens, o que parece permitir presenças ilustres e uma finalização profissional. No entanto, essas participações não significaram, de maneira alguma, hegemonia. Os vídeos continuam a marcar presença e, mesmo no avanço das tecnologias que diminuem as diferenças com o cinema, ainda é possível identificar aqueles que se aproximam de um ou de outro, seja pela origem dos realizadores, seja pelo nível de experimentação proposto.

É preciso considerar também que, desde 1999, ano de criação do Show do Gongo, o Mix passou a oferecer aos novos cineastas e videastas, este como espaço para as obras alternativas. Se a Mostra Competitiva representou a organização dos curtas brasileiros até então programados de forma descentralizada da programação do Mix Brasil, o Show do Gongo também representou uma forma de organização de trabalhos experimentais ou que fogem aos cânones da produção audiovisual “mais profissional”. Mas são bem mais intensas as relações que guardam estas mostras que estão entre as principais do Mix Brasil, que promovem entre si um trânsito de diretores, atores e temáticas. Alguns trabalhos parecem diminuir as fronteiras entre as diferentes mostras, uma situação que a partir da 15ª edição (2007) parece ter

¹⁹² Onze vídeos participaram desse programa: *Arquivo Ó* (dir.: Marcelo Carter, BRA, 1997); *As Aventuras dos Superpoderosos* (dir.: Lico Queiros e Julia Jordão, BRA, 2001); *Barbe de Carne* (dir.: Verlaine Pretto e Paulo Gandolfi, BRA, 2002); *La Storia Perduta* (dir.: Ornella Castelli di Sabbia, BRA, 1999); *Noise* (dir.: Ivi Brasil e Cláudia Erthal, BRA, 2002); *Novela Vaga (Feuilleton Imprécis)* (dir.: Philippe Ledoux, BRA, 1996); *Ordinária* (dir.: Billy Castilho, BRA, 1997); *Sei Bellissima* (dir.: Dácio Pinheiro, BRA, 2001); *Selma & Denise* (Gisela Mathias e Duda Leite, BRA, 1995); *Quem tem...* (dir.: Dácio Pinheiro, BRA, 2002).

começado a mudar.

Até então, curtas em vídeo como os estrelados por Marcelona e Johnny Luxo pareciam ter mais constância na Mostra Competitiva. Alguns participantes da Mostra chegaram a ter sua origem num Show do Gongo do ano anterior, como *Panteiras fora do armário* (dir.: Sandra Brogioni, BRA-SP, 2001), citado anteriormente. No ano de 2001, o curta concorreu ao Show do Gongo e quase rendeu à sua diretora o tricampeonato da competição. Sem a vitória mas com grande repercussão do público, voltou ao Mix no ano seguinte dentro da Mostra Competitiva. A edição deste vídeo torna-se bem sucedida ao se aproveitar do fato de que o seriado norte-americano fez grande sucesso no país nos anos 80 e 90, justamente em versões dubladas.

Mesmo caso de *A outra filha de Francisco* (dir.: Daniel Ribeiro e Eduardo Mattos, BRA-SP, 2005), que participou da competitiva de 2006, depois de ter vencido o Gongo do ano anterior. Mas, nessa “era” da imagem digital, é inegável o destaque que um cinema narrativo, mais aparentado ao padrão 35 mm do que ao vídeo, tendo levado os Coelhos de Ouro e de Prata nos últimos anos. E essa é uma característica importante para pensarmos a diferença entre os filmes narrativos em 35 mm e alguns vídeos experimentais, como os que geralmente vemos no Show do Gongo. Mesmo tendo temáticas condizentes com os festivais internacionais, vídeos como *A outra filha de Francisco* acionam um complexo de intertextualidades que tornariam difícil o entendimento em outros países, ou menos engraçado para quem desconhece os contextos aos quais o filme remete. Da mesma forma, as torrentes de piadas de referência ao baixo corporal que marcam o Show do Gongo, não seriam todas facilmente traduzíveis em legendas.

Mostra Competitiva Brasil

A Outra Filha de Francisco

The Other Daughter of Francisco



São Paulo, Brasil, 2005, vídeo, 5 min.

direção director Eduardo Mattos e Daniel Ribeiro

elenco cast José Geraldo Ribeiro, Marcio Putrella, Alcina Andreo, Milton Tocchetto

roteiro screenplay Eduardo Mattos

produção production Eduardo Mattos

fotografia cinematography Daniel Ribeiro

edição edition Daniel Ribeiro

contato print source Daniel Ribeiro
Rua Teixeira da Silva, 487 ap. 81
São Paulo - SP, Brazil
55 11 9453 8342 / daniels@mac.com

Paródia hilária do filme "Os Dois Filhos de Francisco", vencedor do Show do Gongo no 13o. Festival Mix Brasil em 2005. No filme, um dos filhos do plantador de tomates goiano é, na verdade, uma fêmea que adora dublar divas, Maria Bethânia entre elas.

A very funny parody of the Brazilian film "Two Sons of Francisco", winner of the Gong Show at the 13th Mix Brasil Festival 2005. In this version, one of the tomato planter son is, in fact, a female who loves to lip sync Brazilian divas such as Maria Bethânia.

IMG 120 – *A outra filha de Francisco* e um complexo de intertextualidades.

O tempo dirá se as novas tecnologias que se tornam mais acessíveis conseguirão manter esse ecletismo, ou se tipologias poderão ser produzidas com mais facilidade. O número de documentários e de filmes com narrativas não lineares parece ter diminuído nas últimas seleções, enquanto um “tipo mais padrão” de curta-metragem cinematográfico parece estar se sobressaindo. Estou me referindo a filmes cujo trabalho de produção não deixa quase nada a dever aos filmes de longa-metragem recentemente produzidos no país, mesmo as grandes produções de sucesso comercial. Além da qualidade de imagem profissional, alguns deles possuem histórias quase embrionárias, que facilmente poderiam se transformar em longas – caso de *Eu não quero voltar sozinho* (dir.: Daniel Ribeiro, BRA-SP, 2010), o vencedor de 2010 – embora muitos ainda tenham na curta duração sua principal força – caso da narrativa não-linear e pouco inteligível do vencedor de 2009, *Garoto de Aluguel* (dir.: Tarcísio Lara Puiati, BRA-RJ, 2009). Mas, como qualquer previsão para o cinema brasileiro sempre vai parecer mera especulação, é melhor parar por aqui.



IMG 121 – Imagem de divulgação do curta *Eu não quero voltar sozinho* (2010).

(5)

AO FIM: a imagem-território

“A arte não reproduz o visível, mas torna visível.”
Paul Klee

5.1 Cinema, cidade e festivais como experiências rizomáticas

Ciente de que todo trabalho científico é extremamente contaminado pelo campo, que todo campo é contaminado por trabalhos científicos ou não, elaborados sobre eles, e de que essa contaminação tem sido um foco de imensa criatividade para a antropologia, é que a minha tese se aventurou a falar de um festival de cinema, um tipo de evento que apresenta muitas vantagens ao pesquisador da Antropologia. A primeira delas é a possibilidade de uma pesquisa com muitos lugares ou territórios para onde o festival aponta com seus filmes, sua história e seu público. No caso do Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, esses territórios incluem movimentações artísticas e políticas das últimas décadas, uma “cultura gay” contemporânea que se constitui na articulação com regiões “modernas” e “antigas” da cidade, a história do cinema e do vídeo na capital paulista, a história do cinema brasileiro, a organização do festival, a relação com uma rede internacional de “*gay and lesbian film festivals*” e os rastros deixados em suas 18 edições, seja através de catálogos, premiações, *sites* da internet e filmes e vídeos acessíveis ou não no acervo do festival.

Não porque se trate de um fenômeno complexo – o que o Mix com certeza é – que trouxe à pesquisa a necessidade de se dirigir a lugares que não fossem espaços do festival. A pesquisa é que buscou seguir os caminhos que o próprio festival realiza, tentando ler algumas das muitas linhas que formam sua superfície (INGOLD, 2007). Esses caminhos são os espriamentos que o Mix Brasil constitui enquanto festival, seja no espaço (salas de cinema da Rua Augusta ou do centro antigo, escolas públicas, pontos de “pegação”), seja no tempo (a pornochanchada dos anos 70, a videoarte dos 80, o cinema *queer* ou LGBT dos 90). Nesse sentido, o Mix Brasil foi lido, pensado e vivido como os festivais nas sociedades capitalistas ou complexas têm sido vistos pela antropologia, como espaço-tempo liminares ou liminoides (TURNER, 1974, 1982), ou seja, marcados por uma forte experiência extraordinária, em que uma série de performances tem lugar.

Festivais, disciplinas científicas e identidades guardam entre si inúmeras semelhanças das quais algumas parecem se destacar, principalmente se as tomarmos pelos seus princípios performáticos, que parecem estabilizar, ao mesmo tempo em que colocam em relevo, as suas contradições. Um festival de cinema como o Mix Brasil apresenta a estabilidade de uma ideia de cinema sublinhando todos os seus títulos com base num conceito de diversidade sexual. Mas as próprias histórias desses filmes, tomados isoladamente, não necessariamente apostam nesse mesmo ideal. De forma parecida, um determinado recorte teórico muitas vezes pode representar a estabilidade para o cientista social ou, mais que isso, uma forma de controlar e impor estabilidade a elementos e fenômenos que, se deixados “livres”, não param de estabelecer e de desfazer conexões.

Nos capítulos anteriores, tentei iluminar algumas dessas conexões, pelo menos

as que me pareceram mais evidentes. Em primeiro lugar, foi preciso pensar no cinema, em geral, e nos festivais, em particular, como experiências cidadinas e da modernidade (LARKIN, 2002), o que foi narrado através dos próprios caminhos da etnografia (*subcapítulo 2.1*), das conexões que o festival estabelece com as “manchas gays” da cidade (*subcapítulo 2.2*) e dos próprios filmes que estabelecem um vibrante diálogo com a urbanidade contemporânea (*subcapítulo 2.3*), o que fez de São Paulo uma importante personagem desta tese. Num segundo momento deste trabalho (*capítulos 3 e 4*), foi através de sua estrutura, sua programação e seus filmes que o Mix Brasil foi tomado, o que foi também uma forma de pensar em outras relações que o festival estabelece, mas através de suas cinematografias, que podem tanto seguir os supostos desejos de um público quanto surpreendê-lo.

Como um festival que por quase vinte anos tem exibido filmes e vídeos, de longa e curta-metragem, cujo tema central gira em torno da controversa ideia de “diversidade sexual”, o Mix Brasil tornou-se um território privilegiado de contato com um conjunto de filmes que tem sido lido como avesso a outros cinemas. Se um festival de cinema, por si só, se coloca como um espaço-tempo de exceção – como no caso dos festivais internacionais que exibem os principais lançamentos da indústria de cinema, antes de entrarem em circuito comercial –, um festival como o Mix se diferencia por trazer filmes marcados, obras que são lidas dentro de uma visão que contempla uma série de ensejos das políticas de representação ligadas às movimentações LGBT das últimas décadas. São filmes que talvez tenham outras leituras em outros territórios, em que não sejam classificados como “gays”, “lésbicos”, “queers” ou da “diversidade sexual”, mas aqui é dentro desse olhar que essas produções são apropriadas, um movimento que permitiu pensar o quanto os filmes continuam sendo produzidos, através dessas releituras e dessas exibições.

Realizado desde 1993, na esteira de outras manifestações que tematizaram a diversidade sexual nos anos 80 e 90, o Mix Brasil se consolida como um dos territórios de São Paulo que, nas últimas décadas, performa essas preocupações. Mas o festival também precisa ser lido pelas conexões que tem estabelecido, desde a primeira hora, com os artistas visuais baseados em São Paulo, sem deixar de se conectar com uma rede maior de entretenimento na cidade, como circuitos de cinema, salas de teatro e centros culturais. Exibindo e colocando em competição trabalhos que vão de formatos profissionais a produções amadoras, o Mix Brasil reúne produções dos mais variados lugares do mundo em que se produz cinema (*subcapítulo 3.2*), organiza retrospectivas que recuperam títulos com a presença sempre contestada de personagens não heterocentros (*item 4.1.2*), e constitui uma mostra competitiva que todos os anos sugere a reunião do que de melhor em “diversidade sexual” foi produzida no audiovisual brasileiro de curta-metragem (*subcapítulo 4.2*).

Além disso, produziu eventos especiais como o Show do Gongo, um festival dentro do Mix, que é ao mesmo tempo uma antítese dele e uma de suas noites mais representativas (*subcapítulo 4.3*), ao trazer à tona vídeos e um tipo de competição

que podem ser lidos como uma performance parodística do próprio Mix Brasil, promovendo o “destronamento” (BAKHTIN, 1987) das “imagens positivas” que marcam outras sessões do festival. Há também eventos que não são ligados diretamente ao cinema, mas que fazem conexão com o Mix através da ideia de diversidade sexual (*subcapítulo 3.5*), como o *Mix Music*, que trouxe à programação artistas da “música alternativa” de São Paulo e outros que foram apropriados pela “cultura gay” da cidade – como cantoras de música romântica dos anos 80 –, e o *Dramática*, que colocou em cena leituras e montagens teatrais de textos consagrados, também lidos nesse contexto através da ideia de “diversidade sexual”. O Mix Brasil tornou-se assim um território visível no espaço e no tempo, um nó de conexões parciais (STRATHERN, 2004), uma superfície para a qual convergem várias linhas (INGOLD, 2007), em que um conjunto de performances permite que filmes, festivais, sexualidades e identidades sejam vistas.

A filosofia contemporânea, principalmente as obras que Gilles Deleuze escreveu em parceria com Félix Guattari (1976, 1980), guarda preocupações semelhantes àquelas que têm se tornado presente em algumas das antropologias contemporâneas, como por exemplo um dos últimos trabalhos de Bruno Latour (2008). Se Latour faz uma defesa veemente de uma “sociologia das associações”, preocupada em mostrar o social como um movimento e não uma substância (LATOURE, 2008: 21), em que os rastros deixados pelas associações e conexões tornam-se mais importantes do que coletivos construídos de antemão, a filosofia de Deleuze e Guattari faz um contraponto produtivo entre as figuras da árvore e do rizoma. As imagens estáveis que se sobressaem em festivais, disciplinas, identidades e até de uma cidade seriam as árvores na noção de rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 1980). O rizoma, por sua vez, é este emaranhado que parece desestabilizar e contradizer as imagens estáveis, um sistema entrelaçado de raízes subterrâneas que, não tendo nem começo nem fim, nem direção, torna-se uma imagem alternativa à da raiz pivotante, da árvore senhora de si, individualizada, que é a metáfora usada pelos autores para falar das ciências tradicionais, do Estado ou de um livro.

No rizoma, as árvores são apenas uma parte do processo, ou melhor um atravessamento mais visível de intensidades que pode nem mesmo ser interpretado unanimemente como uma árvore. Talvez seja possível dizer que diferentes árvores compartilham das mesmas intensidades, mas podem ser vistas, a partir de certos contextos, como as únicas a desempenharem tal tarefa. Muitas vezes tentamos criar pontes entre duas ou mais árvores, criando verdadeiros sistemas, mais eficientes talvez, mas ainda incapazes de dar conta de uma multiplicidade de raízes que se deslocam subterraneamente, criam novas associações, geram novas árvores, e fazem de suas aparições na superfície nada mais do que uma pausa num fluxo que não pára. A própria noção de rizoma mostra que as árvores estão muito mais interessadas em fazer rizoma com insetos do que através de suas raízes.

O cinema e sua tradição, um festival e sua programação, um filme e seus 90 minutos são idealizações, imagens estabilizadas dentro de um emaranhado incon-

trolável de intensidades que, mudando as conexões, pode levar a novas interpretações do que seja cada um deles. A reunião dos filmes na programação de um festival ou de uma mostra temática se faz de forma performativa, um conjunto de estratégias discursivas que estabilizam e naturalizam essa classificação. Por mais que pareça fácil aceitar uma lista de filmes em mostras que tematizam a diversidade sexual, eles também precisam de explicações adicionais, ou melhor dizendo, um agenciamento que faz com que sejam percebidos “naturalmente” dentro daquela categorização.

Se os festivais geram suas expectativas sobre os filmes e sobre um público espectador (RASTEGAR, 2009), o público também constrói filmes com suas expectativas e com as imagens que entram nesta relação. Para tanto, foi preciso considerar que os filmes se fazem por um processo que engloba muito mais do que o processo de realização e distribuição da película, e começa desde as falas sobre o filme na mídia, passa pelas imagens que são “contrabandeadas” pela internet e vai ganhando corpo nas imagens de divulgação dos cartazes, nos trailers, num longo caminho que faz com que aquele espectador – salvo raras exceções – já tenha começado a assistir o filme antes de entrar na sala de cinema ou quando ainda está na locadora lendo as informações da capa.

O filme que estreou a noite de abertura do Mix em 2009, *Do Começo ao Fim*, começou sua carreira quase um ano antes de sua estreia nacional, de forma tímida, quando os jornais davam conta do novo filme do cineasta Aluizio Abranches, sobre uma “delicada relação” (ver *Anexos*, DOC. 1). Mas foi quando as imagens de divulgação começaram a circular pela internet, em abril de 2009, que o filme começou a ganhar contorno e substância. O *trailer* que circulava tinha em torno de cinco minutos, bem mais que os trailers comuns de divulgação, tornando-se quase um curta-metragem que, em duas semanas, atingiu um milhão de acessos ou exibições *on line*. Nos comentários feitos pelos espectadores nos sites em que esse trailer foi exibido, era de que se tratava do *Brokeback Mountain* brasileiro e representava uma “evolução” no cinema local. Essas leituras contribuíram para que o filme fosse o primeiro longa-metragem brasileiro a abrir uma edição do Mix.

Assim, há também todo um processo anterior que expande a produção do festival para além do próprio período e espaço de organização. Talvez seja possível afirmar que a experiência do cinema proporciona a cada espectador um contato com uma narrativa, através de sons e imagens, um fluxo sensorial que as teorias da performance muito bem nos situam. Por outro lado, a experiência de cada espectador parte desse fluxo oferecido pelo filme e se espalha por uma série de outras conexões que vão depender de histórias de vida e visões de mundo, fazendo com que o tempo limitado do filme torne-se uma experiência expandida. Ao sair da sala de cinema ou mudar de canal/desligar a tevê ou o microcomputador, aquela experiência pode cessar ou se reverberar pelas atividades que compõem a vida de cada sujeito.

Cada filme tomado individualmente, ou mesmo um festival ou uma mostra de

cinema, talvez possam ser vistos dentro da ideia de platô, que “está sempre no meio, nem início, nem fim”, termo que Deleuze e Guattari (1980: 33) se utilizam, inspirados em Gregory Bateson, para falar de “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma”. Essas intensidades são os agenciamentos dos indivíduos que se conectam a essa multiplicidade através de seus devires, seja um devir-pesquisador, seja um devir-curador ou devir-cineasta, devires esses que constroem um filme e um festival, ao mesmo tempo em que cidades e identidades conquistam alguma materialidade.

O território que se constitui nesse processo pode ser visualizado como emaranhado de linhas que se conectam a, ou que fazem ver, outros territórios. Assim, foi preciso pensar o Mix Brasil (especialmente no *cap.* 3) dentro de uma rede transnacional marcada não apenas por festivais de cinema, mas também movimentações políticas, artísticas e até por uma “cultura gay” local que se constrói de forma transnacional. Se a experiência de assistir a um filme pode ser pensada na ideia de uma janela que a tela nos abre com territórios possíveis e imagens habitáveis, os festivais com seus filmes e seus eventos especiais superlativam essa experiência, ao abrir muitas janelas ou “portas de comunicação entre o ‘mundo real’ e um ‘mundo especial’”, tomando emprestado de DaMatta (1979: 39) uma imagem bastante importante em seus estudos de carnaval.

