

Por uma Antropologia do Cinema: performance, gênero e territorialidades políticas no contemporâneo

*Marcos Aurélio da Silva*¹
Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo: O presente ensaio foi extraído do relatório de estágio pós-doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), num período de 45 meses, de 1º de junho de 2014 a 31 de março de 2018. Nesse período, fui professor permanente e pesquisador associado do PPGAS, com atuação direta no curso de Mestrado e no Núcleo de Antropologia e Saberes Plurais (NAPlus), com a realização de pesquisa, ensino e extensão. Em relação à pesquisa, o projeto foi um desdobramento de minha pesquisa de doutorado (SILVA, 2012), em que investiguei um festival de cinema da diversidade sexual, o Mix Brasil, realizado em São Paulo desde 1993. A ideia inicial desta pesquisa de pós-doutorado foi ampliar o foco de análise para outros festivais do mesmo tipo, no Brasil, e pensar em que medida os festivais de cinema tornam-se dispositivos contemporâneos de produção de subjetividades, diretamente ligados aos campos de poder/saber que circunscrevem gênero e sexualidade, ao mesmo tempo em que são desdobramentos das políticas de representação contemporâneas, mais precisamente as que se conectam às movimentações LGBT das últimas décadas.

Palavras-chave: antropologia do cinema; festivais; gênero e sexualidade

SILVA, Marcos Aurélio da. *Por uma Antropologia do Cinema: performance, gênero e territorialidades políticas do contemporâneo*. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 10 (22): 157-178, janeiro a abril de 2023. ISSN: 2358-5587

¹ Professor Adjunto do Departamento de Saúde Coletiva da UFMT. Professor permanente dos programas de Pós-Graduação em Antropologia Social e em Saúde Coletiva.

For an Anthropology of Cinema: performance, gender and political territorialities in contemporary

Abstract: This essay was extracted from the post-doctoral internship report carried out in the Postgraduate Program in Social Anthropology (PPGAS) at the Federal University of Mato Grosso (UFMT), over a period of 45 months, from June 1, 2014 to March 31, 2018. During this period, I was a permanent professor and associate researcher at PPGAS, working directly in the Master's course and in the Center for Anthropology and Plural Knowledge (NAPLus), carrying out research, teaching and extension. Regarding research, the project was an offshoot of my doctoral research (SILVA, 2012), in which I investigated a sexual diversity film festival, Mix Brasil, held in São Paulo since 1993. The initial idea of this postgraduate research -doctorate was to expand the focus of analysis to other festivals of the same type, in Brazil, and think about the extent to which film festivals become contemporary devices for the production of subjectivities, directly linked to the fields of power/knowledge that circumscribe gender and sexuality, at the same time as they are developments of contemporary representation policies, more precisely those connected to the LGBT movements of recent decades.

Keywords: anthropology of cinema; festivals; gender and sexuality.

Por una Antropología del Cine: performance, género y territorialidades políticas en contemporáneo

Resumen: Este ensayo fue extraído del informe de pasantía posdoctoral realizada en el Programa de Posgrado en Antropología Social (PPGAS) de la Universidad Federal de Mato Grosso (UFMT), en un período de 45 meses, del 1 de junio de 2014 a marzo 31 de diciembre de 2018. Durante este período, fui profesor permanente e investigador asociado del PPGAS, trabajando directamente en la Maestría y en el Centro de Antropología y Conocimientos Plurales (NAPLus), realizando investigación, docencia y extensión. En cuanto a la investigación, el proyecto surgió de mi investigación doctoral (SILVA, 2012), en la que investigué un festival de cine sobre diversidad sexual, Mix Brasil, realizado en São Paulo desde 1993. La idea inicial de esta investigación de posgrado-doctorado fue ampliar el foco de análisis a otros festivales del mismo tipo, en Brasil, y pensar en qué medida los festivales de cine se convierten en dispositivos contemporáneos de producción de subjetividades, directamente vinculados a los campos de poder/saber que circunscriben el género y la sexualidad, al mismo tiempo que son desarrollos de las políticas de representación contemporáneas, más precisamente aquellas conectadas con los movimientos LGBT de las últimas décadas.

