

GT- 22. Sexualidade, Corpo e Gênero

Título: Efeminados, bolachonas, transvi(e)ados e *afins*: Os festivais glbt de cinema e vídeo e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade.¹

Autora: Karla Adriana Martins Bessa

Resumo: 1993 foi o ano de realização do primeiro *Mix Brasil Festival de cinema e vídeo da diversidade sexual*, constituindo-se em um dos eventos desconcertantes, que colocou na mídia um novo olhar sobre o homoerotismo _ inclusive, fazendo circular a polêmica sigla gls. Para além das fronteiras brasileiras, a década de 90 representou o grande *boom* de criação de festivais glbt nos grandes centros urbanos, tanto nos Estados Unidos da América quanto na Europa (quase duas décadas após a realização do primeiro festival lésbico e gay de cinema de San Francisco (1976/EUA-)). Nesta apresentação, irei traçar um panorama do crescimento destes festivais e da visibilidade “gay”. O foco será uma análise das transformações que configuraram uma nova cinematografia, denominada, no início dos anos 90 de “*queer movie*” (R.B. Rich, 1991). Entre o documentário “*Word is out*” (1979) e o *The Celluloid Closet* (1996), houve uma significativa mudança nos filmes feitos por ou voltados para o público gay. Isso se faz notar, da produção à exibição, incluindo aspectos narrativos e técnicas cinematográficas, provocando um repensar tanto da formatação-programação dos festivais, quanto do próprio cinema glbt. Novas sensibilidades e subjetividades contrastam-se com as pioneiras cenas fílmicas de cunho militante-identitário, colocando questões sobre corpo, sexualidade, gênero. Amplia-se a partir daí o debate sobre o desejo, prazer e as novas demandas (união civil, paternidade, maternidade, fidelidade,...) de uma comunidade cada vez mais diversa, como sugere o próprio nome do festival brasileiro.

Texto²

Na proliferação dos diversos tipos e especialidades dos Festivais de cinema, incluindo os festivais que contemplam as mudanças na tecnologia e formatação dos filmes, como os festivais de curtas, VHS, Digital, destaca-se, nos anos 90, o *boom* de festivais gays e lésbicos. A demarcação do que hoje se entende por um festival lgbt (ou mix, ou ainda queer) foi e ainda é objeto de controvérsias, afinal, daria para pressupor que existe uma estética gay que caracterizaria a filmografia selecionada em cada um dos festivais? Ou bastaria o autor-realizador do filme se identificar como gay? Basta ter personagens ou

¹ Parte da pesquisa aqui apresentada foi desenvolvida no período de Janeiro a Dezembro de 2004, na Universidade de Michigan, como estágio pós-doutoral financiado pela CAPES. Agradeço às numerosas contribuições, facilidades e, sobretudo, ao afeto proporcionados pela professora Sueann Caulfield, bem como às preciosas dicas dos professores Lawrence La Fontaine Stolkes e David Halperin. No decorrer da pesquisa contéi também com a interlocução erudita e sempre bem humorada dos cinéfilos (dentre outras coisas) Rodrigo Mehreb e José Costa. A todos, a minha profunda gratidão.

² Versão preliminar, a versão definitiva será entregue aos participantes do GT, durante o encontro da ANPOCS.

situações de homoerotismo? Parece que há um suposto comum relativo à existência de uma certa *sensibilidade* para com questões, tais como a AIDS, a discriminação, a solidão e os desafios e dificuldades de se “assumir” uma identidade gay, sensibilidade esta que estaria presente nos dramas, comédias, romances e documentários exibidos na telona. Mas ler a constituição e propagação dos festivais, ao longo das últimas três décadas, como tendo sido desde o início delineado por essa problemática de sua especificidade seria, no mínimo, um percurso teleológico. Por outro lado, realizar uma incursão cronológica não resolveria o problema metodológico de exposição e discussão sobre os festivais, daí a minha opção por apresentar alguns dados que considero relevantes para apresentar a problemática mais geral desta pesquisa, qual seja, a relação entre os festivais glbt, o circuito cinematográfico por ele gerado e o modo como todo este movimento interage com a produção da subjetividade e construção de gênero nas urbis contemporâneas.