Da mesma forma, podemos pensar as metrópoles como São Paulo e as muitas conexões que são estabelecidas transnacionalmente a partir delas, fazendo de um filme ou de um festival uma linha direta ou uma janela para o que há de “mais moderno” ou mais representativo de um mundo que não demanda territórios nacionais demarcados – seja o mundo do audiovisual, seja o mundo da “diversidade sexual” ou das relações afetivas e sexuais possíveis. Nesse sentido, estamos diante de fenômenos nada recentes, pois se, por um lado, os festivais de cinema estão na esteira das exposições universais que, desde o século XVIII, representam para a sociedade de consumo “lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria”, conforme as teorizações Benjamin (1935: 43), por outro lado, não é possível deixar de olhar as manifestações políticas e artísticas que versam sobre “diversidade sexual”, assim como territórios de sociabilidade LGBT, presentes desde o início passado nas grandes cidades (ERIBON, 2008) como espaços marcados por uma transnacionalidade semelhante. Os territórios gays de São Paulo e o Mix Brasil são canais de acesso a uma transnacionalidade que se baseia em grande medida numa concepção *trans-histórica* e *translocal* de sexualidade, universalizando personagens como homossexual, heterossexual, gay, lésbica, travesti, transexual e *drag*.

Mas a preocupação do festival não é dar conta desses universais e muito menos há uma preocupação didática em se entender a fundo as diferenças culturais. Esse contato com um mundo “transnacionalizado” e marcado por gênero e sexualidade, são formas de construir e de se repensar os cotidianos e as localidades dos envolvidos nessas performances. Como na ideia de ritual e a abertura de “portas entre mundos”, em que o mais importante é dramatizar e colocar em foco os elementos

do cotidiano que, nesse deslocamento, podem ganhar novos significados (DAMATTA, 1979: 39). O Mix Brasil não coloca em foco apenas filmes e temáticas específicas, mas todo um conjunto de imagens que no cotidiano ordinário vive em raízes subterrâneas cujas árvores nem sempre florescem.

O festival assim torna-se um platô em que circulam enunciados que podem ser proferidos e gerar visibilidades (DELEUZE, 1988). Os enunciados que circulam com os filmes e as performances do Mix Brasil podem ser lidos como “formas de luminosidade” (*idem*: 62) que, através de relâmpagos e cintilações, produzem visibilidades. E, se “uma época não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem” (*idem*: 58), esses filmes e o próprio festival ainda viverão longas histórias de apreensões e de novas interpretações, quando novos enunciados jogarão luzes e vão gerar novas visibilidades, sobre outros platôs. Mas o platô que o Mix constitui é que permite a apreensão desses filmes de uma forma específica ou, em outras palavras, o festival pode ser entendido como uma forma que faz “ver” os filmes, não no sentido de assisti-los, mas no sentido de se “poder vê-los” dentro de um enquadramento que, de antemão, pode tornar esses filmes e vídeos pertencentes a uma categoria.

Em seus escritos antropológicos mais recentes, Tim Ingold (2005a, 2005b, 2011) elabora uma teorização que nos permite pensar em festivais, filmes, imagens e no “visual”, de uma forma geral, não como aquilo que existe à espera do olhar e independente das condições desse olhar. Para o autor, o visual é o que “pode ser visto”, que pode “tornar-se visível”, a partir de um jogo muito parecido com o visto acima entre enunciados e visibilidades. Mas em vez de enunciados, Ingold investe na ideia de envolvimento no ambiente, em que “ver” torna-se uma “experiência de luz” e não mero registro de um ambiente exterior ao ser. “Ver” torna-se “poder ver” sob certas condições de um ambiente que nos afeta¹⁹³ com sua luminosidade:

I did not feel immersed in the world at one moment and set over against it at the next. I did however have a powerful sense that behind my recognition of various kinds of objects and surfaces, such as the pebbles of the beach and the waves of the sea, there lay the experience of inhabiting an illuminated world, and that illumination was in *some way constitutive of my own capacity to see*. The implication is that as the weather changes we do not see different things, but we do see the same things differently. (INGOLD, 2005b: 102, grifos do autor)

O autor parte do exemplo da observação de uma paisagem, que geralmente é pensada como que independente das condições de luminosidade que permitem vê-la. Para ele, o fato de que as próprias condições climáticas (*weather*) modificam o que “pode ser visto” da paisagem, traz para o foco da percepção o espaço interstici-

¹⁹³ Neste sentido, Ingold (2005b: 98) faz uma comparação entre as formas como os cânones ocidentais colocam o som e o visual na relação com os corpos, pois se é comum pensarmos nossos ouvidos como buracos por onde o som entra, no caso dos olhos eles geralmente são imaginados como telas que não deixam passar a luz, apenas registram-na para a formação de imagens cerebrais, o que faz o interior da cabeça barulhento mas escuro.

al entre o observador e a paisagem/imagem/objeto observado, através do qual essa paisagem não é apenas vista mas sentida de forma multissensorial. Assim, o vento, a chuva e as diferentes intensidades da luz ganham agência e constituem essa paisagem, não sendo meros elementos observáveis no quadro dessa imagem, mas como um veículo ou “meio de percepção” que a torna possível. A ideia é superar o cânone ocidental e a “imagem colonial” em que a vida se desenrola na superfície de “um mundo congelado em sua forma final”, para pensá-la no “meio de um mundo de fluxo perpétuo” (*idem*: 103), em que os indivíduos não estão numa relação de oposição, mas numa imersão que pode ser pensada para além de seus limites corporais e coerências identitárias.

Os estudos de gênero de Judith Butler, já citados anteriormente (1990 e 1993), apresentam uma preocupação semelhante ao que se refere à produção de sujeitos em corpos sexuados ou marcados por gênero. Ela recusa a anterioridade desses corpos e dos sujeitos à entrada em campos de saber e poder, através de uma discussão que revê também a distinção entre sexo e gênero, o primeiro tomado como “fato natural” e o segundo como interpretação cultural imposta sobre esta mesma natureza. Para Butler, o corpo e os sexos conquistam materialidade como “efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual”, ou seja, o que nos *permite ver* corpos “de homens” e “de mulheres” é a entrada numa matriz heteronormativa, que reconhece e precisa da produtividade dessa *di-visão*, em que a materialização se estabiliza através do tempo na produção do “efeito de fronteira, fixidez e superfície”. A heterossexualidade enquanto um regime, “opera para circunscrever e contornar a ‘materialidade’ do sexo, e essa ‘materialidade’ é formada e sustentada como uma materialização de normas regulatórias que são, em parte, aquelas da hegemonia heterossexual” (BUTLER, 1993: 9-10).

Guardadas as diferenças teóricas e de abordagem, a ideia das diferentes condições que constituem o olhar já foi tematizada ou colocada em prática pelos estudos de recepção e suas abordagens etnográficas nos anos 80 (JACKS, 2010; FACHEL LEAL, 1986)¹⁹⁴, assim como pela teoria do cinema (*ver* AUMONT, 1995). Acredito, no entanto, que as contribuições de Ingold e de Butler vão além dessas possibilidades ao romper com a fronteira entre observador e observado, entre o *sujeito que vê* e a *imagem que é vista*, o que pode trazer contribuições interessantes para a pesquisa em cinema e festivais. A visão, o “ver”, não são ações de registro do entorno ou observação do mundo para que os indivíduos, de posse das informações resultantes, possam planejar suas atividades. São, antes, formas de engajamento e envolvimento com um mundo em produção, em que o visível se constitui não apenas através do olhar, mas de todo o corpo.

Pensar a visão nestes termos traz uma outra possibilidade de se pensar a recep-

¹⁹⁴ Ver o trabalho pioneiro de Ondina Fachel Leal (1986), *A leitura social da novela das oito*, em que ela realiza um tipo de pesquisa bastante marcante dentro dos estudos de recepção, explorando as diferentes elaborações que os indivíduos produzem sobre uma obra audiovisual como uma novela, a partir de suas condições de vida, suas relações cotidianas, suas experiências pessoais e o próprio momento/espço em que a novela é assistida.

ção do cinema que, em muitas teorias, foi pensada dentro da lógica do “olhar sem corpo” (XAVIER, 2003: 45), que seria uma estratégia da linguagem cinematográfica em naturalizar-se e ser tomada como representação do real, ao rejeitar qualquer forma de engajamento que não seja a do olhar do espectador, restrito a contemplador visual de um mundo já pronto, uma estética que não subsume todas as linguagens cinematográficas possíveis, mas marca um estilo particular e predominante.

É nele, mais do que em qualquer outra proposta, que vemos realizado o projeto de intensificar ao extremo nossa relação com o mundo-objeto, fazer tal mundo parecer autônomo, existente em seu próprio direito, não encorajando perguntas na direção do próprio olhar mediador [o olho da câmera e do cineasta], sua estrutura e comportamento. Somos aí convidados a tomar o olhar sem corpo como dado natural. (XAVIER, 2003:45).

Ainda que não seja possível descartar essa possibilidade de apreensão de um filme, seria complicado pensarmos nas sessões de filmes e vídeos que compõem um festival de cinema – essa formação territorial que se projeta como um “meio de percepção” (INGOLD, 2005b: 102) – como momentos individualizados, em que cada espectador, “desligado do mundo lá fora”, entra numa viagem individual através de um elo com um “mundo de sonhos” (VEIGA, 1998: 33). A experiência dos festivais, como territórios complexos ou como platôs onde vibram várias intensidades, traz o corpo para o olhar que sozinho não é capaz de “registrar” a complexidade dessa experiência, marcada por intensificações e deslocamentos. Essa possível ligação com um “mundo de sonhos”, principalmente em eventos marcados como um festival de cinema, não necessariamente exige a suspensão do entorno, tampouco restringe o espectador à ligação com o espaço retangular da grande tela à frente da plateia.

Se o assistir a um filme pode ser pensado como uma experiência multissensorial, festivais como o Mix Brasil nos permitem pensar nesses eventos como uma superlativização dessa multissensorialidade. São componentes complexos desse “poder ver” filmes: a experiência de assistir coletivamente um filme – há tempos não mais hegemônica nos usos do cinema –, as possíveis paqueras na sala de exibição ou no hall de entrada, a presença na plateia de um ator que também está na tela, um diretor ou curador de festival que abre uma sessão de curtas, um debate após a projeção, exposições em bairros e salas que têm suas histórias, ou o trivial ato de circular pelo cinema com um catálogo do festival com suas imagens e textos que nos trazem os filmes em conjunto. Não cabe, no entanto, construir uma dualidade entre a recepção individual de filmes e a recepção coletiva que os festivais proporcionam, mas torna-se necessário pensar tanto numa como noutra como experiências rizomáticas que podem até estabelecer uma ligação com um “mundo de sonhos”, sem deixar de levar em conta o ambiente em que os indivíduos estão imersos materializando seus corpos através de um emaranhado que os conecta à grande tela, às experiências urbanas e aos discursos contemporâneos artísticos e políticos sobre gênero e sexualidade – experiências e discursos que no mesmo processo se constituem.

Assim foi preciso pensar o Mix Brasil enquanto formação territorial em produção constante, da mesma forma que os filmes e os sujeitos não param de produzir-se. Nesse sentido, a etnografia do Mix Brasil optou por dois caminhos teóricos, como a *performance* e a *territorialidade*, colocando em evidência, ou tornando visíveis as várias práticas de territorialização que se dão a partir de um festival de cinema como o Mix Brasil. A territorialização é um processo que não cessa, pois o que ela produz depende dessa continuidade produtora (DELEUZE e GUATTARI, 1976). Assim, um festival de cinema produz inúmeros processos de *reterritorialização* e se abastece de outros processos em devir. Conectando-se ao contemporâneo das grandes capitais do mundo, ao mesmo tempo em que se espraia por territorialidades locais – como as “manchas gays” ou com os “circuitos de cinema de arte” –, o Mix Brasil une várias pontas de processos que tem se constituído na modernidade, principalmente no que se refere às questões que englobam os campos dos gêneros e sexualidades. É como um festival de cinema LGBT ou queer ou dentro da rede dos “*gay and lesbian film festivals*”, que o Mix tem sido reconhecido por mais de duas décadas, mas ele também aponta para as muitas faces do audiovisual brasileiro, tanto em suas estratégias estéticas e de produção autoral, quanto no contexto de um cinema brasileiro praticamente marginalizado em seu próprio país, frente às redes de distribuição que fazem dos cinemas espaços transnacionais em solo brasileiro.

5.2 Dos territórios do desejo à imagem-território

Ao rejeitar o fiscalismo do espaço, o conceito de territorialidade¹⁹⁵ faz de um determinado espaço uma estrutura de conexões de muitos outros territórios, sendo possível agregar a ideia de rede de sociabilidades. Mas, voltando a falar de imagem,

¹⁹⁵ Em relação às concepções de território e territorialidade, mesmo na geografia, ela superam a ideia reducionista de ocupação de um espaço físico, ao demonstrar o território como “relações de poder espacialmente delimitadas” e um sentimento de “pertencer àquilo que nos pertence” (SANTOS, 1997: 99), o que tem sido de grande valia nos debates e ações públicas que envolvem a demarcação de áreas indígenas ou de remanescentes de quilombos, uma das principais preocupações do campo da antropologia brasileira das últimas décadas. Ideias de geógrafos como Milton Santos e Robert Sack (1986) permitem pensar a territorialidade “como experiência particular, histórica e culturalmente definida de território” (SEGATO, 2007: 103), ultrapassando a fisicalidade do espaço e estendendo a territorialidade às próprias identidades. Rita Segato, baseada em Sack (1986), afirma: “Grupos que se comportam como pátrias secundárias em suas formas de organização e apelam à lealdade e, em especial, à exibição ritualizada de fórmulas que expressam essa lealdade, expandem-se criando franjas de identidade comum e apropriação territorial. Poder-se-ia dizer que as pessoas carregam os marcadores territoriais e que se trata de territórios extensíveis, que crescem à medida que suas respectivas adesões se expandem. *Gradualmente, um povo pareceria não mais ser definido como o conjunto dos habitantes de um território geograficamente delimitado, mas sim como grupo que porta a heráldica de uma lealdade comum e, com isso, institui um território no espaço que ocupa. Por exemplo, em uma igreja, hoje, o território são seus fiéis*” (SEGATO, 2007: 103; grifos da autora).

e num sentido parecido, qualquer teoria ou leitura sobre uma imagem mostra que ela não pode ser lida *per se*, mas sempre numa conexão com fluxos de saber e contextos ou universos para os quais aponta. O conceito de espaço filmico, na teoria do cinema, oferece possibilidades metafóricas interessantes para pensarmos a relação entre os conceitos de imagem e território. Aumont (2006: 21) diz que o cinema se apóia desde os seus primórdios num quadro a ser composto, uma gramática de enquadramentos que gera toda a sua linguagem mas que contribui para uma “impressão de realidade”. O quadro que do ponto de vista do cineasta demarca uma fronteira entre o que é filmado e o que não é, do ponto de vista do espectador é como “uma janela aberta para o mundo” – Aumont credits o termo a André Bazin –, ou seja, este espaço filmico, também chamado de *campo*, é percebido como “incluído em um espaço mais vasto, do qual ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele” (*idem*: 24).

Esse *fora do campo* constitui o campo ou o quadro e vice-versa. São personagens, cenários, histórias que não estão na imagem, não são visíveis, mas são a ela conectados, o que torna-se útil aqui como uma metáfora para a *imagem-território*, um espaço codificado que, como qualquer território, não está suspenso no ar, com fronteiras bem delimitadas em relação a outros territórios. A *imagem-território* ou a “imagem como um território” está na intersecção de vários territórios dos quais ela dá sinais ou pistas de conexão, através da organização dos elementos que o compõem. Assim como o território não acaba junto com o fim de um espaço físico, a imagem não acaba no visível, no limite do quadro. Antes, ela mantém seu fluxo de existência na conexão ininterrupta com outras visibilidades, que continuamente podem lançar luminosidades umas às outras e formar novas visibilidades.

Quando apresentei nos capítulos anteriores as sessões temáticas e mostras do Mix, tive como objetivo pensar como essas conexões são acionadas no festival, seja através dos tipos de narrativas que esses filmes representam, seja nos locais em que as exposições foram realizadas, seja no campo que reúne cineastas, videastas, distribuidores, programadores, espectadores, filmes e vídeos. As *imagens-territórios* dos filmes que foram citados nesta tese contam com um *fora de campo* que aponta para os territórios das políticas de representação e estratégias estéticas de grupos e indivíduos que podem subverter ou não essas políticas. Mas se pensarmos o próprio festival de cinema como uma imagem na cidade, um território que aponta para muitos outros territórios, vamos nos deparar com conexões que vão além das – já citadas acima – culturas cinematográfica, acadêmica ou “gay”, em que circulam seus participantes. Nesta *imagem-território*, estes arranjos locais se interligam também com territorialidades e temporalidades características das metrópoles que permitem a produção de sujeitos que fazem de filmes, de festivais e de uma certa “cultura gay” formas de “estar-na-cidade” e de acesso à modernidade.

Partindo da imagem panorâmica da cidade grande, Michel de Certeau (1998) fala de uma organização urbana tecnológica, científica e política da qual a cidade é um “marco mítico”. Há, no entanto, uma “vida urbana” que não está presente nesta

imagem e é, muitas vezes, excluída dos projetos urbanísticos (*idem*: 174) – o que talvez possa ser relacionado com as práticas de comunicação marginal vistas nesta tese. De Certeau fala de uma imagem de cidade, “tema dominante dos legendários políticos” que contrasta com as representações cotidianas e práticas que nela se realizam: “Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossível de gerir” (DE CERTEAU, 1998: 174).

As elaborações teóricas do autor sobre as *práticas de espaço* tratando-as à maneira dos atos de fala, em que a arte de moldar discursos pode ser equiparada à construção de percursos (*idem*: 177), contribuem para uma compreensão mais apurada da imagem como território. “O ato de caminhar está para o sistema urbano assim como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos”. Para De Certeau, assim como nos atos de fala é possível elaborar sentenças a partir de figuras de linguagem: a “caminhada [como uma prática de espaço], seleciona e fragmenta o espaço percorrido; ela salta suas ligações e partes inteiras que omite” (*idem*: 181), construindo um novo texto. Apropriar-se de um espaço é apropriar-se de uma linguagem para De Certeau, elaborando com ele novas frases ou percursos possíveis. Ou seja, ocupar um lugar, assim como articular uma fala, marca-se pela territorialização de uma autoridade na produção de falas e imagens a partir daquele território.

Minha proposta foi a de pensar nesses usos alternativos do espaço social – não me referindo obviamente a territórios físicos e fixos –, a partir dos autores tratados acima, aplicando este enfoque territorial à cultura imágética que permeia esses territórios. Pois, se marginais ou subterrâneas, essas produções de sentido e de sujeitos não são absolutamente invisíveis e tornam-se acessíveis àqueles que se desterritorializam e se reterritorializam nessas redes. Neste sentido, talvez seja possível articular um conceito de comunicação menos restrito aos meios e que possa recuperar essas “enunciações pedestres” ou essas “retóricas ambulatórias” (DE CERTEAU, 1998: 177-9) dentro de processos comunicativos que não refletem mas constituem espaços e relações de “mesmo sexo”. Estou falando de uma *comunicação marginal*, um processo em que podemos falar de territorialidade como uma prática comunicativa.

