

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PRODUÇÃO CULTURAL

**Festivais de Cinema Queer: a construção de *outros espaços* no processo de  
empoderamento da comunidade LGBTTI**

Niterói  
2016

GABRIEL HENRIQUES TORRES

**Festivais de Cinema Queer: a construção de *outros espaços* no processo de empoderamento da comunidade LGBTTI**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Produção Cultural, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora:  
Prof. Ma. Lúcia Maria Pereira Bravo

Niterói  
2016

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

T693 Torres, Gabriel Henriques.  
Festivais de Cinema Queer: a construção de outros espaços no processo de empoderamento da comunidade LGBTTI / Gabriel Henriques Torres. – 2016.  
66 f.  
Orientadora: Maria Lúcia Bravo.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.  
Bibliografia: f. 65-66.

1. Cinema Queer. 2. Empoderamento. 3. Festival de cinema.  
4. Heterotopia. 5. LGBTTI. I. Bravo, Maria Lúcia. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.  
III. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

**ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL**

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO

Matrícula: 210.33.069

Nome do Candidato:

**GABRIEL HENRIQUES TORRES**

Título do Trabalho:

**"FESTIVAIS DE CINEMA QUEER – A CONSTRUÇÃO DE OUTROS ESPAÇOS NO PROCESSO DE EMPODERAMENTO DA COMUNIDADE LGBTTI"**

Orientador: **Me. Lúcia Maria Pereira Bravo**

Categoria: **Monográfica**

Data da Apresentação: **01/09/2016**

BANCA EXAMINADORA

1º Membro (Presidente): **Me. Lúcia Maria Pereira Bravo**

2º Membro: **Me. Luiz Carlos Mendonça**

3º Membro: **Dr. Luiz Augusto Rodrigues**

AValiação:

Análise / Comentário


O aluno demonstra intensa preocupação sobre o tema abordado, apresenta bibliografia rica, abrangente e pertinente, nacional e internacional, que subsidia reflexões profundas e relevantes sobre os festivais queer como heterotopias, em outros lugares, entre eles em suas práticas econômicas e simbólicas, na sociedade.

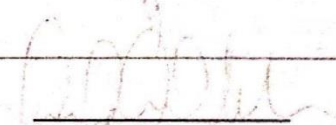
A banca avalia a pertinência das pesquisas em nível de pós-graduação.


10,0 (dez).

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

ASSINATURAS

  
1º Membro (Presidente)

  
2º Membro

  
3º Membro



GABRIEL HENRIQUES TORRES

**Festivais de Cinema Queer: a construção de *outros espaços* no processo de empoderamento da comunidade LGBTTI**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Produção Cultural, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Ma. Lúcia Maria Pereira Bravo (Orientadora)  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

---

Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

---

Prof. Me. Luis Carlos Mendonça  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Niterói  
2016

## **AGRADECIMENTOS**

O tempo que passei na Universidade Federal Fluminense transformou-me por inteiro, transportou-me para um outro eu que, no passar dos anos, desconstrói-se para ser o que sou, o que serei em constante mudança. Provocou-me o inevitável amadurecimento e instigou meu desejo pelo conhecimento e questionamento. Abriu-me o lugar do devir, da transmutação eterna, do jogo das relações que nos invadem e nos mudam para lugares que nunca antes se quer imaginamos poder estar.

Por isso, em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Isabel e Carlos, que possibilitaram, com todos os recursos que dispunham, eu ter realizado uma Universidade Federal. Agradeço também aos meus irmãos, Mariana e Bruno, que sempre me apoiaram e me incentivaram a fazer o curso de minha preferência, que agora me graduo como bacharel. Quero que saibam que os amo e admiro por todos os seus esforços e por sempre acreditarem em mim.

Agradeço também a todos os professores, técnicos e servidores que me acompanharam nesta trajetória, sejam pelas experiências de sala de aula e ensinamentos extensivos, seja por terem acreditado nas diversas empreitadas de produção que desenvolvi enquanto aluno, seja pelo fato de sempre terem trabalho para manter o Instituto de Artes e Comunicação funcionando, independente das diversas adversidades que uma instituição pública de educação enfrenta.

Em especial, agradeço à alguns nomes que foram incentivadores neste processo de desenvolvimento dentro da minha profissão: Priscila Seixas, professora que acreditou ser possível alunos do terceiro período executar um projeto, me fazendo crer em minha profissão; Gisela Chinelli, por ter tomado frente de um projeto que muitos desacreditavam e ser hoje um grande espelho de pessoa e produtora que busco; Martha Ribeiro, que independente das diversas adversidades e diferenças que construímos, me abriu a possibilidade de encontrar uma arte que tanto amo, mesmo em uma graduação que tanto renega esta possibilidade; Leonardo Guelman, que acreditou em diversos projetos e comprou ideias que muitos fecharam os olhos; e Lúcia Bravo, minha orientadora que sempre se mostrou disposta em todas as instâncias, seja nas produções práticas, seja nessa reta final em que muitos já desacreditavam de mim.

Mas não posso aqui falar que foi apenas a vida acadêmica que me provocou esse crescimento e mudança, com os ensinamentos em sala de aula e as aprendizagens extensivas. Talvez este tenha sido o menor diferencial, aquele que me trouxe mais dores e dificuldades, um amadurecimento lento e sofrido, com todas as suas burocracias e egos em jogo nos espaços de aprendizado.

Devo reconhecer, principalmente, o espaço universitário como lugar possível de novas relações, de encontro com o diferente transformador. A trajetória na academia me permitiu conhecer pessoas incríveis, com vivências e experiências muito distantes da minha realidade, seja no âmbito da Universidade, nos estágios à minha profissão ou nas experiências externas destes tempos. Aqui eu reconheço a grande importância do ensino superior público na criação de um espaço de convívio com pessoas diversas, um lugar de constante tensão entre realidades sociais e subjetivas distintas, e incentivador de um meio de relações que se desenvolvem no cotidiano.

Agradeço então, as irmãs de coração, que encontrei desde o meu primeiro período, e que carrego até hoje com todo o amor que posso ter. Carolina Rocha, que como boa leonina, nunca me deixou estar parado nesta universidade, sempre provocou ativamente a realização de projetos dentro da UFF estimulando ao máximo o meu potencial. Letícia Lisboa, que o quanto tem de distraída tem de amor pra compartilhar, conselhos mil, que sempre me colocaram pra cima e incentivaram a ser cada vez melhor. E Hikari Amada, provocativa e divertida, me levou para as mais diferentes experiências e me estimulou em trajetórias paralelas a Universidade, trazendo o teatro ainda mais pra perto, sempre com o melhor astral e as mais longas gargalhadas.

Não deixo de reconhecer aqui também aos Malungos que nos últimos anos, compartilharam comigo a vivência prática da profissão, mas também a troca afetiva diária de uma rotina que poderia ser estafante. Agradeço com muito amor a Ana Beatriz, Clarissa Palma, Eduarda Oliveira, Helena Costa, Juliana Leite, Magno Espíndola e Negra Maria. As nossas viagens além-mar, além-céu, além-imaginação, sempre tornam meu cotidiano mais colorido, em um vai e vem de trabalho, conversas sinceras e afetividades profundas.

Agradeço àquelas amigas que em um processo constante de debates, exemplos de vida e trocas afetivas, me ajudaram a desconstruir diversos pensamentos com relação ao que eu era, desconstruíram meu gênero, me fizeram pensar nas relações sociais e de raça pulsantes e na sociedade. Obrigado Débora

Nunes, irmã de morada e vida por trazer sempre questionamentos atuais e pontos de vistas discordantes dos meus, e por sempre estar disposta a conversar e ouvir os meus mais triviais questionamentos. Jô Gada, Leo Arrighi, Igor Castro e Felipe Galvão, seus exemplos diários travados contra a heteronormatividade me inspiram e me incentivam a continuar lutando.

Há aqueles também que me acompanharam em um momento muito importante da escolha do caminho que sigo hoje. Amigos que criei e me aproximei pelo teatro, que sempre irei trazer comigo em todos os meus passos futuros. Jefferson Santos, amado marido, Ariel Phelippe, Isadora Marzano, Nathan There, Bernardo Baptista, Igor Peres, Bruno Bento e Geovanna Araújo, vocês são para mim muitos mais do que todo o talento que exprimem, são inspirações constantes para que eu continue acreditando naquilo que faço, amigos para todos os momentos.

Por fim, mas não menos importante (dizem que o melhor fica para o final, talvez esta afirmação caiba bem aqui), agradeço de coração transbordante aos amigos e irmãos (e outros adjetivos que sequer existem para exprimir tamanho amor) que tive o prazer de conviver e trocar as mais loucas experiências. Me levaram a embarcar em viagens e experimentações pulsantes na coletividade e em processos osmóticos. Nathalia Cantarino, eterna esposa que esteve ao meu lado em todos os momentos, tristes e felizes, sem nunca julgar qualquer das minhas atitudes. Thatiana Verthein, que transforma toda a dureza da vida no mais colorido mundo mágico. Carlos Bruno, irmão de alma, que com seu enorme coração, sempre soube me ouvir e como tirar de mim os mais profundos segredos. Amanda Calabria, dona de coração enorme sempre pronto a me abraçar nos momentos mais difíceis, que com suas conversas provocativas, abalou muitas das minhas certezas. E Luiza Nasciutti, energia ativa, sempre em prontidão a ouvir e dar carinho, conselheira amorosa e incentivadora de tudo aquilo que penso ser pior em mim. Vocês são os maiores presentes que poderia ter encontrado nessa vida, tornaram os momentos mais difíceis que tive, até hoje, em motivos de riso e memórias prazerosas. Me fizeram continuar caminhando mesmo em tempos que desacreditava totalmente de mim. Tenho cada um na maior estima possível. Amo todos imensamente.

Sem cada uma das pessoas aqui descritas, não estaria agora me formando enquanto um produtor cultural, mas, principalmente, me formando enquanto a pessoa cada vez melhor que busco ser. Obrigado, contem sempre comigo e saibam que carregarei um pouco de cada um nos próximos caminhos que seguirei.

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel.

*Michel Foucault*

## **RESUMO**

Os Festivais de Cinema *Queer* se apresentam como espaços potentes em nossa sociedade, para além da função tradicional de fomento e distribuição de filmes que festivais com temáticas gerais apresentam. Estes constroem, em seu processo de produção, espaços de enfrentamento às normatividades sociais ao possibilitar a vivência/experiência de subjetividades subjugadas na sociedade. O presente trabalho irá investigar a construção destes espaços, partindo do conceito de Heterotopias proposto pelo filósofo francês, Michel Foucault. Neste processo de entendimento dessa construção social e subjetiva destes outros espaços em nossa sociedade, será traçado a genealogia destes, apontando suas transformações e impactos no mercado audiovisual até chegar em sua construção espacial e seu impacto no fortalecimento das relações entre os sujeitos LGBTTI.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

cinema queer; empoderamento; festival de cinema; heterotopia; LGBTTI.

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	08
1. O CINEMA <i>QUEER</i> .....	12
2. OS FESTIVAIS DE CINEMA <i>QUEER</i> .....	26
2.1. Festivais de Cinema: mercado e desenvolvimento .....	26
2.2. Festivais de Cinema <i>Queer</i> : um fenômeno globalizado .....	30
2.3. Mix Brasil: o reflexo brasileiro de Festivais de Cinema <i>Queer</i> .....	42
3. A CONSTITUIÇÃO DOS FESTIVAIS DE CINEMA <i>QUEER</i> .....	50
3.1. Festivais de Cinema <i>Queer</i> como lugar heterotópico .....	52
3.2. O fortalecimento coletivo nos Festivais de Cinema <i>Queer</i> .....	59
CONCLUSÃO .....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	65



## APRESENTAÇÃO

Os festivais de cinema e vídeo cumprem importante papel na indústria cinematográfica enquanto ferramenta de fomento ao mercado audiovisual, e, de maneira mais aguda, atua na distribuição e exibição de produções audiovisuais de cineastas que não encontram espaço no meio comercial, favorecendo o acesso do público a essas produções, funcionando como verdadeira vitrine que lhes dá visibilidade, promovendo sua circulação.

Se em meados do século XX, o mundo já via um grande crescimento no número de realizadores e filmes, com os avanços da tecnologia e modos de produção após estes anos, fez-se necessário mais meios de escoar todos os produtos que estavam sendo produzidos em avalanche. O número de festivais cresceu ao longo das décadas em países como os europeus e os Estados Unidos, mas também em diversas outras partes do mundo. Buscava-se abrir espaço para suas produções nacionais no mercado global, ampliar o acesso a obras diversificadas, de outras nacionalidades, entre outros objetivos.

Assim, o setor de festivais tem crescido em quantidade e função política, contando com diversas temáticas específicas de produção por todo o planeta. Os Festivais de Cinema *Queer*<sup>1</sup>, temática específica que tem apresentado crescimento no setor desde a década de 70', apresentam, para além da influência no mercado audiovisual, importante espaço de empoderamento e identificação para a comunidade LGBTQI<sup>2</sup>.

Se levarmos em consideração o papel do cinema enquanto arte construtora de realidades e subjetivações, através da relação na representação de acontecimentos e sujeitos que cria a ilusão de aproximação do público fruidor, o Cinema *Queer* torna-se um grande espelho das identidades que fruem estes produtos. Assim, o poder de

---

<sup>1</sup> O termo *queer* vem da língua inglesa, que comumente é utilizada para designar de forma pejorativa indivíduos homoafetivos. *Queer* pode ser traduzido como estranho, ridículo, excêntrico, raro, entre outros; e está justamente em seu significado literal a escolha do uso do termo nas pesquisas de sexualidade e gênero, dando um novo significado ao termo, reiterado e empoderado, passando a entender *queer* como uma prática de vida que se coloca contra as normatividades sociais.

<sup>2</sup> O uso desta sigla, designada pela jurista Maria Berenice Silva, parte de uma escolha pessoal por acreditar que esta abarca de forma mais completa as diversidades sexuais e de gênero. Dentre as siglas que hoje são utilizadas, o uso oficial pelo movimento social brasileiro é LGBTQI (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros), o que no meu ver invisibiliza as pessoas trans, ao utilizar apenas um "T", e as pessoas intersexuais, erroneamente e vulgarmente chamadas de hermafroditas.

criar identificação e projeção coloca os festivais de cinema segmentados, e, em nosso estudo, os Festivais de Cinema *Queer*, com suas curadorias e atividades, como espaços potentes na construção de realidades possíveis para sujeitos subjugados socialmente.

A possibilidade de identificação e experiência de realidades aproximadas aos sujeitos LGBTTIs na sociedade em suas mostras atrai um público específico para o espaço dos Festivais de Cinema *Queer*, estimulando a convivência e encontros de diferentes subjetividades fora da realidade normativa cotidiana.

O presente trabalho busca investigar a construção destes espaços destinados ao Cinema *Queer*, para entender como estes se afirmam enquanto lugares de convívio e comunhão para os sujeitos LGBTTIs, possibilitando-lhes uma maior liberdade de expressão de suas identidades e um questionamento das realidades normatizadas em nossa sociedade ocidental.

Para o desenvolvimento deste estudo, será necessário, primeiro, entender como se constituem politicamente e economicamente estes espaços. Entender em sua trajetória histórica de onde surge o desejo/necessidade de separação de categorias temáticas, como Cinema *Queer*, dentro do segmento de festivais de cinema e vídeo em geral, organizando as produções em eventos categorizados pela escolha curatorial, e, assim, o que isso traz de oportunidades e evolução dentro do mercado audiovisual e na configuração das sociedades nas quais são realizados.

Qual motivo leva a criação de um festival de temática específica como os Festivais de Cinema *Queer*? O que advém para o mercado e a sociedade desta segmentação? Com relação ao mercado, a resposta parece ser encontrada no aumento crescente de filmes desta categoria, sendo preciso a criação de mais espaços para sua distribuição, assim, estimulando mais a produção. Do ponto de vista social, nosso estudo tenta descortinar esse lugar como espaço de empoderamento ao criar novas possibilidades de identificação e consequentemente de vivências em sociedade.

Com um histórico cinematográfico de representações nos filmes de uma classe branca, burguesa, machista e homofóbica bem definida, identidades desviantes a essas normatividades sempre encontraram dificuldades de se verem representadas nas telas. Mesmo que dentro do formato tradicional do cinema, em longas-metragens com dramas estruturados, filmes que, por exemplo, traziam um casal homoafetivo guiando a narrativa, já continham motivos suficientes para não concorrer nas

categorias principais dos festivais. Podemos considerar, também, que a maioria dos filmes com temáticas identitárias eram produções de baixo orçamento, o que dificultava concorrer com grandes produções que circulavam nas valorizadas mostras dos festivais internacionais. As poucas mostras paralelas dos grandes festivais de cinema não abarcavam essas temáticas, jogando durante algumas décadas os filmes produzidos para um limbo da invisibilidade.

Buscando uma maior legitimação para estes realizadores e o contingente de filmes criados dentro dessa categoria, houve o desenvolvimento do modelo de Festivais de Cinema *Queer* na década de 70, eventos que criaram a possibilidade de exibição e circulação dos filmes *queer* e de um outro espaço de convívio para a comunidade LGBTTI.

Este trabalho se aterá à abordagem sobre os Festivais de Cinema *Queer*, buscando apontar as especificidades de suas trajetórias históricas, assim como processos de produção e inserção de mercado, tomando como foco principal, a criação do Festival Mix Brasil – Cultura da Diversidade, na cidade de São Paulo, na década de 1990.

Não busco um estudo de caso aprofundado, pois esta opção implicaria a necessária experiência de ter participado in loco do festival. Entretanto, nossa escolha de iluminar o Festival Mx ganhou utilidade uma vez que este se apresenta como um exemplo importante e pioneiro no contexto nacional, refletido nas experiências de produções internacionais, como será apresentado nas páginas seguintes. E, portanto, o caso constitui um bom campo para demonstrar a construção deste lugar deslocado da sociedade que busco trazer no presente escrito.

Procurarei esclarecer como esses espaços se consolidam e influenciam junto ao grupo social do qual eles representam, sem deixar de lado seus impactos no mercado e importância para o fomento de novas produções fílmicas e seus realizadores independentes.