Em 1992, a crítica estadunidense de cinema, B. Ruby Rich, escrevia um artigo comentando a aparição de um conjunto de filmes, exibidos fora dos festivais gays (no MOMA de New York e no *Angelika*), ou seja, a uma audiência mais ampla do que aquela que circula pelos festivais, cunhando um termo que depois foi repetidamente utilizado para caracterizar uma nova *tendência*, a “queer sensation”, como sugere o subtítulo do artigo: “*New gay film: a queer sensation*”³. Dentre os novos filmes mencionados constavam *Edward II* (Derek Jarman), *Swoon* (Tom Kalin) e *The living end* (Gregg Araki). O que havia de comum entre eles, o que havia de *novo* no cinema gay? Primeiro, o fato de circularem para além das margens dos festivais gays, e de terem conquistado a crítica e o noticiário da grande imprensa. Em Segundo, apesar de não partilharem uma mesma estética, B. R. Rich considerava na análise que “*há traços em todos eles de uma irreverente apropriação e pastiche, assim como trazem uma releitura da história tendo em mente o construcionismo social*” para abordarem a “gay identity”⁴. Um dos elogios

³ RICH, B. Ruby. New gay film. A queer sensation. In: *The Village Voice*. March 24, 1992.- 37,12 pp.41-43.

⁴ O trecho no qual a autora descreve as características do novo cinema gay é assim: “*Of course, the new queer film and videos aren’t all the same and don’t share a single aesthetic vocabulary or strategy or concern. Yet they are nonetheless united by a common style. Call it Homo Promo: there are traces in all of them of appropriation and pastiche, ironym, as well a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitely breaking with older humanist approaches and the films and tapes that*

ao novo cinema gay é de que eles estavam retomando o caráter artístico dos filmes, reelaborando as estratégias narrativas comprometidas com as tragédias que afetaram os gays, sobretudo nos anos 70 e 80 e que requisitaram uma linguagem politizada, engajada. A preocupação de engajamento político de realizadores, produtores e os que participam dos juris dos festivais gays desde o primeiro, realizado em San Francisco (1976), sempre fora justificada em face de uma leitura de que até meados dos anos 80 a maioria dos filmes com temáticas ou contendo personagens gays apresentavam uma visão bastante distorcida dos mesmos, reforçando estereótipos e alimentando ainda mais a homofobia. Sendo assim, uma produção cinematográfica gay deveria trazer uma nova abordagem, uma afirmação da identidade gay, bem como tocar nos problemas candentes enfrentados pelos mesmos no dia-a-dia.

Há um filme que marca e sintetiza este propósito, “Word is out” (Rob Epstein, 1977), no qual gays e lésbicas de diferentes idades, e a partir de distintos backgrounds afetivos narram a experiência de se perceberem e de se assumirem homossexuais. As barreiras familiares enfrentadas, as rupturas pelas quais passaram, as reações de amigos, colegas de trabalho, vizinhos, etc. Depoimentos bastante comoventes, narrativas que seguiam quase sempre o fio condutor de o quão importante foi *sair do armário* e encontrar os pares, sentindo assim a acolhida própria ao gesto de pertencimento e de “normalidade” de uma situação social tão recriminada e mal entendida, pra não dizer que era uma situação além da transgressão moral, uma infração legal, passível de punição, ou uma patologia, passível de tratamento médico-psicológico. O slogan “sou gay, e daí?” representava na fala dos entrevistados um gesto libertador. A possibilidade do prazer e da felicidade sem culpa. *Word is out*⁵ foi, assim, um grande marco na constituição de imagens produzidas e voltadas especialmente ao público gay e circulou pelos festivais, sendo exibido com destaque, em 2003, no 17ª London Lesbian & Gay Film Festival, assim como fora relançado em DVD e faz parte da cinemateca básica da “cultura gay” .

accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure. They are here, they're queer, get hip to them.”

⁵ Word is out. Mariposa Film Group (que incluía como produtores: Rob Epstein, Veronica Selver, Lucy Massie-Phoenix). 1978. EUA.. 130min. . O lançamento em vídeo ocorreu em 1996. A versão que eu assisti foi a primeira, em 16mm, dirigida por Rob Epstein. A maioria dos entrevistados ressaltam as dificuldades e sofrimentos experimentados desde a infância, por se sentirem “diferentes”, ou a descoberta, na juventude, da homossexualidade e narram, a aventura do “coming out”, a primeira transa, o orgulho de serem gays e felizes.

Mas se filmes com essa postura política foram tão importantes, porque tanta celebração do novo cinema *queer*? O que estava em jogo neste artigo tão provocativo? No grande elogio tecido ao filme “*The living end*”, B. R. Rich evidencia o que a atrai: na história típica de filmes do gênero “road movie”, dois rapazes que são HIV positivos, saem sem rumo e sem nada a perder. Esse despojamento produziu um “filme existencial para uma era pós-pornográfica, que coloca os queers como sujeitos legítimos” (“an existential film for a postporn age, one that puts queers on the map as legitimate genre subjects”)⁶.

