



**Festivais de filmes da diversidade sexual e os “LGBTQs sem fronteiras”: o caso de um cinema transnacional**

Marcos Aurélio da Silva<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor adjunto do Instituto de Saúde Coletiva (ISC) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) na UFMT. Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2012), com pós-doutorado junto ao INCT Brasil Plural (UFSC, 2014). Pesquisador do Núcleo de Antropologia e Saberes Plurais (NAPlus/UFMT) e do Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (Transes/UFSC/INCT Brasil Plural).



### Resumo

O trabalho pretende lançar algumas observações sobre a “cultura LGBTQ” que tem se constituído nos países ocidentais, nas últimas décadas, para dar conta das relações afetivas/eróticas entre pessoas do mesmo sexo e das transgeneridades. Essa movimentação política e cultural, expressiva também no Brasil, chega a contar com um mito de origem – Stonewall, junho de 1969 – e compartilha de formas semelhantes de ação política (ONGs, paradas LGBTQs), temáticas da produção cinematográfica – cinema *queer*, LGBTQ ou da diversidade sexual – e toda uma cultura urbana que aponta para antigas e novas territorialidades e temporalidades (meios de comunicação, vida noturna e casamento igualitário). Localizando-se o pesquisador em uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual e os filmes exibidos em 18 edições (1993-2010), este trabalho pretende uma discussão sobre modos contemporâneos de subjetivação que se desenrolam na produção, exibição e circulação de imagens ligadas ou relacionadas àquelas “políticas de representação”. Quais as bases dessas práticas representacionais e dessa transnacionalização da sexualidade, e, principalmente, quais os seus limites e limitações? E, principalmente, em que medida toda essa movimentação contribui para questionamentos mais profundos como a dicotomia sexual, a misoginia e a LGBTQfobia que constituem os discursos sobre sexo e sexualidade?

**Palavras-chave:** festivais de cinema; representação; cultura LGBTQ; cinema transnacional.

### Abstract

This work raises several observations about the “LGBTQ culture” that has been established in Western countries in recent decades, to account for the affective/erotic same-sex relationships and transgender lives. This political and cultural drive, also strong in Brazil, comes to rely on a myth of origin – Stonewall, June 1969 – and share similar forms of political action (NGOs, LGBTQ parades), thematic film production – queer cinema, LGBTQ cinema or sexual diversity cinema – and a whole urban culture that points to old and new territoriality and temporality (media, nightlife and LGBT marriage). Locating the researcher in ethnography at the Mix Brazil Festival Film and Vídeo of Sexual Diversity and the films displayed in 18 editions (1993-2010), this paper aims at a discussion of contemporary modes of subjectivity that unfold in the production, exhibition and circulation of images linked or related to those “politics of representation”. What are the bases of those representational practices and of that transnationalization of sexuality and especially what their limits and limitations? And, above all, to what extent does all this movement contribute to deeper questions such as the sexual dichotomy, misogyny, and LGBTQphobia that constitute the discourses on sex and sexuality?

**Keywords:** film festivals; representation; LGBTQ culture; transnational cinema.



O que conhecemos por movimentações LGBTQs na contemporaneidade – incluindo os grupos de militância, as produções artísticas e os processos territoriais nas culturas urbanas – são um conjunto de práticas e representações que, a partir dos anos 60, começa a circular com mais intensidade nas urbanidades ocidentais. Esse ativismo, baseado na diferença para a busca de direitos e de conquista de igualdade sociocultural para as relações e vivências de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, trans e *queers*, tem como uma espécie de mito de origem a “Batalha de Stonewall”, que teve lugar em Nova York, em junho de 1969<sup>2</sup>. O momento faz parte da formação dos movimentos sociopolíticos que se, nos primeiros tempos, tinham na questão do tratamento recebido pela polícia e pelo poder público o principal motivo de suas manifestações, hoje encontram fôlego em questões como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e a criminalização da LGBTQfobia. É claro que, em cada país em que se formaram, os movimentos gay, lésbico, trans e *queer* tiveram suas peculiaridades e questões específicas locais a balizá-los<sup>3</sup>, mas também foram compartilhadas performances políticas – as paradas LGBTQs, por exemplo –, assim como ideias e imagens a respeito das relações de mesmo sexo e das vivências LGBTQs – que fomentam, entre outras produções, os festivais de cinema da diversidade sexual e seus filmes, que são foco do presente artigo. A visibilidade, por exemplo, passou a ser uma bandeira política e o “assumir” de uma sexualidade tornou-se uma premissa das culturas ocidentais (FOUCAULT, 1997), um ponto fundamental da movimentação política e cultural.