Enquanto se discute com força no Brasil quando será o primeiro beijo gay em uma telenovela, este estudo tentou apontar a existência de uma comunicação marginal, territorializada na internet, no carnaval, nas paradas gays, na produção audiovisual, nos territórios do sexo e nas “novas” famílias que, ao irem muito além de um beijo, se colocam como espaços de discursos que reelaboram as concepções identitárias que estes homens e mulheres fazem de si mesmos. Territórios que estão presentes muitas vezes contrastando com uma movimentação política, mas que oferecem visões alternativas a discursos oficiais, ainda que muitos desses territórios alternativos sejam criados em espaços como as universidades e nas próprias organizações representativas. Assim, a prática da comunicação no cotidiano

não pode ser entendida como reflexo, representação ou simples transmissão, mas como invenção, reinterpretção e renovação dos discursos que dão base a uma cultura.

Mas se não nos parece difícil apontar onde está a heterossexualidade propagada como um estilo de vida, tendo em vista sua presença constante nas instituições e nos canais de comunicação de massa que mantêm e reproduzem boa parte daquilo que chamamos de cultura ou sociedade, coube questionar nesta tese os canais pelos quais estilos de vida gay, lésbico e transgênero têm se tornado imagens possíveis e territórios habitáveis. Para tanto, tornou-se primordial em minha pesquisa pensar no conceito de “comunicação marginal”, na qual observei e vivenciei os processos comunicativos numa perspectiva mais horizontalizada, oposta assim à verticalidade que marca os sistemas de comunicação modernos e suas cadeias de jornal, rádio, cinema, televisão e internet. Podemos pensar que este processo marginal e horizontal faz repensar nas posições de emissor e receptor – o primeiro visto tradicionalmente como ativo e o segundo como passivo – que marcam a dinâmica dos meios de comunicação hegemônicos. Nesta comunicação marginal, há uma circularidade, um processo orquestral como afirmado por Yves Winkin (1998), em que a produção e o sentido da informação estão constantemente sendo renovadas pelos sujeitos presentes nestas trocas, sem um centro emanador de informação.

O que chamei nesta tese de “cultura gay” não se refere de forma alguma a todos os homens e mulheres que vivenciam relações afetivas e sexuais com outras do “mesmo sexo”, mas sim um conjunto de “práticas de imagem” e de “práticas de espaço” que marcam as culturas urbanas sob o signo da representação de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros. É assim que se coloca na paisagem de uma metrópole como São Paulo o Festival Mix Brasil e seus muitos filmes que buscam dar visibilidade a uma “comunidade”, que não se restringe ao Brasil. Junto dele, temos todo um processo de “territorialização gay” nas metrópoles, quando regiões de cidades como São Paulo vêm sendo marcadas como espaços de circulação “gay”, tanto no que se refere aos serviços de bares, boates e restaurantes quanto como opção de moradia. São territórios marcados por desejos, não apenas sexuais, mas sobretudo desejo em tornar certas imagens possíveis e fazer delas territórios habitáveis.

Essas configurações não são exclusivas de São Paulo, repetem-se nas principais metrópoles do mundo e há muito já não são estranhas em cidades de médio porte como Florianópolis – de onde parto, falo e escrevo. São essas movimentações que têm tecido nas últimas décadas várias redes de sociabilidade ou um tipo de mapa que colocou as relações de “mesmo sexo” num contexto outro, “fora” dos limites religiosos e biomédicos, apesar de não se colocarem como totalmente opostas a eles. Essas redes de sociabilidade e todas as movimentações artísticas, políticas e econômicas que têm girado em torno de uma “população LGBT” constituem poderosos espaços de produção de corpos e sujeitos. São novas trilhas abertas que fazem ver de forma diferente temas como sexualidade e conjugalidade. São espaços

de onde se experimenta em grande medida uma certa noção de “liberdade”, principalmente quando estes territórios são contrastados como “algo lá fora”, que pode ser uma família repressora, um bairro hostil ou a “sociedade preconceituosa”. E dessas “trilhas de observação” cada um constrói a sua narrativa que também se nutre desses deslocamentos.

Acrescente-se a isso uma dose de transnacionalidade e encontramos os sujeitos que ao se constituírem nessas culturas urbanas, não se produzem apenas como “gays”, “lésbicas” “travestis” e “transexuais”. Todas essas movimentações são também a conexão da cidade com as principais metrópoles do mundo. Se no Mix Brasil temos um número expressivo de produções internacionais – algo que não é diferente em festivais do mesmo tipo em outros países – que de certa forma buscam enfatizar “dramas universais”, as casas noturnas que não são poucas em São Paulo abastecem-se também dessa transnacionalidade com suas festas de nomes estrangeiros, apresentando seus DJs como representantes do que há de mais atual no “mundo das pistas”. E, por fim, a parada gay de São Paulo tem sido realizada com o projeto de tornar-se a maior do mundo, o que ocorreu em 2007, superando 3 milhões de participantes. Tornar-se gay em São Paulo é também tornar-se moderno ou contemporâneo, o que compõe a narrativa não apenas de paulistanos mas também de milhares de homens e mulheres de cidades e estados do interior que buscam a cidade como projeto de vida.

Ao desdobrarem-se como sujeitos nestes espaços, estes homens e mulheres produzem inscrições, *linhas* que fazem a conexão entre pessoas e coisas (INGOLD, 2007: 39). As movimentações gays contemporâneas das últimas décadas oferecem bons exemplos à questão de Ingold. Essas manifestações se pautam pelo signo da busca da igualdade e direitos civis, como o casamento e a criminalização da homofobia, demandas que não dependem apenas de leis e de políticas governamentais, mas de transformações mais profundas nas relações sociais. Mesmo nos países em que tais conquistas já foram em parte alcançadas, os movimentos políticos LGBT não deixam de existir ou se enfraquecem, voltando-se em alguns casos para situações que estão em outros continentes, como o assassinato de “homossexuais” nos países periféricos.

Ainda que na primeira década do século XXI a “homossexualidade” tenha se constituído em termos de uma verdadeira “revolução cultural”¹⁹⁶, o que justificaria a existência desses movimentos? Não significa dizer também que um “mundo homofóbico lá fora” precisa ser criado o tempo todo, por mais que se tenha avanços. Mas é interessante pensar no quanto essas condições pensadas como periféricas e liminares de uma existência “gay”, jogando para o futuro esse mundo ideal em que

¹⁹⁶ É claro que tal “revolução” foi iniciada muito antes, nas últimas décadas do século passado. Mas no início do século XXI ela pôde ser experimentada de forma mais aberta e até mesmo comercial, em países como o Brasil, destacando-se a formação de espaços menos temporários de circulação GLBT, a consolidação de eventos como o Festival Mix Brasil e as paradas gays que se tornaram parte dos calendários festivos de cidades como São Paulo.

o preconceito não existiria, o quanto esse caminho é muito mais interessante do que a estabilidade de qualquer ponto ou território. Os filmes que fazem parte do Mix, de forma diversificada, produzem um discurso muito parecido entre si, em que a vivências de gays, lésbicas e transgêneros são colocadas como que à espera de um futuro melhor. Mais do que a representação fiel de uma realidade, tais narrativas encontram nas supostas “barreiras sociais” a sua própria condição de existência e de empatia com o público.

Em seus estudos sobre as “homossexualidades brasileiras”, Parker sugere que muitos locais intersticiais, marcados pelas interações eróticas entre pessoas do “mesmo sexo”, podem ser também percebidos como locais em que, pela possibilidade de chegar alguém ou mesmo uma batida policial, a erotização da interação homossexual é intensificada (PARKER, 2002: 123). Fico pensando o quanto sensações muito parecidas são colocadas pelas narrativas fílmicas do Mix Brasil, quando na sala escura nos tornamos os “únicos” a presenciarmos estas situações nos filmes, formando uma “cumplicidade voyerística” com o casal de homens que se encontra às escondidas numa caverna, longe do olhar castrador dos moradores de uma aldeia – tema do filme *Contracorriente*, exibido na abertura do festival, em 2010. Empatia que talvez não aconteça em filmes menos conflituosos, onde em vez de nos depararmos com movimentos de ida e vinda, temos o tédio dos pontos de chegada.

A “cultura gay” a qual me refiro se fundamenta em grande medida nessas ideias. Não significa dizer que alguém que saia para se divertir na noite gay paulistana ou que participe das sessões do Mix Brasil esteja lá, sentindo a opressão de uma “sociedade preconceituosa”. Muito pelo contrário: a maioria desses sujeitos provavelmente se engaja nestes territórios de acordo com seus gostos (BOURDIEU, 1979) e suas afinidades com estes ambientes. O Mix Brasil, por exemplo, mobiliza uma massa de cinéfilos e produtores de cinema paulistanos que frequentam outros festivais realizados na cidade. Mas não podemos generalizar sobre o que mobiliza esses sujeitos, uma vez que estes espaços, sejam os cinemas ou as boates, também recebem frequentadores ocasionais, outros de primeira viagem, alguns vão ter boas experiências e vão voltar, outros talvez não. No entanto, todos escolheram de alguma forma estarem ali e não em outros lugares que oferecem as mesmas atividades mas sem a marcação GLBT.

Neste contexto, é possível observar o peso da ideia de sexualidade nas culturas modernas em que, mais do que uma marca identitária, torna-se um dispositivo (FOUCAULT, 1976: 88) de organização de vivências. Não vou entrar agora na “história da sexualidade” do ocidente moderno, mas não podemos deixar de ter em nossos horizontes esses regimes discursivos que constituem a “homossexualidade”. A visão foucaultiana da sexualidade – nem um pouco popular nos territórios que etnografei – fala de poderosas relações de poder-saber que constituem todo um aparato que realiza, dá corpo às sexualidades. É desse emaranhado discursivo que surgem os “sujeitos homossexuais”, constituindo-se em redes que podem ir da

“repressão” à “liberdade”, sendo vivenciadas de muitas maneiras.

As próprias movimentações gays urbanas que citei não são passivas neste jogo, não estão apenas reagindo, mas também reivindicam o direito de produção dessas sexualidades. Constituem novos discursos, novos territórios, novas imagens que colocam em xeque, muitas vezes, a hegemonia dos discursos religiosos e biomédicos, denunciando-os como falas localizadas que podem ser refeitas ou repensadas. Inventam, assim, mundos considerados possíveis para estes sujeitos. Uma invenção que precisa ser pensada não como um acidente, mas como um “componente positivo e esperado da vida humana” (WAGNER, [1981] 2010:19). Se toda uma “cultura sexual” pôde ser inventada no Ocidente moderno, tal fato também ofereceu espaço para a formação de uma “cultura gay”, que mais uma vez está sendo inventada pelo antropólogo em sua abordagem nesta tese.



REFERÊNCIAS

6.1 Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. [1990] 2007. *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B*. Rio de Janeiro: Agir.

ABREU, Nuno César. 1996. *O Olhar Pornô: a representa do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras.

ABREU, Nuno César. 2002. *Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Mltimesios. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp.

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.

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

ALBUQUERQUE, Eliana; OLIVEIRA, Rodrigo Bomfim. 2011. Hibridismo das linguagens audiovisuais: observações sobre o cinema e o vídeo em interface com as culturas contemporâneas. *Mediação*, 13 (13). jul./dez. Belo Horizonte: FUMEC.

ALENCAR; Eunice; FLEITH, Denise. 2003. Contribuições teóricas recentes ao estudo da

criatividade. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 19(1). Brasília: UnB. pp. 1-8.

AMARAL, Rafael. 2012. “Fuga do passado”. Especial Jacques Touneur. *Cinefilia - Revista de Cinema*. Disponível em <http://www.cinefilia.net/porfalaremcinema/?p=10265>. Acessado em 15 de março de 2012.

ANCINE, 2010. Série Histórica – Filmes Nacionais Lançados (1995-2009). *Relatório da Agência Nacional de Cinema*. Disponível em www.ancine.org.br. Capturado em 20 de junho de 2011. Brasília: ANCINE/MinC.

ANCINE, 2011. Informe de Acompanhamento do Mercado: Filmes e Biheterias – 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.

ARAÚJO, Renata Brasil; et. alii. 2008. Craving e dependência feminina: conceito, avaliação e tratamento. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, 57(1). Rio de Janeiro: UFRJ. pp. 57-63.

AUMONT, Jacques. 1995. *A imagem*. 2ª ed. Campinas: Papirus Ed.

AUMONT, Jacques. 2006. (org.) *A Estética do Filme*. 2ª ed. Campinas: Papirus Ed.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. 2003. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus.

AUSTIN, J. L. [1962] 1990. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas.

BAD OBJECT-CHOICES (orgs.). 1991. *How do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press.

BAKHTIN, Mikhail. 1987. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: EdUnB/Hucitec.

BARBER, Karin. 2007. “Improvisation and the Art of Making Things Stick”. In: HALLAM, E.; INGOLD, T. (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford/New York: Berg. pp. 25-41.

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

BARBOSA, Neusa. 2009. ‘A festa da menina morta’ revê raízes amazônicas. G1: O portal de notícias da Globo. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MRP1190455-7086,00.html>. Capturado em 22 de novembro de 2011.

BARRET, M.; BOUDREAU, C.; CAPÓ, S.; GUTWILLIG, S.; HEINDENREICH, N.; JOHNSON, L.; MARZI, G.; OTTO, D.; ROBINSON, B.; SETZER, K. 2005. Queer Film and Video Festival Forum, Take One. Curators speak out (dossier). *GLQ*, 11(4): 579-603.

BARTHES, Roland. [1962] 2000. “A mensagem fotográfica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. [1990] 2006. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre linguagem e vida social. *Ilha Revista de Antropologia*, 8 (1). Florianópolis: PP-GAS/UFSC.

- BAUMAN, Richard. 2008. A Poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba. *Antropologia em Primeira Mão*, 103. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- BEAUVAIS, Yann. 2010. “Coisa de Viado!” In: COSTA, Horácio *et alii.* (orgs.). *Retratos do Brasil Homossexual: Fronteiras, Subjetividades e Desejos*. São Paulo: ABEH/EDUSP/Imprensa Oficial. PP. 231-244.
- BENJAMIN, Walter. [1935] 2006. “Paris, a capital do século XIX”. In: Passagens. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/IOESP.
- 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.
- BENTES, Ivana. 2002. “Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Capturado em 30 de novembro de 2011. Covilhã: LabCom/UBI.
- BENTES, Ivana. 2003. “Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural. pp. 113-132.
- BENTES, Ivana. 2007. Sertões e favelas no cinema brasileiro: estética e cosmética da fome. *Alceu*, 8 (15), jul./dez. Porto Alegre: Departamento de Comunicação/PUC. pp. 242-255.
- BERNARDET, Jean Claude. [1967] 2007. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BERNARDET, Jean Claude. 1980. *O que é cinema*. Coleção Primeiros Passos (9). São Paulo: Brasiliense.
- BESSA, Karla. 2007. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho. pp. 257-283.
- BHABHA, Homi K. 2003. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BOELLSTORFF, Tom. 2006. Queer Studies under ethnography’s sign. *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(4). Durham: Duke Un. Press.
- BORDWELL, David. 2005. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. 2. São Paulo: Senac.
- BOURCIER, Marie-Hélène. 2001. “Le Queer Savoir”. In : *Queer Zones*. Paris: Éditions Balland.
- BOURDIEU, Pierre. [1979]. 2007. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Zouk.
- BOURDIEU, Pierre. 2006. *Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Martins Fontes.
- BUTLER, Judith. [1990] 2003. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova York e Londres: Routledge.

BUTLER, Judith. 1997. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.

BUTLER, Judith. 2001. “Corpos que pesam: sobre limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, Guacira L. (org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica. pp. 151-172.

CANCLINI, Néstor García. 2003. *Culturas Híbridas*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP.

CANEVACCI, Massimo. 1990. *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense.

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

CARNEIRO, Gabriel. 2009. Entrevista com João Silvério Trevisan. (Dossiê João Silvério Trevisan). *Zingu! Cinema Paulista*, 34. Revista Eletrônica (agosto). Disponível em <http://revistazingu.blogspot.com/2009/08/edicao-34.html>. Capturado em 5 de janeiro de 2012.

CARRARA, Sérgio; SIMÕES, Júlio Assis. 2007. Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira. *Cadernos Pagu* (28). Campinas, janeiro-junho. pp. 65-99.

CATELLI, Rosana; CARDOSO, Shirley. 2009. O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade. *Rua – Revista Universitária do Audiovisual*, 12. Ano 2. São Carlos: UFSCar.

COLLING, Leandro. 2008. Aquenda a metodologia! uma proposta a partir da análise de Avental todo sujo de ovo. *Bagoas*, 2. Natal:UFRN. pp. 153-170.

CÓRDOVA, Luiz Fernando Neves. 2006. *Trajatórias de Homossexuais na Ilha de Santa Catarina: Temporalidades e Espaços*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/UFSC.

COSTA, Horácio, et alii. (orgs.). 2010. *Retratos do Brasil Homossexual: Fronteiras, Subjetividades e Desejos*. São Paulo: ABEH/EDUSP/Imprensa Oficial

DAMATTA, Roberto. [1979] 1997. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Rocco.

DAWSEY, John. 2005. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*, 13. São Paulo: USP. pp. 163-176.

DE CERTEAU, Michel. 1998. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.

DE CERTEAU, Michel. 1998. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.

DE LAURETIS, Teresa. 1991. Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2).

DEAN, James Joseph. 2007. Gays and Queers: from the centering to the decentering of

homosexuality in American films. *Sexualities*, 10(3): 363-386.

DELEUZE, Gilles. 1988. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix 1993. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1980] 1995. "Introdução: Rizoma". In: *Mil Platôs*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1980] 1997. "1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível..." In: *Mil Platôs*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1980] 1997. *Mil Platôs*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1976. *O Anti-Édipo : capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

DELLA CROCE, Ângelo Guimarães. 2010. "Não tenho nada contra, mas...": a construção e marcação de diferenças (des-) legitimadoras na revista *G. Magazine*. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências Sociais). Florianópolis: CFH/UFSC.

ERDMANN, Regina. 1981. *Reis e Rainhas no Desterro - um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UFSC.

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

FACHEL LEAL, Ondina. 1986. *A leitura Social da Novela das Oito*. Petrópolis: Vozes.

FERREIRA, Jairo. 1978a. Udigrudi: os Marginais no Cinemão Brasileiro. *Lampião da Esquina* (jornal), 2. São Paulo (agosto).

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

FOUCAULT, Michel. [1976] 2006. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Graal.

FRANÇA, Isadora Lins. 2006. *Cercas e pontes: o movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PPGAS/USP.

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. pp. 289-311.

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

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

GAGNON, John. [1975] 2006. "Pesquisa sobre práticas sexuais e mudança social (1975)". In: *Uma Interpretação do Desejo*. Rio de Janeiro: Garamond. pp. 65-110.

GAMO, Alessandro. 2007. “Viabilidade e invenção: os marginais na Boca de Cinema de São Paulo”. In: BRAGANÇA, Gustavo; FREIRE, Rafael de Luna; BOUILLET, Rodrigo (orgs.). *A Invenção do Cinema Marginal*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis.

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

GEERTZ, Clifford. [1973] 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

GEERTZ, Clifford. [1983] 1996. “A Arte como sistema cultural”. In: *O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes.

GEERTZ, Clifford. 1997. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

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

GRUNDMANN, Roy. 2003. *Andy Warhol's Blow Job*. Philadelphia: Temple University Press.

GUIMARÃES, Carmen Dora. [1976] 2004. *O homossexual visto por entendidos*. Rio de Janeiro: Garamond.