O que fica implícito na crítica da autora é o que poderíamos dizer, usando os termos de Foucault, o caráter confessional dos primeiros filmes, especialmente o *Word is out*, pois, ligam a fala de um assunto reprimido, a “sexualidade”, o desejo, à verdade mais íntima do ser, que uma vez posta a público, no *coming out*, liberta o sujeito de seu infortúnio. Em outras palavras, a autora parece localizar no cinema “queer” um outro modo de produção da subjetividade homoerótica, que ainda dialoga com a crítica à homofobia moralista, mas sem repor uma identidade necessariamente afirmativa e vinculada à uma naturalização legitimadora do caráter transgressivo da homossexualidade. Seria esta cinematografia menos essencialista? Receio que não, principalmente se tomarmos dois filmes para reflexão, *Edward II* (Jarman, 1991) e *Go Fish* (Troche, 1994). No entanto, concordo com Rich que há uma nova estética em construção e esta se encontra em diálogo com as “novas demandas da “gay community”, especialmente um enfrentamento da diversidade interna, e uma exposição sem moralismo dos aspectos contraditórios e às vezes violentos de seus protagonistas, sugerindo uma diminuição do tom de vitimização, com o qual algumas personagens foram construídas.

O diretor Derek Jarman já havia realizado outros filmes⁷ igualmente “históricos”, com temática gay (como em geral são classificados pelo próprio meio cinematográfico) e

⁶ Como o texto foi escrito em 1992, início ainda dos festivais gays pelo mundo a fora, B. Rich faz uma questão que merece atenção, depois de comentar como os filmes analisados foram bem aceitos no circuito americano e europeu (não com a grande configuração que tem hoje), ela pergunta: “*will lesbians ever get the attention for their work that men get for theirs? Will queers of color ever get equal time?*” Neste último parágrafo do artigo, a autora faz um comentário bem otimista de que o mundo tem mudado o suficiente para haver um debate com uma cineasta lésbica e um gay, sentados lado a lado e muitos colegas, preocupados com a história queer, com o poder de transformar a década, “for him, for her, for all of us”!!

⁷ Embora ele tenha escrito e dirigido vários filmes, refiro-me à *Sebastiane* (1976) e *Caravaggio* (1986), além do *Edward II* (1992). Um pouco antes de morrer, já praticamente cego por complicações advindas da AIDS, Jarman realiza um documentário, *Blue* (1993), no qual trabalha com entrevistas, sendo ele também um dos próprios depoentes. Recentemente foram lançados dois filmes em sua homenagem. “*Derek Jarman*:

polêmicos justamente por misturar figurinos, cenários e diálogos propositalmente anacrônicos, no entanto, nenhum que tocasse tão de perto a hipocrisia Real. Na capa do vídeo em versão brasileira, temos uma cena bastante emblemática: Eduardo II é um rei nu, sentado no trono em posição de recolhimento e curvatura, frágil e ameaçado de perder o seu trono por dividir o seu reinado (e a cama) com um plebeu qualquer, que, sentado no braço direito do trono, belo, levemente musculoso e certamente mais viril (em comparação com a postura do Rei), de cigarro na mão, desfruta confortavelmente de seu vício. Na trama, nas idas e vindas de Gaveston, há uma fina ironia entre a relação amorosa e a relação erótica que os une. A devoção de Eduardo II ao amante é digna de um fiel súdito, e a audácia de sua esposa, Isabela, o instiga a entrar em jogos de perseguição e vingança, extremamente violentos. Em momentos dramáticos do filme, os atores olham diretamente para a câmera e conversam com os espectadores, bem como surgem cenas de explícita militância anti-homofobia, próprias do final do século XX. Embora perseguidos pela suposta imoralidade de sua relação, Eduardo II e Gaveston, quando de posse do controle da situação, exercem igual tirania e perversão para com os seus “inimigos”. Há uma relação de força situada e a tônica, de ambas as partes (os protagonistas e seus respectivos inimigos), é o abuso de poder e a arbitrariedade das práticas em relação ao pseudo “controle da situação”.