Esses movimentos podem ser pensados dentro de um contexto maior, o que chamarei aqui de cultura LGBTQ contemporânea. Mesmo que tenham objetivos diferentes, a movimentação política e a cultura urbana estruturada em torno das vivências LGBTQs não apenas passaram a representar um segmento supostamente invisível, mas principalmente criaram imagens que construíram os sujeitos<sup>4</sup> que circulam nesses territórios. A preocupação com a representação parece marcar tanto a pauta dos movimentos políticos, quanto as produções artísticas e de entretenimento constituídas por uma “cultura urbana LGBTQ”. Da mesma forma que as militâncias feminista e negra, os grupos LGBTQs parecem ter se balizado, durante as últimas décadas do século XX e início do XXI, pela busca de novas imagens para os grupos tidos como excluídos ou

<sup>2</sup> Uma batida policial em um bar, supostamente por conta do descumprimento da legislação de bebidas alcoólicas, na noite de 28 de junho de 1969, encontrou a reação dos frequentadores, numa batalha que durou um final de semana inteiro. O bar Stonewall Inn localizava-se na região conhecida como o “gueto homossexual” de Nova York (FRY; MACRAE, 1985: 96-7).

<sup>3</sup> No Brasil, por exemplo, o primeiro grupo ativista, o Somos de São Paulo, tinha nas questões de aceitação pessoal sua maior estratégia, o que incluía evitar o confronto nas grandes manifestações políticas dos anos 70 e fazia do movimento uma espécie de grupos de ajuda mútua. Para uma etnografia do grupo Somos, ver Edward Macrae (1990).

<sup>4</sup> Quando falo em “construir sujeitos”, não estou querendo indicar um processo identitário monolítico, mas linhas de força que são enfatizadas e que se destacam em discursos e produções imagéticas.



como impossibilitados de verem a si mesmos como pessoas “normais”, o que geralmente acontece em contraposição às imagens pré-concebidas e a todo um imaginário que se espraia no tecido social desde as mais “inocentes” construções linguísticas até os mais veementes ataques misóginos, LGBTQfóbicos ou racistas.

Acredito que esta cultura LGBTQ contemporânea possa ser pensada em suas feições transnacionais – assim como muitas feministas pós-coloniais têm observado os feminismos euroamericanos<sup>5</sup> (MOHANTY, 2003; JAGGAR, 2006) – compartilhando um campo de saber a respeito das relações de mesmo sexo, conceitos por vezes herdados da biomedicina, que permitem pensá-la de forma universal. Se o feminismo transnacional apostava em supostas características psíquicas das mulheres para reconhecer uma opressão que as uniria (MOHANTY, 1992), a cultura LGBTQ contemporânea parece se basear num biologicismo – nem sempre explícito – que fundamenta as sexualidades em termos de uma naturalidade, permitindo unir sob o mesmo termo narrativas de diferentes pontos do planeta.

São linhas que permeiam os discursos da militância, mas também fomentam todo um “mercado GLS” (FRANÇA, 2007), a cultura LGBTQ urbana e um *corpus* discursivo que foi objeto de minha pesquisa de doutorado: os festivais de cinema da diversidade sexual. São premissas que parecem contribuir mais para a manutenção das diferenças do que pela implosão das barreiras que fundamentam os discursos hegemônicos de uma “heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2003; RICH, 2000). Essa cultura LGBTQ contemporânea é, em muitos casos, devedora dos discursos biomédicos, apesar de sempre tratar de positivá-los, no sentido de buscar pensá-los não em termos de doença, mas como uma natureza que é negada e rechaçada pelo social, constituindo assim uma responsabilidade para os poderes públicos que são instados a dirimir a questão, através de leis e projetos que se dirijam à inclusão de grupos supostamente excluídos, mal representados ou invisíveis (RICH, 2006: 621).

As produções cinematográficas são quase sempre um alvo dessa crítica, por conta das representações que ajudam a reificar. Ella Shohat e Robert Stam, ao comentarem a construção de estereótipos no cinema “eurocêntrico”, demonstram como as questões que envolvem a representação no cinema geralmente estão presentes em estudos que buscam corrigir erros históricos na construção de personagens

---

<sup>5</sup> O trabalho das feministas ocidentais, que defendiam uma opressão transnacional, tem sido acusado de “feminismo imperial” ou “orientalismo feminista” (JAGGAR, 2006: 16). Utilizando-se de um exemplo de militância transnacional, Jaggar chama a atenção para os riscos de um feminismo que tem por ideal a mulher branca heterossexual de classe média. A filósofa fala de um abaixo-assinado que circulou pela internet, em 2003, denunciando o apedrejamento da nigeriana Amina Lawal, acusada de adultério por uma corte judicial islâmica. Na ocasião, duas organizações nigerianas de mulheres que defendiam Amina pediam, também pela internet, que parassem os abaixo-assinados, porque colocavam ainda mais em risco a vida dela por conta das ideias deturpadas que junto circulavam sobre islamismo e tradição.



estereotipados. Parece haver, por parte dessa crítica militante, uma aliança com a “estética da verossimilhança”, uma obsessão com o realismo que enfatiza a identificação de distorções como se houvesse uma verdade sobre um grupo social, simples e aparente, facilmente acessível (SHOHAT; STAM, 2006: 261). Os autores estão se referindo às representações étnicas no cinema, mas penso ser possível pensar num cinema voltado a temáticas LGBTQs nos mesmos termos, preocupado em consertar uma história de mais de um século.