A construção de cada capítulo será desenvolvida em uma ordem a fim de abarcar os tópicos, mercado e sociedade, que concernem a realização de tais eventos. Tomarei em primeira instância a própria categoria de filmes que esses festivais apresentam, para um melhor entendimento desses espaços destinados ao Cinema *Queer*. Neste trajeto, elucidarei o processo de desenvolvimento histórico dos filmes *queer*, as representações e construções de realidades que a cinematografia relacionada as identidades sexuais e de gênero perpassaram.

Ao entender esta categoria de filmes, no segundo capítulo começarei a desenvolver a construção desses espaços, dando maior enfoque em seus impactos e importâncias na indústria audiovisual. Através da genealogia que irá caracterizar o surgimento e desenvolvimento dos Festivais de Cinema *Queer*, marcarei a diferenciação e importância do surgimento de um tema específico como este dentro da indústria criativa.

Por fim, no terceiro capítulo, focarei nas construções de subjetividades que estes espaços possibilitam, partindo das identidades que flutuam nas representações das telas de projeção e cruzando os indivíduos espectadores que se misturam nas salas escuras.

Para entender tal processo, utilizarei como conceito principal sobre construção de lugares em nossa sociedade a heterotopia proposta pelo filósofo Michel Foucault, a fim de entender o espaço destes festivais como lugares deslocados da realidade opressiva de nossa sociedade e possibilitador de estímulos ao processo de empoderamento à comunidade LGBTTI frequentadora.

## 1. O CINEMA QUEER

No final do século XIX, com o surgimento da área médica da sexologia, a homossexualidade ganha sua definição semântica, em que os corpos e ações desta natureza são patologizados e criminalizados através de aparatos da medicina e do Estado. Antes a homossexualidade não existia enquanto uma definição e consciência social, a sodomia ocupava seu lugar, não como uma condição humana, mas como uma ação de desejo latente que poderia estar acompanhada da ideia de culpa e pecado. O sodomita era um reincidente ocasional, o homossexual, uma anormalidade condicional.

A partir de novas configurações morais que se sucederam com a ascensão burguesa desde o século XVII, o sujeito homossexual, agora criado e definido, é inscrito sobre um corpo doente e criminoso, carregado de uma história amoral que deve ser corrigida:

A sodomia – dos antigos direitos civis e canônicos – era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. [...] É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada – o famoso artigo de Westphal em 1870 [...] A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 2015)

Em um jogo de relações de poder, a burguesia se reafirmava na diferenciação dos corpos e sexualidades, colocando sua importância de classe através de dispositivos biopolíticos de uma tecnologia do sexo, a fim de “atribuir uma sexualidade e constituir para si, a partir dela, um corpo específico, um corpo de ‘classe’ com uma saúde, uma higiene, uma descendência, uma raça” (Idem, 2015).

Dessas tecnologias desenvolvidas desde a ascensão desta classe no século XVII, as morais em nossa sociedade ocidental foram sendo criadas em face a um modelo burguês branco, machista e homofóbico, que delimitaram como sinônimo de normal social e psíquico a heterossexualidade.

Esses “cuidados” com o corpo foram desenvolvidos em favor da classe branca disciplinar e de sua proteção; a mesma classe que, com o passar dos séculos, junto

à consolidação de aparatos sociais de disciplinarização - escolas, instituição familiar, hospitais, manicômios, prisões, entre outros - teve as sexualidades e desejos de seus indivíduos castrados em nome de ideologias morais afirmadas pela pedagogia, medicina, religião e Estado. Essa camada da sociedade buscava se atribuir, a partir da sexualidade, um corpo forte, perene e prolífero, capaz de se diferenciar e superar as demais classes.

Se no início, estes aparelhos disciplinadores eram restritamente destinados à afirmação da classe dominante, as relações de prazer e poder sobre os corpos atingiram outras camadas da sociedade, que se viram refletidas dentro das morais construídas pela classe burguesa. Diferente da classe dominante, que usava destes dispositivos da sexualidade em seu favor, a classe pobre é sujeitada pela dinâmica destes aparelhos, que reverberam as morais definidas pela burguesia em suas realidades sociais, definindo ainda mais as relações/diferenças de classe em nossa sociedade:

[...] a burguesia se dotou, ao contrário, numa afirmação política arrogante, de uma sexualidade loquaz, que o proletariado, por muito tempo, recusou-se a aceitar, já que lhe foi imposta, mais tarde, com fins de sujeição. Se é verdade que a “sexualidade” é o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa, deve-se reconhecer que esse dispositivo não funciona simetricamente lá e cá, e não produz, portanto, os mesmos efeitos. Logo, é preciso voltar a formulações há muito tempo desacreditadas: deve-se dizer que existe uma sexualidade burguesa, que existem sexualidade de classe. Ou, antes, que a sexualidade é originária e historicamente burguesa e que induz, em seus deslocamentos sucessivos e em suas transposições, efeitos de classe específicos. (Ibidem, 2015)

Com os diversos aparelhos técnico e administrativos que compunham a sociedade já bem articulados, a importação do dispositivo da sexualidade para a classe explorada se tornou mais fácil e possível, tendo na comparação ao corpo belo burguês a construção do ideal a ser buscado pelos outros grupos sociais. Mesmo antes da instauração da medicina e outros recursos disciplinares e de vigilância para a classe trabalhadora, esse processo de controle dos corpos, em reflexo de uma dominação das ideias burguesas sobre a classe proletária, já acontecia por demandas históricas desde o século XVIII.

Foucault, em seu livro “A história da sexualidade 1 – a vontade de saber”, apresenta três momentos e três diferentes mecanismos de sexualização a partir dos

quais as ideologias repressoras dos corpos chega à classe pobre em reflexo da sujeição à dominação aristocrata:

[...] as camadas populares escaparam, por muito tempo, ao dispositivo de 'sexualidade' [...] estes penetraram lentamente em tais camadas e, sem dúvida, em três etapas sucessivas. Primeiro, em torno dos problemas de natalidade, quando se descobriu, no fim do século XVIII, que a arte de enganar a natureza não era um privilégio dos cidadãos e dos devassos, sendo conhecida e praticada por aqueles a quem, por estarem eles mesmos próximos da natureza, deveria repugnar mais do que aos outros. Em seguida, quando a organização da família 'canônica' pareceu, em torno da década de 1830, ser um instrumento de controle político e de regulação econômica indispensável para a sujeição do proletariado urbano: grande campanha para a 'moralização das classes pobres'. Finalmente, quando se desenvolveu, no fim do século XIX, o controle judiciário e médico das perversões, em nome de uma proteção geral da sociedade e da raça. Pode-se dizer que, então, o dispositivo da 'sexualidade', elaborado de acordo com suas formas mais complexas e mais intensas para e pelas classes privilegiadas, difundiu-se no corpo social como um todo. (Ibidem, 2015)

É neste contexto do final do século XIX, de afirmação da classe burguesa dominante a partir de suas morais impostas por mecanismos de poder e sexualidade, que a arte cinematográfica tem seu surgimento. Indústria criada por este grupo social hegemônico, foi utilizada como importante veículo de mídia que criava nas telas de projeção experiências brancas, heterossexuais e burguesas, configurando um ambiente de identificação para a sociedade a partir de realidades normativas construídas nos filmes e apresentadas nas salas de exibição.

Desse modo, a sétima arte agiu enquanto criadora de modelos sociais, estipulando no inconsciente das salas escuras e telas de projeção, papéis e padrões a serem seguidos socialmente, dentro da lógica heteronormativa e do modelo liberal americano:

Algo de importante se passa no cinema; ele é o local de investimentos de cargas libidinais fantásticas, por exemplo, daquelas que se estabelecem ao redor destas espécies de complexos que constituem o faroeste racista, o nazismo e a resistência, o american way of life, etc. [...] O cinema transformou-se numa gigantesca máquina de modelar a libido social (GUATTARI, 2016)

As representações que se viam nas telas sempre tomavam o lugar moral da normatividade branca, machista, heterossexual e homofóbica, representados naqueles que atuavam na indústria, em sua grande maioria homens brancos.



Ao longo das primeiras décadas de realizações audiovisuais, os indivíduos homoafetivos estiveram representados nas narrativas cinematográficas, porém com estereótipos de suas performatividades, cabendo a estes lugares específicos dentro das narrativas que eram apresentadas. As personagens gays só encontravam espaço enquanto coadjuvantes, em sua maioria no lugar do cômico e sem possibilidade de desejos sexuais, afirmando uma afetação que marcava pelo risível o corpo homossexual afeminado:

No começo do século XX, entram em cenas os tipos denominados ‘marica’, também conhecido como sissy, [...] ocupando o espaço intermediário entre o masculino e o feminino, personagens assexuados, sem desejos ou vivências homoeróticas, não oferecendo o perigo da sedução [...] O clima dos ‘maricas’ é este: deboche, comportamentos hiperbólicos e nenhum sinal de erotividade. (NEPOMUCENO, 2009)

Outro clichê imposto a estas personagens era o do corpo desajustado, perturbado ou ainda na posição de “vilão, onde a homossexualidade é utilizada pelo filme para adornar sua vilania, como signo de amoralidade e sadismo” (LACERDA, 2012).

Já as lésbicas, quando retratadas, estavam no lugar da erotização de seus corpos, a partir de um olhar de desejo do homem, ou ocupavam o lugar oposto, uma performance tida como masculina, que diferente da comédia ocupada pelos homens homossexuais, estas estavam destinadas a preencher um espaço do mistério e desconfiança:

Rir de um homem com trejeitos femininos ou travestido fazia parte do jogo político da sexualidade masculina, no entanto, o mesmo não acontecia no território das mulheres, a relação inversa foi construída fora do risível, do aceitável, mas permeado pela sombra e obscuridade. [...] Se território dos homens com performances femininas era motivo de riso, as mulheres ultrapassavam os limites da sexualidade imposta, eram produzidas para habitar o território do mistério, do medo e da desconfiança.” (NEPOMUCENO, 2009)

Com o surgimento de realizadores como John Waters e Andy Warhol, já nas décadas de 60 e 70, as representações homoafetivas ocuparam outro espaço dentro da indústria, fora do olhar heteronormativo. Porém preciso entender que estes filmes, realizações independentes, estavam restritos a circuitos bastantes específicos – mostras deste cinema, cineclubes, sessões da madrugada, entre outros - em que não

se encontravam em uma circularidade comercial tradicional, como as representações citadas anteriormente:

Foi apenas nos anos 60 (os filmes do Andy Warhol fazem parte deste marco), e, principalmente, na década de 70 (momento após Stonewall) que mais filmes começaram a surgir. Apesar de ficarem relegados a um circuito alternativo, eles demonstram que existia um público que correspondia a esse outro olhar sobre a questão. [...] homossexuais, queriam representar-se, tomar o lugar de fala, e construir olhares diferentes do dominante, que os colocava como objeto do olhar do homem branco heterossexual. Na década de 70 surgiram artistas que caminhavam na margem dos discursos dominante. Filmes como *Rocky Horror Picture Show* de Jim Sharman, ou filmes do diretor John Waters e sua personagem Divine. Títulos que fizeram sucesso, principalmente, nas sessões de meia noite, e que demonstravam o interesse de um público por temáticas que subvertiam as narrativas normativas predominantes na Hollywood da época. (ARAÚJO, 2013)

Os diretores que assumiram a temática da diversidade sexual em seus filmes, agora com performatividades tidas como desviantes visibilizadas, trouxeram os sujeitos homoafetivos em uma perspectiva diferente do que antes lhes era determinado no cinema tradicional, assumindo papel central nas tramas cinematográficas, com desejos e possibilidades de existência própria.

Estes realizadores reafirmavam nas telas o comportamento e sensibilidade *camp*, trazendo a ironia, excesso, extravagância e teatralidade em personalidades não-normativas. Ironizavam as relações burguesas, pode-se dizer, a partir de uma transgressão nas performatividades sexuais e de gêneros e das noções de instituição familiar monogâmica, colocando em jogo relações e performances sociais que entravam em colisão com as morais dominantes:

[...] o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. [...] Camp é a experiência do mundo consistentemente estética. Ela representa a vitória do 'estilo' sobre o 'conteúdo', da 'estética' sobre a 'moralidade', da ironia sobre a tragédia. (SONTAGE, 1964)

Durante alguns anos dessa experiência cinematográfica embebida da sensibilidade *camp*, personagens como Divine, principal artista drag nos filmes de Waters, apareceram nas telas, colocando em jogo questões como a da representação

feminina e feminilidade, em um movimento liberacionista de experiência da sexualidade e do gênero.

O surgimento deste cinema se aproxima dos avanços nos debates sobre a sexualidade. No ano de 1968 acontece a chamada revolução sexual, com os movimentos feministas de contracultura; e é em 1969 que ocorrem as Rebeliões de Stonewall<sup>3</sup>, marco do início das lutas organizadas da comunidade LGBT. Estes movimentos de luta são grandes responsáveis pelas mudanças estruturais nos desejos de consumo do mercado, possibilitando a visibilidade e inserção dos homossexuais, assim como das mulheres e negros, nos debates de Estado e no interesse de um nicho do mercado.

Com o desenvolvimento do ativismo na primeira década pós movimentos dos anos 60, as representações no movimento de lésbicas e gays foram sendo definidos. É próximo a este contexto, que, em diversas partes do mundo, a homossexualidade sai da categoria de patologia e criminalidade, sendo oficialmente reconhecida pela Organização Mundial de Saúde no ano de 1992:

Historicamente, em 1973 a Associação Americana de Psiquiatria, seguida pela Brasileira em 1985, retirou a homossexualidade do rol das doenças mentais e o Conselho Federal de Psicologia (CFP), em março de 1999, se manifestou no mesmo sentido, normatizando a proibição do tratamento da pessoa homossexual como alguém portador de um problema de saúde mental. Contudo, o marco diferencial dessa despatologização ocorreu em 17 de maio de 1992 quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) também reconheceu que a homossexualidade não é um desvio, doença ou qualquer outro indicador de problemas de saúde de uma pessoa. (SANTOS, 2016)

Como efeito disso, o sujeito homossexual, agora possível em existência e convívio social, é colocado em comparação ao heterossexual, afirmando-se em uma performatividade bem definida dos corpos a partir de seus sexos.

Aqui, então, passa a ser exercida a noção do conceito de heteronormatividade, que consiste em uma reafirmação da heterossexualidade a partir da definição de masculinidade e feminilidade, em que o homem e a mulher, respectivamente, seja

---

<sup>3</sup> Rebeliões na cidade de Nova Iorque, EUA, que marcam o início das lutas do movimento LGBTTI organizado. Iniciou no dia 28 de Junho de 1969, após um ataque da polícia americana em um bar no bairro de Greenwich Village, Stonewall Inn., prendendo frequentadores do lugar, em especial as travestis. O bar era um dos poucos na época que permitiam livremente relações homoafetivas, o que desencadeou revolta nos frequentadores que resistiram ao ataque claramente homofóbico das forças policiais a mando do Estado.

homossexual ou heterossexual, devem expressar em suas atitudes performances consideradas como correspondentes ao seu sexo.

O movimento organizado que lutava pelos direitos das lésbicas e gays reivindicava uma igualdade homossexual semelhante à heterossexualidade branca, burguesa, machista e monogâmica, em que o comportamento camp já não cabia como representação estética sensível, perdendo o seu espaço com duras críticas por parte dos ativistas da época:

Em fins dos anos 70, o movimento ativista, até então de natureza liberacionista, caracterizado pela luta revolucionária por uma sociedade onde a vivência da sexualidade e do gênero fosse livre de regras, rótulos e imposições, toma um desvio em direção a posições mais pragmáticas e passa a organizar-se a partir do modelo assimilacionista dos movimentos étnicos e de minorias. Não mais lutando por uma nova sociedade, agrupam-se em torno de duas identidades – lésbica e gay – para as quais reivindicam legitimidade e igualdade de direitos [...] Para facilitar a sua assimilação pela sociedade burguesa, estas identidades passam por um processo de higienização, afastando-se de suas expressões mais radicais e aproximando-se de um padrão de lésbicas e gays brancos, de classe média, monogâmicos, não promíscuos e sem desvios de gêneros e assim, empurrando ainda mais o camp e suas expressões ambíguas de gênero para as margens da cultura homossexual. (LACERDA, 2012)

Dentro desse modelo, a cultura homossexual deve ser celebrada em um molde da heteronormatividade, não havendo espaço para culturas consideradas amorais e corpos abjetos. O movimento de lésbicas e gays apontavam que o uso do camp, como mecanismo de identificação e auto-afirmação, tornou a vivência homossexual mais fácil ao longo das primeiras décadas do século XX, mas que não propunha qualquer mudança nas esferas sociopolíticas dos homossexuais e que seu uso, no cenário de meados do século XX, já não era necessário, colocando a nova imagem de sujeitos homoafetivos de forma depreciativa. Ter a representação desta estética no cinema era criticada por não apresentar qualquer benefício à imagem da comunidade LGBTTI, pois “a própria grande mídia já havia cooptado o camp, construindo a partir dele o esteriótipo distorcido do gay afeminado, fútil e motivador de riso” (Ibidem, 2012).

Este cinema *underground*, que inaugurou uma nova posição da imagem homossexual na indústria cinematográfica, não combinava com o movimento de orgulho e enfrentamento de opressões que estava sendo levantado. Filmes que afirmavam, a partir da domesticação e “normalização” dos corpos, a masculinidade gay e a feminilidade lésbicas representavam melhor a possibilidade de inserção

desses grupos na sociedade heteronormativa, colocando o *camp* para fora do campo de representação homoerótica

Com a crise da AIDS na década de 1980, em que a comunidade de gays e lésbicas viu um acirramento da homofobia frente a uma nova forma de patologização de seus corpos, as críticas que já surgiam a essa política assimilacionista de inserção social ganharam força, trazendo ao debate, no final desta década, a chamada Teoria *Queer*.