Apesar destas quebras na linha narrativa, as cenas que realmente deixam o espectador atônito e surpreendido são protagonizadas pelo filho do casal, que vai testemunhando tudo e desenvolve um misto de admiração, compaixão e solidariedade para com a perseguição contra seu pai e, ao mesmo tempo, acaba aparentemente corrompido pela influência (por sinal representada de maneira extremamente passional e irracional) da mãe. Todos os sussurros e intrigas possuem como cenário os lugares mais recônditos e decadentes do castelo. Escuridão, umidade, alçapões, dureza advinda da exuberância das pedras que sustentam a estrutura toda na qual as personagens se movimentam. Em meio a este inóspito cenário, um intervalo de romantismo explode na tela, na voz e aparição de Annie Lenox, cantando *Every time we say goodbye* (Cole Porter). Não pretendo dissecar o filme, mas não dá para negar as sutis diferenças, não apenas de comportamento, mas de

tudo um gestual, advindo de uma expressiva corporalidade de cada uma das personagens. Refiro-me ao caráter mais dissoluto de Gaveston, que, exilado na França, surge em cena em um lugar cheio de homens transando e, ao ser assediado por dois marinheiros, enquanto conversa com um viajante, diz que deseja “poetas libertinos e não marinheiros”. Do outro lado, ansioso pelo retorno do amigo amado, figura Eduardo II, apaixonado e pronto a cometer loucuras em nome do que sente e deseja, desde que ao lado de Gaveston.

O toque efeminado de Eduardo II surge menos da afetação de seus gestos do que pela superfície de seu corpo e de suas atitudes de subserviência para com o ser amado (ou para com os nobres que tentam manipulá-lo). Este aspecto, em diálogo com a crítica ao padrão Sissy de representar o homem homossexual, sugere ao mesmo tempo um lidar com as supostas marcas de feminilidade, de uma maneira tal que, embora preservando o clichê do seu caráter “frágil”, não faz disso piada. Em nenhuma das personagens e, em especial na de Eduardo II, o homoerotismo é tratado como parte de uma subjetividade rizível. Pelo contrário, a persona de Eduardo II é ambígua, erotizada (cenas de voyeurismo e de volúpia), transgressora e violenta. Ele faz cumprir seus caprichos e os de seu amado.

Toda esta complexidade, de cenas e tramas postas por esta nova cinematografia, nos faz indagar sobre a dinâmica de constituição dos festivais, uma vez que despertou uma maneira própria de consumir filmes na cena urbana, em uma era na qual não só o circuito se constituía em âmbito global, quanto se globalizava a vontade de dar voz a narrativas locais de apelo “universal”.

Os Festivais

Guardadas as diferenças, houve, desde o início, uma ligação entre os festivais e as Paradas do orgulho Gay, não apenas pelo ponto de partida, San Francisco, década de 1970, mas pela referência à constituição de uma *comunidade* que possibilitasse o encontro entre gays e lésbicas, transgêneros, bissexuais, enfim, cada um sáísse do seu próprio universo, os bares, festas e guetos e assim houvesse, em primeira mão, uma tolerância entre a diversidade própria da “comunidade” gay, cujas diferenças nem sempre foram geridas harmonicamente e formam um espectro maior juntamente com outras marcas, como classe, raça e nacionalidade. Adentram práticas tais como o

sadomasoquismo que instiga toda uma gama de “novas subjetividades”, uma vez que interfere não apenas no comportamento sexual, no prazer e desejo; como perpassa a constituição estética e ética de si, que vai desde a reposição do “casal”, nos moldes dos parâmetros hetero, até o seu avesso, a exploração promíscua de técnicas e outros coadjuvantes, configurando um jogo com regras muitas vezes rígidas, porém, circunstanciais.

Em outras palavras, o desafio do “festival” era o de estabelecer _ além de mudar uma imagem negativa, quase sempre veiculada nos filmes da grande indústria cinematográfica_ um diálogo com essa pluralidade de sujeitos e subjetividades em cena. Como romper o padrão “Sissy” (gays mulherzinhas), e as cenas de lésbicas direcionadas para a libido de homens (e casais) heterossexuais, ou seja, mulheres transando em cenas cujo erotismo e corpos expostos na grande tela na verdade exibiam (exibem) uma linguagem corporal de um desejo masculino padronizado, codificado de maneira a saciar a “decifração” mediana de seus espectadores. Ou, ainda, lésbicas e gays em performances vinculadas à criminalidade, monstruosidade, fadados a finais trágicos reservados aos que se davam às mais grotescas perversidades⁸? Há talvez uma outra questão que provavelmente anteceda à indagação sobre a subversão da imagem hegemônica dos gays na indústria cinematográfica. Em outras palavras, cabe ainda indagar o porque do investimento de várias pessoas, ativistas, na produção-exibição cinematográfica como um fórum para além da “arte” cinematográfica em si?