Talvez seja possível sugerir o fato de sexo e sexualidade serem constituídos, nos discursos da modernidade, em termos de verdades científicas, supostamente comprováveis, em que a própria divisão em dois sexos parece se tornar uma verdade universal, produzindo um campo de “certezas” que balizam muitas das políticas de representação dos últimos 60 anos. Mas se no caso das feministas a resposta a essa suposta “unidade psíquica das mulheres” veio com o feminismo pós-colonial dos anos 70 e 80, no caso das movimentações LGBTQs esse tipo de questionamento ainda demoraria a estar mais presente. Isso por que, na época aqui estudada – a virada dos séculos XX e XXI – se sobressai uma política identitária com discursos de caráter transnacional e ahistórico que fomentam discursos da militância e também festivais de cinema LGBTQs ou da diversidade sexual que começaram a fazer parte dessas movimentações.

O festival de cinema e os filmes que aqui serão discutidos integram um conjunto de produções que ganha força no Ocidente a partir dos anos 90, não constituindo-se como um novo gênero cinematográfico, mas trazendo a presença de personagens e narrativas não heterocentradas. São filmes que, ao enfocarem as relações de mesmo sexo e as transgeneridades, fazendo delas o elemento central das narrativas, vão buscar apresentar imagens positivas, românticas, sensuais e até mesmo eróticas, dando a essas questões o que lhes fora negado na cinematografia convencional ou hollywoodiana. Neles, a sexualidade é tida em termos de uma interioridade do personagem, uma verdade com a qual ele precisa lidar e, a partir daí, confrontar-se com amigos, família, ambientes de trabalho ou escola, altamente masculinizados ou LGBTQfóbicos.

Gostaria de sugerir o quanto esses discursos fílmicos são representações que figuram nas formas de construção das sexualidades não hetero-orientadas no Ocidente, ao lado da cultura LGBTQ urbana e das organizações políticas. São filmes que representam culturas da margem 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”, uma intenção que não está livre de problemas, pois a “realidade” e a “verdade” não são imediatamente apreensíveis por uma câmera (SHOHAT; STAM, 2006). É possível sugerir que os filmes que compõem esses festivais nem sempre dão conta de um grande conjunto de experiências que podemos colocar debaixo da rubrica *diversidade sexual*, com um certo destaque – como veremos nos filmes que serão citados – para narrativas que enfocam relações românticas e monogâmicas, muitas vezes com corpos e gêneros conformes, quase higienizados.

Porém, não se pode deixar de considerar que esta cinematografia tem papel importante ao também gerar inversões no cinema convencional, ao fazer das territorialidades e temporalidades gays, lésbicas, transgêneras e *queers* imagens possíveis. Vito Russo, numa obra já clássica nos estudos gays e lésbicos de cinema, *The Celluloid Closet* (1987), 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 afeminamento, uma imagem invertida do sujeito homem norte-americano, merecedor do *american dream* e, ainda, fazendo da experiência lésbica uma perversão envolta em mistérios e perigosa sedução. Para Russo, uma invisibilidade forçada se sobrepôs às homossexualidades e é em relação a esse silêncio que uma cinematografia engajada começa a se constituir nas últimas décadas do século XX.

Porém tais produções nem sempre conseguem furar a bolha da indústria cinematográfica, o que fez com que muitos desses filmes sejam resultados de trabalhos de profissionais e produtoras independentes do sistema de produção e distribuição que se espalha pelo mundo e tem Hollywood como marcador e referência. Um espaço de circulação necessário a esse cinema são os festivais como o que serviu território para a pesquisa etnográfica, o Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual, realizado em São Paulo desde 1993<sup>6</sup>. Parece haver linhas mestras a balizar esses filmes e que são reforçadas pelos festivais, como ideias e narrativas que se repetem, que mais do que apontar para certas “estruturas mitológicas” nas produções cinematográficas parecem apontar para os campos de “saber” e “poder” que circunscrevem as produções de sexualidades. As relações de mesmo sexo parecem estar necessariamente ligadas a uma ideia de “descoberta”, de “revelação” de uma interioridade dos sujeitos (BUTLER,

<sup>6</sup> Na época da pesquisa de doutorado, o Mix Brasil era praticamente o único festival desse gênero no país. Pouco mais de uma década depois, é possível citar pelo menos cinco festivais criados no segundo decênio do século XXI: o Recifest, Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero do Recife; o DIGO, Festival Internacional de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás; o RIO Festival de Cinema LGBTQIA+, do Rio de Janeiro; o Transforma, Festival de Cinema da Diversidade de Santa Catarina, realizado em Florianópolis; e o AFRONTE – Festival de Cinema LGBTQIAP+, de Natal.