Este novo movimento ideológico colocou em conflito as normatizações sexuais e de gênero para os quais as representações dos sujeitos homossexuais pareciam se encaminhar. A teoria *queer* apresenta em suas conceituações uma valorização dos corpos ambíguos, que estão no “entre do ser”; baseia-se na diferenciação desses corpos, como sexualidades desviantes que não anseiam por uma aceitação ou integração à sociedade. O sujeito *queer* é apresentado como incômodo e provocador das realidades já pressupostas, são corpos estranhos que circulam pelo cotidiano desafiando as normas regulatórias da sociedade.

Nesse contexto, ao invés da afirmação do movimento a partir de rótulos normatizados no ideal heterossexual, branco e burguês, a comunidade entra em um movimento de se afirmar fora dos binarismos sexuais e de gênero, livres de enquadramentos identitários, reconhecendo-se em suas diferenças, como coloca Judith Butler em seu trabalho expressivo para o desenvolvimento dos debates *queers*, “Problemas de gênero, feminismo e subversão de identidade”:

Excluído do real, o ponto de vista do homossexual, se houver realmente um, pode entender que o real é constituído mediante um conjunto de exclusões, margens que não aparecem, ausências que não se mostram. Que trágico erro, então, construir uma identidade gay/lésbica por intermédio dos mesmos meios excludentes, como se os excluídos não fossem, precisamente por sua exclusão, sempre pressupostos, a rigor, necessários à construção dessa identidade. [...] A estratégia mais insidiosa e eficaz, ao que parece, é a completa apropriação e deslocamento das próprias categorias de identidade, não meramente para contestar o ‘sexo’, mas para articular a convergência de múltiplos discursos sexuais para o lugar da ‘identidade’, a fim de problematizar permanentemente essa categoria, sob qualquer de suas formas. (BUTLER, 2015)

Concomitantemente ao desenvolvimento desta teoria, cineastas recuperavam no *camp* potências simbólicas e transgressoras das representações políticas de identidades *queer*, apresentando estas enquanto sujeitos de desejo e afetos.

Essa retomada será denominada “Novo Cinema *Queer*” (New Queer Cinema) pela teórica B. Ruby Rich, que, a partir de análises de cineastas dos anos 80 e 90, irá apontar filmes que passavam a apresentar identidades homoeróticas deslocadas das representações higiênicas e normativas das quais estavam sendo definidas.

Este cinema não buscava uma incorporação e aceitação da homoafetividade na sociedade, exploravam, ao contrário, as inconformidades das personagens *queers*, a rebeldia frente as normatividades sociais, rompendo com as narrativas clássicas hollywoodianas. O “Novo Cinema *Queer*”, chega até o século XXI, colocando em questão as performatividades abjetas em suas representações.

O documentário “Paris is burning” (1990), de Jennie Livingston, e os filmes “Poison” (1991), de Todd Haynes, e “Garotos de programa” (1991), de Gus Van Sant, são alguns exemplos de produtos audiovisuais que podem ser apontados na configuração deste novo cinema, com notórios prêmios recebidos em festivais internacionais como o Sundance, Berlinale e Frameline.

Esse “Novo Cinema *Queer*”, calcado em produções como as citadas, possibilitou um crescimento na valorização da temática *queer* dentro da indústria *mainstream*, gerando mercado potente para o surgimento de produções de grande orçamento:

O sucesso do Novo Cinema *Queer* na década de 1980 fez filmes com uma abordagem política e estética visíveis e comercializáveis. Estes filmes tornaram-se parte do desenvolvimento de um mercado atravessado na área das artes e ajudou a pavimentar o caminho para um nicho de mercado crescente para filmes gays. (LOIST; ZIELINSKI, 2012, tradução nossa)<sup>4</sup>

Embora os filmes supracitados tratem, em suas narrativas, de temáticas e representações diferentes, todos compartilham ideias e escolhas estéticas que colocam nas telas cinematográficas corpos homossexuais, ou até mesmo heterossexuais - como no caso de “Poison” - de forma deslocada das representações normativas em nossa sociedade, a partir de suas vivências e indagações subjetivas. Outro elemento que se apresenta como essencial em diversas narrativas desse novo Cinema *Queer*, que se configura e se transforma ao longo das décadas, é a presença

---

<sup>4</sup> The success of New *Queer* Cinema in the 1980s made films with a political and aesthetic edge visible and marketable. These films became part of a developing cross-over art house market and helped pave the way for a growing niche market for gay film. (LOIST; ZIELINSKI, 2012)

de representação da figura das drags, das travestis e das transexuais como componente questionador das relações binárias de sexualidade/gênero.

O cineasta espanhol Pedro Almodóvar, com filmes como “A Lei do Desejo” (1987), “Tudo Sobre minha mãe” (1999) e “Má educação” (2004) – para citar alguns; o australiano Stephan Elliott, com o clássico “Priscila, a rainha do deserto” (1994); John Cameron Mitchell, com “Hedwig: rock, amor e traição” (2001), e Xavier Dolan, com “Laurence Anyways” (2012), são alguns dos exemplos de realizadores que colocam estas representações de forma significativa na história da cinematografia mundial.

Dentro do cenário de desconstrução e questionamento da sexualidade e do gênero, muitos filmes ainda retratam as identidades *queers* a partir de corpos homossexuais cisgênero masculinizados ou feminilizados, questão que bate de frente com a propostas de deslocamento de identidades da teoria homônima. Este cinema leva o nome *queer* em sua definição, mas ele não tem a proposta direta de abarcar todos os apontamentos de deslocamento identitário proposto pela teoria *queer*.

Conceitua-se no lugar da presença de performatividades e ações desviantes, as normatividades sociais. Assim, a presença de sujeitos homoafetivos na tela, mesmo em um corpo normatizado de um homem gay masculino ou uma mulher lésbica feminina, apresenta-se como questionadora do padrão social por ter uma sexualidade e vivência oposta a heterossexual dominante.

O fato de alguns filmes não trazerem identidades tão deslocadas das construções de performance sexual e gênero, não tira a importância desses filmes na representação e questionamento contemporâneos de identidades homoafetivas ou trans, visto que esses filmes colocam os *queers* em realidades opressivas e marginais à realidade heteronormativa, não em situações positivadas e semelhantes a experiência heterossexual. Apresentam estes sujeitos em situações cotidianas destoantes ao ideal burguês, que levam o espectador a pensar sobre as configurações sociais de opressão e configuram um campo de identificação a partir de questionamentos do subjetivo das personagens, não mais da configuração estética ideal de um corpo higiênico e normativo.

[...] filmes que tratam de relações afetivas e sexuais não normativas, expõem para o espectador a construção de suas formas narrativas e, portanto, alinham-se ao objetivo fundamental dos movimentos da teoria *queer*: denunciar o caráter de construção social e cultural da categorização dos gêneros e práticas sexuais, através dos rótulos impostos pela sociedade



burguesa, como hétero, homo e bi, gay e lésbica, homem mulher e trans, entre outros. Além disso, os filmes optam por ignorar os estereótipos positivos demandados pelas políticas de representação dos movimentos ativistas – e que se resumiam às lésbicas e gays brancos, de classe média monogâmicos, para os movimentos assimilacionistas dos anos 1980 – e resgatam personagens marginais em vários sentidos, também alinhando-se aos fundamentos *queer* de celebração do não normativo (LACERDA, 2012)

Este cinema, que vê suas influências estendidas até os dias atuais - embora a teórica deste modelo de cinematografia afirme que “momento do New Queer Cinema já passou, e estamos vivenciando um outro momento na representação de sujeitos LGBT no cinema” (B. Ruby Rich apud ARAUJO, 2013), este positivou-se como importante veículo imagético na construção identitária e visibilidade da comunidade LGBTTI em tempos contemporâneos, seja a partir da construção das personagens ou da vivência dos dramas que eram colocados nas telas:

O cinema entra em transe e chega no século 21 propondo um resgate histórico da intimidade, da ética, da estética, das sensibilidades, das relações de alteridade. A presença dos *queers* como significante desta alternativa para além dos modelos heteronormativos se apresenta como uma dobra deleuziana (1991), por assim dizer, dentro do espetáculo midiático, produzido pela indústria de cultura de massa. Nesta construção genealógica, para além de qualquer conceituação ou discurso determinante sobre uma nova compreensão sobre gênero, corpos e sexualidades, o cinema *queer* representa em lócus mutante onde ficção e realidades reinventam suas narrativas, propondo um campo imagético mais colorido, brilhante, afetivo sobre a diferença que viaja em cada um de nós”. (NEPOMUCENO, 2012, p. 11)

Os filmes do Cinema *Queer* revelam, nas mudanças da representação em constante jogo com as transformações no cenário sócio-político da comunidade LGBTTI, sua importância no processo de auto-identificação de sujeitos na comunidade LGBTTI, bem como a valorização e visibilidade de suas representações em um universo midiático.

Em sua trajetória de realizações, os diretores deste cinema, em sua maioria, contaram com produções independentes, encontrando dificuldades na produção e circulação de seus filmes.

Se para diversos filmes do cinema tradicional, inserir-se no mercado mainstream é um trabalho exaustivo e dispendioso, para o Cinema *Queer*, esse processo se torna quase impossível, já que a representação de sujeitos homoafetivos, principalmente aqueles com performatividades consideradas abjetas, não cabe dentro

do mercado liberal burguês conservador que domina as salas de cinema regulares em diversas partes do mundo.

Se tomarmos o cenário brasileiro como exemplo, esta tarefa se apresenta bastante complicada. Com um contexto político reacionário em avanço, as questões LGBTTI entram em um processo cada vez maior de preconceito e apagamento nas políticas nacionais – em exemplo, a proposta de aprovação do “estatuto da família” (2015), que prevê como formato familiar à constituição de homem-mulher-filha(o/s), em antinomia às relações homafetivas, reguladas pelo casamento civil igualitário (2013).

Podemos tomar como exemplo o recente caso do filme nacional “Praia do Futuro” (2014), do premiado diretor Karim Aïnouz, uma produção já bem realizada em níveis orçamentários, com o ator Wagner Moura no papel principal, importante artista do cinema nacional, com projeção internacional, por filmes como “Carandiru” (2003), “Tropa de Elite” (2007) e “Elysium” (2013).

O filme traz em sua narrativa uma temática gay, a notar bastante normativa em suas construções das personagens homoafetivas, em que, de forma sucinta e simplista de minha parte, narra o envolvimento afetivo amoroso entre Donato, um salva-vidas recifense, com Konrad, piloto de moto velocidade alemão. Ao se conhecerem na Praia do Futuro, Recife, após Donato falhar em resgatar o amigo do motoqueiro que se afogou no mar, os dois acabam se relacionando e mudando juntos para Berlim.

De pronto, alicerçada pelo renome de seu diretor e do ator protagonista, o filme chegou aos principais cinemas de circulação de massa do país, porém bastou suas primeiras sessões para que uma polêmica fosse gerada: o público, que foi esperando ver um filme de outra temática, ao se deparar com uma cena de sexo entre os protagonistas do filme nos primeiros minutos do filme, deixava as salas de cinema, reivindicando o valor do ingresso de volta e acusando as salas de exibição por não terem avisado que o filme em questão era de temática gay.

Mais relevante ainda neste caso é que esta atitude do público não aconteceu apenas em uma sala ou cidade do país, este fato se repetiu em diversas sessões por vários estados brasileiros. As salas de cinema, para manterem o filme em suas programações e como garantia de que não haveria desistências durante as sessões, nem necessidade de devolução do valor das entradas, passaram a comunicar a cada um dos compradores sobre a temática e carimbar em seus ingressos o dizer “avisado”.

Ora, se um filme de tamanha projeção, com um importante ator do cinema nacional, com uma temática especificamente gay, apresentando performances homonormativas masculinas, teve tamanha recusa do público; para um filme independente, caso da maioria dentro da temática *queer*, sem projeções de mídia, como um ator e diretor de renome e reconhecimento popular, se inserir dentro do mercado e ser apreciado pela grande massa de espectadores, atraindo interesse das salas distribuidoras de cinema, é uma tarefa bastante difícil, para não dizer utópica, no contexto contemporâneo nacional.

Este fato se torna evidente na realidade do mercado audiovisual brasileiro, mas também se reflete em diversas partes do mundo, colocando o Cinema *Queer* à margem da indústria cinematográfica.

Os filmes *queer*, ao longo da história de suas realizações, encontrarão espaço de exibição principalmente em pequenas mostras, cineclubes – ambos normalmente organizados e frequentados por realizadores deste cinema e tendo projeções locais; ou festivais de cinema, sejam esses de temática variada ou especificamente relacionados à diversidade sexual e de gênero.

Nos grandes festivais de cinema internacional e de temáticas variadas, o Cinema *Queer* não encontrará espaço de exibição durante algumas décadas. O primeiro festival a abrir uma mostra paralela para este segmento de filmes será o Berlinale em 1987, com o Teddy Awards, dez anos após a criação do primeiro Festival de Cinema *Queer*. Seguido pelo exemplo alemão, ainda mais recentes, foram criados o prêmio Leão *Queer* do Festival de Veneza em 2007 e a Palma *Queer* do Festival de Cannes em 2009 (LOIST; ZIELINSKI, 2012).

Para uma melhor distribuição e valorização do Cinema *Queer* no mercado, esquadrinhando uma afirmação e incentivo para esses diretores e produções de filmes dentro dessa categoria, com o crescimento de Festivais de Cinema *Queer*, estes se mostram como ação potente nas produções culturais nacionais de todo o planeta, sendo espaço de apresentação para novos e independentes realizadores de cinema e circulação de filmes *queers*, atuando para além de sua função de incentivador da indústria, mas também como principal vitrine de distribuição do Cinema *Queer*.

Com a expansão dos festivais LGBT veio uma mudança em suas funções e sua relação com a indústria cinematográfica (*queer* independente). [...] Estes festivais estão em uma posição melhor para incentivar cineastas *queers* e seus trabalhos, tornando-se festivais de negócios (Perason 2008) dentro do circuito de festivais de cinema *queer*. [...] Festivais já não são apenas

facilitadores; em vez disso, eles se tornam parte da própria indústria, fazendo avanços em tarefas clássicas desta. (Idem, 2012, tradução nossa)<sup>5</sup>

Assim, a partir daqui, faz-se necessário um entendimento da construção deste segmento de festivais na visibilidade dos filmes *queer*, em um traçado de sua história internacional e reverberação nacional brasileira, com o exemplo significativo da criação do festival Mix Brasil, na década de 90, e suas formas de estímulo do mercado de produções cinematográficas.

---

<sup>5</sup> With the expansion of the LGBT festivals came a shift in their functions and their relation to the (independent queer) film industry. [...] these festival are in a better position to help queer filmmakers and their work by becoming business festivals (Perason 2008) within the queer film festival circuit. [...] Festivals are no longer just facilitators; rather, they become part of the industry itself by making advances into classic industry tasks. (LOIST; ZIELINSKI, 2012)

## 2. OS FESTIVAIS DE CINEMA *QUEER*

### 2.1. Festivais de Cinema: mercado e desenvolvimento

Os festivais de cinema e vídeo em geral são uma das primeiras alternativas pensadas para distribuição de produções audiovisuais. Estes vêm cada vez mais se consolidando enquanto meio essencial na indústria cinematográfica e sua expansiva produção de filmes ao redor do globo.

No atual cenário da indústria do audiovisual, os festivais apresentam-se como opção privilegiada de distribuição de filmes, movimentando o mercado e criando oportunidade para novos cineastas. São espaços onde profissionais da área se encontram, trocam experiências e interagem comercialmente, além disso, facultam aos realizadores o contato direto com seu público fruidor em uma experiência de convívio real e presente. Os novos cineastas e os realizadores independentes, que não encontrariam espaço para exibição de seus filmes no circuito comercial, permaneceriam no anonimato sem o auxílio de mecanismos como os festivais de cinema e vídeo.

Além disso, nesses eventos anuais, os filmes são exibidos a um público interessado de profissionais e cinéfilos e submetidos ao julgamento tanto dos espectadores como de críticos da arte audiovisual, recebendo prêmios que representam benefícios financeiro e simbólico valiosos para a consagração profissional de seus realizadores e para incentivar novas produções. Cineastas já renomados divulgam suas obras e novos talentos despontam, encontrando boa oportunidade para ingressar no circuito do mercado audiovisual:

[...] Festivais agrupam-se em uma combinação de fatores econômicos, culturais, políticos, artísticos e baseados em personalidade, que se comunicam e irrigam um com o outro em um único tipo de arena. [...] Isso garante visibilidade e janela de atenção para os filmes que não conseguem nem comandar os orçamentos promocionais de filmes de Hollywood, nem recaem sobre um grande mercado interno suficiente (como a Índia) para encontrar a sua audiência ou recuperar o seu investimento. [...] Muitos dos filmmakers do mundo são "independentes" no sentido que muitas vezes atuam como produtores de pequena escala e únicos que têm acesso aos

"mercados", principalmente e às vezes exclusivamente, através de festivais. (ELEASSER, 2015, tradução nossa)<sup>6</sup>

Os festivais podem variar desde os grandes acontecimentos, com a participação de astros e estrelas, como o Festival de Cannes, na França, o Festival de Sundance, nos Estados Unidos, ou Festival do Rio, no Brasil, a chamada A-list de festivais (Idem, 2005), até pequenos prêmios locais e independentes que reúnem apenas algumas centenas de espectadores, mas que não deixam de cumprir seu papel importante na visibilidade e incentivo a produções audiovisuais.

Hoje, os festivais de cinema continuam crescendo em mercado e atuação, expandindo para além de suas fronteiras nacionais e abarcando diversas temáticas suscitadas pelos contextos sociopolítico e cultural contemporâneos. Nesse sentido, um fenômeno que deve ser marcado na trajetória dos festivais é o surgimento de sessões temáticas.