⁸ Uma leitura crítica das personagens gays nos filmes do mainstream hollywoodiano foi realizada no famoso livro de Vito Russo, *The Celluloid Closet* (1987, New York: Harper & Row. 1ª ed.: 1981), que por sua vez serviu de base para o roteiro do filme de mesmo título, escrito, produzido e dirigido por Rob Epstein & Jeffrey Friedman. 101min. USA. 1996. Neste livro, o autor defende o argumento de que desde o início do cinema há gays em cena, mas são representados de uma maneira homofóbica. Os anos de censura teriam acentuado ainda mais o tom de segredo dado aos assuntos da vida homossexual, embora uma leitura a contrapelo das situações e personagens desvelasse a existência desta “subcultura”. O (Harmony H. Wu. “The Celluloid Closet: Homosexuality and movies”. *International Gay & Lesbian Review*. 1998. Los Angeles: One Institute Press.) assinala, em sua resenha sobre o livro de Russo, que há uma tensão, uma marca reflexiva na análise do mesmo, uma vez que se orienta por uma lógica que contrapõe a imagem dos filmes à realidade vivenciada pela comunidade que supostamente reivindica ser representada. Neste sentido, há que se pensar criticamente a relação pressuposta entre ficção/realidade, para o deslanchar de uma leitura que vá além da noção de representação como reflexo (seja o reflexo “fiel”, como o autor desejaria, seja o distorcido como ele argumenta ter sido a regra geral.).

Aqui, sem dúvida, entra a constatação de que a imagem e o próprio cinema⁹ ocupam um lugar privilegiado na nossa sociedade, principalmente após a segunda-metade do século XX. No extremo, o projeto inicial de afirmação da identidade gay-lésbica passava pela projeção de uma auto-imagem consciente das dores e prazeres, de sua ambiguidade quase que inerente. Cinema divertimento, mas primeiramente e sobretudo auto-representação das lutas travadas contra a homofobia, da heterossexualidade como norma e valorização daquilo que os estereótipos haviam ridicularizado, como a sapatona e seus maneirismos masculinizados, o travesti, drag queens e seus exageros visuais, o lugar *entre* reservado aos transexuais, as Barbies e seus musculosos corpos, a lésbica intelectualizada, enfim, toda essa população antes *Freak*, vai encontrando um jeito *queer* de se mostrar e conquistar uma visibilidade cuja conotação não seja mais a da perversão, mas da ousadia e beleza de ser e se reconhecer diferente. Diferentes performances de gênero e desejo se confundem na expectativa que perpassava a constituição dos festivais. Filmes *undergrounds*, com baixíssimo custo, técnicas simples, e até mesmo sem preocupação e conhecimento estético cinematográfico, as histórias narradas (fictícias ou não) deveriam trazer o apelo do *reconhecimento*. Mas como isso se dá?

O que percebo, ao me voltar para a história deste acontecimento, o crescimento do cinema gay e dos festivais, é que este é um espaço no qual se exercita o que Foucault tão bem denominou de *Les techniques de soi*. A exploração, exposição de cenas de intimidade, desejo e paixão homoeróticas, bem como o sofrimento, o enclausuramento e posteriormente, a história das lutas travadas pelo movimento de liberação gay, como mostram filmes como *Stonewall (1995)* e *Paragraph 175 (2000)*, fazem parte, junto com o rol de discursos e imagens proliferadas durante a segunda metade do século XIX e no século XX, de uma busca, e produção de conhecimentos sobre o eu e a humanidade em geral. De certa maneira, eu diria que o cinema participa daquilo que Foucault localizava no discurso científico moderno, os jogos de produção da verdade que, de diferentes maneiras os homens utilizam para elaborar um saber sobre si mesmos. Ou, em suas palavras, que estão ligados aos ... “*jeux de vérite*” *qui sont liés à des techniques*

⁹ O filme *Celluloid Closet*, já mencionado, inicia exatamente com um depoimento de Toni Curtis (ator de *Ben Hur*) dizendo que sua sensibilidade e muito do seu comportamento foi “modelado” com as imagens de Gary Grant entre outros do cinema. Na sequência,

*spécifiques que les hommes utilisent afin de comprendre ce qu'ils sont*¹⁰.” Neste mesmo artigo, Foucault menciona quatro grandes tipos de tecnologias (tecnologias de produção, tecnologia dos sistemas de signos, tecnologias de poder, e, por último, as tecnologias do eu (do self)), e dá ênfase ao encontro entre a tecnologia da dominação (ou do poder) e a tecnologia do eu nas suas últimas pesquisas, justamente porque nesse encontro ocorre o fenômeno político que ele denomina de *gouvernementalité*¹¹. Como tudo isso se liga à leitura dos festivais gays e lésbicos e à reflexão sobre a sexualidade e subjetividade contemporânea? Por enquanto, como se trata de uma pesquisa ainda em andamento, tudo que posso afirmar é que sinaliza e requer uma análise que considere esta produção seja da identidade gay (gayness) seja das práticas *queers*, a partir de seus respectivos embates políticos e diferenças estéticas.