2003: 193). Mas o que é mais característico desses filmes é o forte apelo visual, a necessidade de apresentar não apenas relações afetivas possíveis, mas imagens-símbolo dessa possibilidade, como um intenso erotismo de beijos e carícias e as bem tratadas cenas de sexo gay ou lésbico. São elementos que parecem indispensáveis nessa cinematografia e parecem apontar para estratégias de constituição de sujeitos e de territórios possíveis.

A pesquisa etnográfica que fundamenta este artigo foi realizada entre os anos de 2007 e 2012, como parte do doutorado em Antropologia, realizado pelo autor na Universidade Federal de Santa Catarina. O objetivo da tese (SILVA, 2012) foi pensar nos festivais de cinema e suas telas como territórios conquistados pelas militâncias e movimentações LGBTQs, na produção de imagens possíveis e territórios habitáveis, na relação com a indústria audiovisual e suas limitações de representatividade. O presente artigo foi construído a partir de um dos capítulos da tese, no qual me debruço sobre a cinematografia internacional que sempre foi destaque no Mix Brasil<sup>7</sup>. O trabalho de etnografia se dirige tanto aos títulos exibidos – na tentativa de compreender os sentidos dessas narrativas, dentro e fora da película –, quanto às sessões observadas no trabalho de campo, nos anos de 2009 e 2010 – com o objetivo de captar reações e modos de assistir filmes em espaços como festivais. Além disso, materiais como os catálogos de cada edição do Mix Brasil, assim como os cartazes dos filmes e eventuais notícias sobre eles são observados como parte da etnografia. Os filmes comentados foram escolhidos por terem sido exibidos nas edições estudadas.

### **Um certo “cinema da diversidade sexual” e a experiência moderna LGBTQ**

Se o cinema por si só, como aparelho urbano, representa uma via de acesso à modernidade (LARKIN, 2003: 322), nos quais os paulistanos e LGBTQs se fazem modernos e atualizados com uma cinematografia internacional na mítica Rua Augusta (STEFANI, 2009) – cujos cinemas sediam o Mix Brasil –, a produção de imagens cinematográficas se torna cada vez mais próxima às demandas da cultura LGBTQ e dos grupos identitários que compõem as metrópoles de muitos países, 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

---

<sup>7</sup> Importante frisar que, até a edição de 2008, a cinematografia internacional era o grande chamariz do Mix Brasil, com poucos títulos nacionais de longa-metragem. O cinema nacional, no entanto, sempre se destacou na mostra de curtas metragens, considerada até então a “menina dos olhos” do festival. Mas, em 2009, essa história se transforma com uma mostra de sete longas metragens nacionais, sendo que um deles, *Do começo ao fim* (dir.: Aluizio Abranches, 2009), que foi exibido na noite de abertura – espaço até então ocupado por longas internacionais, nas 16 edições anteriores do festival. Na segunda década do século XXI, a presença de longas nacionais deixou de ser uma novidade ou raridade, apontando para transformações bastante importantes no cinema brasileiro.



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.

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 presente. 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 LGBTQ, mas também urbana, metropolitana, brasileiro-moderna. Ou seja, o que poderiam estar sendo definidas aqui como “identidades LGBTQs” se revela um complexo de múltiplas forças que estão conectando esses indivíduos com algo que vai além de uma “verdade” sobre si mesmos.

Essa perspectiva transnacional – que muitas vezes é compartilhada pelas movimentações políticas LGBTQs locais – acaba por generalizar as atitudes LGBTQfóbicas locais, tomando-as como religiosas, em sua maioria, quando muitas delas estão relacionadas aos sistemas políticos locais que cada vez mais se fecham à ação imperialista do Ocidente. Na edição de 2009, foi exibido no Mix Brasil o documentário *Pra lá de Gay – as Paradas do Mundo* (dir.: Bob Christie, EUA, 2009), sobre as paradas LGBTQs realizadas em capitais e grandes cidades do mundo, apresentadas como uma movimentação transnacional. As únicas peculiaridades locais eram as reações, geralmente negativas, rapidamente creditadas à religiosidade, caso da Polônia e da Rússia, ou à violência urbana, caso de São Paulo – o documentário traz imagens de espancamento no entorno da parada paulistana, ainda que seja apresentada como uma das maiores e mais animadas do mundo. O discurso transnacional pode deixar de fora certas nuances, como os grupos extremamente violentos que se baseiam em ideais nacionalistas – incentivados por autoridades locais –, que não excluem apenas as relações de mesmo sexo ou as transgeneridades, mas todas as possibilidades de abertura do país para outros símbolos da modernidade contemporânea, como o multiculturalismo, a igualdade entre homens e mulheres, e a abertura dos mercados locais para produtos globalizados. Ou seja, ao reduzirmos a LGBTQfobia ao campo religioso – que marca com força essa discussão no Ocidente – corremos o risco de não levar em consideração os ódios despertados nas relações econômicas desiguais entre esses países, as mesmas relações que permitem uma cultura LGBTQ globalizada (RICH, 2006: 621). Pouco também se questiona o quanto ideias sobre uma “sexualidade assumida” e a visibilidade de figuras que destoam de