HALBERSTAM, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

HALLAM, E.; INGOLD, T. 2007. “Creativity and Cultural Improvisation: an introduction”. In: HALLAM, E.; INGOLD, T. (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford/New York: Berg. pp.1-24.

HANSON, Ellis. 1999. “Introduction: Out Takes”. In: HANSON, Ellis (org.). *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham e London: Duke University Press.

HARAWAY, Donna. [1985] 2009. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista”. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.

HEILBORN, Maria Luiza. 2004. *Dois é par: gênero e identidade sexual em contexto igualitário*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária.

HENNING, Carlos Eduardo. 2008. *Diferenças na diferença: hierarquia e interseções de geração, gênero, classe, raça e corporalidade em bares e boates GLS de Florianópolis*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC.

HESSEL, Marcelo. 2008. *Crítica: A festa da menina morta*. Matheus Nachtergale estréia na direção. Site: Omelete: entretenimento levado a sério. Capturado em 22/11/2011? Disponível em omelete.uol.com.br/cinema/critica-a-festa-da-menina-morta/.

HUTCHEON, Linda. 1985. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.

HUTCHEON, Linda. 1993. La política de la parodia postmoderna. *Critérios*, edición de homenaje a Bajtín (jul.). Havana. pp. 187-203.

INGOLD, Tim. 1991. Becoming Persons: consciousness and sociality in human evolution. *Cultural Dynamics*, 4 (3).

- INGOLD, Tim. 2005a. Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor-caminho e navegação. *Religião e Sociedade*, 25(1). Rio de Janeiro: ISER. pp. 76-110.
- INGOLD, Tim. 2005b. The eye of the storm: visual perception and the weather. *Visual Studies*, 20 (2). oct. London: Routledge. pp. 97-104.
- INGOLD, Tim. 2007. *Lines: a brief history*. London: Routledge. 188 p.
- INGOLD, Tim. 2011. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge. 270 p.
- JACKS, Nilda. 2010. Repensando os estudos de recepção: dois mapas para orientar o debate. (Sessão Temática Antropologia e Comunicação). *Ilha Revista de Antropologia*, 10(2), ago-dez. 2008. Florianópolis: PPGAS/UFSC. pp. 17-36.
- JAMESON, Fredric. 1985. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*, 12 (jun.). São Paulo: CEBRAP. pp. 16-26.
- KAPLAN, E. Ann. 1995. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco.
- KEHL, Maria Rita. 1990. “Memória de um gazeteiro” (Prefácio). In: SIMÕES, Inimá. *Salas de Cinema de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal e Estadual de Cultura. 168p.
- LA LATINA, 2011. Entrevista: Marcelo Laffite fala de *Elvis & Madona*. *La latina: site em cinema latino*. Disponível em <http://www.lalatina.com.br/wp/entrevista-marcelo-laffite-fala-de-elvis-madona>. Publicada em 26 de setembro e capturado em 22 de novembro de 2001.
- LANGDON, E. Jean. 1996. “Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia”. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org.) *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: EdUnB.
- LANGDON, E. Jean. 2006. Performance e sua diversidade como paradigma analítico – A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha Revista de Antropologia*, 8 (1). Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- LANGIE, Cínthia. 2011. Distribuição de curtas universitários: pró-atividade e continuidade da produção. *Orson*, 1. Revista dos Cursos de Cinema do Cearte. Pelotas: UFPel.
- LARAIA, Roque de B. 2003. *Cultura: um conceito antropológico*. 16ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- 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.
- LATOUR, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LEACH, Edmund. 1976. *Culture and Communication: the logic by which symbols are connected*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LIEP, John. 2001. “Introduction”. In: LIEP, John (ed.). *Locating Cultural Creativity*. Lon-

don: Pluto Press.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. 2008. “Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007)”. In: MASCARELLO, Fernando; BAPTISTA, Mauro. (orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. São Paulo: Papirus.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. 2009. *A Tela Global: Mídias Culturais e Cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina.

LOPES, Denilson. 2002. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

LOPES, Denilson. 2004. O desafio dos estudos gays e lésbicos. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 1(1). São Paulo: ESPM.

LOSONCZY, Anne-Marie. 2002. “De l’énigme réciproque au co-savoir et au silence: Figures de la relation ethnographique”. In: GHASRARIAN, Christian (org.). *De L’ethnographie à L’anthropologie Réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Paris: Armand Colin.

MACHADO, Arlindo. 2003. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural. pp. 15-48.

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

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

MALUF, S., MELLO, C. e PEDRO, V. 2005. Políticas do Olhar: cinema e feminismo em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, 13(2).

MALUF, S.; MAGALHÃES, N.; CAGGIANO, S. 2010. Introdução: As mídias em múltiplas perspectivas. (Sessão Temática Antropologia e Comunicação.) *Ilha Revista de Antropologia*, 10(2), (ago-dez. 2008). Florianópolis: PPGAS/UFSC.

MALUF, Sônia W.; TORNQUIST, Carmem S. (orgs.). 2010. *Gênero, Saúde e Aflição: abordagens antropológicas*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

MALUF, Sônia Weidner. 2002. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Revista de Estudos Feministas*. 10(1). Florianópolis: CCE/CFH/UFSC.

MALUF, Sônia Weidner. 2011. Por uma antropologia do sujeito: esboços. (Paper). *Seminário Departamento de Antropologia*. abril. Florianópolis: CFH/UFSC.

MANNING, Frank. 1992. “Spectacle”. In: BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York/Oxford: Oxford University Press.

MARCUS, G.; FISCHER, M. 1986. *Anthropology as a Cultural Critique*. Chicago: The University of Chicago Press.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. 2003. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

- MELO, Luís Alberto Rocha. 2009. "A boca e o beco". In: GATTI, André; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis.
- MIX BRASIL, 14. 2006. *Catálogo – 14º Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual: O cinema com uma visão diferente*. São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil.
- MIX BRASIL, 15. 2007. *Catálogo – 15º Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual: Briga de espadas como você nunca viu*. São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil.
- MIX BRASIL, 16. 2008. *Catálogo – 16º Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual: O que é Estranho pra você?* São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil.
- MIX BRASIL, 17. 2009. *Catálogo – 17º Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual: nem todo filme consegue ser como gostaria*. São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil.
- MIX BRASIL, 18. 2010. *Catálogo – 18º Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual: Aliste-se!* São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil.
- MIX BRASIL, 6. 1998. *Catálogo – 6º Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual: Por que não?* São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil.
- MOHANTY, Chandra T. [1987] 1992. "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience". In: BARRET, Michelle; PHILLIPS, Anne (eds.). *Destabilizing Theory*. Cambridge: Polity Press. pp. 74-92.
- MOORE, Henrietta L. 1999. "Anthropological Theory at the Turn of the Century". In: MOORE, H. L. (ed.). *Anthropological Theory Today*. Cambridge: Polity.
- MORENO, Antônio. 2002. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2ª edição. Niterói: EdUFF/Funarte.
- MULVEY, Laura. [1974] 1983. "Prazer visual e cinema narrativo". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme.
- NADALE, Marcel. 2008. *José Antônio Garcia. Em busca da alma feminina*. Coleção Aplauso: Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial.
- NADEAU, Chantal. 1998. The 9th. New York City Lesbian and Gay Film Festival (The New Festival). *Screen*, 39(1): 87-91.
- NAGIB, Lúcia. 2006. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopia*. São Paulo: Cosac Naify. 216p.
- OROSCO, Dolores. 2009. 'Elvis e Madona' conta a história de amor entre lésbica e travesti em Copacabana. *G1: O Portal de notícias da Globo*. Publicado em 03 de agosto de 2009. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MRP1252053-7986,00.html>. Acessado em 18 de janeiro de 2012.
- ORTNER, Sherry B. 1996. *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press.

- ORTNER, Sherry B. 2007. "Poder e Projetos: reflexões sobre a agência". In: GROSSI, M. P.; ECKERT, C.; FRY, P. (orgs.). *Conferências e Diálogos: Saberes e Práticas Antropológicas*. (25ª RBA, Goiânia, 2006). Blumenau: Nova Letra, 2007.
- PARKER, Richard. 2002. *Abaixo do equador: Culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*. Rio de Janeiro: Record.
- PENNEY, Renée. 2010. *Desperately seeking redundancy? Queer romantic comedy and the Festival Audience*. Masters of Arts, Nova Scotia College of Art and Design. Vancouver: The University of British Columbia. 168p.
- PEREIRA, Edmar. 1988. Um retrato do Brasil. Com a rebeldia de Sérgio Bianchi. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 28 de abril.
- PERLONGHER, Néstor. [1987] 2008. *O Negócio do Michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- PERLONGHER, Néstor. 1986. Trottoir: A Territorialidade itinerante. *Desvios*, 5. São Paulo: Paz e Terra.
- PERLONGHER, Néstor. 1993. Territórios marginais. *Saúde Loucura*, 4: Grupos e Coletivos. São Paulo: Hucitec.
- PERUCCHI, Juliana. 2001. *Eu, tu, elas: investigando os sentidos que mulheres lésbicas atribuem às relações que elas estabelecem em um gueto GLS de Florianópolis*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.
- PUCCINELLI, Bruno. 2010. O Shopping Frei Caneca e a rua gay de São Paulo. (Paper). *Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 (Anais)*. Florianópolis: UFSC.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). 1997. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC.
- RASTEGAR, Roya. 2009. The de-Fusion of good intentions. Outfest's Fusion Film Festival. *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15(3). Durham: Duke Un. Press. pp. 481-497.
- REGES, Marcelo. 2004. *Brazilian boys: corporalidades masculinas em filmes pornográficos de temática homoerótica*. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC. 123 f.
- RICH, Adrienne. [1984] 2002. "Notas para uma política da localização". In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Gênero, desejo e identidade*. Lisboa: Cotovia.
- RICH, B. Ruby. 2000. Queer and Present Danger. *Sight and Sound*, 10(2):22-40
- ROCHA, Glauber. [1963] 2003. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac-Naify.
- ROCHA, Glauber. 1981. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- ROSA, Alexandre Juliete, *et alii*. 2008. *Cinemas Pornôs na Cidade de São Paulo*. *Ponto*

Urbe, 2(3.0). (jul.). São Paulo: Nau/PPGAS/USP.

ROSALDO, Michelle. [1980] 1995. O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural. *Horizontes Antropológicos*, 1 (1). Porto Alegre: PPGAS/UFRGS. pp. 11-36.

RUBIN, Gayle. 1984. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". In: VANCE, Carole S. (Ed.), *Pleasure and Danger: exploring female sexuality*, Boston: Routledge & Kegan Paul. pp. 267-319.

RUSSO, Vito. 1987. *The Celluloid Closet*. New York: Quality Paperback Book Club.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. [1973] 1996. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

SCOTT, Joan. 1990. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, 16 (2). Porto Alegre. pp. 5-22.

SELIGMAN, Flávia. 2010. Cinema e Ditadura: Tendências estéticas do cinema brasileiro no Governo Médici. (Dossiê Política e Audiovisual). *Rua – Revista Universitária do Audiovisual*, 12. Ano 2. São Carlos: UFSCar.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. 2006. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac-Naify.

SILVA, Marco Aurélio da. 2003. *Se manque: uma etnografia do carnaval do pedaço GLS da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC.

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

SONTAG, Susan. 1987. "Notas sobre *Camp*". In: *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

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.

STERNHEIM, Alfredo. 2007. *Luiz Carlos Lacerda. Prazer & Cinema*. Coleção Aplauso: Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial.

STOELTJE, Beverly J. 1992. "Festival". In: BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York/Oxford: Oxford University Press.

STRATHERN, Marilyn. 2004. *Partial Connections*. Oxford: Altamira Press.

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

TURNER, Victor. 1974a. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis: Vozes.

TURNER, Victor. [1974b] 2009. "Dramas sociais e metáforas rituais". In: *Dramas, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF. pp. 19-54.

TURNER, Victor. 1982. "Liminal to Liminoid in play, flow, and ritual". In: *From Ritual to*

Theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ. pp. 20-60.

TURNER, Victor. 1987. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.

TURNER, Victor. 1992. *Blazing the trail: way marks in the exploration of symbols*. Tucson & London: The University of Arizona Press.

TZIOUMAKIS, Yannis. 2006. *American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh Un. Press.

VALCK, Marijke de. 2007. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

VAN GENNEP, Arnold. 1977. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes.

VANCE, Carole. 1995. A Antropologia Redescobre a Sexualidade: Um Comentário Teórico. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, 5(1):7-29.

VEIGA, Roberta. 1998. O cinema como forma de comunicação. *Geraes – Revista de Comunicação Social*, 49. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG. pp. 31-37.

WAGNER, Roy. [1981] 2010. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: CosacNaify.

WAUGH, Thomas. 1996. *Hard to imagine: gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press. 470 p.

WINKIN, Ives. 1998. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas: Papi-rus.

XAVIER, Ismail. 2001. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

XAVIER, Ismail. 2001b. “O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90”. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (orgs.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil. pp. 21-3.

ZIELINSKI, Gerald. 2006. Exhibition & Community around the Queer Film Festival. (Paper). Conferência *Seeking Queer Alliances: Resisting Dominant Discourses and Institutions*. Varsóvia: Gender Studies Center & American Studies Center/Warsaw University.

ZIELINSKI, Gerald. 2008. *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.

ANEXOS

7.1 Documentos Citados e Consultados

DOC 1 – Reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, uma das primeiras notícias do filme na mídia. Publicado em 5 de novembro de 2008.

D8 CADERNO 2

QUARTA-FEIRA, 5 DE NOVEMBRO DE 2008
O ESTADO DE SÃO PAULO

Cinema Making Of:



QUESTÃO FAMILIAR - Aluizio Abranches (camisa verde) com o elenco na cena do almoço, com os jovens Rafael Cardoso e João Gabriel Vasconcelos e os meninos Gabriel Kaufmann e Lucas Cotrim: paixão espontânea

Filme retrata uma relação delicada

Do Começo ao Fim, que Aluizio Abranches concluiu na semana passada, mostra o relacionamento entre dois irmãos

Ubiratan Brasil
RIO

O clima de tranquilidade dentro da casa contrasta com a tempestade que cala lá fora. O mundo desabando em raios e trovões parece não incomodar o diretor Aluizio Abranches que, naquela tarde de outubro, observa os atores Julia Lemmertz, Louise Cardoso e Fábio Assunção se acomodarem em uma mesa de jantar. Juntos, também os garotos Gabriel Kaufmann e Lucas Cotrim, que vivem os pivôs de *Do Começo ao Fim*, novo longa de Abranches cujas filmagens terminaram na semana passada, depois de locações no Rio e em Buenos Aires.

A cena, acompanhada pelo Estado, retrata um trivial almoço em família, em que a forte presença da mãe (Julia Lemmertz) já prepara o espectador para o tipo de relacionamento pouco usual que vai marcar a convivência entre os dois irmãos (Gabriel e Lucas). "Fiquei quatro anos cuidando dessa história, tomando todas as precauções para que nenhum detalhe se transformasse em um exagero", conta o cineasta, autor de obras como *Um Copo de Cidera* e *As Três Marias*.

Tamanho cuidado, de fato, é bem vindo - *Do Começo ao Fim* trata de um tema delicado. Gabriel e Lucas interpretam Tomás e Francisco, dois garotos que têm a mesma mãe, Julieta (Julia, atriz com presença constante nos filmes de Abranches), mas pais distintos. Juntos, os irmãos desenvolvem um carinho muito particular que logo se transforma em amor.

O relacionamento diferenciado, aliás, é revelado de uma forma delicada - Tomás nasce com os olhos fechados e assim permanece durante várias semanas. "Mas a mãe não se pro-

cupa", conta Abranches, autor do roteiro. "Para ela, quando quiser, Tomás abrirá os olhos. É assim, nos primeiros dias de vida, que ele aprende o que é lutar-arrastar". É quando decide finalmente descobrir o mundo que o cerca, Tomás abre os olhos e mira direto em Francisco, seu irmão de 6 anos.

A naturalidade com que se desenvolve o relacionamento entre os dois irmãos é permitida graças à presença de Julieta que se transforma no eixo do filme. Abranches costuma descrevê-la com uma mulher com outra materialidade. "Sua personalidade se encaixa bem em uma frase de Bernard Shaw, que dizia: 'Algumas pessoas olham para o mundo e perguntam 'por quê?' Eu penso em coisas que nunca existiram e me questiono 'por que não?'."

BANCADA PELA
EMPRESA DE MARCO
NANNI, PRODUÇÃO
CONSUMIU R\$ 800 MIL

O mesmo clima de tranquilidade é transmitido pelo elenco, segundo o diretor, compreendeu o espírito da história. A ponto de se tornar rotineiro o fato de, a cada dia de filmagem, os atores contribuírem com sugestões, seja um acréscimo no diálogo ou algum gesto logo incorporado na história. "Eles entenderam que o filme não é uma fábula, mas o retrato de uma família que incorpora uma novidade."

A preparação para a filmagem, no entanto, não foi fácil. Abranches conta que, logo depois do primeiro dia de trabalho, passou quase duas horas conversando com seu analista. "Eu precisava me sentir plena-

mente seguro em conduzir a história, pois só assim teria a certeza de lidar bem com a trama." O cineasta determinou o terceiro dia de filmagem como um marco - se terminasse bem, o restante fluiria tranquilamente.

Iniciada em 20 de setembro, a produção de *Do Começo ao Fim* seguiu conforme o previsto. "Foi realmente essencial o elenco entender a paixão daqueles meninos sem preconceito, como algo que acontece entre dois rapazes de bem com a vida", comenta Julia Lemmertz, intrigada com o roteiro na primeira leitura. "Aos poucos, percebi que o filme não ostenta um sentimento de culpa, mas também não deixa de apresentá-lo."

As cenas que poderão provocar mais polêmica mostram os irmãos já adolescentes, interrompidos por Rafael Cardoso (Thomas) e João Gabriel Vasconcelos (Francisco). Com a destituição de dois amantes, eles trocam carinhos e beijos, consumindo uma paixão.

As imagens foram assistidas pelo ator Marco Nanni que, ao lado de Fernando Libonati, comanda a Pequena Central, produtora do filme. Trata-se da primeira investida cinematográfica da dupla, habituada a trabalhar junto no teatro. "Buscamos produções pequenas mas que acrescentem, que encontrem um lugar destacado em meio aos filmes em exibição", conta Libonati, revelando ainda um investimento de R\$ 800 mil. Um dinheiro bem empregado, segundo Nanni. "Vias primeiras imagens rodadas por Aluizio e fiquei satisfeito: são fortes, mas recheadas de carinho", avaliou.

Uma aposta que confirma tanto a essência libertária da Pequena Central como o talento de Abranches para cuidar de temas delicados.

DOC 2 – Matéria sobre o trabalho de André Fischer frente ao Mix Brasil, publicada pelo jornal Folha de São Paulo, edição *on line*, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65840.shtml>

08/11/2006 - 22h29

André Fischer comanda portal e festival de cinema GLS

SÉRGIO RIPARDO

Editor de Ilustrada da **Folha Online**

PUBLICIDADE

O jornalista carioca André Fischer vai "parir" nesta quinta-feira (9) a 14ª edição do Festival Mix Brasil em São Paulo, evento pioneiro em traçar um panorama da produção audiovisual com temática gay no Brasil e no mundo, além de promover um espaço de convivência da comunidade GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros).



Além do festival, Fischer também idealizou o site Mix Brasil, um portal de informações de interesse do público homossexual, considerado o primeiro e o maior da América Latina. Durante dez anos, ele assinou a coluna "GLS" na Revista da Folha, onde comentou mudanças comportamentais relevantes, apresentou personagens, acompanhou casos de discriminação e indicou tendências.