Há ainda, seguindo esta trilha, outras reflexões possíveis.

Com a espiritualidade cristã, o cuidado de si adquire um caráter completamente diferente daquele da filosofia oito séculos depois, no tratado sobre a Virgindade, de Gregoire de Nysse, “*Ce n'est pas au mouvement qui conduit l'individu à prendre soin de lui-même et de la cite que pense Gregoire de Nysse, il pense au mouvement par lequel l'individu renonce au monde et au mariage, se détache de la chair et, avec la virginité du coeur et du corps, recouvre l'immortalité don't il avait été privé.*”. Poderíamos portanto, indagar se haveria o cuidado de si no final do século XX? Penso que o o cuidado de si nos nossos tempos é que se liga à estética e à sexualidade, não nessa ordem, talvez na ordem inversa. Foucault ressalta ainda a diferença entre o cuidado de si e o conhecimento de si (do oráculo de Delfos), o conhecimento de si foi o que ficou mais premente na tradição filosófica e vai constituir a grande diferença entre a maneira como a antiguidade lidava com a relação cuidado-conhecimento de si e a modernidade¹², mas um é indissociável do outro.

Ao ler o texto de Platão e analisar as preocupações que cercam Sócrates e Alcebiades, Foucault comenta a máxima que daí se tira: “quando se cuida do corpo, não se cuida do self (si)”. Nessa *modernidade líquida* em que vivemos, parece que a equação é outra:

¹⁰ FOUCAULT, M. *Les techniques de soi*. In: Foucault. Dits et écrits II, 1976-1988. Quarto Gallimard. 2001. pp.1602-1632.

¹¹ Foucault define a governamentalidade nos seguintes termos: “*J'appelle gouvernementalité la rencontre entre les techniques de domination exercées sur les autres et les techniques de soi.*” p.1604.

¹² “*dans la culture gréco-romaine, la connaissance de soi est apparue comme la conséquence du souci de soi. Dans le monde moderne, la connaissance de soi constitue le principe fondamental.*” P.1608

Cuida-se de si mesmo ao cuidar do corpo. E como o *self* remete a um senso de identidade coerente, há uma certa confusão na atualidade com essa relação de identificação entre corpo-gênero, corpo-eu.

Inicialmente, retenho a relação entre produção de identidade e auto-conhecimento. O espelho, é um dos primeiros elementos nessa “produção”. Daí, a imagem, a auto-imagem, a mais do que vital relação e fascínio com o filme, a relação entre o projetado na tela e aquele que “aparentemente” passivo, se vê nesse grande espelho. Luz e sombra circunstanciando este cuidado com o eu, que é ao mesmo tempo auto-descoberta. Haveria um auto-exame durante a sessão cinematográfica, que juntaria imagens da tela, com todo o entorno do Festival? Em caso afirmativo, se há este auto-exame, certamente não será nos termos de Sêneca ou do confessor cristão. Então, quais seriam os termos? Para os estóicos este seria um processo de intensificação da subjetividade, como seria isso hoje? Será que não seria apenas uma paródia despojada desta tecnologia do eu, já que não há intensificação subjetiva e sim uma conformação da subjetividade a um novo padrão, o *^homo^*? Ou, o contrário, um refinamento da tecnologia do eu, na relação entre imagem-representações (ou imagem-imaginário?) de grande flexibilidade e fluidez, configurando uma extensa gama de possíveis subjetivações? Uma proliferação de tipos e performances que explodiria a díade homo X hetero? A questão que vou perseguir então, neste olhar para os festivais, filmes e seus arredores, é como ocorrem ali os jogos de verdade na construção deste eu “gay”¹³.

Há uma visibilidade de um “*gay mainstream*”¹⁴ que invadiu a grande mídia na virada do milênio. As personagens dos novos programas de TV dão bem o termómetro desta

¹³ Foucault termina este instigante texto com uma hipótese sobre a técnica que teria tido maior impacto e estaria ainda presente: “*L’hypothèse que m’inspire l’étude de ces deux techniques est que c’est la seconde – la verbalisation – qui est devenue la plus importante. À partir du XVIII siècle et jusqu’à l’époque présente, les “sciences humaines” ont réinsérées les techniques de verbalisation dans un contexte différent, faisant d’elles non pas l’instrument positif de la constitution d’un nouveau sujet. Que l’utilisation de ces techniques ait cessé d’impliquer le renoncement du sujet à lui-même constitue une rupture décisive.*”p.1632.