padrões heteronormativos podem carregar sistemas de pensamento estranhos a muitas culturas<sup>8</sup>.

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 línguas<sup>9</sup> e linguagens cinematográficas parecem encontrar um ponto de comunhão na ideia de “diversidade sexual” que parece balizar a produção do festival desde sua primeira edição. Na plateia, cineastas, atrizes, atores, estudantes e profissionais que encontram inspiração para produzir seus próprios trabalhos (GATTI, 2006: 613) ou simplesmente espectadores que se regozijam com um mundo de imagens e desejos possíveis. Londres e São Francisco deram os passos iniciais, na constituição dos festivais de cinema da “diversidade sexual”. O *San Francisco's Frameline* é considerado o “avô de todos os festivais” desse tipo, 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 Milk<sup>10</sup>, 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), 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 (BARRET *et al.*, 2005: 580). Ao mesmo tempo, esses festivais produziram e produzem importantes territórios locais, constituindo uma relação com a “cena urbana”, interagindo

<sup>8</sup> Ver o artigo de Tom Boellstorff (2006), em que discute o limite de categorias de sexualidade, cunhadas no Ocidente, a partir de pesquisas antropológicas sobre minorias sexuais fora do Ocidente. O autor ressalta o papel da antropologia em iluminar as produções locais de conhecimento que desafiam os conceitos da militância LGBTQ transnacional e os discursos globalizados.

<sup>9</sup> Enquanto os filmes brasileiros chegam até o Mix por conta do processo de inscrições, os estrangeiros costumavam ser “garimpados” por Suzy Capó e André Fischer nos festivais de cinema que frequentavam durante o ano. Até sua morte em 2015, Suzy foi, ao lado de Fischer, o esteio do Festival Mix Brasil.

<sup>10</sup> É também a partir desse espaço – localizado no Castro, um distrito que se transformou no “bairro gay” de São Francisco, cf. Richard 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 voltou à tona em 2008 com o lançamento do filme *Milk, a voz da igualdade* (dirigido por Gus Van Sant, EUA, 2008).



com a “constituição da cena LGBTQ” 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 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 territorialidades<sup>11</sup> urbanas, o que inclui paradas, produções artísticas e redes de entretenimento, bastante presentes na capital paulista nas duas últimas décadas.

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). 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 afetivas entre pessoas do mesmo sexo, ou a experiência transgênero, fazendo delas universos possíveis ou territórios habitáveis. 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 texto do catálogo de 2010 exemplifica essa questão e nos informa sobre procedências mais recorrentes, característica que o Mix Brasil mantém até hoje.

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. (MIX BRASIL, 2010: 5)

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:

---

<sup>11</sup> Territorialidade é um conceito-chave para pensar aqui os “modos contemporâneos de subjetivação”, em contraposição a conceitos essencialistas como o de “identidade”. Através daquele, é possível pensar em processos mais fluídos na constituição de sujeitos, considerando também os aspectos da vida urbana e moderna nessa produção, pensada aqui como aberta e constante. Dois pesquisadores valem ser citados neste sentido: Néstor Perlongher (2008), que ressaltou em suas pesquisas as territorialidades itinerantes gays de São Paulo, e Jack Halberstam (2005), feminista transgênero que tem alertado para os processos de urbanização higienizadores que atingem áreas das cidades sem considerar os usos marginais que são feitos delas, muitas vezes espaços de circulação gay ou travesti, como os etnografados por Perlongher em São Paulo.



261). Nos anos de 2009 e 2010, em que a pesquisa foi realizada, foram exibidos, além de produções dos países citados acima, filmes da Alemanha, China, Espanha, Filipinas, Grécia, Israel, Líbano, Noruega, Nova Zelândia, Portugal, Suécia e Tailândia, que oscilavam de histórias românticas e trajetórias individuais – geralmente tema dos documentários –, a resgates de artistas da “cena LGBTQ” de grandes cidades, filmes sobre adoção ou sobre relações familiares, histórias de amor proibido, experiências de pessoas transgêneras e os sempre presentes filmes “de comunidade”, os que representam as “subculturas urbanas de gays e lésbicas” (DEAN, 2007), ou a cultura LGBTQ urbana<sup>12</sup>.