Se no início, os festivais contavam apenas com a sua categoria principal, exibindo grandes produções, por pressão e demanda dos realizadores, mostras paralelas foram sendo desenvolvidas a fim de atender a diversidade de produções, na maioria dos casos de realizadores independentes ou iniciantes na arte:

Os efeitos de tal proliferação de seções são para acelerar a dinâmica global, mas essas extensões de escolha não acontecem sem contradições. Ao longo dos anos, festivais, como vimos, ou foram forçados por protestos a adicionar estas novas categorias (Cannes, Veneza, durante a década de 1970), ou o fizeram a fim de ter em conta o aumento quantitativo dos filmes produzidos de forma independente, bem como o crescente número de grupos de interesses específicos que queriam ser representados em festivais de cinema. (ELSAESSER, 2005, tradução nossa)<sup>7</sup>

No fluxo de atender à demanda cada vez maior de filmes sendo produzidos, dos novos modos de produção e de uma plateia cada vez mais diversa em suas

---

<sup>6</sup> [...] festivals cluster a combination of economic, cultural, political, artistic and personality-based factors, which communicate with and irrigate each other in a unique kind of arena. [...] It ensures visibility and window of attention for films that can neither command the promotional budgets of Hollywood films nor rely on sufficiently large internal market (such as India) to find its audience or recoup its investment. [...] Many of the the world's filmmakers are "independentes" in this sense that they often act as small-scale and one-off producers who have access to the "markets" primarily and sometimes solely through festivals. (ELEASSER, 2015)

<sup>7</sup> The effects of such a proliferation of sections are to accelerate the overall dynamics, but these extensions of choice do not happen without contradictions. Over the years, festivals, as we saw, were either forced by protests to add these new categories (Cannes, Venice during the 1970s), or they did so, in order to take account of the quantitative increase in independently produced films, as well as the swelling numbers of special interest groups wanting to be represented at film festivals. (ELSAESSER, 2005)

subjetividades e realidades sociais, novos festivais têm surgido buscando preencher demandas de um mercado crescente em suas especificidades.

A fim de abrir espaço para mais realizadores, assim como formar uma plateia de interesse comum através da sétima arte, em diversas partes do mundo é possível encontrar festivais de temáticas específicas, como: cinema negro, cinema da mulher, Cinema *Queer*, cinema ambiental entre outros temas de filmes.

Além da temática identitária, também surgem espaços para diferentes formatos de filmes, como festivais de vídeo, cinema experimental, curta-metragem, documental e cinema de animação.

Inegável ação estratégica dentro da indústria cinematográfica, grande parte dos festivais de cinema e vídeo, em contraposição aos grandes festivais internacionais, contam com suporte de políticas públicas de incentivo para suas realizações, mas sendo normalmente financiados ou patrocinados pela iniciativa privada:

[...] Festivais são geralmente financiados, em grande medida, pelas autoridades municipais e de outra forma dependem de patrocínio corporativo. [...] Estes festivais muitas vezes começam por esforços puramente voluntários, eventualmente, reconhecidos e apoiados pelos financiadores público e patrocinadores privados. Uma vez que não são iniciados por uma instituição da cidade para um fim político (para promover a imagem da cidade, por exemplo) nem têm os níveis substanciais de apoio que FCIs desfrutam, estes festivais muitas vezes desenvolvem diferentes estruturas organizacionais dos FCIs. (LOIST, 2011, tradução nossa)<sup>8</sup>

Assim, entende-se que nesses espaços, o fomento à produção e circulação de filmes se dá através de diferentes formas, seja pela visibilidade dada as produções, pelo auxílio financeiro advindo da participação nas mostras, pelo encontro de profissionais da área, pela formação de plateia a diferentes formatos de realização e novos filmes ou mesmo pela aproximação da linguagem a um público sem acesso a esta, gerando novo mercado consumidor.

Tais características que giram em torno da realização dos festivais de audiovisual, reafirmam seu lugar de importância na cadeia produtiva de filmes, sendo

---

<sup>8</sup> [...] festivals are usually funded to a large extent by municipal authorities and otherwise rely on corporate sponsorship. [...] These festivals often start purely voluntary efforts, eventually recognized and supported by public funders and private sponsors. Since they are not initiated by a city institution for a political purpose (to promote the city's image, for example) nor do they have the substantial levels of support the IFFs enjoy, these festivals often develop different organizational structures to IFFs. (LOIST, 2011)



catalisadores essenciais hoje na promoção do cinema independente e na manutenção do mercado de cinematográfico internacional:

Há tanto capital cultural para atender mesmo em um festival, mas como vimos, acumular sob a forma de prêmios, cobertura de imprensa ou outras janelas de atenção é uma questão de vida ou morte para um filme. Um filme participa de um festival a fim de ser catapultado para além do festival. Ele quer entrar em distribuição, discurso crítico e as várias possibilidades de exposições. Eles sozinhos asseguram a seus realizadores de passar a produzir outro filme, seja ele com a força de bilheteria (raramente) ou por atrair subsídio (nacional-governamental, co-produção televisiva internacional). Filmes usam o circuito de festivais como o músculo que o bombeia através de um sistema maior. [...] Para variar a metáfora mais uma vez: um festival é um aparelho que respira oxigênio em um filme individual e a reputação de seu diretor como potencial autor. (ELSAESSER, 2005, tradução nossa) <sup>9</sup>

Firmados dentro da esfera política para fomento da indústria cultural, os festivais de cinema contam com grande visibilidade em todo o mundo, atraindo o foco da mídia e público locais e internacionais, caso dos festivais catalogados na A-list, durante seu período de realização. E embora os principais festivais ainda estejam divididos entre a Europa e os Estados Unidos, muitos países considerados emergentes destacam-se dentro da indústria e se consolidam no mercado, apresentando importantes festivais de cinema no circuito internacional, como o caso do Brasil, que hoje tem importantes festivais de projeção internacional: o Festival de Gramado, no Rio Grande do Sul; o Anima Mundi, no Rio de Janeiro; a Mostra de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais; o Cine PE – Festival do Audiovisual, em Pernambuco; entre outros.

Cada um dos festivais produzidos hoje no país, sejam especializados em obras nacionais, de animação ou outras temáticas, apresentam em suas particularidades relevante participação na indústria cinematográfica de seus locais de realização, bem como na realidade nacional para circulação e promoção da arte audiovisual.

---

<sup>9</sup> There is only so much cultural capital to go round even at a festival, but as we have seen, accumulating it, in the form of prizes, press-coverage or other windows of attention is a matter of life and death for a film. A film comes to a festival, in order to be catapulted beyond the festival. It wants to enter into distribution, critical discourse and the various exhibition outlets. They alone assure its maker of going on to produce another film, be it on the strength of the box office (rarely) or by attracting (national-governmental, international television co-production) subsidy. Films use the festival circuit as the muscle that pumps it through the larger system. [...] To vary the metaphor yet again: a festival is an apparatus that breathes oxygen into an individual film and the reputation of its director as potential auteur. (Ibidem, 2005)

Ao atentar sobre os festivais específicos em suas temáticas narrativas de filmes, seja no Brasil ou em outra parte do mundo, os festivais de cinema da mulher, negro, *queer*, indígena, entre outros, se assimilam em atuação por trazerem questões sociais enquanto principal categoria de arte e reflexão dentro de suas escolhas curatoriais. Estes espaços se constituem a partir do interesse cinematográfico em um gênero específico, que irão apresentar realidades desviantes às normatividades em nossa sociedade heterossexual, machista, branca e burguesa.

Se filmes independentes em geral já encontram dificuldades dentro do mercado, os filmes enquadrados nas categorias sociais apresentadas ficam ainda mais a margem dentro do setor, apresentando dificuldades de se firmar na indústria audiovisual comercial, por não fazerem parte de uma possibilidade de consumo do público em geral.

Mesmo fora do interesse principal do mercado, festivais deste segmento têm crescido em diversas partes do mundo e no Brasil, reflexo da resistência e evolução nos debates sociais que suscitaram e evoluem desde o final da década de 1960 com os movimentos da chamada revolução sexual.

Estes festivais estão, para além de sua função na atuação de fomento da indústria independente, atuando como importantes agitadores de debates sociais em emergência, ao construir um importante lugar de trocas e convívio de grupos minoritários, estimulando a manutenção das relações de diferenças e de debates sociais, como será traçado no discorrer das páginas seguintes do presente trabalho, tomando a realidade das produções de Festivais de Cinema *Queer* como exemplo.

## **2.2. Festivais de Cinema *Queer*: um fenômeno globalizado**

Os Festivais de Cinema *Queer*, assim como festivais com de outras temáticas específicas, cumprem importante papel na indústria audiovisual, laborando enquanto promovedor das produções cinematográficas nacionais e articulando o intercâmbio de profissionais e produtos estrangeiros. É espaço facilitador da distribuição e produção de realizações fílmicas, possibilitando a circulação de filmes que não encontram espaço de exibição no meio comercial, e de encontros entre artistas e agentes da sétima arte.

Para além de mecanismo de fomento da indústria audiovisual, os festivais ligados a diversidade sexual e de gênero agem também nas lutas sociais da comunidade LGBTTI, atuando na construção de espaços políticos de deslocamento das normatividades sociais e dando visibilidade as culturas *queer* e sua comunidade:

O que festivais de cinema lésbico e gay contribuíram para a cultura de filme foi que deram ênfase acrescida sobre o desejo homossexual, sua representação em várias formas e práticas, e seus contextos culturais e sociopolíticos. (ZIELINSKI, 2006, tradução nossa)<sup>10</sup>

O desenvolvimento dos festivais em consonância com as transformações político-sociais em seus territórios nacionais, revela o que há de mais distinto no caráter promissor e relevante na realização de Festivais de Cinema *Queer*, o cuidado de estar sempre atual nos debates da sua área de atuação. Além de influenciar em mudanças na estrutura e visibilidade dos festivais, o desenvolvimento dos debates LGBTTI também influenciaram na criação de novos festivais que atendem as demandas de suas áreas de influência de acordo com a época:

O desenvolvimento de festivais de cinema *queer* não, no entanto, ocorrem uniformemente. Enquanto estes festivais são certamente um barômetro para o ativismo gay, a construção da comunidade e realização de filmes *queer*, cada um desses elementos depende do clima político e jurídico de cada região. [...] novos debates sobre movimentos públicos e novas identidades influenciaram festivais de cinema emergentes. (LOIST, 2013, tradução nossa)<sup>11</sup>

O surgimento do segmento de Festivais de Cinema *Queer*, assim como de outras temáticas sociais – da mulher e negro, apontam para o período pós revoluções de 68. Em um contexto de enfrentamento e afirmação da diversidade sexual, as produções de filmes não heterocentros crescia, surgindo a demanda e necessidade, por seus realizadores, de escoar essas produções em um espaço destinado a elas.

Dentro dos grandes festivais que eram produzidos na época, este Cinema *Queer* não encontrava espaço de exibição por se tratar de produções de baixo

<sup>10</sup> What lesbian and gay film festivals contributed to film culture was their heightened emphasis on homosexual desire, its representation in various forms and practices, and its cultural and sociopolitical contexts. (ZIELINSKI, 2006)

<sup>11</sup> The development of QFFs did not, however, occur evenly. While these festivals are certainly a barometer for queer activism, community building, and queer filmmaking, each of those elements relies on political and legal climate of each region. [...] new debates about public movements and new identities influenced emerging film festivals. (LOIST, 2013)

orçamento e de esbarrar diretamente com a temática envolvida, que, como já apontado, não apresentava qualquer interesse dentro do mercado homofóbico burguês. É neste processo de apagamento e impossibilidade de inserção mercadológica do chamado cinema *underground*, que iniciativas independentes de criação de espaços regulares de exibição de filmes *queer* irão surgir.

Diferente dos grandes festivais internacionais da época, que remontam iniciativas mercadológicas dos Estados, a realidade de criação dos festivais de cinema da diversidade sexual e de gênero, assinalam como ação própria dos realizadores de filmes desta temática ou ativistas da causa LGBTTI, afim de escoar e exibir as produções, apresentando representações *queers* não estereotipadas e criando espaço de convívio para membros desta comunidade:

Festivais de cinema gay e lésbico foram iniciados por cineastas e ativistas que queriam mostrar representações (realista, positiva) de *queers* que não encontrariam de outra forma exibição pública. [...] Assim, festivais de cinema gay foram estabelecidos tanto para re-apresentar os gays a um público interessado quanto proporcionar uma vitrine para cineastas gays que tiveram poucas, ou nenhuma, outras oportunidades para exibir os seus trabalhos publicamente. Estes festivais foram um espaço onde um grupo de indivíduos podiam se encontrar e criar uma comunidade. [...] A história do festival de cinema *queer* é bastante diferente dos chamados Festivais Internacionais de Cinema (FICs). Enquanto festivais de cinema *queer* foram fundados por ativistas como eventos de base e orientações de identidade, FICs foram estabelecidos de cima para baixo: originalmente iniciado pelos governos nacionais. (LOIST; ZIELISNKI, 2012, tradução nossa) <sup>12</sup>

O primeiro Festival de Cinema *Queer* realizado foi realizado no ano de 1977, na cidade de São Francisco, Estados Unidos, em resposta as rebeliões de Stonewall de 1969. Em face a um cenário sem muitas expectativas para a produção desta temática de filmes, realizadores da cidade americana, que já se conheciam por frequentarem o mesmo espaço para finalizarem seus filmes, uniram-se em serviço de produzir um festival em que pudessem, em primazia, apresentar uns aos outros suas realizações, mas também apresentá-los a um público interessado. Em meio a exibições em um lençol branco, o hoje chamado Frameline Festival teve sua primeira

---

<sup>12</sup> Gay and lesbian film festivals were started by filmmakers or activists who wanted to show (realistic, positive) representation of queers that would not otherwise find public screen. [...] Thus, gay film festivals were established as much to re-present gays to an interested audience as to provide a showcase for gay filmmakers who had few, or no, other opportunities to screen their work publicly. These festivals were a space where a group of individuals could meet and create a community. [...] The history of queer film festival is quite distinct from the so-called International Film Festivals (IFFs). While queer film festivals were founded by activists as grassroots and identity-oriented events, IFFs were established from the top down: originally initiated by national governments [...] (LOIST; ZIELISNKI, 2012)

edição, na época com o nome de Gay Film Festival of Super-8 Films, atraindo um público maior que o esperado e afirmando-se como valoroso espaço da comunidade LGBTTI.

Esta realidade apresentada pelo festival de São Francisco, irá se repetir em outras iniciativas nos anos subsequentes ao seu marco, como o Gay Film Festival na cidade Nova Iorque (1979-1987), Reeling em Chicago (1981), o Outfest em Los Angeles (1982) e o Gay & Lesbian Film Festival em Ljubljana, Eslovênia (1984).

O fenômeno de festivais *queers*, por um bom tempo irá se restringir a uma experiência euro-estadunidense, não muito diferente da narrativa dos grandes festivais de cinema internacional. Skadi Loist (2013) descreve, a partir de estudos baseados na teórica Ragan Rhyne, quatro fases na realização destes produtos da indústria cinematográfica, definindo este momento de surgimento de Festivais de Cinema *Queer* como uma primeira uma fase de consolidação, que vai de 1977 à 1990, caracterizada na afirmação militante desses eventos e transição de exibições informais para um cenário mais profissional, contando com poucos investimentos públicos para suas realizações:

Todos estes festivais foram contemplados com a política de libertação gay e principalmente preocupados com o fornecimento de representações de suas comunidades. Filme foi usado como uma ferramenta para fazer as vidas de gays e lésbicas visíveis, para fornecer imagens em que gays e lésbicas pudessem se ver na tela e ajudar a criar uma comunidade local. [...] Esta primeira fase, que Rhyne data de 1977-1990, "representa uma transição entre as sessões informais dos primeiros festivais em 1970 para organizações sem fins lucrativos constituídas e profissionalizadas, que se baseavam em rendimentos auferidos, como venda de ingressos e fomentos estaduais e federais de artes." Na década de 1980, os subsídios de artes federais ainda estavam disponíveis para pequenos festivais nos EUA. (LOIST, 2013, tradução nossa)<sup>13</sup>

Com surgimento em um contexto de crescimento dos debates sobre diversidade sexual e luta pelos direitos homossexuais, em que o debate de gênero ainda não era discutido no contexto *queer*, o desafio destes festivais era, e ainda é,

---

<sup>13</sup> All these festivals were indebted to gay liberation politics and primarily concerned with providing representation to their own communities. Film was used as a tool to make gay and lesbian lives visible, to provide images where gays and lesbians could see themselves on the screen and help to create a local community. [...] This first phase, which Rhyne dates 1977-1990, "represent a transition from the informal screenings of the very first festivals in the 1970s to incorporated and professionalized nonprofit organizations that relied upon earned income like tickets sales and state and federal arts grants." In the 1980, federal arts grants were still available for small festivals in the USA. (LOIST, 2013)

de criar um espaço de produção e exibição de filmes que estabelecesse diálogo entre a pluralidade de sujeitos e subjetividades ligados à cena homossexual da época.

Os filmes *mainstream* ou mesmo independentes que circulavam nos grandes Festivais Internacionais, apesar de conter personagens homoafetivos em suas narrativas, os traziam de forma estereotipada e pouco representativa da diversidade que compõe a comunidade LGBTTI. Os produtores e curadores destes festivais buscavam consolidar estes eventos construindo as mostras de filmes, para além de um espaço de visibilidade aos realizadores desse cinema, como um espaço ativista baseado “na concepção de um cinema-divertimento, mas, sobretudo, na auto-representação das lutas travadas contra a homofobia, na crítica à heteronormatividade como norma, e na valorização daquilo que os estereótipos ridicularizavam” (BESSA, 2007):

A preocupação de engajamento político de realizadores, produtores e dos que participavam dos júris dos festivais, desde o primeiro, realizado em São Francisco (1977), sempre foi justificada em face de um leitura de que até meados dos anos 1980 a maioria filmes apresentava uma visão distorcida dos gays, reforçando estereótipos e (re)alimentando a homofobia. Assim, essa produção cinematográfica deveria trazer uma nova abordagem, uma afirmação da identidade, bem como tocar nos problemas cadentes enfrentados pelos gays no dia-a-dia. (Idem, 2007)

Ao se solidificarem enquanto ferramentas de visibilidade e circulação dos filmes *queers*, os festivais, ainda restringidos a realizações na Europa e América do Norte, entram em uma nova fase, que será apontada como o período de crescimento no circuito de festivais e a entrada destes em um interesse de mercado, datando de 1991 à 1996. Muito se atribuí à está valorização dos festivais de cinema de diversidade sexual e de gênero ao surgimento, também neste período, do chamado “Novo Cinema *Queer*”. A solidificação deste cinema dentro do setor econômico, apresentando à indústria *mainstream* a possibilidade rentável de filmes com essa temática, trouxe visibilidade para os eventos deste cinema que já ocorriam durante as décadas anteriores.