¹⁴ este termo foi utilizado em uma resenha sobre o livro *Anti-gay culture*, edited by Mark Simpson, resenha esta feita por SCHWARTZ, Michael. *The Harvard Gay & Lesbian Review*. Boston. Apr. 30, 1997. Vol.4, Iss2, pg. 48. A crítica é de que embora o livro traga a reflexão sobre o que o autor considera os “excessos” da cultura gay (mediocrity of the mainstream gay culture – “gay is good” mentality- para o editor Mark Simpson), ele questiona os autores da coletânea por analisarem esta cultura pressupondo uma tendência monolítica que, para ele não existe e que as críticas caem no vazio, quando tentam recolocar, na contraposição a uma cultura gay dominante, uma cultura gay mais transgressora: ““these voices call for more transgressive form of gayness”. E o autor, de maneira muito pertinente, questiona se estes autores da coletânea não estariam levando estes debates acadêmicos a sério demais.

visibilidade, em seriados tais como *Will & Grace*, *Queer eye for straight guy*, *Ellen*, *Angels in America*, *Six feet under*, *Queer as folk* e o mais recente, *L word*. Todos grandes sucessos nos EUA e, em alguma medida, nos países nos quais estes seriados são transmitidos via tv a cabo. Claro que guardadas as proporções de quem tem acesso a tv paga nos países de “periféricos”, como o Brasil, e nos países nos quais a renda per capita é elevada. Pode-se dizer que nesta virada de milênio, de diferentes maneiras, houve um *boom* de personagens e situações de homoerotismo nas telas. Antes do cinema e da TV, o teatro havia popularizado certas cenas e situações, tais como as peças *Angels in America* e *Lucky* (um drama de Eddie de Oliveira, 2001). Na peça *Lucky*, o dramaturgo explora a dificuldade de caracterizar e descrever a sexualidade, questionando a perspectiva da identidade sexual como algo determinista. Expressões como “omnissexual, multissexual, unstraight, dodgy, trissexual, são utilizados justamente para deslocar o lugar da identidade sexual na vida das pessoas. O autor estava na época com 22 anos de idade e, de certa maneira, a peça é um retrato da insatisfação de parte da queer community com “the labeling of sexuality¹⁵”.

Ainda com relação à trama das imagens, no recente livro lançado nos EUA, *The Queer movie poster book*¹⁶, sua autora, uma crítica de cinema e cineasta, aponta as estratégias de divulgação dos filmes através dos cartazes e pôsteres dos mesmos, as fotos, chamadas e vinhetas. Enfatiza que todo o trabalho de marketing das imagens era sempre estrategicamente pensado para atrair certos públicos, driblar as censuras, sensibilizar e atrair alguns simpatizantes. Na apresentação do livro, Olson relembra que a idéia do livro surgiu logo no início dos anos 90 e levou quase uma década para conseguir financiamento e condições de ir para as prateleiras das livrarias de grande porte dos EUA. Na parte dedicada aos filmes dos anos 90 a autora comenta que se naquele período era possível exibir na grande mídia *trailers* com cenas explícitas voltadas pra convidar uma audiência glbt a assistir ao filme _ como ocorreu com *Poison* (Haynes, 1991), que exibia, pela primeira vez em trailer, uma cena de beijo entre dois homens_ nos anos antecedentes, a censura prévia exigia cortes deformadores das películas e demandava um minimalismo que beirava a códigos secretos que só mesmo os *entendidos* decifravam. Os

¹⁵ GLITZ, Michael. Defying labels: Twenty-something playwright Eddie de Oliveira questions the labeling of sexuality with his new work, *Lucky*. In: *The Advocate*. Los Angeles. Aug. 28, 2001. pg. 53.

¹⁶ OLSON; Jenni. *The queer movie poster book*. San Francisco: Chronicle Books LLC. 2004.

festivais, neste cenário, acabaram se tornando o *locus* de maior explicitação deste (sub)mundo, antes muito mais restrito.

A maioria dos festivais, ao longo de suas edições, foram desenvolvendo uma prática de “conversa”, de debate, que os distingue dos demais festivais de cinema, dado ao interesse “formativo” que lhe é inerente. A aparição nos festivais lgbt de diretores, atores e críticos, bem como o convite a pesquisadores da área da sexualidade, da psique humana e/ou relacionados com a temática em questão no filme (violência física contra gays, por exemplo, ou AIDS, etc...) promove uma outra relação projeção-audiência, que descaracteriza a tradicional relação passiva e aumenta as chances de esclarecimentos ou mesmo de germinação de dúvidas (existenciais ou não) que permitirão um prolongamento da exibição do filme a uma relação maior (engajamento?) com o que se consome em termos de imagem-representação. Essa dinâmica, sem dúvida acrescenta aos festivais lgbt um toque de politização, mesmo que aqui este termo não necessariamente signifique o compromisso com uma determinada agenda de um determinado movimento gay. Até porque, as forças políticas em jogo são bastante diversificadas e marcadas ora por problemáticas específicas (como os “*queer of color*”¹⁷) ora gerais, como a discussão sobre as fronteiras (se é que elas existem) entre a exibição do erotismo entre casais de mesmo sexo e a pornografia.