Palabras clave: antropología del cine; festivales; género y sexualidad.

A constatação da relação tecida entre festivais de cinema queer, LGBTQIA+, gays ou lésbicos com as políticas de representação locais já não é novidade nas pesquisas que se debruçam sobre o tema nas ciências humanas. Zielinski (2006, 2008) apresenta os “*gay and lesbian film festivals*” como eventos de “base comunitária”, ou seja, organizados coletivamente por agentes sociais envolvidos em movimentações artísticas ou políticas – calcadas em questões de gênero e sexualidade – e dependem em grande medida de um senso de comunidade para constituir um público cativo. Percebi no Mix Brasil (SILVA, 2012), em sua história e nos processos de organização observados na etnografia, que uma série de estratégias de territorialização tanto em relação às movimentações LGBTs urbanas das últimas décadas, quanto em relação à cidade de São Paulo e suas urbanidades que incluem as movimentações artísticas em torno do audiovisual.

Coube então, na pesquisa de pós-doutorado, de onde este ensaio é fruto, pensar em outros festivais do mesmo gênero nessa relação com as políticas de representação, tendo como base as lições do cinema feminista e do feminismo pós-colonial. Ao cruzar feminismo e pós-colonialismo, encontramos diferentes possibilidades de conexão, quer na teoria, quer nos movimentos de militância política. As relações entre essas duas teorias-movimentos têm se tornado especial para pensarmos questões profundas que atingem as teorias sociais nas últimas décadas. Da mesma forma que o clássico de Edward Said (1978), *Orientalismo*, tem chamado a atenção, desde os anos 70, para o eurocentrismo da literatura e das ciências humanas, muitas mulheres têm denunciado os feminismos euroamericanos como centrados em uma perspectiva ocidental, heterossexual, branca e de classe média (RICH, 1984; MOHANTY, 1987).

O cinema também é alvo de questionamentos e atrai os pensamentos feminista (MULVEY, 1974; KAPLAN, 1995; DE LAURETIS, 1987) e pós-colonial (SHOHAT e STAM, 2006; ABU-LUGHOD, 2003) que trataram de apontar as representações como um foco privilegiado sobre o qual atuaram movimentos sociais, geralmente problematizando imagens construídas sobre sujeitos marcados por gênero, sexualidade, raça e etnia. Os festivais de cinema como o Mix Brasil, assim como os filmes que têm feito parte de suas programações, encontram seus contextos nestas problematizações, daí as relações que tecem com as políticas de representações locais e transnacionais. Foi objetivo central deste projeto de pesquisa investigar tais relações, pensando nelas também na relação com as políticas públicas, que têm sido suas principais patrocinadoras – o Mix Brasil, por exemplo, atingiu seu auge com apoios da Petrobras, na esteira dos patrocínios ao audiovisual, da Prefeitura de São Paulo, como parte das políticas de “atenção à diversidade sexual”, e do Ministério da Saúde, com recursos provenientes das políticas anti-aidas.

O Mix Brasil, etnografado para a tese de doutorado (SILVA, 2012), é o principal festival de cinema do país a tematizar a diversidade sexual, se levarmos em conta seus 30 anos, a estrutura construída neste período e sua consolidação dentro do campo das artes audiovisuais. Mas o Brasil tem visto surgir, especialmente na última década, uma série de mostras e festivais que tanto se aproximam do Mix como “*gay and lesbian film festival*”, quanto podem apresentar propostas mais específicas. Nesse sentido, a pesquisa foi centrada no Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino, realizado no Rio de Janeiro desde 2004.