Em sua coluna de despedida, publicada no último dia 30 de abril, Fischer lembrou ter integrado o grupo que criou o termo GLS e que também foi responsável pela única cobertura na mídia impressa da primeira parada gay de São Paulo, em 1997. A Revista ainda publica a coluna GLS, agora sob a batuta de Duílio Ferronato, além da cantora Vange Leonel.

Fischer também é escritor. No final do ano passado, ele lançou o livro "Sozinho na Cozinha" pela editora Jaboticaba, no qual ele ensina receitas culinárias para solteiros. Em 2003, o jornalista havia escrito "Dicas de Sexo para Mulheres por um Homem Gay", um best-seller da editora Jaboticaba, já na quarta edição e com projeto de virar peça de teatro.

Em junho, ele foi entrevistado pelo programa de Marília Gabriela no canal pago GNT, onde relatou o preconceito na adolescência e como foi assumir ser gay.



DOC 3 – Notícia do site G1 (Organizações Globo), sobre a morte de Cláudia Wonder, em 26 de novembro de 2010, capturada em 20 de junho de 2011 de <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/11/multiartista-claudia-wonder-morre-aos-55-anos-em-sao-paulo.html>.



Pop & Arte



Brasil | Mundo | Economia | Política | Esporte | Carros | Emprego | Educação | Saúde | Tech | Bizarro | Po

26/11/2010 19h35 - Atualizado em 26/11/2010 19h35

Multiartista Claudia Wonder morre aos 55 anos, em São Paulo

Ícone da cena gay de SP foi retratado no documentário 'Meu amigo Claudia'. Transexual se destacou nos anos 80 como performer de clubes noturnos.

Do G1, em São Paulo

imprimir



Claudia Wonder atuou no teatro e no cinema (Foto: Divulgação/MySpace da artista)

A multiartista Claudia Wonder, ícone da cultura gay de São Paulo, morreu nesta sexta-feira (26) aos 55 anos. A transexual estava internada em um hospital desde o fim de outubro e faleceu vítima de uma infecção causada pelo fungo *Cryptococcus neoformans*, encontrado principalmente nas fezes de pombos.

Marco Antonio Abrão ganhou fama da cena underground paulistana durante os anos 1980. Foi vocalista da banda Jardim das Delícias e Truque Sujo, além de realizar performances em clubes noturnos. Também

foi escritora e atriz, participando de peças de teatro e filmes como "O marginal" (1974) e "A próxima vítima" (1983).

DOC 4 – Notícia do site da Folha de São Paulo Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u467334.shtml>

13/11/2008 - 17h47

Festival Mix Music traz diversidade musical para São Paulo

CRISTINA LUCKNER
da Folha de S. Paulo

PUBLICIDADE

Recomendar

0

Nas plumas escandalosas de Maria Alcina, na "Galopeira" de Perla e na tecnomacumba de Rita Ribeiro há diversidade.

Elas dividem o palco com Tatá Aeroplano, vocalista das bandas Cérebro Eletrônico e Jumbo Elektro e Márvio dos Anjos, da Cabaret, durante a oitava edição do festival Mix Music, parceiro do 16º festival Mix Brasil de Cinema, voltado ao universo GLBT, que acontece amanhã, dia 14, no Sesc Pompéia, às 21h.

Nesse ano o show tem o tema "Mix Music nas Paradas de Sucesso" e apresenta clássicos da MPB revisitados por intérpretes de diferentes gerações, acompanhados por uma banda formada por músicos da cena independente brasileira.

"É a primeira vez que participo de um evento voltado especificamente para o público gay. Será um prazer enorme, especialmente porque vou dividir o palco com essas divas loucas [Maria Alcina e Perla] que marcaram minha vida de cantora", diz Rita Ribeiro.

"Esse encontro vai reverenciar o que a música brasileira deixa um pouco de fora, vai resgatar a memória para uma geração que é de 'Pokémon' para cá". Rita diz que "vai se jogar" durante a apresentação e promete cantar, além de seus consagrados hits, músicas de outros compositores.

Galopeira

Nem os zumbis gays de Bruce LaBruce em "Otto; ou Viva a Gente Morta", nem "Buckback Mountain", de Lawrence Roberts, a releitura pornô do vencedor de três Oscars em 2006, ou os outros 200 títulos, entre longas e curtas, em cartaz no Mix Brasil até o dia 23, chamaram a atenção da cantora Perla.

A "brasiguiaia" de Caacupé, próximo a Assunção, no Paraguai, não assistiu aos filmes na mostra, mas diz que vai soltar a voz e esticar o "e" no refrão de uma de suas canções mais conhecidas, "Galopeira". "Gosto de ouvir o público cantando, dançando, 'uhu', que energia."

DOC 5 – Notícia do site Cineclick Disponível em http://mc.flyingfishes.com.br/cineclick/ck_www.php/noticia/imprimir/titulo/mixbrasil-2008-versao-porno-de-brokeback-mountain-na-programacao/id/21311



14/11/2008 11h11

MIXBRASIL 2008: Versão pornô de *Brokeback Mountain* na programação

Da Redação

Por Heitor Augusto

Depois de um primeiro dia de exhibições com destaques para os curtas metragens, a programação desta sexta-feira (14/11) do Festival Mix Brasil dá ao chance ao espectador de montar um roteiro com, no mínimo, cinco longas interessantes.

A começar, pelo horário de exibição e não necessariamente pela ordem de importância, por **Ela é um Garoto que Conect**, da canadense Gwen Haworth. Misturando imagens caseiras, animação e até mensagens de correio de voz, o longa documenta a mudança de sexo de Gwen. Sem baixo astral! A idéia da cineasta é passar pelos temas do gênero e sexualidade, mas alterando a posição do transexual dentro do cinema.

Também partindo de suas histórias pessoais para procurar o diálogo amplo, o italiano **De Repente, o Inverno Passado**, de Gustav Horer e Luca Ragazzi, parceiros há oito anos. O documentário, que recebeu menção especial no Festival de Berlim, procura entender os impactos da decisão de ampliar os direitos aos gays, que gerou onda de homofobia.

Para descontrar, a pedida é o documentário **Wrangler: Anatomia de um ícone**, de Jeffrey Schwarz, que acompanha o ator pornô Jack Wrangler. Absolutamente na década de 70, ele transitou entre filmes gays, heteros e há pouco tempo tornou-se diretor de peças teatrais "sérias". O longa ainda traz algumas cenas dos filmes em que Wrangler atuou.

Mas o grande destaque desta sexta é **Buckback Mountain**, uma espécie de *remake* pornô do quase ganhador do Oscar *O Segredo de Brokeback Mountain*, de Ang Lee. O convencionalismo definitivamente não tem nada a ver com o longa. A começar que um dos caubóis gays tem... uma vaginal. Sim, Buck Angel, astro do mundo pornô, é conhecido por "O homem com vagina".



DOC 6 – Artigo no site GayNetwork. Disponível em <http://www.gaynetwork.com.br/colunas/o-sonho-e-a-vertigem-das-dzi-croquettes/>

GAYNETWORK

[Colunas](#)[Notícias](#)[Artigos](#)[Orientação sexual](#)[Opinião](#)[Entretenimento](#)[Esportes](#)

Você está aqui » Colunas

publicado em 27/05/11 às 23:04

O sonho e a vertigem das Dzi Croquettes

Wagner Belinato

"Eu não tenho culpa de ser chique assim, eu nasci assim eu vou morrer assim". Qualquer pessoa que cante isso já merece meu completo respeito, pelo despudor da letra cantada. Mas essa música está no meio das apresentações das Dzi Croquettes. "Pense em um bando de 13 homens peludos e escrachados que subiam ao palco em vestidinhos, meias-calças, saltos altíssimos, maquiagem pesada, piscando imensos cílios postiços em performances de dança, esquetes de comédia em espetáculo inclassificável, mas tão



único que arrebatava fãs por onde passava.", diz o jornalista Luiz Nassif.

Desculpe se, no título, dei a entender que as Dzi Croquettes são mulheres. Não o são. Tampouco são homens. Ou melhor, são homens, mas na vida real, não no palco (eram gays também, não todos, mas alguns deles – até casais). Não, tampouco são mulheres no palco. São seres híbridos, meio homens, meio mulheres, a assombrar a Ditadura Militar no Brasil. Melhor, foram. Surgiram na Década de 1970, mais precisamente em 1972, período mais negro da repressão no Brasil. Com ares de família, o grupo impôs um teatro despojado, misto de dança, humor e crítica social ferrenha. Camuflada, claro.

Eram esses treze homens que, no palco, transmutavam-se em seres híbridos, explodindo em loucura frente a um público entre assustado e surpreso. As (os?) Dzi Croquettes eram personagens audazes, assim como o eram a Elke Maravilha e os músicos do grupo Secos e Molhados, Ney Matogrosso à frente, figuras tão afeitas às ambiguidades sexuais, contestando a repressão da Ditadura em seu período mais negro. Ora vestidos de mulheres com maquiagem bem cuidada, ora grotescamente fantasiados, com o tórax e radicais pelos masculinos à mostra, embaixo de uma fantasia de freira ou apenas com um tapa-sexo e botas de cano longuíssimo, entravam em cena a mostrar suas qualidades como atores, cantores e dançarinos.



A culpa das (dos) Dzi Croquettes terem nascido é do americano Lennie Dale, um ator e dançarino de sucesso na Broadway, que assumiu o papel de pai do grupo. Os demais integrantes assumiam o papel da mãe, de filhas, tias, sobrinhas e empregadas. Uma estrutura familiar composta apenas (à exceção do pai) de

personagens femininas.

A idéia de mostrar a trajetória dos (das) Dzi Croquettes foi de Tatiana Issa e Rafael Alvarez, dois jovens cineastas que, depois de lançado seu primeiro documentário, em 2010 (que vi no por hora extinto Cine Belas Artes, ali na esquina da Consolação com a Paulista, em São Paulo), viram seu esforço se transformar em um sem número de prêmios mundo afora, tal era o sucesso do grupo nos anos 1970 (tal era o sucesso do grupo nos anos 1970, aliás, que as mulheres que os (as?) acompanhavam passaram a ser chamadas de "tietes", dando origem ao termo que, até hoje, usamos para designar os fãs).

Se o filme perpetua o sonho das (dos?) Dzi Croquettes, o vôo desses foi curto no Brasil, onde ficaram em cartaz por pouco tempo, até serem banidos pelo Serviço Nacional de Teatro em 1973. A solução foi sair do país.

Auto-exilados na França, voltaram a se apresentar, transformando em fenômeno mundial o que fora, em princípio, uma provocação. Tamanho o sucesso na capital francesa que Lennie Dale foi chamado para retornar à Broadway com seu grupo performático. Entre idas e vindas, altos e baixos, o grupo atravessou toda a década de 1970. Só não conto mais porque o filme vale cada minuto que se gasta para assisti-lo, garantindo boas risadas e surpresas. E conhecer as (os?) Dzi Croquettes nos ajuda a entender esse mix de sexualidade em que vivemos atualmente.

DOC 7 – Artigo no site *A Capa*, sobre o documentário *Dzi Croquettes* (dir.: Tatiana Issa e Raphael Alvarez, BRA, 2009)

site e revista
A CAPA

50 LANÇES
por **R\$20,00**

bidy.com.br

60%
OFF

Oferta do Dia

GROUPON.com.br

Leil
Ro

Cultura Lifestyle Política Blogs Multimídia Colunas TV A Capa Rev

CULTURA | CINEMA

Documentário retrata revolução artística e sexual dos lendários "Dzi Croquettes"

Por Marcelo Hailer em 23/03/2010 às 17h58



Para chorar e sorrir. Assim pode ser definido o documentário "Dzi Croquettes", dirigido por Tatiana Issa, filha de Américo Issa, responsável pela cenografia do grupo. O longa foi exibido ontem, segunda-feira (22/03), no Cine Sesc da Consolação como parte da mostra competitiva do Inedit Festival de Documentários Musicais e será apresentado nesta quinta-feira na Galeria Olido.



As sensações que se sucedem durante as quase duas horas do filme são variadas e contraditórias. Mas algumas coisas ficam claras: como pode um grupo que tanto influenciou e contribuiu para aquilo que conhecemos como "comédia besteirol", e que previu toda uma cultura kitsch que iria estourar nos anos 80, tenha desaparecido, ou sequer conta com memória?

Em plena ditadura 13 homens se travestiram de seres andróginos - nem homem e nem mulher - e subiram ao palco. A partir de palcos de teatros ordinários levaram o seu brilho repleto de glitter, paetês e plataformas para subverter tudo aquilo que se tinha notícia dentro da arte em termos de questionamentos da sexualidade e dos limites entre masculino e feminino. Foi sucesso. Virou cultura e celebração.

Entramos na história da família Dzi, composta por 13 pessoas e dividida entre pai, mãe, as filhas, as tias, as sobrinhas e a empregada, a partir dos depoimentos de artistas como Elke Maravilha, Miguel Falabella, Cláudia Raia, Pedro Cardoso, Betty Faria, Liza Minelli, Ron Lewis, Gilberto Gil, Marília Pêra, Ney Matogrosso, Normal Bengell, Nelson Motta e outros que fizeram parte, direta ou indiretamente, da carreira do Dzi Croquettes.

Alguns depoimentos se destacam por revelar outras histórias que até então estavam (ainda estão) no esquecimento. Emocionamos-nos ao conhecer a relação da atriz Betty Faria com o grande mentor do grupo, o bailarino Lennie Daile (O Pai), que revolucionou ao misturar bossa nova e jazz - tanto na música quanto na dança.

É entusiasmado quando Betty conta a respeito da "Dança da Maconha" e a maneira como ela descreve a sensação ao ver Lennie interpretar tal número. "Era aquilo que eu buscava", diz em voz alta a atriz ao descrever a maneira como Lennie dançava. E ela chora ao se recordar dos últimos momentos vividos ao lado do amigo.

A transgressão contida na arte do grupo contagiava a todos que presenciavam aquela trupe. O grupo feminino "As Frenéticas", que tanto sucesso fez nos anos 80, surgiria a partir das "Dzi Croquettes", garotas tientes que acompanhavam os rapazes. Também não deixa de ser irônico que, uma arte tão revolucionária que balançou as décadas de 60 e 70 e provocou a ira dos generais seja ainda tão atual.

A arte criada pelo Dzi Croquettes pode ser vista hoje em shows das drags queens e em seus números cômicos, esta arte que hoje encontra cada vez mais as portas fechadas, que tenta romper com o higienismo dominante no seio da cultura/comunidade gay. E era contra esse mesmo conservadorismo em torno da sexualidade que os Dzi lutaram e deram a cara. A sua arte foi/é tão forte no que diz respeito a (re)significação do masculino e do feminino que a Europa se rendeu e até ganharam uma madrinha de peso, a cantora Liza Minelli.

O grupo teve começo, meio e fim. Mas o ideal criado por eles não. Permeia até hoje na cultura. Porém, é desolador quando o documentário termina e ficamos com a sensação de que andamos para trás. A sociedade se padroniza cada vez mais e o masculino, enquanto norma social, se fortalece e expulsa a androginia.

DOC 8 – Crônica “Meu Amigo Cláudia Wonder”, de Caio Fernando Abreu, *O Estado de São Paulo*, 28 de junho de 1986. Coluna “Atitude” do Caderno 2.

Maravilha, prodígio, espanto

“No palco e na vida, meu amigo Cláudia é bem assim:

“Meu amigo Cláudia é uma das pessoas mais dignas que conheço. E aqui preciso deter-me um pouco para explicar o que significa, para mim, “digno” ou “dignidade”. Nem é tão complicado: dignidade acontece quando se é inteiro. Mas o que quer dizer ser “inteiro”? Talvez, quando se faz exatamente o que se quer fazer, do jeito que se quer fazer, da melhor maneira possível. A opinião alheia, então, torna-se detalhe desimportante. O que pode resultar – e geralmente resulta mesmo – numa enorme solidão. Dignidade é quando a solidão de ter escolhido ser, tão exatamente quanto possível, aquilo que se é dói muito menos do que ter escolhido a falsa não-solidão de ser o que não se é, apenas para não sofrer a rejeição tristíssima dos outros.

“Bem, assim é meu amigo Cláudia. Eu não o/a conhecia pessoalmente. Ou melhor: conhecia do palco, onde Cláudia enlouquece cantando, falando e mostrando-se de uma maneira tão atrevidamente escancarada que fica linda, lindo. Só conversamos face a face, pela primeira vez, há três semanas. Parece não ter nada que ver, mas tem tudo: eu adoro Marina Lima. Há três anos, no Rio, conheci Sergio Luz, que atualmente dirige Marina. Éramos amigos de (Ah! Os bordados da vida...) Ana Cristina César, e foi através dela que cruzamos caminhos. Mas isso é outra história. Ou nem tanto. Há três semanas, Sergio me convidou para jantar com ele, Marina, Antonio Cícero e outras pessoas. Lógico que fui. E lá estava também Cláudia, no meio de uma mesa enorme. Não havia lugar para todo mundo. Sentamos numa mesa próxima. Pouco depois, Cláudia veio sentar-se conosco, porque havia um senhor na outra mesa – um senhor poderoso – que não parava de agredir Cláudia. Começamos a conversar. Acabamos no Madame Satã, onde raramente ou nunca, felizmente, existem senhores como aquele, agredindo pessoas como Cláudia. Por não existirem interferências assim no mundo particular do Satã, foi que Cláudia e eu, naquela noite, nos tornamos amigos.

“Para aquele senhor, e para a maioria de todos os outros senhores do mundo, a presença de Cláudia deve representar a suprema transgressão, a mais perigosa das ameaças. Tanto que andam matando pessoas como Cláudia, na noite negra e luminosa de Sampa. É que meu amigo Cláudia incorporou, no cotidiano, a mais desafiadora das ambigüidades: ela (ou ele?) movimentou-se o tempo todo naquela fronteira sutilíssima entre o “macho” e a “fêmea”. Isso em uma sociedade em que principalmente o genital é que determina o papel que você vai assumir. Porque se você é homem, você tem de fazer isso e isso e isso – não aquilo. E se você é mulher, deve fazer aquilo e aquilo e aquilo – não isso.

“Movendo-se entre isso e aquilo, meu amigo Cláudia conquista o direito interno/subjectivo de fazer isso e também aquilo. Mas perde o direito externo/objetivo de fazer nem isso nem aquilo. Tomamos vodca juntos na madrugada falando de solidão, essa grande amiga em comum de todos nós. Trocamos telefones, nos encontramos outra vez. Gosto tanto de seus olhos muito abertos, atentos a tudo, contemplando diretamente o mais de dentro de cada um.

“Agora virei seu fã. Hoje, às 23h, Cláudia apresenta-se no Teatro do Bixiga. Se você quiser, também pode conhecer meu amigo Cláudia. A propósito, ela (ou ele – que importa, afinal, um ‘e’ ou ‘o’ ou ‘a’ no artigo ou pronome que precede o nome de uma pessoa?) autotatizou-se com o sobrenome Wonder, que em inglês quer dizer “milagre”, ou “prodígio”, ou ainda “maravilha”, “surpresa”, “espanto”. Todas essas sensações são justamente as que meu amigo Cláudia Wonder passa, no palco e na vida. E por tudo isso, me sinto muito orgulhoso de ser seu amigo.”