Para uma análise das várias transformações que a formatação dos festivais gays sofreram ao longo destes anos de exibição, (pelo menos uns 10 festivais nos EUA tem mais de 15 anos de existência, sendo que o de San Francisco completou seu 28º aniversário em 2004) seria necessário um olhar atento às mudanças sofridas na sua programação e às exigências para a inscrição-seleção dos filmes. Esta pesquisa minuciosa fica difícil porque são mais de 100 festivais espalhados pelo globo. Embora haja ligação e mútua referência entre os mesmos e muitos filmes circulem em quase todos, há também as peculiaridades de cada um, a relação com a comunidade local, a história de cada um para

¹⁷ A cineasta Prathiba Parmar, em 1993 advertia ao mesmo tempo que os festivais lgbt eram muitas vezes a única possibilidade de exibição do material por ela produzido, embora, ela critique que “*what’s becoming clear, however, is that these festivals are programmed predominately by white gay men and women who prioritize their own constituencies, further marginalizinng queers of colour*”. PARMAR, P. *Queer questions: a response to B. Ruby Rich*. In P. Cook. & P. Dodd (ed.) *Women and film: a sight and sound reader*. P. 174. Philadelphia: Temple University Press. 1993.

se efetivar na cena urbana de grandes metrópoles e de (poucas) cidades de pequeno porte, como ocorreu no interior dos EUA no final da década de 90.

A experiência que foi se acumulando neste circuito, que configurou no final dos anos 90 mais de 57 festivais glbt de cinema, só nos Estados Unidos, além de mais de 45 festivais espalhados pelos outros países, incluindo Europa, Ásia, África e, na América do Sul, o Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual. (até agora, no material pesquisado, o Brasil é o único país da América do Sul que possui o seu próprio festival de cinema mix) é extremamente rica. Os diferentes registros que foram produzidos ao longo do percurso, tais como as resenhas dos filmes, os cartazes e vinhetas dos festivais, as matérias de jornais, o crescimento de uma crítica cinematográfica praticamente especializada no gênero “filme gay”, alimentam e instigam uma pesquisa mais extensa. Por exemplo, é comum encontrar em noticiários dos próprios *sites* dos festivais uma avaliação sobre a importância dos mesmos para a *população gay*¹⁸, que pode, muitas vezes pela primeira vez, sair do isolamento e “encontrar” seus pares em eventos desta natureza.

Sendo assim, o próximo passo desta pesquisa será ir mais fundo na realização de uma cartografia de como estes filmes exibidos nos festivais co-atuam na sujeição/subjetivação¹⁹ de seus espectadores, tentando pensar com o poeta: “*se na cabeça do homem tem um porão, onde mora o instinto e a repressão, diz aí, o que é que tem no sótão*²⁰?”.

¹⁸ A este respeito, apresento dois interessantes depoimentos, um Italiano e outro estadunidense:

“*Through its life the Turin G&L Film Festival has reached rare goals: it faced an issue that always was hidden by the silence of prejudice, helped to spread knowledge and information, it made widely visible works that were destined to be seen and appreciated only by a niche audience, it encouraged international authors and for the first time this year it rewards the best with the cash money of the Ottavio Mai Award*”. (Lietta Tornabuoni. *La Stampa*, 14th april 1999). Ps: O festival de Turin iniciou em 1985 e em 2004 realizou a sua 19ª edição. Outra curiosidade sobre este festival de Turim é o subtítulo: “From Sodom to Hollywood festival”

“*This festival is important for so many reasons. It is sometimes the first place that a GLBT person is ever in the presence of 1.000 other people like himself-herself. I heard a number of people tell me that it was the first time they realized that it was okay to ... watching others celebrate who they are allowed them to be more comfortable with who they are*”. (Mariuth Kennedy, Board President Friends of the Festival. *Tampa International Gya and Lesbian Film Festival*. 2004).

¹⁹ Utilizarei para esta reflexão o texto de Judith Butler, Subjection, resistance, resignification. Between Freud and Foucault. In: *The Psychic Life Of Power*. Califórnia: Stanford University Press. 1997.

²⁰ *Olho de Peixe*, Lenine.