É neste período também, quando a comunidade LGBTTI se reafirma após a crise da AIDS e as mudanças teóricas em relação a identidade sexual e de gênero se consolidam (Teoria *Queer*), que fundações privadas e a filantropia, buscando usar a imagem da homocultura e evidenciá-la, irão entrar nos investimentos desses festivais, marcando uma maior relação comercial destes eventos dentro do cenário

cinematográfico. Tem-se nesse período o surgimento dos chamados *pink dollars*, construindo um setor comercial na economia americana – reverberando mais tarde para a mundial - a partir da homocultura, contando com a possibilidade de novos patrocinadores interessados neste nicho de mercado.

Novos festivais foram criados neste período, mas ainda bastante concentrados no cenário estadunidense e na Europa. Neste contexto, irão surgir no continente europeu os festivais de Paris (1989), Dublin (1992), Vienna (1994), Barcelona (1995) e Amsterdam (1996), para citar alguns. Em contramão a essa realidade expressiva de festivais que eram criados nos países norte-ocidentais do globo, antecipando a outras duas fases do desenvolvimento de Festivais de Cinema *Queer* descrita por Loist, serão produzidos os primeiros festivais em países do hemisfério sul, como o Midsumma Festival, em Melbourne, Austrália (1991), o Out In Africa - South African Gay and Lesbian Film Festival, em Joanesburgo, África do Sul (1994), e o Festival Mix Brasil – Cultura da Diversidade (1993), em São Paulo.

Mesmo em um contexto de maior abertura para realizações de festivais deste segmento, não se pode comparar estas realizações à dos já consolidados festivais internacionais. Se os Festivais de Cinema *Queer* encontram uma possibilidade de abertura no mercado de produções de festivais, ainda estão fadados a baixos orçamentos, com participação de mão de obra voluntariada em suas mostras, realidade não muito diferente dos anos atuais:

[...] segunda fase (1991-1996) foi caracterizada por relações recém-definidas entre festival de cinema gay e lésbico e a indústria comercial[...] o nicho gay e a "economia do *pink dollar*" nasceu, trazendo novas oportunidades de patrocínio nos EUA. [...] [Mas] A maioria dos festivais de cinema LGBT continuam sendo executados em um orçamento mínimo e são em grande parte suportados por trabalho voluntário. (LOIST, 2013, tradução nossa)<sup>14</sup>

A terceira fase que caracteriza a história dos Festivais de Cinema *Queer*, é entendida como o período de globalização dessas ações culturais. Este período deve ser compreendido principalmente como a expansão do modelo liberal-capitalista americano para o oriente do globo terrestre. Loist, em seu artigo, aponta que esta fase é caracterizada pela influência dos *pink dollars* no leste Europeu e na Ásia, área em

<sup>14</sup> [...] second phase (1991-1996) was characterized by newly defined relationships between gay and lesbian film festival and the commercial industry [...] the gay niche and the “pink dollar economy” was born, bringing in new sponsorship opportunities in the USA. [...] [But] Most LGBT film festivals continue being run on a minimal budget, and are largely supported by volunteer labor. (LOIST, 2013)

que o mercado LGBTTI ainda não havia se desenvolvido, sendo influenciado pelos reflexos da experiência norte-ocidental da indústria cinematográfica *queer*. É importante ter em mente que muitos países desta região - como Índia, China e Indonésia; haviam saído em períodos recentes, 40 a 50 anos antes, de uma situação colonial aos países Europeus e aos Estados Unidos, mas ainda refletindo uma dependência a estes.

Com o crescimento do mercado LGBTTI no centro econômico euro-estadunidense, em que a produção de filmes *queers* tem uma expansão e valorização dentro da indústria, assim como os festivais de cinema desta temática, a experiência de festivais dos Estados Unidos e Europa chega importada em modelos prontos de produção dentro dos países orientais. O setor de filmes no oriente ainda carecia de representações próprias, não havia uma produção de Cinema *Queer* que exprimisse a realidade dos países no leste do globo, assim, as realizações euro-americanas entram nesses territórios, muito através dos festivais realizados em coproduções ocidente-oriental, impondo representações de identidade *queers* baseadas em uma cultura e produção ocidental.

Ponto que chama atenção nesse processo é, se por um lado o crescimento de realizações de festivais expandido para o oriente apresenta um novo espaço potente para realizadores do Cinema *Queer* tornarem visíveis seus produtos e formarem novos públicos; por outro, este pode apresentar uma experiência que pode ser entendida como colonizadora, ao colocar representações *queers* ocidentalizadas nestes festivais orientais, excluindo as realidades e problemas locais, além das identidades, preferências e desejos que nesta outra parte do globo poderiam emergir.

Não se pode entender a experiência de luta do movimento LGBTTI ocidental (e suas teorias) como uma verdade globalizada. O oriente, com histórias culturais bem distintas das nossas, poderiam ter realidade, assim como identidades, bastante diferentes do que as que entendemos deste lado do planeta. Este período dentro do movimento LGBTTI e da indústria do cinema, entendido como globalização, pode ser entendido como uma homogeneização nas representações no cinema de temática sexual e de gênero, dos modos de produção e das identidades *queers* através do mundo:

[...] terceira fase (1996-2001) é marcada pela proliferação internacional do modelo de festival de cinema gay e lésbico, particularmente nos mercados emergentes do Leste Europeu e na Ásia Oriental [...] história colonial, no



entanto, também levou a críticas relativas a excessivas importações ocidentais na de programação [...] e uma falta de sensibilidade para as questões locais, demografia e gostos [...] globalização é vista como um processo de americanização, uma homogeneização. A este respeito, a globalização *queer* e a proliferação global de festivais de cinema LGBT/Q poderia ser descrito como uma expansão de modelos ocidentais de identidades e política LGBT/Q - em extensão também de operações de FCQ [Festivais de Cinema *Queer*] - com aumento de produtos ocidentais. (Ibidem, 2013, tradução nossa)<sup>15</sup>

Chegando até os anos atuais, a última fase de desenvolvimento dos Festivais de Cinema *Queer* é caracterizada por duas visões. Primeiro, pela absorção *mainstream* de uma homocultura na TV americana, com a criação de séries e canais de exibição destinadas ao público LGBTTI. Em segundo, pelo estreitamento de relações internacionais do mercado anglo-saxão com o latino que possibilitaram a inserção e fomento de produções de festivais e filmes na América Latina. Neste período, diversas cidades latino-americanas terão os primeiros Festivais de Cinema *Queer* realizados em seus países, como em Buenos Aires, Argentina, em 2004, Assunção, Paraguai, em 2005, Montevideo, Uruguai, em 2007, e Havana, Cuba, em 2009.

Com o recente sucesso e crescimento expressivo de produção de filmes do Novo Cinema *Queer*, os anos 2000 serão marcados no território norte-americano pela a entrada de conteúdos e programas na TV e mídia *mainstream* de personagens gays e lésbicas, firmando um mercado LGBTTI a partir de identidades homonormativas. Séries de TV como “Will & Grace” (1998-2006), “Queer as folk” (2000-2005) e “The L Word” (2004-2009), levaram ao grande público experiências homoafetivas, embora normatizadas, através de grandes canais de emissão televisiva. Neste período surgem também canais voltados especificamente para o nicho homossexual, como o canal Logo e o Here!. Há de se afirmar aqui que a indústria televisiva cumpre importante função na produção, distribuição e exibição de conteúdos fílmicos em geral, não excluindo os conteúdos *queer*, porém ainda estão vinculadas a uma cultura branca, burguesa e normativa.

---

<sup>15</sup> [...] third phase (1996-2001) is marked by the international proliferation of the gay and lesbian film festival model, particularly in the emerging markets of Eastern Europe and East Asia [...] colonial history, however, also led to criticism concerning excessive Western importations in programming [...] and a lack of sensibility to local issues, demographics and tastes [...] globalization is seen as a process of Americanization an homogenization. In this respect, queer globalization and the global proliferation of LGBT/Q film festivals would be described as an expansion of Western models of the LGBT/Q identities and politics and – in extension also of QFF [Queer Film Festivals] operations – with spread of Western products. (Ibidem, 2013)

As realidades propostas na TV como identidades *queers* foram, e ainda são, definidas a partir de experiências homonormativas. Como ponto positivo desta onda de conteúdos LGBTTTIs, pode-se destacar o aumento do interesse de investidores dentro do setor de produções de mídia com essas temáticas e seus modos de distribuição. Há hoje uma maior sensibilidade com o tema, em que filmes *queer*, ganham maior visibilidade e possibilidade de investimentos de setores privados em suas produções.

A indústria cinematográfica, em contramarchê, propõe, cada vez mais, romper com essas representações normatizadas. Em concordância à essa revelia, os Festivais de Cinema *Queer*, à referência americana, neste quarto período de seu desenvolvimento, tendem a se readaptar em escolhas curatoriais e midiáticas, chocando-se com as representações *mainstream* normatizadas que borbulham nas televisões. Loist aponta este período que vivemos, como o tempo de surgimento de novos festivais, cada vez mais específicos em suas temáticas, uma hiper-segmentação do setor, a fim de atender as demandas cada vez mais específicas das lutas da comunidade LGBTTI, em concordância com outras lutas sociais, e dos avanços nos modos de produção filmográficos:

[Na quarta fase] Festivais de Cinema *Queer* (FCQ) entraram numa nova fase institucionalmente e em termos de patrocínio. O sucesso recente para o cinema *queer* influenciou o conteúdo para TV. Televisão à cabo produziu séries de TV de qualidade com personagens LGBTs [...] Televisão à cabo e marketing de nicho forneceram novas fontes de renda para os festivais através de patrocínio corporativo. [...] Cultura *mainstream* e produção de mídia não fazem FCQ obsoletos, mas incentivam uma reorientação do objetivo e missões de festivais estabelecidos. (Ibidem, 2013, tradução nossa)<sup>16</sup>

A segunda questão que aparece no contexto desse novo milênio é o surgimento expressivo de Festivais de Cinema *Queer* na América Latina. A esse fenômeno se atribuiu os avanços dos debates LGBTTI no mundo somados as evoluções da tecnologia, que, com o uso da internet, as informações sobre a política *queer* e o cinema deste segmento conseguem chegar de modo mais rápido e fácil em todas as partes do mundo, incluindo os países latino-americanos. Seguindo a onda

---

<sup>16</sup> [In the fourth phase] QFFs entered a new phase institutionally and in terms of sponsorship. The early success for queer cinema influenced the content for TV. Cable television produced quality TV series with LGBT characters [...] cable TV and niche marketing provided new sources of income for festivals through corporate sponsorship. [...] Mainstream culture and media production does not make QFFs obsolete, but encourages a refocusing of aim and missions of established festivals. (Ibidem, 2013)

da globalização, em um modelo euro-estadunidense de realização, os Festivais de Cinema *Queer* entram nos países latino-americanos apresentados como ações de possibilidade potente de ativismo LGBTTI, por instituições internacionais, e fomento dos cinemas *queers* nacionais emergentes.

[...] A maioria dos festivais de cinema LGBT latino-americanos desenvolveram em meados da década de 2000 [...] Aqui, a estrutura de redes do circuito de FCQ bem como a colaboração global de organizações de direitos LGBT é muito visível. Para além desta forma profissionalização da colaboração internacional, redes pessoais também são muito importantes. Com o aumento do acesso global à internet, informações sobre a política LGBT e o cinema *queer* estão prontamente disponíveis. Além disso, grandes instituições, como o Teddy Awards (1987) e seus encontros de programadores *queers* na Berlinale, oferecem pontos de encontro pessoais para formação de redes e intercâmbio. (LOIST, 2013, tradução nossa)<sup>17</sup>

Importante ressaltar, embora bastante próximo em diversas relações econômicas ao Estados Unidos e Europa, os países do sul do continente americano apresentam uma barreira linguística que dificultou durante alguns anos transações entre essas regiões do planeta, principalmente quando tratamos da indústria cinematográfica, que depende de dublagem ou legendagem para o pleno comércio bilateral.

Na última década, o crescimento de Festivais de Cinema *Queer* no território latino-americano foi igualmente impulsionado com o início de colaborações internacionais, entre instituições e festivais, como as redes desenvolvidas pela Fundación Triángulo, Espanha. Atuando junto aos Festivais de Cinema *Queer* euro-estadunidense e os poucos festivais que começavam a surgir no mercado latino-americano, foram criados circuitos comerciais, que, no caso citado, estimulou o intercâmbio de produções em língua espanhola e portuguesa, financiou processos de integração de filmes produzidos em ambas as línguas em circuitos já consolidados do hemisfério norte-ocidental do globo e possibilitou o inverso, trazer filmes nas línguas estrangeiras aos países do sul-ocidental:

---

<sup>17</sup> [...] the majority of Latin American LGBT film festivals developed in the mid-2000s [...] Here, the networks structure of QFF circuit as well the global collaboration of LGBT rights organizations is very visible. Beyond this professionalization form of international collaboration, personal networks are also very important. With the increasing global access to the internet, information about LGBT politics and queer cinema is readily available. In addition, large institutions, such as the Teddy Awards (1987) and its queer programmers meeting at Berlinale, offer meeting points for in-person networking and exchange. (LOIST, 2013)

[...] esta recente propagação de FCQs foi ajudado por um financiamento que apoiou a distribuição de filmes LGBT de língua espanhola. Esses filmes foram distribuídos pela rede internacional CineLGBT e a rede de cinema ibero-americano LGBT criado pela Fundación Triángulo (España), trabalhando com festivais de cinema LGBT de países de língua espanhola e portuguesa com o objetivo de criar uma mudança social através de filmes. Nesta colaboração, os filmes não são apenas exportados para novos mercados, mas a recente onda de filmes LGBT/Q da América Latina também estão encontrando caminho para a Europa e América do Norte. (Ibidem, 2013, tradução nossa)<sup>18</sup>

Ao tomarmos estas quatro etapas apresentadas por Ragan Rhyne e debatidas por Skadi Loist em seu artigo, é perceptível a influência mundial euro-estadunidense nos formatos de realização do Cinema *Queer* e também nos modos de produção dos festivais deste segmento, revelando um mercado bastante globalizado e interligado em suas concepções e desenvolvimento.

Sem dúvidas, seria necessário um maior desenvolvimento em cada uma das etapas e em cada festival citados para um melhor entendimento das especificidades em suas regiões, bem como seus desenvolvimentos frente as políticas nacionais em cada localidade de atuação. Porém, a partir do panorama aclarado, pode-se afirmar a existência hoje de um circuito internacional de festivais de cinema LGBTTI, que, salvo suas diferenças históricas, projeção midiática e influência local e internacional, festivais de todo o globo participam de um nicho de mercado que expande e consolida na afirmação da diversidade sexual e de gênero.

Os Festivais de Cinema *Queer* se solidificam hoje como importante veículo de distribuição e visibilidade de produções cinematográficas do segmento de sexualidade e gênero, expandindo e incentivando produções de filmes *queer* por realizadores desta comunidade. Se em seu início de desenvolvimento estes festivais buscavam a possibilidade de apresentar trabalhos de diretores que não achavam espaço no circuito de cinema tradicional e criar um espaço de convivência e troca para as comunidades LGBTTI locais, estes festivais se transformaram ao longo das décadas, em debate, consonante com os avanços das lutas sociais, e em projeção de mercado, criando redes de contatos, trocas e distribuição especializada no setor de filmes *queer*.

---

<sup>18</sup> [...] this recent spread of QFFs was aided by a grant that supported the distribution of Spanish-speaking LGBT films. Those films were circulated by the internacional CineLGBT network, and Iberoamerican LGBT film network created by Fundación Triángulo (España) working with LGBT film festivals from Spanish and Portuguese speaking countries with the objective of creating social change through movies. In this collaboration, films are not only exported to new markets, but the recent wave of LGBT/Q films from Latin America are also finding way to Europe and North America. (Ibidem, 2013)

Enquanto o seu objetivo inicial era de defender mostrando filmes e aproximando uma comunidade, depois festivais tornaram-se parte de uma indústria cinematográfica ou ecossistema especializado em cinema LGBT. [...] O serviço do festival dentro do circuito *queer* começou com o objetivo prático de possibilitar não só a exibição de filmes relevantes, mas também o desenvolvimento de talentos de dentro de sua comunidade associada e isso tem estendido no estabelecimento de redes de distribuição e produção. (LOIST; ZIELINSKI, 2012, tradução nossa)<sup>19</sup>

Principal plataforma de exibição para filmes de temática relacionada a sexualidade e gênero e seus realizadores, os Festivais de Cinema *Queer* despontam em diversas frentes de promoção de filmes, atuando, assim como os festivais de temáticas variadas, dentro do mercado, porém voltado à um tema específico.

Os Festivais de Cinema *Queer* executam diversas funções dentro da indústria audiovisual, expandidas de suas primazias, agindo como plataforma de lançamento para filmes com interesse de atingir um mercado *mainstream*, incentivando a venda de mídias (DVD e *streaming*), formando um espaço criador de oportunidade para compradores e gestores de cinema assistirem os filmes com público presente e estabelecendo-se enquanto um espaço criador de oportunidades comerciais e de desenvolvimento para novos projetos (Idem, 2012).

Dos períodos descritos por Loist, o que mais chama atenção e que compete um maior foco neste trabalho é a quarta fase, ao considerar sua pertinência no que concerne o aumento do mercado de Festivais de Cinema *Queer* na América Latina, em consequência, no contexto nacional brasileiro.