DOC 9 – Artigo no Portal Brasileiro de Cinema. Catalogação do filme *Orgia ou o Homem que deu cria* (dir: João Silvério Trevisan, BRA, 1970)



Apresentação

Filmes

Ensaíos

Depoimentos

Ontem, hoje, amanhã

Extras

Portal Brasileiro de Cinema → ORGIA, OU O HOMEM QUE DEU CRIA

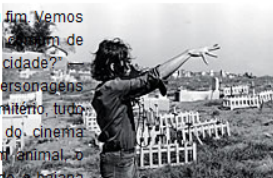
ORGIA, OU O HOMEM QUE DEU CRIA

1970. João Silvério Trevisan

São Paulo, 90 minutos, 35mm, p&b



Orgia é puro carnaval tropicalista. Não tem começo, meio ou fim. Vemos um grupo, que vai se juntando ao acaso, com a intenção de ir em busca de achar o lugar onde se encontra o Brasil. "O país está na cidade?" Não houve-se alguém perguntar. O nonsense da narrativa, os personagens alegóricos, o longo trajeto que acaba por levá-los a um cemitério, tudo se fixa na inversão carnavalesca de tipos conhecidos do cinema brasileiro: o camponês mata o pai enlaçando-o como um animal, o caminhoneiro se livra de um perverso sexual e cai no mundo, a baiana é um travesti mulato que declama trechos de Oswald de Andrade, o pai-de-santo anda de cadeira de rodas segurando a taça da Copa de 70, o intelectual fala uma língua incompreensível e se enforca, o padre e a freira rezam a primeira missa do Brasil, o cangaceiro está grávido e dá à luz em meio às tumbas de um cemitério, os índios cometem antropofagia.





Sob a câmera frenética de Carlos Reichenbach, essas figuras desfilam por um mundo onde o desespero é folia, é experiência líserica e homoerótica, com direito a marchinhas típicas povoadas por gemidos e murmúrios dos corpos que se arrastam pela terra em busca de transformação. Hoje, era do realismo fake da televisão, que causou impacto ao trabalhar com um tipo de representação alegórica e cultural, conseguindo dar conta de traduzir o Brasil.

Guimar Ramos



Cia. produtora: Indústria Nacional de Filmes (INF)

Produção, direção e roteiro: João Silvério Trevisan

Fotografia: Carlos Reichenbach

Montagem: João Batista de Andrade

Cenografia: Waldir Carrasco

Música: Ibanez de Carvalho

Elenco: Pedro Paulo Rangel, Ozualdo R. Candeias, Janira Santiago, Fernando Benini, Jean-Claude Bernardet, Sérgio Couto, Marcelino Buru, José Fernandez, Neusa Mollon, Marisa Leone, Jairo Ferreira, Cláudio Mamberti, Sebastião Millaré, Antonio Vasconcelos, Zenaide Rios, Mário Alves, José Gaspar

↑ ← →

© 2005 Heco Produções – Desenvolvimento: Finotti.com

DOC 10 – Artigo sobre *Onde Andará Dulce Veiga?*, com entrevista a Guilherme de Almeida Prado, no Portal do Estadão, publicada em 31 de dezembro de 2007. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arte-elazer,onde-andara-dulce-veiga-retoma-dialogo-com-o-noir,196366,0.htm>

ESTADÃO.COM.BR/Cultura

NOTÍCIAS POLÍTICA ECONOMIA ESPORTES TECNOLOGIA DIVIRTA-SE PME Opinião Rádio JT Etc

São Paulo Brasil Internacional Saúde Ciência Educação Planeta Cultura Paladar Artes Blogs

CONHEÇA OS REPRESENTANTES BRASILEIROS NO MAIOR FESTIVAL DE CRIATIVIDADE DO MUNDO.

AGORA NO ESTADÃO

CARNAVAL **Lula pode desfilar 'blindado' na Gaviões**

GREVE NO RIO **Justiça emite decreto de prisão de 11 militares**

WORLD PRESS PHOTO **Foto sobre Primavera Árabe ganha prêmio**

ESPECIAL

Você está em Notícias > Cultura

'Onde Andará Dulce Veiga' retoma diálogo com o noir

Filme traz romance de Caio Fernando Abreu para universo pós-moderno do diretor Guilherme de Almeida Prado

31 de dezembro de 1999 | 21h 00

Notícia **A+** **A-** Assine a Newsletter

Enviar Recomendar Seja o primeiro de seus amigos a recomendar isso.

Lutz Zanin Orlicho, de O Estado de S. Paulo

Antes de falar do filme em si é preciso relembrar sua origem. Ela está numa crônica que Caio Fernando Abreu publicou em 1987 no Caderno 2, chamada *Onde Andará Lyris Castellani?*, sobre uma atriz que fizera dois ou três filmes nos anos 60 e havia desaparecido. Guilherme de Almeida Prado procurou Caio e lhe propôs escreverem um roteiro com esse tema em mente. Caio respondeu que tinha um romance, inacabado, que começara uns três anos antes, chamado *Dulce Veiga* e que tratava do assunto, sob outro prisma.

Veja também:

Trailer de 'Onde Andará Dulce Veiga?'

Começaram a desenvolver o argumento, segundo Guilherme a partir da própria experiência jornalística de Caio. Seria a história de um repórter que escreve a respeito de *Dulce Veiga* e, por uma série de circunstâncias, vê-se obrigado a descobrir seu paradeiro. Mas Caio não tinha tempo para desenvolver o roteiro e Guilherme acabou escrevendo o texto. Deixava as páginas datilografadas na casa de Caio, este mexia na história, e acrescentava principalmente os diálogos.

O roteiro ficou pronto e Caio resolveu terminar o livro. Ficou combinado que Guilherme assinaria o roteiro e Caio, o romance. Mas o filme não saiu, Caio morreu em 96 e, anos depois, Guilherme resolveu retomar o projeto. Leu o romance e incorporou algumas coisas ao roteiro. Modificou o final: "Se estivesse vivo, Caio também o faria." E agora, tantos anos depois, chega às telas *Onde Andará Dulce Veiga?*, o filme.

Sensação de desamparo

A história, no início, é muito simples. Um jornalista, não por acaso chamado Caio (Eriberto Leão), vai fazer uma entrevista com uma cantora de rock, Márcia (Carolina Dieckman), e descobre que ela é filha da famosa Dulce Veiga, que desapareceu sem deixar traços. Acontece que o chefe de Caio no pasquim onde ele trabalha é louco por Dulce e coloca o repórter na pista da cantora. Temos aqui, então, aquele ambiente do agrado de Guilherme, um cenário noturno, aquele onde os gatos são pardos e as aparências sempre enganam, deixando entrever múltiplas realidades sob um mundo que se supõe estável. Enfim, esse real, no universo dos filmes de Guilherme, é móvel, sedição, frágil; depende muito do ponto de vista de quem observa. E, como o "olhar" proposto também não é fixo, o desenvolvimento da história causa ao espectador uma crescente sensação de instabilidade, quando não de desamparo.

Esse estilo, diria quase essa visão de mundo do diretor, se revela desde seus primeiros filmes, em especial seu maior sucesso, *A Dama do Cine Shangai*, passando por *Perfume de Gardênia* até seu mais recente, anterior a *Dulce Veiga*, *A Hora Mágica*, adaptado do conto de Julio Cortázar, *Cambio de Luces*. No fundo, o trabalho de Guilherme é um diálogo com o cinema e, em especial, com seus gêneros favoritos, entre eles o noir. Diálogo com suas deusas, *femmes fatales* tão bem encarnadas na beleza de Maitê Proença, e, sobretudo, a obscuridade das relações humanas, ambíguas em especial no que dizem respeito à sexualidade e às relações amorosas. Não surpreende, por exemplo, que o ponto de partida da investigação em *Dulce Veiga* seja uma cantora lésbica, pela qual o jornalista-investigador se descobre fascinado. O filme trabalha com inversões desse tipo e, se não escapa de uma certa impressão de artificialidade, é porque também esta acaba expressando parte da visão de mundo do artista. O próprio Guilherme diz: "Existe em meus filmes um limite muito nebuloso entre o que é real e o que é realidade ficcional."

São propostas estéticas. A de Guilherme não passa pelo naturalismo nem pelo realismo crítico. Quando, em certo período da *Retomada*, o cinema ficcional mais empenhado intensificou seu diálogo com o documentário, Guilherme tomou a direção oposta. Ou melhor, prosseguiu em seu caminho próprio. Sempre achou "uma balela" a afirmação de que o documentário retrata melhor a realidade que a ficção. E insistiu em certa linha de conduta cinematográfica: "Procuro ambientar meus filmes sempre num Brasil mental, uma espécie de universo paralelo."

Se esse "Brasil mental" recriado em Dulce Veiga faz sentido, cabe em última análise ao espectador decidir. Acostumado à linguagem naturalista (que, com exceções, é o padrão na TV), fica a dúvida se esse público será capaz de sentir-se à vontade no ambiente pós-moderno proposto pelo cinema de Guilherme de Almeida Prado. É um caminho particular, uma assinatura de cineasta, embora muitas vezes desperte a dúvida sobre a clareza de sua proposta, em especial no momento em que os filmes são lançados. No entanto, vistos em retrospectiva, A Flor do Desejo (1984), A Dama do Cine Shangai (1987), Perfume de Gardênia (1995) e A Hora Mágica (1998) parecem formar um desenho assimétrico, porém coerente. Resta ver se Onde Andará Dulce Veiga encontrará lugar nesse traçado.

Onde Andará Dulce Veiga? (2007, 135 min.) - Drama. Dir. Guilherme de Almeida Prado. 16 anos. Cotação: Bom

Tópicos: 'Onde Andará Dulce Veiga', Guilherme de Almeida Prado, Caio Fernando Abreu

Anúncios Google

Ganhe R\$ 10 p/ seu Cabelo

Cadastre-se e Ganhe na Hora R\$ 10 Em Produtos L'oréal p/ Seu Cabelo

BelezaNaWeb.com.br/Ganhe-10

Carnaval 2012

Pacote turístico em Foz do Iguaçu. a partir de 6x R\$127. Reserve Já!

hoteltarobafoz.com.br

Classificados Grátis

Compre e Venda tudo o Que Quiser em Sua Região. Conheça bomnegocio.com!

www.bomnegocio.com

Grupo Estado

Copyright © 1995-2011

Todos os direitos reservados

- Trabalhe Conosco
- Fale Conosco
- Termo de Uso
- Mapa Site
- Assine O Estado de S. Paulo
- Classificados: 11 3855 2001

Estadão.com.br

- Opinião
- São Paulo
- Brasil
- Política
- Internacional
- Saúde
- Ciência
- Educação
- Planeta
- Cultura
- Blogs
- Tópicos
- Estado Digital
- No celular
- No iPad
- No Facebook
- RSS
- Infográficos
- Fotos
- TV Estadão
- Tempo
- Webmail
- Isso não é normal
- Revista Piauí

O Estadão

- Portal do A
- Conheça o

Portais

- Jornal da T
- Limão
- Território E
- Local
- ZAP
- Ibiúbi
- Agência Es
- Portal de F

DOC 11 – Matéria na revista “gay” *A Capa*, sobre *A quinta dimensão do sexo*, de José Mojica Marins. Fonte: <http://acapa.virgula.uol.com.br/mobile/noticia.asp?codigo=2921>.

A CAPA

Cultura Lifestyle Política Blogs Colunas TV A Capa



Conheça o primeiro filme pornô gay do Brasil, feito por Zé do Caixão em 1983

Por Erik J. Borges em 28/11/2007 às 17h32

Auxiliados pela lenta abertura da Censura, os filmes pornôs estrangeiros - produzidos aos montes na Europa e Estados Unidos desde a década de 70 finalmente puderam ser exibidos em nossos cinemas. Inspirados pelo êxito obtido por essas produções, Raffaele Rossi e Laerte Callichio rodaram “Coisas eróticas” em 1981, oficialmente o primeiro filme pornô nacional. Mesmo sendo uma porcaria, esse primeiro exemplar de sacanagem filmada e falada em português era novidade para o público. Por isso, 4,5 milhões de espectadores lotaram as salas de exibição para ver “Coisas eróticas”, fazendo a fortuna dos diretores e colocando esse filme entre as 15 maiores bilheterias do cinema brasileiro.

A partir de então, começava o ciclo de produção em massa de filmes com sexo explícito, marcando o final da chamada Boca do Lixo paulista, que nas décadas de 60 e 70 foi responsável pela realização de dezenas de filmes, de todos os gêneros, do faroeste ao horror - e não apenas pornochanchadas - sem o auxílio de leis de incentivo e trazendo excelentes resultados de bilheteria.

Animados pelo baixo custo de produção e menor tempo de filmagem, vários diretores e produtores dos chamados filmes sérios aderiram à onda para sobreviverem e começaram a rodar fitas pornográficas. Foi o que aconteceu com José Mojica Marins, mais conhecido pelo seu personagem Zé do Caixão.

Em 1983, Zé resolveu filmar um roteiro de autoria de Mário Lima, parceiro de longa data, associado a mais quatro pessoas, entre elas dois feirantes. A história era um drama erótico sobre dois estudantes de medicina que transam com várias mulheres, matando acidentalmente duas delas. Já nas cenas iniciais, percebe-se a paixão entre os dois, mostrada de forma velada, semelhante aos atormentados amigos e parceiros de crime em *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock.

A princípio o filme não teria cenas explícitas, mas por exigência da distribuidora, Mojica resolveu incluir 20 minutos de sexo explícito na montagem final, fazendo de *A Quinta Dimensão do Sexo* sua primeira incursão no mundo da pornografia, mas com um detalhe curioso: o filme era voltado essencialmente para o público gay. Isso em uma época em que nem se sonhava com a sigla GLS e pouca gente ousaria criar entretenimento para esse segmento. “A fita era uma homenagem a eles. Eu tenho um público gay que gosta dos meus filmes. Também queria homenagear Roque Palácio [apresentador de TV e co-produtor de filmes com Mojica], que era homossexual”, lembra Mojica.

Após tanto tempo, Mojica ainda lembra uma última história interessante sobre a gravação do filme. “Precisava gravar um close da bunda de uma atriz sendo 'ensanduichada' pelo Márcio e o João Francisco”. Na hora de gravar, porém, a atriz sumiu do set. O que fazer? Um dos figurantes, dono de um traseiro invejável, topou substituí-la. O problema é que os atores, digamos, se empolgaram demais (leia-se ficaram com os paus duros), dificultando a realização da cena. Irritado, José Mojica Marins incorporou o Zé do Caixão e ameaçou, levantando um facão: “Vamos tratar de gravar logo essa cena, que hoje eu tô com vontade de comer pau à milanesa!”. Depois de tão sutil estímulo, os atores se acalmaram e a tal cena de nãdega explícita pôde finalmente ser gravada.



DOC 12 – Reportagem d'O *Estado de São Paulo*, de 22 de fevereiro de 2012.

ESTADÃO.COM.BR/Cultura

NOTÍCIAS | POLÍTICA | ECONOMIA | ESPORTES | TECNOLOGIA | DIVIRTA-SE | PME | Opinião | Rádio | JT | Eldo
 São Paulo | Brasil | Internacional | Saúde | Ciência | Educação | Planeta | Cultura | Paladar | Aliás | Blogs

• AGORA NO ESTADÃO •

ECONOMIA: **Mulheres receberam 70% do salário dos homens**

CIÊNCIA: **Tempestade solar chega à Terra nesta quinta-feira**

PALADAR: **Procura-se auxiliar de degustador de ovos de Páscoa**

DIA DA MÚSICA

Você está em Notícias > Cultura

OSCAR 2012

Demorou, mas gays conquistaram espaço no Oscar

Na última década, personagens e filmes com temática LGBT passaram a frequentar assiduamente a lista de indicados e até de premiados do evento
 22 de fevereiro de 2012 | 9h 42

Notícia | Comentários 29 | Assine a Newsletter | Tweet 18

Enviar | Recomendar | 14 pessoas recomendam isso.

Marcio Claesen - estadão.com.br

O dourado da estatueta do Oscar já recebeu toques em arco-íris ao longo da história da premiação. Alguns desses momentos mais recentes são frutos do romance de dois caubóis em *O Segredo de Brokeback Mountain*, de Ang Lee, em 2006.

Veja também:
 • ESPECIAL OSCAR 2012: Os indicados do ano e as curiosidades, recordes e momentos marcantes dos 84 anos do prêmio



Mike Blake/Reuters

Sean Penn conquistou seu segundo Oscar, em 2009, interpretando um ativista gay em 'Milk'

A produção perdeu, surpreendentemente, o prêmio de melhor filme para *Crash - No Limite* (de Paul Haggis), mas encorrou a noite com três estatuetas - melhor diretor, melhor roteiro adaptado e melhor trilha sonora. Nunca um filme abertamente gay e estrelado por atores conhecidos (Heath Ledger e Jake Gyllenhaal) havia ido tão longe.

O trajeto multicolorido não parou aí. Um ano depois, o Kodak Theatre foi palco para a consagração de Melissa Etheridge. A cantora, lésbica assumida, tascou um beijo na companheira - o primeiro beijo gay na história do prêmio - assim que foi anunciada como a vencedora de melhor canção por *Uma Verdade Inconveniente* (de Davis Guggenheim), primeiro documentário a faturar essa categoria. O ano ainda foi emblemático pois a apresentação da cerimônia foi realizada pela também lésbica assumida Ellen DeGeneres.

Em 2009, viu-se a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood premiar Sean Penn por *Milk*. O longa de Gus Van Sant traça um perfil do ativista gay Harvey Milk, assassinado por disputa política no final dos anos 1970. Em seu discurso, Penn pediu a legalização do casamento gay no país.

Milk ainda rendeu o Oscar de melhor roteiro original a Dustin Lance Black. O escritor, abertamente homossexual, fez um discurso dirigido às crianças e adolescentes dizendo que "não importa o que digam a você, Deus te ama, e em breve, todos teremos direitos iguais". Foi ovacionado.

A década ainda viu personagens gays, lésbicas e transexuais - alguns de bem com sua sexualidade, outros nem tanto - renderem aos seus intérpretes indicações (Felicity Huffman em *Transamérica*, Julianne Moore e Ed Harris em *As Horas*, Javier Bardem em *Antes do Anoitecer*, Judi Dench em *Notas Sobre um Escândalo*) ou prêmios (Philip Seymour Hoffman em *Capote*, Hilary Swank em *Meninos Não Choram*, Charlize Theron em *Monster - Desejo Assassino* e Nicole Kidman em *As Horas*).

Longe do armário

É necessário remeter aos anos 1970, quatro décadas após a criação do Oscar, para encontrar os primeiros personagens abertamente gays que conquistaram uma vaga entre os indicados. Em 1972, Peter Finch foi lembrado na categoria de melhor ator interpretando um médico que mantinha relacionamentos paralelos com os personagens de Glenda Jackson (ela também indicada ao prêmio) e Murray Head no difícil *Domingo Maldito*, de John Schlesinger.

Em uma de suas interpretações mais aclamadas, Al Pacino recebeu sua quarta indicação ao prêmio, em 1976, vivendo um homem que resolve assaltar um banco para pagar a cirurgia de readequação de sexo de seu namorado (Chris Sarandon) em *Um Dia de Cão* (de Sidney Lumet).



Em 1982, James Coco foi lembrado por sua atuação em *O Doce Sabor de um Sorriso*, no qual interpretava um ator gay que não conseguia um papel. Também na categoria coadjuvante, dois anos depois, Cher foi indicada pela primeira vez por *Silkwood - O Retrato de uma Coragem*. No filme, ela vive a melhor amiga lésbica de Meryl Streep, uma mulher que vai à Justiça contra uma indústria após sofrer contaminação radioativa.

Ainda com raras indicações a atuações de personagens gays, a década de 1980 consagrou William Hurt, que ganhou o Oscar de melhor ator fazendo o vitrinista homossexual Molina na adaptação para o cinema do romance de Manuel Puig, *O Beijo da Mulher Aranha*, dirigida por Hector Babenco.