As mostras Panorama Internacional e Mundo Mix, observadas para este artigo, sempre objetivaram uma multiplicidade que pudesse representar a “experiência de ser gay no mundo de hoje”, conforme as palavras de Suzy Capó, diretora do festival, na noite de abertura em 2010. Nas palavras dos catálogos da mesma edição: “Através dos 34 longas e 71 curtas selecionados este ano 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.

### 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 e do cinema da “diversidade sexual”, elas não são as únicas a construir as narrativas de uma “identidade LGBTQ moderna” ou, simplesmente, dos sujeitos urbanos modernos ou, ainda, das sexualidades contemporâneas. Os dois filmes escolhidos pelo público como melhores longas-metragens, nas edições de 2009 e 2010, são 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, *Contracorrente* (dir.: Javier Fuentes-León,

<sup>12</sup> Meu argumento é de que essa cultura LGBTQ não é o conjunto de todas as vivências de homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com pessoas do “mesmo sexo” ou que realizam transições corporais, mas se refere, para fins desta pesquisa, às territorialidades urbanas que se organizam em *manchas*, *pedaços* e *territórios* (MAGNANI, 2005; PERLONGHER, 2008) que agregam casas noturnas, circuitos de cinema e de sexo em redes marcadas socioeconômica, geracional e etnicamente, e dos engajamentos e da produção de sujeitos nestas mesmas redes. Esse sentido de cultura é mais processual e relacional do que preocupado em comportamentos e ideias estanques.



PER/COL/FRA/ALE, 2009). Os dois filmes não apresentam propriamente essas relações como pertencentes às “culturas LGBTQs”, tampouco o rótulo “gay” é facilmente aplicável a qualquer um desses personagens.

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 metrópole aparece como um lugar para onde boa parte da população local migrou, e 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 que parece se tornar aos poucos mais estável. O filme vai estabelecer relações com os contextos modernos, não através de “identidades sexuais”, como algumas apropriações vistas em outros filmes, mas principalmente nas problematizações de uma Espanha que vê 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”.

O mesmo talvez não possa ser dito de *Contracorrente*, 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 e pintor 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.



**Figura 1:** Cena de *Ader*, exibido no Mix Brasil em 2009.



**Figura 2:** Cena de *Contracorriente*, abertura do Mix em 2010.

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 LGBTQs das últimas décadas.

De forma similar às apropriações de São Paulo por diferentes atores, como defendi em minha tese (SILVA, 2012), a relação da produção de identidades, sexualidades ou desejos parece também se dar no diálogo com paisagens nos filmes



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 (*Contracorrente*), 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; *Violeta é a tendência*, dir.: Casper Andreas, EUA, 2010) – diferentes lugares e culturas servem de palco ou paisagem para as relações não heterocentradas. 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).

Os filmes das noites de abertura, 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 nas 18 edições (1993-2010) estudadas para a pesquisa de doutorado. Alguns desses filmes marcaram a história do Mix Brasil e sempre são lembrados em catálogos ou discursos de abertura. É o caso de *Stonewall* (dir.: Nigel Finch, GBR, 1995), exibido na noite de abertura da quarta edição (1996), contando a história do conflito acontecido no bar LGBTQ 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; MACRAE, 1985: 96-7) e realizam um ano depois, em 1970, a primeira parada LGBTQ do mundo. O filme de Nigel Finch que apresenta uma parte dessa história teria sido um dos estopins para a formação da parada LGBTQ de São Paulo. Na noite de abertura de 2010, André Fischer, diretor do festival, em sua fala, lembrou que, em 1997, depois da exibição de *Stonewall*, um grupo saiu do cinema falando em organizar uma parada na cidade, o que aconteceria pela primeira vez naquele mesmo ano.

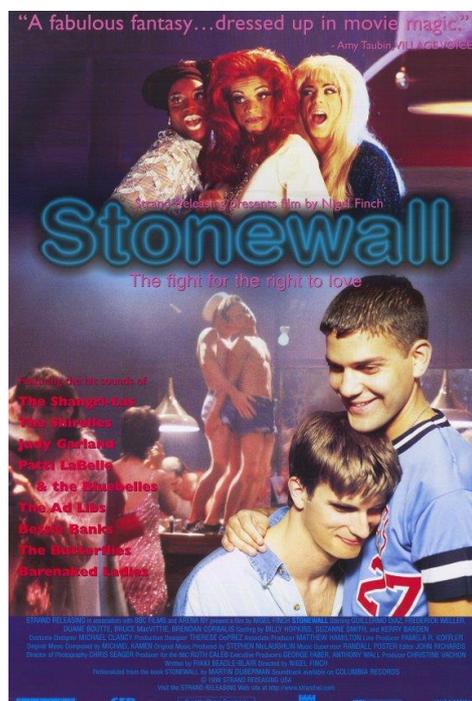


Figura 3: Cartaz de divulgação de *Stonewall* (1995), abertura do Mix de 1996.