O Brasil conta hoje com ao menos cinco festivais regulares dentro da temática, em diferentes estados do território nacional: Mix Brasil, em São Paulo; For Rainbow, no Ceará; Rio Festival de Sexualidade e Gênero no Cinema, no Rio de Janeiro; DIGO, em Goiás; e Recifest, em Pernambuco.<sup>20</sup> Estes vêm se afirmando enquanto ferramentas relevantes na manutenção da indústria cultural cinematográfica voltadas a temática do gênero e sexualidade, reforçando seus papéis sócio-político-culturais no país ao preencher demandas de um grupo específico em nossa sociedade. Ainda em crescente expansão, com novos festivais surgindo a cada ano, as produções

---

<sup>19</sup> While their initial aim was to advocate by showing films and the bringing together of a community, later festival have become part of a film industry or ecosystem specializing in LGBT film. [...] The service of the festival within the queer circuit began with the practical goal of enabling not only the exhibition of relevant films but also of nurturing talent from within its associated community and this has extended into establishing networks of distribution and production. (LOIST; ZIELINSKI, 2012)

<sup>20</sup> Estes foram retirados de uma lista internacional de festivais de cinema queer, bem como pesquisas relacionadas. Acesso da lista de festivais em < <http://www.queerfilmfestivals.org/sortCountry.php> >

brasileiras não se distanciam muito da experiência globalizada de exposições de filmes, criação de espaço para a comunidade, mudanças com os avanços sociais e influência incentivadora na indústria local e nacional.

Em sua maioria, estes festivais brasileiros estão inseridos dentro do contexto da quarta fase de expansão dos Festivais de Cinema *Queer* no mundo, sustentando as análises descritas por Loist, com exceção do Festival Mix Brasil – Cultura da Diversidade, que se apresenta pioneiro no contexto nacional, bem como latino-americano, surgindo no início da década de 90, mais de 10 anos antes de qualquer outro Festival de Cinema *Queer* no país.

Assim, entendendo a genealogia histórico-social e mercadológica do papel de Festivais de Cinema *Queer* dentro do setor audiovisual, para ilustrar os modos de produção, o incentivo as realizações de filmes do segmento e as confluências com a lutas do movimento social LGBTTI e comunidade, tomarei adiante o Festival Mix Brasil como uma referência nacional de objeto de análise da realidade sócio-política-cultural experienciada pelo setor de festivais audiovisuais *queer* ao longo das últimas décadas.

### **2.3. Mix Brasil: o reflexo brasileiro de Festivais de Cinema *Queer***

Além de expandir as possibilidades econômicas na indústria cultural ao acompanhar as transformações do mercado e a globalização, o crescimento na produção dos Festivais de Cinema *Queer* reflete uma necessidade sócio-cultural, estimulada por um englobamento de nicho mercadológico, de levar a público linguagens e debates efervescentes na sociedade atual através da arte audiovisual.

Embora ainda enfrentem dificuldades no fomento e na construção curatorial que abarque toda a diversidade que compõe a comunidade LGBTTI, os festivais têm se reformulado constantemente identificando as problemáticas para se manter sempre atual nos debates sociais e no cenário de produções nacionais, construindo espaços de vivência e levando filmes à público que também afirmem estas constantes transformações.

Não é incomum, e pode-se dizer justamente o oposto, que Festivais de Cinema *Queer* sempre optem por mais que apenas exibir filmes. Além de alguns contarem com mostras de outras linguagens artísticas, a fim de criar novos espaços de

socialização para a comunidade LGBTTI, os festivais são desenvolvidos visando atuar como um lugar de informação e debate, onde eventos deste gênero trazem especialista na área de sexualidade e gênero, além de produtores, realizadores e críticos para discutir sobre os temas abordados nos filmes e na programação em geral. A construção destes espaços afirma-se assim, para além de um espaço de apreciação de arte e estímulo de mercado, como um construtor de representações e esclarecedor/estimulador de debates concernentes à comunidade LGBTTI:

A maioria dos festivais, ao longo de suas edições, desenvolveu uma prática de conversa, de debate, que os distingue dos demais festivais de cinema, dado o interesse “formativo” que lhe é inerente. A aparição nos festivais GLBT de diretores, atores e críticos, bem como o convite a pesquisadores da área da sexualidade, psique e/ou relacionados com a temática em questão (violência física contra gays, AIDS, etc.), promove outra relação passiva e aumentada de esclarecimento ou mesmo um prolongamento da exibição do filme a uma relação maior (engajamento?) com o que se consome em termos de imagem-representação. (BESSA, 2007)

O “Mix Brasil – Cultura da Diversidade” foi o primeiro Festival de Cinema *Queer* realizado no Brasil, datado no ano de 1993, após os anos de crise do HIV. Espelhado no modelo de realização norte-americano que lhe deu o nome (Mix NYC), o festival brasileiro trouxe em sua primeira edição um resumo dos filmes que foram apresentados nos Estados Unidos no mesmo ano. André Fischer, jornalista e criador do Mix Brasil, havia sido convidado pelo festival estadunidense para curar uma mostra chamada *Brazilian Sexualities* (Sexualidades Brasileiras) em sua programação. Com a repercussão desta no Brasil, o curador foi convidado pelo Museu de Imagem e Som de São Paulo a apresentar o que foi mostrado em Nova Iorque, na capital paulistana.

Contando com algumas mostras integrantes do Mix NYC, com resumo dos principais filmes exibidos por lá, além da mostra *Brazilian Sexualities* na íntegra, o Mix Brasil trouxe, pela primeira vez, ao território nacional, mais de setenta curtametragens em uma mostra pública de filmes com temática da diversidade sexual.

Único festival brasileiro do tema durante toda a década de 90 e os primeiros anos do novo milênio, o festival tinha como proposta inicial ser uma mostra na cidade de São Paulo, porém desde sua primeira edição expandiu com atividades em outras cidades do país: Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Fortaleza, entre outras, em um circuito nacional que se estende até os dias atuais.

Principal plataforma para realizações nacionais de temática *queer*, o Mix Brasil solidificou-se nos primeiros anos ao exibir a maioria dos filmes que eram realizados

no território nacional, bem como atuando na coprodução de filmes independentes realizados em meados da década de 90. Para além das produções nacionais, o festival brasileiro também sempre se mostrou relevante no intercâmbio de produções internacionais, afirmando o caráter globalizado e multicultural dos Festivais de Cinema *Queer* em geral, em que filmes internacionais apresentam importante papel dentro de sua programação.

Com o passar dos anos, consolidando-se no mercado cinematográfico brasileiro, o Mix Brasil cresceu em sua programação. Se nos dois primeiros anos de realização o festival exibia exclusivamente filmes de curta-metragem, “1995 marcou o início da inserção de longas metragens na programação” (GARCIA, 2013).

Os filmes internacionais eram exibidos em sua língua original, sem legendas ou essas em inglês, o que dificultava a assimilação e aproximação do público. Assim, para acompanhar seu crescimento, transpassando a barreira que dificultou o desenvolvimento de Festivais de Cinema *Queer* na América Latina e a inserção de filmes internacionais em seus territórios nacionais, André Fischer teve que investir e desenvolver um sistema de legendagens próprio, visto que não havia financiamento suficiente para tal, a fim de possibilitar um crescimento nas exibições internacionais de filmes em sua programação.

Outras características que mostram o seu desenvolvimento ao longo de suas 23 edições, até o momento, foi a expansão das exibições para outros locais em São Paulo, diferentes do MIS, consolidando uma integração urbana marcada por “uma rede maior de entretenimento na cidade, como circuitos de cinema, salas de teatro e centros culturais” (SILVA, 2015).

A inclusão de outras linguagens artísticas dentro da sua programação, além do investimento em atividades educativas, como workshops e debates, refletindo experiências e realidades de outros festivais pelo mundo, também podem ser entendidas nesse contexto de crescimento do festival. Hoje, O Mix Brasil contém - além das mostras de cinema que também expandiram em sua quantidade de prêmios - apresentações teatrais, show de música e uma feira literária:

A premiação concedida aos melhores do festival aumenta, a cada edição, o número de categorias contempladas. [...] O festival, ao longo de suas vintessete edições, apresenta uma programação variada, graças às gradativas incorporações de outras linguagens, que se somaram ao tradicional cinema e vídeo [...] Sua estrutura fundamental está no audiovisual, por meio do “Panorama Internacional” e da “Mostra Competitiva Brasil”, além dos



programas “Curta Mix” e do aclamado “Show do Gongo”. Em teatro, “Dramática” abarca espetáculos, performances e leituras dramáticas. Na música, o “Mix Music”, acontece desde 2000 [...] a novidade, na 20ª edição, foi a inclusão da literatura no festival, coma a “Balada Literária Mix” [...] E, ainda, algumas atividades complementares, como *workshops* e bate papos sobre a produção audiovisual LGBT (GARCIA, 2013)

O Festival Mix Brasil a cada edição tem que trabalhar para conseguir todos os apoios e investimentos necessários para sua realização, muito próxima da realidade de diversos outros Festivais de Cinema *Queer*. Seu o crescimento não se deu de forma fácil ao longo de sua história, com orçamentos apertados e grande dificuldade de captação do montante esperado, os Festivais de Cinema *Queer*, a exemplo do brasileiro, têm que desenvolver diversos métodos para possibilitar suas realizações. Tal fato pode ser percebido, em um primeiro momento, por aqueles que trabalham nas produções do Mix Brasil e de outros festivais do segmento. A maioria desses eventos é realizado, durante boa parte do ano, com equipes reduzidas e mal remuneradas, aderindo trabalhadores voluntários durante suas execuções.

Festivais como os de Cinema *Queer*, apoiam-se em uma dinâmica de trabalho mais flexível e no desejo de seus produtores em atuar em algo que acreditam, algo considerado transformador, mais que trabalhar pela remuneração, visto que os valores disponíveis para estes pagamentos se apresentam abaixo do nível de mercado, mesmo em um setor como o do audiovisual, um dos maiores em movimentação financeira dentro da indústria cultural. Este fato se torna muitas vezes um dificultador nas produções, já que muitos funcionários acabam tendo que acumular funções e não tem qualquer direito trabalhista assegurado:

[...] a maioria das pessoas que trabalham para festivais encontram-se em condições de trabalho precárias. As organizações de festivais são entidades muitas vezes precárias, lutando por financiamento e geralmente operando no mínimo, com muitos poucos funcionários trabalhando em tempo integral e durante todo o ano, uma equipe sazonal, em posições de baixa remuneração ou de nível de entrada, e apoiado por estagiários e voluntários. [...] Mesmo com a criação de um "mercado rosa", com o público gay direcionado como um grupo distintos na década de 1990, é muito mais difícil para Festivais de cinema *queer* (FCQs) do que para Festivais de cinema internacionais (FCIs) atrair patrocínios corporativos. [...] Considerando a natureza cada vez mais profissionalizada do trabalho no circuito de festivais de cinema e seu poder cultural, é surpreendente que estes trabalhadores altamente especializados não sejam pagos em conformidade. [...] Trabalhadores dos festivais encaixam-se perfeitamente no modelo de trabalhadores culturais com precárias condições de vida. [...] em vez de recompensas financeiras, trabalhadores culturais em tais condições de trabalho frequentemente encontram estratégias de recompensas, por exemplo valorizando a liberdade no seu trabalho - a respeito de prazos, mobilidade e ser capaz de trabalhar

por algo em que acreditam [...] A falta de financiamento público requer a utilização de mão de obra voluntária. (LOIST, 2011, tradução nossa)<sup>21</sup>

O Mix Brasil sempre enfrentou dificuldades em sua produção, por um lado, pela dificuldade de financiamento que encontra por estar inserido na indústria cultural, por outro, por tomar como temática central de sua realização a diversidade sexual e de gênero. Realidade, esta, que sempre colocou o festival a trabalhar seu orçamento de forma enxuta, desde sua primeira edição até os dias atuais, e contar com um pequeno grupo regular de produtores.

A equipe reduzida que trabalha durante a maior parte do ano, com certa rotatividade, além do trabalho voluntário de monitores que permeia cada espaço de exibição, confirma esta situação de dificuldades na construção de seu espaço durante cada edição.

Outro fato que pode afirmar os problemas da realização do festival Mix Brasil advindo do esforço de captação está na estratégia que seu realizador desenvolveu para trabalhar cada edição. Sempre pensando mais de um orçamento para não haver surpresas na hora da produção, André Fischer cria, assim, um orçamento total (A), com o ideal do festival, e outros com cortes (B e C). Porém o próprio realizador relata que “a maior parte das vezes [...] trabalhou no C [...] Algumas vezes no B. Pouquíssimas vezes no A” (André Fischer apud GARCIA, 2013), denotando a árdua tarefa de realizar uma atividade com tal propósito. Mesmo quando cortes na programação são necessários, os realizadores do Mix Brasil sempre priorizam a exibição dos filmes em detrimento das mostras de outras linguagens artísticas, afirmando sempre o caráter essencial do festival paulistano:

Com relação à equipe de organização, entre os meses de fevereiro e julho, se resume a André Fischer e João Federici, para definição do conceito da próxima edição do festival, bem como os primeiros trâmites de produção e encaminhamento para a campanha publicitária. A partir de agosto, a equipe

---

<sup>21</sup> [...] most people working for festivals find themselves in insecure working conditions. The festival organizations are often precarious entities themselves, struggling for funding and usually operating on bare minimum, with only very few full-time and year-round employees, some seasonal staff, in low-pay or entry-level positions, and supported by interns and volunteers. [...] Even with the creation of a “pink market”, with gay audiences targeted as distinct groups in the 1990s, it is much harder for QFFs than for IFFs to attract corporate sponsorships. [...] Considering the increasingly professionalized nature of work on the film festival circuit and its cultural power, it is surprising that these highly specialized workers are not paid accordingly. [...] festivals workers fit perfectly the model of cultural workers with precarious living conditions. [...] instead of financial rewards, cultural workers in such working conditions often find rewards strategies, for instance valuing the freedom in their job – regarding time frames, mobility and being able to work for something they believe in. [...] The lack of public funding necessitates the use of volunteer labor. (LOIST, 2011)

umenta com a chegada de produtores, que auxiliam no fechamento da programação e outras pessoas que permanecem até o encerramento do festival em novembro. [...] durante o festival propriamente dito, há uma equipe de monitores [...] após a realização do festival, a equipe volta à enxuta composição original, que fica responsável pela prestação de contas [...] O maior limitador do crescimento do festival é de longe a dificuldade de captar o montante financeiro necessário para a realização do evento tal qual pensado inicialmente. A cada edição, a organização tem que buscar novas alternativas e parceiros para conseguir realizar o festival conforme idealizado. (GARCIA, 2013)

O Festival Mix Brasil é um importante marco na história do cinema nacional, pioneiro na América Latina, agindo como catapultador de produções de Cinema *Queer*. Apresenta-se como importante incentivador dos filmes nacionais brasileiros, abrindo espaço de exibição para obras audiovisuais delimitadas em suas temáticas, afirmando-se como principal canal de difusão de realizações de novos artistas, de curtas-metragens e de produções nacionais e estrangeiras que não são exibidas em circuito comercial, devido à natureza de suas produções, em maioria, independentes e temáticas abordadas.

Hoje, o Mix Brasil já não coproduz a realização de filmes, mas é reconhecido em seu incentivo “por abrir portas para tais produções entrarem no circuito de festivais brasileiros, serem vistos pelo público e terem a oportunidade de integrar as mostras que o Mix Brasil realiza em outros festivais LGBTs pelo mundo” (Ibidem, 2013).

Assim como outros Festivais de Cinema *Queer*, embora enfrente diversas dificuldades em seus processos de produção, o festival brasileiro está constantemente se renovando para manter sua posição de agente fomentador da indústria cinematográfica, inserindo diferentes mostras em sua programação e ampliando a quantidade de premiações e reconhecimentos aos filmes concorrentes.

O festival que iniciou com apenas uma categoria de premiação, para curta metragens nacionais, hoje apresenta quatro formas de premiação, com diversas categorias e diferentes formas de incentivo, entre reconhecimento, dinheiro e suportes técnicos: Coelho de Ouro, prêmio do júri da Mostra Competitiva Brasil para melhor longa-metragem e melhor curta metragem brasileiro; O Coelho de Prata, prêmio do júri da Mostra Competitiva Brasil para curtas-metragens e longa-metragens, premiando melhor direção, menção honrosa de melhor direção, melhor roteiro e melhor interpretação; prêmio do público para melhor curta-metragem nacional, melhor curta-metragem internacional, melhor longa-metragem brasileiro e melhor longa-

metragem internacional; e os prêmios especiais, Suzy Capó, Canal Brasil de Incentivo ao Curta Metragem, Show do Gongo e Ida Feldman.

Em cada categoria de premiação, há um retorno, seja financeiro ou permuta, diferente e boa projeção midiática. O Júri do festival conta desde importantes críticos e realizadores brasileiros, como alguns internacionalmente reconhecidos. Porém, o público no Mix Brasil toma um lugar de destaque, que além de ter uma categoria exclusiva de premiação, ainda atua no Show do Gongo, mostra experimental que conta com diversos vídeos amadores julgados ao vivo pelo público ativo, afirmando um espaço construído para e pela comunidade LGBTTI e amantes do Cinema *Queer*.

Toda a importância do Festival Mix Brasil não se resume apenas a sua atuação no plano da indústria cinematográfica, mas, seguindo a imagem de outros Festivais de Cinema *Queer* pelo mundo, é também uma importante ação nas lutas da comunidade LGBTTI. Sempre consonante com os debates da comunidade pela qual atua, a construção deste perpassa o seu espaço que “tem um apelo social por possibilitar a ampliação de áreas de convivências, que para a comunidade LGBT, geralmente, se restringe a bares e boates” (Ibidem, 2013).