No centro das atenções nos anos 1990, a aids responderia por mais duas indicações relativas ao universo gay no Oscar. Primeiramente com Bruce Davison, que interpretava um homem cujo parceiro se infecta com o vírus em *Meu Querido Companheiro*, em 1990. Depois, Tom Hanks, em 1994, levou seu primeiro Oscar interpretando um homem que processa a empresa após acreditar que foi despedido por ser soropositivo em *Filadélfia*.

Homofobia rechaçada

A força do arco-íris em 2012 saiu das indicações e chegou aos bastidores do prêmio. O diretor Brett Ratner (de *X-Men 3 - O Confronto Final*) renunciou ao cargo de produtor do evento deste ano após grupos gays o pressionarem por uma declaração. Questionado sobre como foram os ensaios para as filmagens de *Roubo nas Alturas*, seu último longa, Ratner disse que ensaio era para "bichas". A Academia aceitou a renúncia e colocou Brian Grazer (produtor de *J. Edgar*, longa de Clint Eastwood que pode ser encarado como libelo ao amar gay e ignorado nas indicações deste ano) em seu lugar. Nunca o poder do orgulho gay esteve tão forte como agora.

DOC 13 – Deputado Federal discursa no Congresso Nacional contra o Mix Brasil. 26 de novembro de 2008.

A CAPA

Cultura Lifestyle Política Blogs Colunas TV A Capa

Ataques homofóbicos Brasil Especial Mundo Política



Deputado Zequinha Marinho diz que Festival Mix Brasil desvia crianças e destrói a família natural

Por Redação em 26/11/2008 às 14h01

Na sexta-feira, 21/11, a câmara dos deputados foi palco de homofobia por parte do deputado Zequinha Marinho (PMDB-PA) que usou o seu tempo de fala na tribuna para atacar o Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual e a comunidade LGBT como um todo.

O deputado iniciou o seu discurso revelando estar descontente com o "modo pejorativo que o 16º Festival de cinema gay, pretende incentivar o relacionamento homossexual através de filmes...". E era só o começo, o parlamentar prossegue e diz a velha ladainha dos neo-homofóbicos que, não é "contra os homossexuais, mas, sim contra o homossexualismo". "Não me curvo a prática descabida do homossexualismo, porque fere os princípios imutáveis do matrimônio Bíblico entre um homem e uma mulher".

Para Zequinha a diretora do festival, Suzy Capó, incentiva o fim da "família natural". O deputado vai além em suas colocações. "É o homossexualismo uma prática transgressora que viola a conduta da família natural, estabelecida por Deus em sua Santa Palavra". Ele também atacou a atitude do festival em fazer um evento com crianças, "transmitir um curta-metragem para o público infantil, mostrando figuras geométricas que tentam se "relacionar" é um incentivo à prática errante do homossexualismo. Estão influenciando meninos e meninas, tirando-lhes o direito de conhecer o sexo oposto, de constituir uma família nos moldes e padrões naturais".

Por fim, o deputado clama para que as famílias se unam em torno dele e ainda arruma brecha para criticar o fato de pessoas homossexuais adotarem crianças. "Hoje, a lei de adoção já permite que casais homossexuais adotem crianças, o que é um absurdo. Não vamos confundir as crianças, não vamos desmoralizar a inocência que há nelas. Família brasileira, una-se ao meu apelo".

Enfim, o "exímio" deputado Zequinha aproveitou o gancho da entrevista de Suzy Capó e o Festival para revelar o pensamento que permeia boa parte da bancada fundamentalista e, pelo menos até o momento não foi anunciado nenhum tipo de manifestação, carta e outras coisas do tipo frente a esta homofobia real.

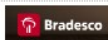
DOC 14 – Notícia sobre crimes homofóbicos na Avenida Paulista.

terra 

assinaturas e serviços -    no Terra na Web

NOTÍCIAS ECONOMIA ESPORTES DIVERSÃO VIDA E ESTILO TERRA TV SUNDAY TV SON

BRASIL POLÍCIA CASO BRUNO CASO ELOÁ



Suspeitos de agressão a gays na avenida Paulista são soltos

15 de novembro de 2010 • 15h53 • atualizado em 16 de novembro de 2010 às 00h45

AAA 

NOTÍCIA



Os quatro adolescentes que teriam se envolvido no caso de agressão foram liberados
Foto: Luiz Guarnieri/Futura Press

A Justiça de São Paulo liberou neste domingo os quatro adolescentes que teriam se envolvido em um caso de agressão a três outros jovens na avenida Paulista, região central de São Paulo. Segundo o advogado Orlando Machado Jr., que defende um dos menores de idade, houve o entendimento de que os jovens "não apresentariam risco para a sociedade soltos". Eles estavam em uma unidade da Fundação Casa na capital. Não há notícia sobre a situação do maior de idade que teria participado dos ataques.

0	149
Tweetar	Curtir
comentar	2740

Pouco depois, o único maior de idade acusado do crime, um jovem de 19 anos, também recebeu alvará de soltura. Segundo o Tribunal de Justiça de São Paulo, ele tem residência fixa e é réu primário. A informação é do *Jornal Nacional*.

A Polícia Civil divulgou que os quatro menores de idade e um jovem de 19 anos teriam participado de uma sequência de agressões na madrugada deste domingo na avenida Paulista. Detidos e levados ao 5º Distrito Policial (Aclimação), eles foram transferidos para a unidade do bairro do Brás, na zona norte. O maior de idade foi levado ao 2º Distrito Policial.

Ainda de acordo com o advogado, a Justiça rejeitou o vínculo dos jovens com o roubo a um lavador de carros de 18 anos, que fez a denúncia na delegacia ao registrar o roubo de pertences e documentos. "A Justiça entendeu que foi uma briga de rua e que os jovens não representariam perigo a nenhuma minoria se fossem soltos", disse Machado.

Sequência de agressões

A primeira agressão, seguida de roubo, que teria acontecido às 3h. O homem de 23 anos teria levado socos no rosto nas imediações da avenida Paulista. Quando estava no chão, seu celular e sua carteira teriam sido levados pelos agressores.

Na sequência, segundo o boletim de ocorrência, o fotógrafo e o estudante de 19 anos, que estavam juntos em um ponto de taxi, foram atacados. Quando o grupo de agressores se aproximou, teria dito que eles eram "um casal", os chamados de homossexuais e agredido os dois com socos na cabeça.

O fotógrafo conseguiu correr para uma estação de Metrô e permaneceu no local até que os agressores fossem embora. Já o estudante de 19 anos não conseguiu fugir e foi espancado. Uma lâmpada fluorescente foi usada no espancamento, provocando cortes graves. Ele foi encaminhado para o Hospital Oswaldo Cruz, medicado e liberado.

Ainda de acordo com o delegado, todos os suspeitos responderão por roubo, lesão corporal gravíssima e formação de quadrilha. O maior de idade ainda pode responder por corrupção de menores, segundo o delegado. "Foi uma agressão sem sentido de quem não aceita quem é diferente", disse Neto.

[mais notícias de polícia »](#)

DOC 15 – Notícia sobre crimes homofóbicos na Avenida Paulista.

globo.com | Notícias | Esportes | Entretenimento | TVCO2

G1 | São Paulo  **NET**
O MUNDO É DOS NETS

Brasil | Mundo | Economia | Política | Esporte | Carros | Emprego | Educação | Saúde | Tech | Bizarro | Pop&Arte

05/12/2010 13h02 - Atualizado em 05/12/2010 15h19

Polícia investiga nova agressão contra homossexuais na Paulista

Polícia Militar foi chamada para socorrer vítimas na madrugada de sábado. Levados a hospital, rapazes disseram ter sido agredidos porque são gays.

Do G1 SP Imprimir

A Polícia Militar foi chamada para socorrer dois rapazes que dizem ter sido agredidos por um grupo de jovens por volta das 4h50 de sábado (4) na Avenida Paulista. Segundo a Secretaria da Segurança Pública (SSP-SP), o caso foi registrado como lesão corporal consumada. Os policiais levaram as vítimas ao Pronto Socorro Municipal Vergueiro, onde uma delas permaneceu em observação.

saiba mais

Mais uma vítima diz ter sido atacada por suspeitos de agressão na Paulista

Juiz manda voltar à delegacia inquérito sobre agressões na Paulista

Segundo o boletim de ocorrência divulgado neste domingo pela as vítimas disseram à polícia que foram agredidas porque são homossexuais. A polícia investiga o caso e nenhum agressor havia sido identificado até a manhã deste domingo.

Os PM não souberam dar detalhes sobre as agressões e as informações seriam prestadas pelas vítimas quando elas forem atendidas na delegacia. Segundo a SSP, os dois jovens não foram ouvidos no boletim de ocorrência porque estavam sendo atendidos no hospital.

Em 14 de novembro, um grupo de rapazes atacou três pedestres na Paulista. Quatro suspeitos, adolescentes, foram internados na Fundação Casa. Um rapaz de 19 anos, também suspeito de participar dos mesmo ataques, continuará em liberdade.

Neste sábado (4), a SSP informou que um homem que diz ter sido atacado na Rua Augusta, próximo à Paulista, no começo do ano, procurou a polícia e reconheceu dois agressores dele entre os cinco rapazes suspeitos da agressão ocorrida em 14 de novembro. O mesmo grupo é investigado também em um outro inquérito sobre o roubo de um relógio de um lavador de carros.

DOC 16 – Notícia sobre ataque da Universidade Mackenzie à lei anti-homofobia.

NOTÍCIAS | POLÍTICA | ECONOMIA | ESPORTES | TECNOLOGIA | DIVIRTA-SE | PME | Opinião | Rádio | JT | Eldorado

São Paulo | Brasil | Internacional | Saúde | Ciência | Educação | Planeta | Cultura | Paladar | Aliás | Blogs | Colu

PEGUE SEU CUPOM >

*Imagens meramente ilustrativas.
*Consulte o regulamento e as lojas participantes.
*Promoção não cumulativa com outras promoções.

Bol
Não dá pra c

• AGORA NO ESTADÃO •

SÃO PAULO

Trens da Linha 3-Vermelha colidem na estação Carrão

GRÉCIA

Chefe do Conselho de Estado será o premiê interino

ELEIÇÃO NOS EUA

Mitt Romney vence em Oregon e Nebraska

E+

Você está em Notícias > Educação

Líder religioso do Mackenzie ataca lei contra homofobia e causa polêmica

Em manifesto publicado no site da universidade e retirado minutos depois, chanceler diz que projeto de lei 'interfere na liberdade' de orientação religiosa

17 de novembro de 2010 | 10h 45

Notícia **A+** **A-** Assine a Newsletter Tweet 48

Enviar Recomendar 145 pessoas recomendaram isso. Seja o primeiro entre seus amigos.

Luciana Alvarez e Carlos Lordelo - O Estado de S. Paulo

Após polêmica na internet e entre seus alunos, a Universidade Presbiteriana Mackenzie retirou do ar, anteontem, um manifesto contra o Projeto de Lei da Câmara (PLC) 122/2006, que pretende criminalizar a homofobia. O texto religioso, assinado pelo reverendo Augustus Nicodemus Gomes Lopes, estava no site para “servir de orientação à comunidade acadêmica”.

O artigo dizia que a Igreja Presbiteriana é contra a lei “por entender que ensinar e pregar contra a prática do homossexualismo não é homofobia”. Segundo o texto, “tal lei interfere diretamente na liberdade e na missão das igrejas de todas as orientações de falarem, pregarem e ensinarem sobre a conduta e o comportamento ético de todos, inclusive dos homossexuais”.

Doutor em Hermenêutica e Estudos Bíblicos pelo Seminário Teológico de Westminster, na Filadélfia, EUA, o reverendo Lopes é pastor auxiliar da Igreja Presbiteriana de Santo Amaro e exerce o cargo de chanceler do Mackenzie, com a função de zelar pelo cumprimento dos objetivos do Instituto Presbiteriano (entidade mantenedora) na universidade.

O Mackenzie não informou por quanto tempo o texto contra a lei anti-homofobia ficou no ar.

Em nota divulgada ontem, a universidade afirma apenas que o pronunciamento contra o PLC é da igreja e data de 2007. “O Mackenzie se posiciona contra qualquer tipo de violência e discriminação feitas ao humano, como também se posiciona contra qualquer tentativa de se tolher a liberdade de consciência e de expressão garantidas pela Constituição”, diz a nota.

Para a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT), a publicação do texto é “lamentável”. “No Brasil, só conseguimos resolver a questão da discriminação racial quando se aprovou uma lei criminalizando o racismo. O que queremos com a lei é a possibilidade de punir quem cometer violência contra um GLBT (*gay, lésbica, bissexual e travesti*). E violência também pode ser verbal”, afirmou Márcio Marins, secretário da ABGLT.

O texto também desagradou ao Diretório Central dos Estudantes (DCE) do Mackenzie. Segundo o secretário-geral, Gustavo Di Lorenzo, de 20 anos, o DCE considera “um erro” do chanceler “colocar sua opinião como sendo a da universidade”. “O manifesto é contrário ao que pensam os alunos e professores do Mackenzie. O ambiente universitário tem de ser aberto à diversidade”, afirmou.

Alunos e pessoas de movimentos pelos direitos dos homossexuais prometem fazer um protesto em frente ao câmpus central do Mackenzie na quarta-feira.

DOC 17 – Entrevista com Daniel Ribeiro para o site *O Grito*, em 28 de março de 2008. Disponível em <http://www.revistaogrito.com/page/blog/2008/03/28/entrevista-daniel-ribeiro/>

OGRITO!

Cultura Pop
sem contraindicação

alta rotação

OSCAR 2012 CÉU M.I.A

música quadrinhos cinema circuito livros artes visuais sociedade tv blogs ú

Entrevista: Daniel Ribeiro

28 de março de 2008, 04h04

Comentários

Curtir 3
Tweetar 0



AMORES EXPRESSOS

Por [Rafael Dias](#)



Nem a própria mídia se deu conta da proporção do feito desse jovem cineasta. **Daniel Ribeiro**, paulistano de 25 anos, é autor do curta-metragem **Café Com Leite**, seu primeiro trabalho solo atrás das câmeras (já foi editor assistente de *Antônia – o filme*, de Tata Amaral, e *Corpo*, de Rossana Foglia e Rubens Rewald, além de co-produzir vídeos). Essa pequena obra vem fazendo um arrastão nos festivais por onde passa: venceu o Urso de Cristal, na mostra Geração

14plus (direcionada ao público adolescente), ganhou menção honrosa na categoria curta-metragem de ficção do festival de Cartagena (Colômbia), além de aplausos da crítica no 40º Festival de Cinema de Brasília.

O que ninguém percebeu é que *Café Com Leite*, que vem arrancando elogios por sua delicadeza e sinceridade, talvez seja o primeiro curta brasileiro declaradamente **gay** que rompe a barreira dos festivais fora do circuito do queer cinema. O enredo versa sobre um casal homossexual e a reação de um dos rapazes ao per-

Revista O Grito!
no Facebook

Curtir

3,600 pessoas curtiram **Revista O Grito!**

Atta Vinicius Fernando

Plug-in social do Facebook

notícias

- 22-05 [Beach House toca "Myth" no programa de Dave Letterman](#)
- 22-05 [VH1 estreia série sobre novos nomes da música brasileira](#)
- 22-05 [Às vésperas de show no Brasil, Franz Ferdinand apresenta quatro novas músicas](#)

der os pais e receber a missão de cuidar do irmãos mais novo. O trabalho será exibido no **12º Cine PE – Festival do Audiovisual**, entre os dias 28 de abril e 4 de maio. Em entrevista por e-mail, Daniel Ribeiro contou a O GRITO! que é de seu interesse filmar o universo gay com naturalidade, distante da versão estereotipada, e que seu cinema tem influências de **Wong Kar-Wai** e **Michel Gondry**.

***Acho que a crítica brasileira nunca
olhou pra mim antes e não consigo
dizer que percebo ela olhando agora***

O GRITO! — Como surgiu a idéia do roteiro de Café com Leite? Por que esse título (no original, se chamaria Irmãos)?

Daniel Ribeiro — Na época que escrevi o roteiro, estava terminando meu TCC na faculdade, que era sobre o personagem homossexual no cinema brasileiro e a forma como este foi retratado ao longo do tempo. Neste estudo, eu dividia este retrato em 3 categorias. Na primeira, havia o retrato debochado e estereotipado do homossexual. Na segunda, a temática do filme abordava a descoberta ou conflitos envolvendo a sexualidade dos personagens. E numa terceira categoria, a orientação sexual do personagem era somente uma de suas características, não estando diretamente ligada aos seus conflitos. Então, me interessava fazer um filme com personagens que se enquadrassem nesta terceira categoria.

Quanto ao título, só num tratamento mais avançado do roteiro que veio a brincadeira de um irmão chamar o outro de “café com leite”. O roteiro era bem diferente, tinha um monte de personagem, acontecia muita coisa. Com o tempo ele foi diminuindo e eu fui percebendo que Danilo era “café com leite” quando se tratava de cuidar de uma criança. Então surgiu essa brincadeira, de um irmão se referir ao outro como “café com leite”, quando, na verdade, era dele que se estava falando. E *Irmãos* era um título provisório (que eu nunca gostei, pra falar a verdade) pra mandar pro edital.

O curta vem amalhando críticas elogiosas pelo festivais por retratar uma relação familiar diferente (união homossexual e a relação pai-filho entre irmãos) de forma natural e delicada. Isso representa uma mudança na visão da sociedade acerca do núcleo familiar tradicional?

Acho que este núcleo familiar tradicional já é, há um bom tempo, questionado. Não é raro o retrato de diversos tipos de famílias diferentes (casais com diferença de idade, ausência materna ou paterna, etc). Agora, os casais homossexuais surgem como mais uma possibilidade de família.

22-05 [Do Amor apresenta novas músicas em show no Rio de Janeiro](#)

22-05 [Executivo da DC diz que personagem gay é homem e sairá do armário em junho](#)

21-05 [Conheça as tiras do argentino Truchafrita](#)

21-05 [Cultura Clipe: Primeiros socorros bizarro no novo clipe do Sigur Rós. "Eg Andá"](#)

21-05 [Katy Perry lança lyric video na timeline do facebook para promover "Wide Awake"](#)

21-05 [Mítico bar Soparia comemora 20 anos com baile neste sábado](#)

21-05 [Sigur Rós divulga clipe e coloca novo álbum para audição online](#)

@revistaogrito



HominisCanidae RT
@revistaogrito: Atenção João Pessoa: a @mi_independente terá lançamento na cidade este sábado bit.ly/LJWPYJ 4 days ago · reply · retweet · favorite



AshVida Ridley Scott quer uma protagonista feminina para sequência de Blade Runner | Revista O Grito! revistaogrito.com/page/blog/2 via @revistaogrito 3 days ago · reply · retweet · favorite



mi_independente Olhai que

Que reações você espera do público diante de sua obra?

Acho que o grande objetivo era que a sexualidade do Danilo e do Marcos ficassem em segundo plano, e que a história dos irmãos e da dificuldade de adaptação fosse o mais importante.

Que referências estéticas você usa para compor o filme?

A gente usou alguns filmes do “cinema independente norte americano” como referência pro filme. Pra arte, por exemplo, nos inspiramos em *Eu, Você e Todos Nós*, da Miranda July. Mas tinha mais coisa pairando pelo ar na época da concepção do filme, desde *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* do Michel Gondry até *Felizes Juntos*, do Wong Kar Wai. Acho difícil encontrar algo deste último no *Café com Leite*, mas, de qualquer maneira, era um filme que ficou no meu dvd player por um bom tempo quando estávamos em preparação.