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 o israelense *Antártica* (dir.: Yair Hochner, ISR, 2008), na abertura de 2008, o norte-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 aberturas que podem culminar com a seleção de um filme de terror como *Hellbent* (dir.: Paul Etheredge, EUA, 2004), na abertura de 2005, ou algum título 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 periférico, 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 *Contracorrente* 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 LGBTQs urbanas, mesmo que por sua virtualidade como lugares marcados pela intolerância, ou simplesmente como um passado que muitos deixaram para trás.



**Figura 4:** Pôsteres de filmes que fizeram parte da sessão de abertura, em diferentes edições do Mix Brasil. 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”.



Enquanto a sessão Panorama Internacional traz uma mostra do cinema LGBTQ 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 merecedores 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, utilizando-se 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.

Além de ter sido o filme de abertura do festival, *Contracorrente* 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 dessa temática, quase sempre centrada nos países do hemisfério norte. Nesse Mundo Mix havia, por um lado, filmes que pareciam estar em conexão com as questões mais centrais dos debates LGBTQs contemporâneos, como a homofobia em *Contracorrente*, as relações familiares em *Rolam as Pedras* (dir.: Matias 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 selecionados, por sua vez, pareciam subverter essas demandas. Assisti ao filme *Plano B* (dir.: Marco Berger, ARG, 2009) numa de suas apresentações no Cine Olido – uma pequena sala no centro antigo de São Paulo, inaugurada na década de 1950 – 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 daquele 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 essas 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.

*Plano B* se coloca de forma diferente dos filmes euroamericanos e parece uma das muitas alternativas de se pensar em gênero e sexualidade que 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” nos discursos 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.

Essa transculturalidade ou universalidade poderia se sustentar num mundo em que, independentemente 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 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, por outro lado, 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 LGBTQs”, 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<sup>13</sup>.

### Os limites da transnacionalidade

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 que possuem produções que se encaixem na “diversidade sexual” parecem ser representados a cada ano, numa ponte que não é de mão única: cerca de 30 festivais realizados em outros países recebem uma seleção de curtas e longas brasileiros nacionais a partir da programação do Mix Brasil e, muitas vezes, com a curadoria dos próprios organizadores. Do ponto de vista brasileiro, a presença dessas cinematografias parece se dar na forma de “contato com realidades distantes” que de certa forma

<sup>13</sup> 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, Canadá, Indonésia, Itália 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.



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. O texto de divulgação mostra Mundo Mix de 2005 é um exemplo, ao festejar o fato de estarem sendo apresentados, no festival, filmes da China, “onde este tipo de cinematografia sofre represálias do governo”. Talvez possamos falar de um olhar construído no contexto desse festival, a partir de suas múltiplas vozes e estéticas, sendo construído justamente na intersecção de demandas locais e os debates transnacionais.

O mais interessante é também perceber que, por mais que alguns filmes não euroamericanos desafiem as concepções universais de gênero e sexualidade, eles acabam sendo enquadrados nas classificações locais através da própria estrutura do festival. Um exemplo é a 15ª edição, realizada em 2007, e que teve como tema de sua campanha visual e publicitária, a produção do cinema *queer* ou LGBTQ 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, o Mix Brasil daquele ano trouxe na mostra Mundo Mix Ásia dez filmes de longa-metragem e nove curtas, com curadoria feita 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, Cingapura, Filipinas, Índia, Indonésia, Japão, Malásia, Taiwan e Vietnã formaram uma programação que parecia representar as preocupações centrais das “sexualidades LGBTQs transnacionais”, apesar de muitos daqueles filmes estarem falando de assuntos como religião, política, juventude, sem que as relações de mesmo sexo ou a transgeneridades 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* (dir.: Kimberly MacDonald, NZL, 2009), da mostra Panorama Internacional, parte do trabalho da fotógrafa neozelandesa 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 imagética 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 as possibilidades que escapam desse binarismo, recusando no entanto novas classificações.

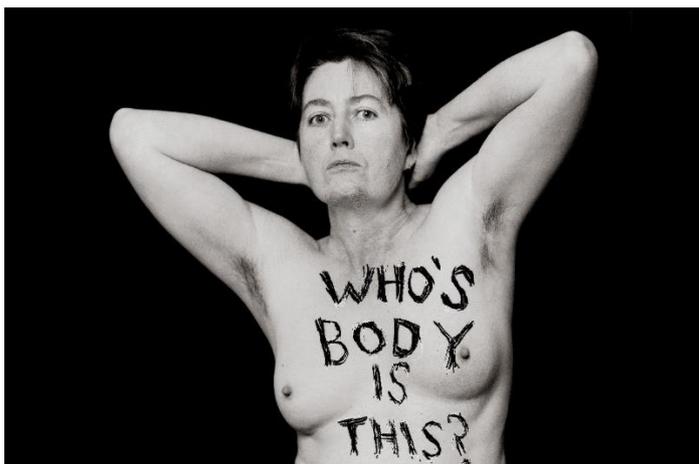


Figura 5: Cena de *Vale Tudo*, exibido no Mix Brasil de 2009.