A partir do Mix Brasil, sua programação e do espaço que constitui, diversos debates foram colocados publicamente no cenário nacional deslocando o heterocentrismo como realidade social durante sua realização, o que “consolida uma importante contribuição para a comunidade LGBT” (Idem, 2013) visto que desde de seu início teve presente em sua realização ativistas da causa LGBTTI, apresentando-se como “um importante inspirador para diversas manifestações acerca da diversidade sexual, que aconteceram após sua primeira edição em 1993, como a realização das Paradas do Orgulho Gay” (Idem, 2013):

A configuração de festivais GLBT de cinema, naquilo que eles geram em termos de produção e consumo de bens culturais (materiais e imateriais), interage com a constituição da cena gay, ou seja, há uma relação entre festivais GLBT, o circuito cinematográfico por ele concebido e o modo como essa dinâmica compõe a produção de subjetividade e suas respectivas marcas de gênero na *urbis* contemporânea. (BESSA, 2007)

A partir da experiência perpassada pelo festival “Mix Brasil – Cultura da Diversidade”, pode-se entender que os Festivais de Cinema *Queer* agem, em um primeiro momento, como importantes fomentadores da indústria do audiovisual, ao abrirem espaço de exibição para filmes independentes com a temática da diversidade

sexual e de gênero, premiando realizações em diversas categorias e dando visibilidade a estes ao auxiliar na distribuição seja nacional ou internacional.

Mas, para além de acordar com as diretrizes das políticas nacionais de fomento a indústria cultural cinematográfica e afirmar festivais como impulsionadores de cinematografias nacionais, estes festivais, ao trazerem essa temática principal dentro de suas propostas de produção, criam também a possibilidade de espaço empoderador e de autoidentificação para a comunidade LGBTTI, atuando em consonância com as mudanças nos debates sociais nacionais e possibilitando a construção de um outro lugar para a comunidade em questão.

### 3. A CONSTITUIÇÃO DOS FESTIVAIS DE CINEMA *QUEER*

Como observado até aqui, os Festivais de Cinema *Queer*, desde suas primeiras edições na década de 1970, sempre estiveram enquanto espaço embrionário na distribuição e visibilidade de produções relacionadas à diversidade sexual e de gênero que não encontram espaço no mercado *mainstream*. Colocando-se primeiro como um espaço importante no mercado audiovisual, os Festivais de Cinema *Queer* não fogem às funções e processos de produção exercidos por qualquer outro festival de cinema e vídeo.

O festival “Mix Brasil – Cultura da Diversidade” afirma esta potência incentivadora da indústria audiovisual de outros festivais de cinema, mas ainda apresenta-se como o principal local de exibição e encontro para realizadores, produtores, críticos e cinéfilos que tem interesse na produção nacional, assim como no cenário internacional, de filmes de temática sexual e de gênero consonantes com os debates do movimento LGBTTI, marcando uma diferença relevante entre a realização de Festivais de Cinema *Queer* e outros festivais de cinema e vídeo como os internacionais:

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 do 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 e políticas de representação ligadas às movimentações LGBT das últimas décadas. [...] 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, organiza retrospectivas que recuperam títulos com a presença sempre contestada de personagens não heterocentros, e constitui uma mostra competitiva que todos os anos sugere a reunião do que de melhor em ‘diversidade sexual’ foi produzida no audiovisual brasileiro. (SILVA, 2015)

Festivais como o Mix, partindo da programação que os constitui, que busca uma maior representação da comunidade LGBTTI, começam a se afirmar de forma diferente de outros festivais dentro da indústria cinematográfica. Os filmes apresentados são o primeiro passo para a construção de um outro lugar nas cidades, deslocado das realidades impostas socialmente. Estes festivais buscam nas mudanças de realizações cinematográfica, que estão de acordo com as transformações política-sociais do movimento LGBTTI, transformarem-se também

para sempre constituir um espaço possível de relações e convívio entre membros da comunidade LGBTTI e apreciadores do Cinema *Queer*.

Com a possibilidade de identificação na multissensorialidade exercida pela exibição de cinema, os espaços destes festivais se constituem na possibilidade de convívio, troca e integração entre diferentes performatividades consideradas abjetas ou desviantes em nossa sociedade. É justamente na comunhão homogênea de diferentes identidades, que os Festivais de Cinema *Queer* se deslocam afirmativamente dos outros festivais, como importante ação dentro da indústria audiovisual. Estes constroem um *outro* espaço de convívios cotidianos, transposto em espaço-tempo, trazendo possibilidade contestadora da sociedade heteronormativa.

Um espaço para além de fomentador da indústria, é lugar de comunhão *queer*, uma experiência heterotópica, em convívios próprios (FOUCAULT, 2013). Com a presença do efeito cinema, estes festivais conseguem deslocar a “realidade” imposta socialmente, criando ilusões que provam a ilusão deste “real” a partir da identificação com os filmes do Cinema *Queer* que são apresentados nas mostras.

Com diversas identidades apresentadas nas telas das salas escuras e presença de diferentes sujeitos historicamente subjugados circulando e interagindo no espaço do evento, festivais como o Mix Brasil se constroem com importante veículo na promoção de políticas de visibilidade das lutas sociais e importante território empoderador desta comunidade socialmente minoritária:

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 superlativação 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 [...] foi preciso pensar o Mix Brasil enquanto formação territorial em construção constante, da mesma forma que os filmes e os sujeitos não param de produzir-se. (SILVA, 2015)

Para entender a constituição destes espaços como lugares de convívio comum e possibilitador de um processo empoderador para a comunidade LGBTTI, me utilizo aqui do conceito de heterotopia desenvolvido por Michel Foucault em 1967, que caracteriza sítios na urbe que serão deslocados das realidades cotidianas, espaços

“*absolutamente* diferentes: lugares que se opõe a todos os outros, destinados de certo modo a apagá-los, neutralizá-los ou purifica-los. São como *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013).

Com base nesta definição, já parece possível o entendimento dos Festivais de Cinema *Queer* dentro da categoria geopolítica desenvolvida pelo cânone francês. Porém, seguindo sua própria categorização é necessário entender como um heterotopia se constitui em sua plenitude, encaixando de forma hermética os Festivais de Cinema *Queer* na categoria. Assim, após a constatação desses *outros* espaços na sociedade, será possível entender de forma mais clara como se configuram no processo de empoderamento da comunidade LGBTTI.

### 3.1. Festivais de Cinema *Queer* como lugar heterotópico

A construção de espaços destinados ao debate e visibilidade da comunidade LGBTTI nas cidades pelo mundo traz, de pronto, uma confrontação aos modelos heterocentrados e normativos na sociedade. Ter um Festival de Cinema *Queer* em qualquer cidade, seja ela global ou de influência regional, é criar um local de enfrentamento e respostas as políticas reacionárias e as crescentes ações de violência contra indivíduos *queers*. Para entender a construção destes espaços de enfrentamento de forma deslocada da realidade vivida na sociedade, uso aqui o conceito de heterotopia desenvolvido por Michel Foucault em sua célebre conferência no ano de 1967 sobre Estudos Arquiteturais em Paris.

Há diversas heterotopias em nossa sociedade, que podem ser entendidas por diferentes contextos, períodos históricos, funções sociais e constituição por variados sujeitos. Embora a conceituação de espaços heterotópicos não perpassa diretamente as noções de sexualidade e gênero, é possível usá-la para entender a construção de Festivais de Cinema *Queer*, como o Mix Brasil:

Heterotopia não são incomensuráveis com a noção de espaço gay, que traz consigo substantivas identidades sexuais e de gênero [...] Eu sugiro fortemente que o conceito de heterotopia de Foucault permite uma rica articulação teórica sobre o espaço do festival de cinema gay e lésbico em todos os seus ensejos ativistas, contestações internas e externas,



vicissitudes e transformações ao longo das décadas. (ZIELINSKI, 2006, tradução nossa)<sup>22</sup>

Foucault aponta, em sua conferência, todas as etapas, seis princípios para ser mais exato, que configuram um espaço como heterotópico na sociedade, constituindo a ciência heterotopológica. A partir destes, é possível, ao tomar o Mix Brasil como referência, entender como os festivais deste segmento se constituem como este *contraespaços* dentro de nossa sociedade contemporânea.

O primeiro princípio de uma heterotopia está na constituição histórica destes espaços, que é possível encontra-los em toda a sociedade ao longo dos séculos. Inicialmente, nas sociedades anteriores a moderna, estes espaços são entendidos como heterotopias de crises biológicas (para mulheres em trabalho de parto e adolescentes na puberdade, por exemplo). Com as mudanças nos modelos sociais, chega em nossa sociedade como heterotopias desviantes, sendo “reservados antes aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou norma exigida” (FOUCAULT, 2013).

Um espaço como os dos Festivais de Cinema *Queer*, que se destina a sujeitos homoafetivos e trans e surge de um ensejo político de confronto as normatividades sociais após as revoluções de 1968 e 1969, encaixa-se neste primeiro princípio. Ao consideramos como seu público principal pessoas consideradas desviantes das normas, da heteronormatividade e da cisgeneridade, ter um espaço destinado a exibição de filmes que confrontam as regras normativas da sociedade e se destina a um público LGBTTI pode ser entendido como construção de uma heterotopia desviante.

O Mix Brasil afirma-se neste primeiro princípio. Ao surgir na década de 90, após crise da AIDS, no contexto nacional que carecia de espaços de convívio dos sujeitos LGBTTI, a criação do festival marca o desenvolvimento de um novo território desta comunidade minoritária na cidade de São Paulo, com “um apelo social por possibilitar a ampliação de áreas de convivência, que para a comunidade LGBT, geralmente, se restringe a bares e boates” (GARCIA, 2013).

---

<sup>22</sup> Heterotopia are not incommensurable with the notion of gay space, which carries with it substantive sexual and gender identities [...] I strongly suggest that Foucault’s concept of heterotopia enables a rich theoretical articulation of the space of the lesbian and gay film festival in all its activists’ plights, internal and external contestations, vicissitudes and transformations over the decades. (ZIELINSKI, 2006)

Como segundo princípio de uma heterotopia, Foucault irá apontar que “no curso de sua história, toda a sociedade pode perfeitamente diluir e fazer desaparecer uma heterotopia que constituíra outrora, ou então, organizar uma que não existisse ainda” (FOUCAULT, 2013), ou seja, este princípio pressupõe que uma heterotopia está sujeita as transformações históricas, podendo acabar com o passar dos anos, transformar-se ou vir a ser criada.

Ao tomarmos o Mix Brasil, percebemos que este está em constante transformação. Ao longo de seus mais de 20 anos, este já passou por diversas mudanças que o mantiveram consonantes com os debates sociais contemporâneos. Pode-se pensar em princípio na inclusão de mostras e novas linguagens dentro do festival, mas, talvez mais relevante no contexto de mudança histórica, pode-se pensar nas mudanças que o nome do festival sofreu a fim de atender demandas dos tempos atuais.

No início de sua realização o Mix tinha como título completo “Festival Mix Brasil de Diversidade Sexual”, mas com a continuidade do evento e evolução nos debates sobre a diversidade no país e no mundo, principalmente os avanços nas teorias de gênero, a partir de sua 20ª edição o Festival passou a incluir em seu nome o termo “Cultura da Diversidade” em detrimento de “Diversidade Sexual”, a fim de dialogar com a diversidade em um aspecto amplo, não apenas sexual e também expressar o crescimento na atuação do festival, que hoje expande o tema da diversidade para outras linguagens artísticas além do cinema (GARCIA, 2013).

Outros festivais, assim como o Mix, apresentam transformação semelhante. O festival de São Francisco, hoje chamado de Frameline, por exemplo, além de ter expandido sua programação desde o ano de 1976, trazia inicialmente em seu nome “festival de cinema gay”, revelando a predominância masculina em sua realização e valorização do homem homossexual em detrimento à outras expressões de identidade. Porém, com os avanços dos debates sobre diversidade sexual e de gênero, o festival foi mudando de nome, passando por “festival de cinema gay e lésbico”, “festival de cinema lésbico e gay” até chegar em “festival de cinema LGBTQ”. Todas as mudanças em seu nome revelam de imediato as transformações na ideologia da gestão do festival, em consonância com as transformações do pensamento e lutas da comunidade LGBTTI. Inicialmente, inclui a mulher homossexual devido ao crescimento da participação lésbica no setor; depois altera a ordem entre os termos “lésbico” e “gay” em seu título, afirmando a luta de gênero das

mulheres; por fim, com o avanço nos debates sobre gênero, substitui os termos anteriores pela sigla LGBTQ, na tentativa de abarcar todas as expressões de identidade da diversidade sexual e de gênero (ZIELINSKI, 2006).

Assim é possível afirmar que os Festivais de Cinema *Queer* se enquadram também neste segundo princípio, apresentando-se em constante transformação ao longo do tempo e em conformidade com as relações histórico-sociais de suas nações.

O terceiro princípio heterotopológico abarca “como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013). Este princípio coloca em jogo outra ideia do radical “hetero” na conceituação destes *outros* espaços, buscando na ideia de diferenças que convivem ou se projetam em um mesmo espaço, princípio fundamental da heterotopia. Foucault aponta ainda, dentro deste princípio, um exemplo que cabe diretamente a realidade dos festivais de cinema e vídeo, colocando o espaço das salas de cinema como exemplo de heterotopia ao ser definido como “uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (Idem, 2013).

Pode-se pensar mais além do espaço de projeção em si, pensar na configuração que marca as salas de exibição de Festivais de Cinema *Queer*, suas mostras e o público que frequenta. Nestes espaços, o princípio básico do público está na afirmação positivada e harmônica das diferenças de sujeitos, que se misturam entre sessões de filmes diferentes. Os diversos espaços construídos como sociabilização de sujeitos *queer*, a apresentação de suas mostras e os espectadores de diferentes identidades e performatividades que circulando no espaço do festival, afirmam espaços como o Mix Brasil dentro deste terceiro princípio heterotopológico:

A sala de cinema convida um espaço de curiosidade e promessa, com expectativas de aventura, fantasia, familiaridade e diferença [...] a sala física do cinema, seu espaço, acomoda uma convergência efêmera de estranhos aparentemente anônimos, fundidos em um público de espectadores, cujos membros talvez compartilham certo gosto, educação, idade, classe, raça, gênero ou identidades e interesses sexuais. [...] se considerarmos que o festival de cinema pode ser uma constelação de múltiplas sessões de cinema, isso acrescenta uma outra dimensão a esta análise. Em certo sentido, o festival então cria um conjunto de relações entre os diversos espaços, a sua audiência e as mostras de cinema. (ZIELINSKI, 2012, tradução nossa)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> The room of the cinema invites a space of curiosity and promise, with expectations of adventure, fantasy, familiarity and difference [...] the physical room of the cinema, its space, accommodates an ephemeral convergence of seemingly anonymous strangers melded into an audience of spectators, whose members perhaps share certain taste, education, age, class, race, gender or sexual identities

O quarto princípio está relacionado com a ideia da duração, do tempo que uma heterotopia se constitui, do recorte temporal à que estão ligadas. Foucault irá apontar a existência de duas heterotopias ligadas ao tempo: as da eternidade, em espaços como museus e bibliotecas, que mantêm arquivos, acumula, afim de eterniza-los constituindo um novo tempo para estes; e as heterotopias crônicas, que em oposição a anterior, tem um tempo determinado, como as festas, que se encerram em si mesmas após o acontecimento.

Aqui podemos entender os festivais enquanto heterotopias crônicas, visto a natureza de sua ação, que tem característica de um evento, uma efemeridade, com recorte de alguns dias durante cada ano. Além disso, pode-se ainda entender as exposições, com tempos determinados dentro de cada mostra, como mais um recorte desta temporalidade crônica. O festival Mix, que tem uma duração média de 10 dias a cada ano, com suas mostras de cinema, apresentações musicais e teatrais e debates, pode situar-se dentro da conceituação desta heterotopia crônica, afirmada na complexidade de sua programação:

O festival como evento propõe camadas altamente complicadas de temporalidades, incluindo os fluxos individual de tempo narrativo do filme na tela, agrupamentos em mostras de cinema, e toda a seleção de filmes. Não só existem temporalidades dentro e entre os filmes, como há os quadros temporais maiores dos festivais como eventos anuais e como eventos condensados em um número definido de dias. (ZIELINSKI, 2006, tradução nossa)<sup>24</sup>

Como quinto princípio heterotopológico, Foucault propõe que “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (FOUCAULT, 2013). Embora o filósofo aponte dois modos principais de entrada nestes lugares, compulsório ou purificação, este ainda aponta a possibilidade de acesso livre por quem desejar, mas que constitui uma ilusão de plena entrada.

---

and interests. [...] if we consider that the film festival might be a constellation of multiple cinema venue, that adds another dimension to this analysis. In a sense, the festival then creates a set of relations between the diverse sites, their audience and the film programs. (ZIELINSKI, 2012)

<sup>24</sup> The festival as event proposes highly complicated layers of temporalities, including the flows of narrative time in the individual film on the screen, grouping in film programs, and the whole selection of films. Not only are there temporalities within and between the films, there are the larger temporal frames of the festivals as annual events and as events condensed into a definite number of days. (Ibidem, 2006)

Podemos neste último modo de acesso a esses *outros* lugares, pensar o caso de Festivais de Cinema *Queer*. Ao participar de um festival com uma programação tão diversa como o Mix Brasil, uma pessoa tem logo a sensação de não conseguir apreender tudo que está sendo exibido, seja pela falta de tempo, dificuldade de locomoção entre os locais das sessões ou mesmo a impossibilidade devido a coincidência dos horários. Além disso, embora a maioria de suas mostras sejam gratuitas, algumas sessões, em espaços particulares como as unidades do Sesc e o Itaú Cultural, impedem que alguns espectadores participem das exibições por questões sócio econômicas, excluindo-os assim da participação plena no festival.

Podemos tomar ainda como exemplo dentro do Mix de construção deste espaço que, embora pareça aberto, apresenta exclusões inerentes em sua realização. A existência de exibições fechadas, como abertura do festival, que é destinada a convidados, realizadores e produtores, que possuem credenciais de acesso e convites que os diferenciam do restante do público que frequenta.

Além disso, talvez a mais complexa e difícil de se constatar, seja as exclusões de representatividade dentro da curadoria do festival, pois seria necessária uma análise profunda dos catálogos do festival desde sua criação. A dificuldade enfrentada pela maioria dos Festivais de Cinema *Queer*, e também pelo Mix Brasil, é o desenvolvimento de uma curadoria de filmes que abarquem toda a diversidade que permeia a comunidade LGBTTI. Como esta muitas vezes não é alcançada, seja pela falta de produções em consonância com a diversidade da comunidade, seja mesmo pela escolha curatorial do evento, este fato, ao invisibilizar certas performatividades, exclui de forma subjetiva alguns espectadores que permeiam os espaços do festival.