Acho que o núcleo familiar tradicional já é, há um bom tempo, questionado. Agora, os casais homossexuais surgem como mais uma possibilidade de família.



Além do tema gay: curta debate relação afetiva pai-filho entre irmãos



VILHOMINIVIM DC Comics vai revelar que conhecido personagem é gay | Revista O Grito!
revistaogrito.com/paee/bloa/2/

arquivos

Selecionar mês

categorias

MÚSICA

QUADRINHOS

CINEMA

CIRCUITO

LIVROS

ARTES VISUAIS

SOCIEDADE

TV

BLOGS

ÚLTIMAS

tags

[ABRIL PRO ROCK](#)

[AMY](#)

[WINEHOUSE](#)

[ARCTIC MONKEYS](#)

Antes desse trabalho, você co-dirigiu os curtas gays *Mona do Lotação* e *A Outra Filha de Francisco*. Incomoda a você ser esquadrinhado na prateleira do cinema queer?

Não me incomoda porque a temática me interessa e, de certa forma, os filmes se encaixariam (também) nesta prateleira. De qualquer maneira, eu não faço com o objetivo de ser um filme queer. *A Mona...* e *A Outra Filha...* foram feitos especialmente para o Show do Gongo, que é um evento do festival Mix Brasil, pra um público homossexual. O *Café com Leite* já foi feito pensando no público geral, tanto que em Berlim foi selecionado para uma seção voltada para adolescentes. Eu tenho novos projetos que envolvem personagens homossexuais e outros que não. O bom de prateleiras é que dá sempre pra reorganizar! =)

Após importantes premiações no exterior, a crítica brasileira passou a olhá-lo com outros olhos, ou ainda há um preconceito?

Acho que a crítica brasileira nunca olhou pra mim antes (e não consigo dizer que percebo ela olhando agora), então não sei dizer se sinto um preconceito ou a falta dele.

Pela dificuldade de exibição, produzir um curta no Brasil funciona mais como um portfólio para experimentação do cineasta. Após *Café com leite*, você já cogita partir para um longa-metragem?

Ainda acho um pouco cedo pra dirigir um longa, mas como no cinema tudo demora muito pra ser feito, estou desenvolvendo algumas idéias que podem virar um longa, mas ainda tudo muito embrionário.

Há chances de o curta ser exibido nas salas brasileiras (pelo projeto da Petrobras)?

Espero que sim, mas por enquanto não tem nada definido.

ARCTIC MONKEYS

BATMAN BEATLES

BRITNEY SPEARS

CARNAVAL

CINE PE COLUNA:

JOANA COCCARELLI

COQUETEL

MOLOTOV CSS DC

COMICS GAY KANYE

WEST MADONNA

MIA MODA OSCAR

RADIOHEAD

REC BEAT REVISTAS

X-MEN

DOC 18 – Notícia sobre a Parada do orgulho GLBT de São Paulo, de 26 de junho de 2011.



Parada Gay

[HOME](#) [NOTÍCIAS](#) [FOTOS](#) [VÍDEOS](#) [RÁDIO](#) [UOL GAY](#)

26/06/2011 | 20h26

Organização da parada diz ter reunido 4 milhões; evento celebra união gay e critica homofobia 17

Guilherme Balza
Do UOL Notícias
Em São Paulo



Email



Orkut



Tweeter



Recomendar

Imprimir Comunicar erro

Iniciada com uma grande valsa para celebrar seus 15 anos, a Parada do Orgulho LGBT de São Paulo de 2011 teve como tom a celebração da recente decisão do STF (Supremo Tribunal Federal) que reconheceu como estável a união de casais do mesmo sexo, e a reivindicação da aprovação do Projeto de Lei 122, que criminaliza a homofobia. Segundo a organização da parada, o evento reuniu 4 milhões de pessoas neste domingo (26) entre 12h e 19h. O número, de acordo com os organizadores, foi calculado com base em dados da Polícia Militar. Um número oficial deve ser divulgado ao longo da semana. A PM não confirma a estimativa.

De acordo com a PM, seis ocorrências foram registradas durante o evento (três casos de tráfico de drogas e três casos de furtos e roubos). Em um dos casos, Leandro Marcos, ajudante de cozinha, teve seus óculos, que custam aproximadamente R\$ 1.500, furtado por um adolescente de 17 anos que, segundo a polícia, participava de arrastões. O menor chegou a ser agredido antes de ser apreendido.

Mesmo proibidas, garrafas com bebidas alcóolicas foram vendidas na parada. Somente em um dos quatro ambulatórios montados para o evento, foram registrados 120 atendimentos até 19h deste domingo, a maioria jovens embriagados. "Parece cenário de guerra", disse o médico Drauzio Varella, que visitou o ambulatório no final da parada, ao se referir ao ambulatório.

O médico Sauro Bagnaresi, responsável pelo ambulatório, a "parada deste ano foi a mais tranquila dos últimos dez anos". Segundo médicos do ambulatório, o único caso grave foi o de um homem de 47 anos que engasgou ao comer uma esfirra e teve se levado para o Hospital das Clínicas com falta de ar.



DOC 19 – Entrevista de Aluizio Abranches ao Portal UOL, em 20 de maio de 2009, sobre *Do Começo ao Fim*.



20/05/2009 - 07h00

"Não fiz um filme gay", diz diretor de longa sobre irmãos amantes

EDUARDO TARDIN

Da Redação

Desde que vazou na rede no início do mês, o vídeo promocional do filme "Do Começo ao Fim" tem causado polêmica na internet. Dirigido por Aluizio Abranches, de "Um Copo de Cólera" e "As Três Marias", o filme mostra a relação incestuosa entre os meio-irmãos Francisco e Thomás, vividos pelos atores João Gabriel Vasconcellos e Rafael Cardoso. No elenco, estão ainda Julia Lemmertz, como mãe dos rapazes, e Fábio Assunção como o pai de um deles.

Apesar das cenas dos irmãos trocando carinhos no banho e na cama, Abranches faz questão de dizer que não fez um "filme gay", e nem saberia dizer se os personagens que criou são necessariamente homossexuais. "Pode ser uma relação que acontece só entre os dois", desconversa. "Quis apenas tratar de dois assuntos que me interessam bastante, que são as relações amorosas e a família".

O fato de Francisco e Thomás serem meio-irmãos não foi uma forma de aliviar a história. "Não tinha nem o que aliviar ali", diz o diretor, que também assina o roteiro. "Quando jovem fui um ávido leitor de Eça de Queiroz e reli 'Os Maias' várias vezes, talvez na esperança de que alguma vez os protagonistas fossem ter um final feliz", diz. "No meu filme, queria uma história de amor entre irmãos que não tivesse que acabar em sangue, como sempre acontece", diz Abranches, que não vê problemas numa relação como a retratada no filme: "estou esperando alguém me dizer porque não poderia acontecer".

Uma das características do filme que mais deve causar desconforto, segundo o diretor, é o fato de a relação de Francisco e Thomás ser tratada como algo perfeitamente normal. "Quero poder levantar uma discussão sobre esses dois tabus, mas sem focar neles; em nenhum momento no filme isso [a viabilidade do romance] é posto em discussão".

Ele também acredita que a relação incestuosa retratada não é mais polêmica do que o fato de serem dois homens. "Já li comentários indignados por causa do incesto, mas tenho certeza de que o que incomoda mais é a relação entre dois rapazes. A homossexualidade é mais tabu que o incesto entre irmãos", acredita o diretor.

Sucesso na internet

Desde o vazamento do vídeo promocional - a idéia era divulgar um trailer mais próximo da estreia - já foram criadas 25 comunidades sobre o filme no Orkut, que somam mais de 40 mil membros. O vídeo no Youtube já atraiu 300 mil visualizações, apesar de ter sido apagado algumas vezes, segundo o diretor. Os quase mil comentários dos internautas em apenas um deles vão da indignação ao entusiasmo.

Para Abranches, o fato de serem dois atores bonitos (Vasconcellos também é modelo) não tem nada de apelativo. "O filme não é sobre a beleza dos dois. Mas o tema principal do filme - o amor - é bonito, e nada mais coerente do que atores bonitos nesses papéis". Preocupado com a estética do filme, o diretor conta que convidou seu colega Ueli Steiger para cuidar da fotografia de "Do Começo ao Fim". Steiger já assinou a fotografia de blockbusters Hollywoodianos como "10.000 BC" e "O Dia Depois de Amanhã".

"Do Começo ao Fim" está em fase de finalização e deve ficar pronto em três meses, e ainda não tem data de estreia definida. Com cenas rodadas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, o orçamento deve chegar a R\$ 2 milhões, valor considerado baixo por Abranches. Se o tema polêmico do filme pode ter comprometido a captação de recursos, a distribuição está garantida, conta o diretor. E depois das primeiras discussões e debates, as expectativas são otimistas.

DOC 20 – Carta aberta dos produtores do curta *Eu não quero voltar sozinho*, sobre censura ao filme no estado do Acre. Disponível em

<http://www.lacunafilmes.com.br/sozinho/censura.html>



Queridos amigos e colegas,

No início da semana recebemos a notícia de que a exibição do curta *Eu Não Quero Voltar Sozinho*, como parte do programa Cine Educação, havia sido censurada no Acre.

O programa Cine Educação, uma parceria com a Mostra Latino-Americana de Cinema e Direitos Humanos, tem como objetivo "a formação do cidadão a partir da utilização do cinema no processo pedagógico interdisciplinar" e disponibiliza diversos filmes cujos temas englobem os direitos humanos, de modo que professores escolham quais são mais adequados para serem trabalhados em aula.

Na semana passada, no estado do Acre, uma professora escolheu o curta *Eu Não Quero Voltar Sozinho* e exibiu-o para seus alunos. Para aqueles que não conhecem, a trama narra a história de Leonardo, um adolescente cego que, ao longo do filme, vai se descobrindo apaixonado por um novo colega de sala.

Alunos presentes na exibição confundiram o curta metragem com o "kit anti-homofobia" e levaram a questão aos líderes religiosos, que mobilizaram políticos da região com o intuito de proibir o projeto Cine Educação como um todo. Nenhum desses representantes públicos deu-se ao trabalho de ir atrás da verdade e descobrir que se tratava de um programa pedagógico com o intuito de levar o debate sobre direitos humanos para a sala de aula. Mais uma vez no Brasil, a educação perde a batalha contra o poder assustador das bancadas religiosas e conservadoras.

Neste momento, o programa Cine Educação está paralisado. Enquanto isso, os secretários de Educação e de Direitos Humanos do Acre estão articulando com o governador a possibilidade de garantir sua continuidade, enquanto os líderes evangélicos forçam o cancelamento definitivo do programa. Pelo que sabemos, mesmo que o programa seja reativado, o curta *Eu Não Quero Voltar Sozinho* será excluído do catálogo e não mais ficará disponível para que professores o utilizem no debate de questões que envolvem algo tão elementar quanto à sexualidade humana e tão importante quanto a deficiência visual.

De forma arbitrária, em uma república federativa cuja Constituição atesta um Estado laico, a sociedade está sendo privada de promover debates. Como pretendemos que adolescentes consigam respeitar a diversidade e formem-se cidadãos lúcidos, pensantes e ativos se informação, arte e cultura (sem qualquer caráter doutrinário) lhes são negadas?

Eu Não Quero Voltar Sozinho não é um filme proselitista, tampouco ergue bandeiras de nenhuma natureza. É apenas uma obra de ficção amplamente premiada em festivais de cinema no Brasil e no exterior, cujos predicados artísticos e humanos transcendem qualquer crença. Ademais, se assuntos referentes à orientação sexual dos indivíduos e seus respectivos direitos civis estão na pauta do Supremo Tribunal Federal e do Congresso Nacional, por que não debatê-los em sala de aula? Que combate sombrio é esse, que reacende a memória de um obscurantismo Inquisidor?

Produtores do *Eu Não Quero Voltar Sozinho*

Daniel Ribeiro e Diana Almeida

Abaixo, o curta metragem na íntegra:



DOC 21 – Matéria sobre a decisão do Supremo Tribunal Federal, publicada no site de notícias da justiça, JusBrasil, disponível em <http://stf.jusbrasil.com.br/noticias/2674087/supremo-reconhece-uniao-homoafetiva-e-seus-efeitos>.

Extraído de: Supremo Tribunal Federal - 05 de Maio de 2011

Supremo reconhece união homoafetiva e seus efeitos

Leia mais

Fábio Novo elogia decisão do Supremo

Comissão de Apoio à Liberdade Sexual: decisão...

Artigo: Sexualidade e cidadania - Raquel de Castro

» [ver todas 115 relacionadas](#)

Os ministros do Supremo Tribunal Federal (STF), ao julgarem as Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) 4277 e da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 132, reconheceram a união estável para casais do mesmo sexo. As ações foram ajuizadas na Corte, respectivamente, pela Procuradoria-Geral da República e pelo governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral.

O julgamento começou na tarde de ontem (4), quando o relator das ações, ministro Ayres Britto, votou no sentido de dar interpretação conforme a [Constituição Federal](#)

para excluir qualquer significado do artigo 1.723, do [Código Civil](#), que impeça o reconhecimento da união entre pessoas do mesmo sexo como entidade familiar.

O ministro Ayres Britto argumentou que o artigo 3º, inciso IV, da [CF](#) veda qualquer discriminação em virtude de sexo, raça, cor e que, nesse sentido, ninguém pode ser diminuído ou discriminado em função de sua preferência sexual. O sexo das pessoas, salvo disposição contrária, não se presta para desigualação jurídica, observou o ministro, para concluir que qualquer depreciação da união estável homoafetiva colide, portanto, com o inciso IV do artigo 3º da [CF](#).

Os ministros Luiz Fux, Ricardo Lewandowski, Joaquim Barbosa, Gilmar Mendes, Marco Aurélio, Celso de Mello e Cezar Peluso, bem como as ministras Cármen Lúcia Antunes Rocha e Ellen Gracie acompanharam o entendimento do ministro Ayres Britto, pela procedência das ações e com efeito vinculante, no sentido de dar interpretação conforme a [Constituição Federal](#) para excluir qualquer significado do artigo 1.723, do [Código Civil](#), que impeça o reconhecimento da união entre pessoas do mesmo sexo como entidade familiar.

Na sessão de quarta-feira, antes do relator, falaram os autores das duas ações o procurador-geral da República e o governador do Estado do Rio de Janeiro, por meio de seu representante, o advogado-geral da União e advogados de diversas entidades, admitidas como [amici curiae](#) (amigos da Corte).

Ações

A ADI 4277 foi protocolada na Corte inicialmente como ADPF 178. A ação buscou a declaração de reconhecimento da união entre pessoas do mesmo sexo como entidade familiar. Pediu, também, que os mesmos direitos e deveres dos companheiros nas uniões estáveis fossem estendidos aos companheiros nas uniões entre pessoas do mesmo sexo.

Já na Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 132, o governo do Estado do Rio de Janeiro (RJ) alegou que o não reconhecimento da união homoafetiva contraria preceitos fundamentais como igualdade, liberdade (da qual decorre a autonomia da vontade) e o princípio da dignidade da pessoa humana, todos da [Constituição Federal](#). Com esse argumento, pediu que o STF aplicasse o regime jurídico das uniões estáveis, previsto no artigo 1.723 do [Código Civil](#), às uniões homoafetivas de funcionários públicos civis do Rio de Janeiro.

DOC 22 – Matéria sobre a ação dos evangélicos no Congresso Nacional, contra o PLC 122/06, disponível em <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia/2011/05/12/evangelicos-barram-votacao-de-projeto-contra-homofobia.jhtm>

12/05/2011 - 11h50

Evangélicos barram votação de projeto contra homofobia

AGÊNCIA ESTADO
Em Brasília

Tweet 0

Recomendar 4

Comentários 416



Senadora Marinor Brito (PSOL-PA) e deputado Jair Bolsonaro (PP-RJ) bateram boca durante reunião que debateu a proposta que pune a discriminação a homossexuais

Bolsonaro divulga folheto 'anti-gay' e troca insultos no Senado

A pressão da bancada evangélica impediu a votação do projeto de lei complementar 122/06 que criminaliza os atos de homofobia. Ele seria votado nesta manhã na Comissão de Direitos Humanos (CDH) do Senado. Em uma sessão que ao final contou com troca de xingamentos e ofensas entre o deputado Jair Bolsonaro (PP-RJ) e a senadora Marinor Brito (PSOL-PA), o projeto foi retirado de pauta sem previsão de retorno.

Representantes da Frente Parlamentar Evangélica presentes à sessão pediram o adiamento alegando que devem ser realizadas audiências públicas, porque ele não teria sido suficientemente discutido no Congresso. "Precisamos debater à exaustão, sem privilegiar ninguém. Há pelo menos 150 milhões de brasileiros que não foram ouvidos", disse o senador Magno Malta (PR-ES).

O projeto de autoria da ex-deputada Iara Bernardi (PT-SP) tramita há dez anos no Congresso e somente em 2006 foi aprovado no plenário da Câmara. Relatora do projeto na CDH, a senadora Marta Suplicy (PT-SP) queria tentar aprovar o seu parecer até a próxima semana, a tempo das comemorações do Dia Nacional de Combate à Homofobia, no próximo dia 17, que vão movimentar a Esplanada em Brasília.

Marta chamou a atenção para esse momento "de maior compreensão e humanidade" que se estabeleceu no País, a partir do recente julgamento do Supremo Tribunal Federal (STF) que estendeu às uniões entre pessoas do mesmo sexo os mesmos direitos e deveres dos casais heterossexuais. "O Judiciário se pronunciou sobre um assunto que há 16 anos o Congresso não consegue se pronunciar", completou a petista. "Esse projeto tem a ver com tolerância, respeito e cidadania, vai ajudar a diminuir a violência contra homossexuais", concluiu.

A proposta modifica a Lei de Racismo para criminalizar também os atos de homofobia, estendendo a eles as mesmas punições impostas aos crimes de preconceito racial. O projeto pune com reclusão de um a três anos condutas discriminatórias, como recusar o atendimento a gays em bares e restaurantes e reprimir trocas de afeto em locais públicos, como beijos ou abraços.

O item mais polêmico pune com prisão, de um a três anos, e multa aqueles que induzirem ou incitarem a discriminação ou preconceito contra os homossexuais. A avaliação é de que padres e pastores serão proibidos de pregar contra a homossexualidade nas igrejas e templos religiosos. Na sessão desta manhã, integrantes da bancada evangélica pregaram adesivos na boca em protesto, alegando que o projeto reprime a liberdade de expressão deles.

Para atender às reivindicações da bancada evangélica, Marta incluiu uma emenda permitindo que todas as religiões e credos exerçam sua fé, dentro de seus dogmas, desde que não incitem a violência. "O que temos na fé é o amor e o respeito ao cidadão. Me colocaram que o problema não era intolerância nem preconceito, mas liberdade de expressão dentro de templos e igrejas. O que impede agora a votação? O que, além da intolerância, do preconceito, vai impedir a compreensão dessa lei?", questionou Marta.

Na saída da sessão, durante uma entrevista coletiva de Marta aos jornalistas, o deputado Jair Bolsonaro e a senadora Marinor Brito trocaram xingamentos e ofensas mútuas. Bolsonaro exibiu uma cartilha do Ministério da Educação (MEC), expondo o Plano Nacional de Promoção à Cidadania LGBT, que ele considera moralmente ofensivo à sociedade. Exaltada, Marinor deu um tapa no livreto e chamou o deputado de "criminoso". Bolsonaro retrucou chamando-a de "heterofóbica" e ambos partiram para a discussão.