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” (MIX BRASIL, 2009: 3) – 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”, “transexual” – que reforçam a matriz binária – são utilizados de forma universal, em produtos da mídia e em territórios como o Mix Brasil, principalmente nos catálogos e em outros discursos 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, um mesmo sistema de gênero e sexualidade.

Acrescente-se ainda que um festival como o Mix não deixa de estar intimamente ligado às pautas que agitam as movimentações políticas mais contemporâneas, como a luta por direitos civis que garantem a conjugalidade registrada e amparada nas leis, ou o combate à LGBTQfobia e ao racismo com 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 sexualidade” ou de uma “vida LGBTQ saudável”, ou de novos “retratos de famílias”, as experiências comunitárias, as demandas dos direitos humanos, ou simplesmente a noção de “diversidade sexual”.

### Referências

BARRET, M.; BOUDREAU, C.; CAPÓ, S.; GUTWILLIG, S.; HEINDENREICH, N.; JOHNSON, L.; MARZI, G.; OTTO, D.; ROBINSON, B.; SETZER, K. “Queer Film and Video Festival Forum, Take One. Curators speak out (dossier)”. GLQ, v. 11, n. 4, 2005. p. 579-603.

BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX” (Exposé de 1935). In: BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/IOESP, 2006. p. 39-51.

BESSA, Karla. “Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade”. Cadernos Pagu, n. 28, 2007, p. 257-283.

BOELLSTORFF, Tom. “Queer Studies under ethnography’s sign”. GLQ, v. 12, n. 4, 2006, p. 627-639.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DEAN, James Joseph. “Gays and Queers: from the centering to the decentering of homosexuality in American films”. *Sexualities*, v. 10, n. 3, 2007, p. 363-386.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997 [1976].

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

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

GATTI, José. “Emergences”. GLQ, v. 12, n. 4, 2006, p. 612-4.

HALBERSTAM, J. “Queer Temporality and Postmodern Geographies”. In: HALBERSTAM, J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005. p. 1-21.

JAGGAR, Alison M. “‘Salvando Amina’: Justiça global para mulheres e diálogo intercultural”. In: MINELLA, Luzinete Simões; FUNCK, Susana Borneo (orgs.). *Saberes e fazeres de gênero*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006. p. 13-50.

LARKIN, Brian. “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, 2003. p. 319-36.



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

MAGNANI, José Guilherme C. "Os circuitos dos jovens urbanos". *Tempo Social – Revista de Sociologia*, v. 17, n. 2, 2005, p. 173-205

MIX BRASIL, 15. *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, 2007.

MIX BRASIL, 17. *Catálogo – 17º Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual: nem todo filme consegue ser como gostaria*. São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil, 2009.

MIX BRASIL, 18. *Catálogo – 18º Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual: Aliste-se!* São Paulo: Associação Cultural Mix Brasil, 2010.

MOHANTY, Chandra T. "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience". In: BARRET, Michelle; PHILLIPS, Anne (eds.). *Destabilizing Theory*. Cambridge: Polity Press, 1992 [1987]. p. 74-92.

\_\_\_\_\_. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". In: LEWIS, Reina; MILLS, Sara (eds.). *Feminist Postcolonial Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003 [1988]. p. 49-74.

PARKER, Richard. *Abaixo do equador: Culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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

RICH, Adrienne. "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". In: NAVARRO, Marysa; STIMPSON, Catherine R. *Sexualidad, género y roles sexuales*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000 [1978]. p. 159-211.

RICH, B. Ruby. "The new homosexual film festivals". *GLQ*, v. 12, n. 4, 2006, p. 620-5.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet*. New York: Quality Paperback Book Club, 1987.

SILVA, Marcos Aurélio da. *Territórios do desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2012. 360 p.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STEFANI, Eduardo Baider. *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes de cinemas multiplex e territorialidade dos cinemas de arte*. 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Programa de Pós-graduação em Geografia Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

STOELTJE, Beverly J. "Festival". In: BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 261-271.

ZIELINSKI, Gerald. "Exhibition & Community around the Queer Film Festival". (Paper). In: CONFERÊNCIA SEEKING QUEER ALLIANCES: RESISTING DOMINANT DISCOURSES AND INSTITUTIONS. Varsóvia: Gender Studies Center & American Studies Center/Warsaw University, 2006.