O sexto e último princípio da heterotopia aponta a função destas heterotopias frente aos outros espaços na sociedade, como se configuram em diferenciação a estes de modo a se definirem em sua atuação:

Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: [...] criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado. (Ibidem, 2013)

Os Festivais de Cinema *Queer* podem ser compreendidos nas duas formas de contestação. As mostras de filmes dentro da temática da sexualidade e do gênero, constituem um campo de identificação com o público que possibilita o questionamento

da realidade social como a construção heterocentrada que é de fato. O espaço do festival, em suas vivências, no trânsito de diferentes identidades em seu espaço, constitui um território possibilitador de uma maior liberdade de expressão e experiência performativa aos espectadores que circulam pelo evento.

Nestes processos de identificação, seja a partir das exibições nas telas de projeção, seja nos halls e passagens do festival, cria-se um lugar deslocado do cotidiano, questionador deste. Cria-se uma liberdade temporária, uma ilusão desta, que permite aos frequentadores do festival, ao sentirem a liberdade de expressar suas identidades, questionar suas vivências opressoras diárias, colocando em xeque o cotidiano constituído e construído majoritariamente por heterossexuais e cisgêneros.

Mesmo nesta maior sensação de liberdade, o espaço dos Festivais de Cinema *Queer*, dentro de suas escolhas curatoriais, ainda carecem de uma maior representatividade. Esta questão, que invisibiliza e exclui algumas pessoas, como sugerido anteriormente no quinto princípio, também cria a sensação de um ideal de diversidade e de experiências performativas. Delimita as possibilidades das diferenças, idealizando no imaginário de seu território de atuação, regras e normas de comportamento:

O primeiro papel do espaço heterotópico é usar ilusão para provar o ilusório real [...] enquanto o segundo papel é o de criar um espaço real perfeito [...] festivais de cinema lésbico e gay cairiam em algum lugar entre. Por um lado, eles revelam os estranhos aspectos ilusórios das normas da sociedade; por outro lado, eles propõem uma variedade de identidades idealizadas e mundos contrafactuais. Os festivais são compostos das tensões entre os conceitos e enganos do ilusório, do seu tempo e espaço fabricados, e suas identidades idealizadas e representadas - completamente repletos de contradições. (ZIELINSKI, 2006, tradução nossa)<sup>25</sup>

Os espaços construídos pelos Festivais de Cinema *Queer*, assim, se apresentam como lugares outros em nossa sociedade. Se deslocam em sua constituição, naqueles que o frequentam, nas possibilidades de vivências que apresentam, gerando um território potente e em constante conflito com as normas e realidades impostas em nossa sociedade heteronormativa.

---

<sup>25</sup> The first role of heterotopic space is to use illusion to prove the real illusionary [...] while the second role is to create a perfect real space [...] Lesbian and gay film festivals would fall somewhere in between. On the one hand, they reveal the strange illusionary aspects of society's norms; on the other, they propose a variety of idealized identities and counterfactual worlds. The festivals are composed of the tensions between the conceits and deceits of the illusionary, its fabricated space and time, and its idealized and represented identities – altogether replete of contradictions. (ZIELINSKI, 2006)

Da vivência daqueles que frequentam estas heterotopias, é possível buscarmos o que estes agregam, o que festivais como o Mix Brasil provocam no seu público e deixam como potência para além dos seus dias de realização? Neste questionamento, faz-se necessário entender o empoderamento da comunidade LGBTTI, vislumbrando uma potência sócio-cultural na construção dos Festivais de Cinema *Queer*, para além da tradicional função incentivadora do mercado e indústria audiovisual.

### 3.2. O fortalecimento coletivo nos Festivais de Cinema *Queer*

A história do movimento LGBTTI remonta, desde Stonewall, a diversas lutas, conflitos e debates frente a sociedade e os Estados, em busca da inserção dos sujeitos homossexuais e transexuais no pleno convívio social. Dos anos 1970 para cá, o movimento organizado e ativistas tem usado de diversas ferramentas, como as Paradas de Orgulho LGBT, para atingir seus objetivos contestatórios das normatividades em nossa sociedade, objetivos estes tão diversos quanto a comunidade que reivindica:

Desde a experiência de Stonewall, 1969 (Fry & Macrae, 1983) o movimento passou por inúmeras transformações. Em se tratando de Brasil, um dos fenômenos que mais tem chamado atenção é as Paradas que ocorrem em várias cidades [...] Quando abordamos a luta por direitos LGBTs entramos em um campo vasto e complexo. Vasto porque o número de direitos almejados são vários e compreendem um leque que vai desde a união entre pessoas do mesmo sexo ao direito à mudança de nome como no caso das Transexuais. Complexo porque nem todos os direitos que comumente são percebidos como “Direitos LGBTs” são almejados por todos os movimentos. (TAQUES, 2009)

Não se pode entender aqui o movimento LGBTTI como uma coisa única, homogênea. Seria ingênuo acreditar que um movimento formado por tantas diferenças identitárias – gays, lésbicas, transexuais, bissexuais, transgêneros, etc. – poderia encerrar uma unidade em suas lutas. Cada região do planeta, ou mesmo de um país, possui diversas frentes desse movimento, que reivindicam em suas lutas cotidianas mudanças que acreditam. Mas pode-se dizer que todos carregam em comum, o que os une enquanto movimento, uma luta por direitos civis e o fim da lesbo-homo-bi-transfobia aos membros desta comunidade:

[...] existem inúmeros “Movimentos LGBTs” e com amplos e variados objetivos. [...] quando nos referimos ao “Movimento LGBT”, o fazemos no sentido de reconhecer a existência de um grupo reivindicatório que, por ser múltiplo, não apresenta uma comunhão perene de objetivos. Apesar das diferenças, a maioria dos movimentos, tanto no Brasil como no exterior, são unidos pela luta por direitos e pelo fim da descriminalização. (Idem, 2009)

Diversas ações foram desenvolvidas ao longo dos anos a fim de criar um espaço de convívio entre os variados membros da comunidade LGBTTI, agregando em um mesmo lugar os sujeitos que experienciam cotidianamente as opressões da sociedade heteronormativa. As chamadas “Paradas do Orgulho LGBT” podem ser citadas como um dos primeiros espaços que agregam as variadas diferenças dos membros deste grupo social, buscando uma aproximação nas representações do movimento e um fortalecimento na luta desta classe.

Estes espaços, embora abram possibilidade para divergências entre membros do movimento, tornou-se ao longo dos anos um dos maiores centros de visibilidade das lutas LGBTTIs, agregando mais participantes a cada ano, que vão as ruas em manifestações públicas. Hoje, a parada LGBT de São Paulo, que surgiu após a realização do primeiro Mix Brasil, já é uma das maiores do mundo, com mais de um milhão de participante em cada edição. Neste território realizado anualmente, com suas palavras de ordem, o festejo a diversidade sexual e de gênero, e a possibilidade de expressar livre de performatividades consideradas abjetas em nossa sociedade, a sensação de comunhão entre membros da comunidade LGBTTI se faz presente.

Esta experiência comunitária traz um enfoque possibilitador de desconstruções das normatividades sociais, é uma experiência empoderadora aos que participam do festejo. Na troca de experiências entre os participantes e no teor político, embora também bastante festivo, desta manifestação, abre-se espaço para novos debates, conscientização dos participante e fortificação de desejos e expressões, que para muitos LGBTTIs são negados socialmente.

A ideia de empoderamento pode ser entendida como um fortalecimento comum entre membros de um grupo socialmente excluído em nossa sociedade. Não se trata diretamente em elevar a hierarquia social destes sujeitos, mas, em comunidade e através de diversos dispositivos inclusivos e instrutivos, agregar a sensação de maior valor, autonomia e poder a estes sujeitos socialmente subjugados, para que se insiram e atuem na sociedade a partir de sua expressão própria:



O empoderamento, portanto, é plástico e inclusivo, possibilitando fortalecimentos e aprimoramentos [...] neste sentido, o empoderamento diz respeito ao processo de desenvolvimento de uma cidadania plena incorporando dimensões de igualdade social e reconhecimento das diferenças. [...] busca criar/desenvolver poder àqueles que estão “à margem” das decisões ou mesmo sofrem preconceito e encontram-se excluídos. (Ibidem, 2009)

Neste sentido, em muito se assemelham as “Paradas do Orgulho LGBT” com os Festivais de Cinema *Queer*, não apenas pela sua proximidade de realização, como em São Francisco na década de 70 e no Brasil na década de 90. Assim como as paradas, os festivais agregaram na “constituição de espaços de sociabilidade, de encontro entre gays, lésbicas, transexuais, bissexuais” (BESSA, 2007), com o objetivo de “fazer com que cada um saísse do seu próprio universo – bares, festas e guetos -, criando, em primeira mão, uma tolerância à diversidade interna da ‘comunidade’, cujas diferenças nem sempre foram negociadas harmonicamente” (Idem, 2007).

A construção do espaço dos festivais enquanto heterotopias, reforçam essa noção do empoderamento da comunidade LGBTTI. Se pensarmos que neste território heterotópico se constitui um lugar destinado a performatividades desviantes, em constante transformação, possibilitador de experiência comunitárias e questionador das realidades criadas, o processo de empoderamento dos membros que frequentam estes eventos se torna latente, um campo aberto de possibilidades e atravessamentos a partir da experiência com o diferente.

Na construção de espaços de identificação, vivências comuns, e (re)conhecimento sócio-político aos membros da comunidade LGBTTI, os Festivais de Cinema *Queer* geram um campo fortificador das invisíveis opressões e fortalecem as expressões colocadas como abjetas enquanto realidades potentes e possíveis em nossa sociedade. Não entendo aqui os festivais, por si só, como empoderadores, mas acredito que com um estudo mais aprofundado, com uso empírico de vivência destes espaços, seria possível afirmar os Festivais de Cinema *Queer* enquanto empoderadores a partir de todas as manifestações que surgem da constituição deste *outro* lugar em nossa sociedade.

Da experiência que se passa ao frequentar tal espaço, do olhar reconhecedor daquele que frui nas sessões dos filmes, da troca com os outros espectadores que transitam entre as salas de exposições, dos questionamentos que surgem dos debates propostos e das subjetividades que se (des)constroem em todos esses processos

vividos em um Festival de Cinema *Queer*, o fortalecimento dos sujeitos homoafetivos e transexuais se faz potente e presente frente as normatividades homo e transfóbicas em nossa sociedade.

Os Festivais de Cinema *Queer* apresentam-se assim como um lugar deslocado da realidade cotidiana, um possibilitador de experiências enriquecedoras e transformadoras para pessoas homoafetivas e transexuais, apresentando-as como passíveis e possíveis de atuação em sociedade, em sua identidade pulsante. Um lugar de conflito e questionamentos as normas sociais legitimadas pelo Estado. É um território sensível das relações humanas, revelador dos sujeitos LGBTTIs como agentes de suas próprias histórias.

## CONCLUSÃO

No campo da indústria criativa visa-se cada vez mais as diversas potências de cada ação exercida, entendendo a atuação e reverberação desta no campo da geração de economia e nos impactos sociais causados por ela. Mais do que uma ação para entreter, deve-se buscar impacto social, transformação para as diversas camadas da sociedade, estimulando-as de forma criativa e subjetiva.

Os Festivais de Cinema *Queer* apresentam-se assim como um espaço potente de estudo dentro desta indústria ao se mostram versáteis em suas funções. Por um lado, exercem a função tradicional de visibilidade, fomento e distribuição de produtos fílmicos, sendo a principal vitrine para novos realizadores do chamado Cinema *Queer*. São grandes incentivadores dos filmes realizados e de novas produções através das mídias que dispõem, das premiações que dedicam e da possibilidade de troca entre realizadores e produtores que frequentam seus espaços, além de intercâmbio de produções em uma rede internacional de contatos. Por outro, constroem ainda um espaço de comunhão de uma comunidade marginalizada em nossa sociedade. Estes espaços possibilitam experiências coletivas de identificação através da sétima arte e incitam debates através das narrativas e discussões apresentadas em sua programação. Os Festivais de Cinema *Queer* são um espaço que descoloca seus frequentadores da realidade opressora em que convivem, apresentando-os as contradições desta.

Ao observarmos os Festivais de Cinema *Queer* como lugares heterotópicos, abre-se um leque de possibilidade para compreender a configuração destes lugares dentro de nossa sociedade. Estes mostram sua potência combativa as morais normatizadas socialmente, sua constituição social no desenvolvimento de novas configurações políticas nos debates do movimento LGBTTI e sua contribuição simbólica nas constantes transformações estéticas das produções audiovisuais.

A possível ação de empoderamento da comunidade LGBTTI aponta ainda estes espaços como veículos potentes na transformação social, fazendo-se necessário o investimento de políticas, privadas e públicas, ainda bastante escassas, no fomento de realização de eventos deste caráter, a fim de valorizar e estimular o debate sobre sexualidade e gênero em diversas camadas da sociedade.

A produção de Festivais de Cinema *Queer* em muito tem o que apontar como potência na produção cultural, ao estimular culturas e produtos culturais

marginalizados e pouco valorizados em nossa sociedade. Foi possível observar aqui que, apesar de contar com um constante crescimento em realizações desde o final da década de 1970, se faz necessário uma maior atenção dos setores de investimentos na área ao tema apresentado, entendendo o campo de atuação destes festivais como simbólicos no estímulo do desenvolvimento social das sociedades contemporâneas e potencializador criativo dentro da indústria audiovisual.

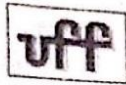
Com exemplo do Festival Mix Brasil – Cultura da diversidade, foi possível enxergar a constituição de um Festival de Cinema *Queer* ao apontar suas dificuldades de produção, os processos que o configuram como um lugar de convívio e troca entre membros da comunidade LGBTTI, suas transformações ao longo do tempo de acordo com o desenvolvimento dos debates provocados pelos movimentos ativistas, seu incentivo as produções de filmes *queer* e as mudanças decorridas da influência de um mercado nacional e internacional.

O presente trabalho mostra-se como o início de um campo de estudo vasto, com muito ainda a ser explorado nas diversas áreas de atuação dos Festivais de Cinema *Queer*. Mergulhando com maior profundidade na construção destas heterotopias enquanto territórios potentes da comunidade LGBTTI, em suas conceituações e aplicações. Faz-se necessário uma experiência de campo, colocando-se dentro do objeto pesquisado, e uma escavação histórica de sua realização, para entender a fundo como estes territórios se constroem e influenciam nas transformações humanas e de mercado, na sociedade e na indústria criativa, respectivamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Tatiana Brandão de. *Cinema Queer: o que é isso, companheir@s?*. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eltronônicos), Florianópolis, 2013.
- BESSA, Karla. *Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético políticas na constituição da subjetividade*. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007, p. 257-283.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero, feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ELSAESSER, Thomas. *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As heterotopias*. In: *O corpo utópico, as heterotopias: com posfácio de Daniel Defert*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- \_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 1 – a vontade de saber*. São Paulo, Paz e Terra, 2015.
- GARCIA, Eliana Maria. *Gestão do Festival Mix Brasil: a cultura da diversidade em foco*. São Paulo: CELAC/ECA-USP, 2013.
- GUATARI, Félix. *O divã do pobre*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm>>. Acessado em: junho de 2016.
- LACERDA, Chico. *Novo Cinema Queer vs. Cinema Camp Australiano: articulações camp, políticas queer*. In: Congreso AsAECA, 2012, Córdoba. Actas del III Congreso Internacional de ASAECA - Córdoba, 2012, 2012.
- LOIST, Skadi. *Precarious cultural work: about the organization of (queer) film festivals*. In: Screen, num. 52, vol. 2. Oxford University Press, Inglaterra, 2011.
- \_\_\_\_\_. *The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s)*. In: *Une histoire de festival, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Publication de la Sorbonne, 2013.
- LOIST, Skadi; ZIELINSKI, Ger. *On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism*. In *Film Festival Yearbook 4*, Edited by Dina Iordanova and Leshu Torchin. St Andrews, Scotland: St Andrews Film Studies, 2012.

- NEPOMUCENO, M. A. *O colorido cinema queer: onde o desejo subverte imagens*. In: II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: culturas, leituras e representações, 2008, João Pessoa. II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: culturas, leituras e representações. João Pessoa: Editora Universitária- UFPB, 2008.
- SANTOS, Paulo Reis dos. *A despatologização da orientação sexual: O papel da Resolução 01/99 e o enfrentamento da homofobia*. Disponível em < [http://www.crpsp.org.br/portal/comunicacao/cadernos\\_tematicos/11/frames/fr\\_despatologizacao2.aspx](http://www.crpsp.org.br/portal/comunicacao/cadernos_tematicos/11/frames/fr_despatologizacao2.aspx) >. Acessado em: agosto de 2016.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Cinema, Antropologia e a construção de mundos possíveis: o caso dos festivais de cinema da diversidade sexual*. ACENO - Revista de Antropologia do Centro Oeste, v. 2, p. 17-40, 2015.
- SONTAGE, Susan. *Notas sobre o camp*. Disponível em <[https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf)>. Acessado em: julho de 2016.
- TAQUES, Fernando José. *Empoderamento e cidadania: um outro olhar possível*. In: XXVII Congresso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.
- ZIELINSKI, Ger. *Exhibition and Community around the Queer Film Festival*. In: Seeking Queer Alliance: Resisting Dominant Discourses and institutions. Conference at the Gender Studies Center & American Studies Center. Warsaw University, Poland, 2006.
- \_\_\_\_\_. *On the production of heterotopia, and other spaces, in and around lesbian and gay film festivals*. In: Jump Cut: A Review of Contemporary Media, no. 54, fall 2012.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

## AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 01/09/2016

Eu, **GABRIEL HENRIQUES TORRES**, CPF 141.138.927-17 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **"FESTIVAIS DE CINEMA QUEER – A CONSTRUÇÃO DE OUTROS ESPAÇOS NO PROCESSO DE EMPODERAMENTO DA COMUNIDADE LGBTTI"** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

*Gabriel Henrique Torres*

**GABRIEL HENRIQUES TORRES**