Através dos campos antropológicos da Performance e das Teorias do Sujeito, foram observados e mapeados estes eventos, buscando teorizar sobre as relações entre as políticas de representação e as políticas públicas, e até que ponto elas se constituem como importantes vetores do audiovisual no país. Coube também pensar no quanto esse contexto de festivais, cinema e políticas de representação, na confluência com políticas públicas, geram processos de produção de corpos e sujeitos, constituindo algumas das políticas de vida que marcam o contemporâneo.

Os festivais de cinema como objeto etnográfico: uma Antropologia do Cinema

Apesar da expansão considerável desses festivais e mostras, não apenas no Brasil, mas em praticamente todos os continentes do mundo, é um fenômeno pouco estudado, seja na Antropologia ou mesmo nos Estudos de Comunicação e Cinema. Constituindo novas avenidas para o audiovisual, os festivais de cinema têm se tornado mais do que um espaço privilegiado para circulação de longas e curtas-metragens, constituindo-se também como muitos dos territórios que na contemporaneidade deram continuidade ao projeto moderno de falar de sexualidade (FOUCAULT, 1976). Pensar em filmes e festivais como dispositivos ativos na produção de discursos/olhares ou como “trilhas de vista” (INGOLD, 2005a) que fazem ver sexualidades, gêneros, corpos, sujeitos, é partir do princípio que não há nem corpos (BUTLER, 1993), nem paisagens (INGOLD, 2005b) que estejam dados à priori, anteriores aos processos simbólicos que lhes constituem, preocupação esta que une os esforços da Antropologia e da Filosofia Contemporâneas, no campo das Teorias do Sujeito.

Assim, o projeto teve como um de seus eixos centrais pensar na produção de visualidades, dentro dos regimes que também produzem sujeitos, corpos e sexualidades. Outro ponto importante e desafiador para as teorias antropológicas foi investigar essa produção, a partir das Teorias do Sujeito, mas na confluência com as teorias da Performance (TURNER, 1974, 1987; BAUMAN e BRIGGS, 1990; LANGDON, 2006), campo cujas contribuições têm sido das mais significativas para a Antropologia, nas últimas décadas (ORTNER, 1984). O empreendimento nos leva a uma parte específica dos estudos de Performance, que são as investigações concernentes à Performatividade (AUSTIN, 1962; HALL, 1999; BUTLER, 1990; 1993; 1997), em que as produções performáticas não são apenas discursos sobre os contextos em que os sujeitos habitam, mas principalmente formas de construir e produzir as materialidades do mundo.

Nesse sentido, os festivais de cinema tornaram-se espaços que merecem um olhar mais apurado das pesquisas antropológicas pelas possibilidades que oferecem para a investigação das políticas de representação em sua relação com as políticas públicas, assim como são territórios férteis para o desafio às teorias antropológicas, na medida em que permitem o engajamento do pesquisador através

dos estudos de Performance e das Teorias do Sujeito. As preocupações com o cinema e os festivais enquanto objeto de pesquisa, favoreceram a produção acadêmica em um campo não formado, mas com grandes possibilidades: a Antropologia do Cinema. Neste estágio pós-doutoral, foi possível fazer dialogar pesquisa e ensino, nesse campo nascente, com resultados interessantes que serão apresentados nas sessões seguintes deste relatório.

As reflexões sobre os aspectos socioculturais do cinema acompanham a história deste meio de comunicação desde quase a sua aurora na virada dos séculos XIX e XX, por parte de cineastas e teóricos. Contemporânea da sétima arte, a antropologia mantém uma relação muito próxima com o cinema, no sentido de compartilhar com ele a produção um olhar sobre o “outro” e a produção de uma alteridade. Além disso, cinema e fotografia sempre fizeram parte do trabalho antropológico, desde os pais fundadores da disciplina, como Franz Boas e Bronislaw Malinowski, tornando-se uma ferramenta da pesquisa etnográfica, tão importante quanto os diários de campo. Mas, com raras exceções, não passou disso em boa parte do século passado. Os aspectos socioculturais do audiovisual somente nas últimas décadas passaram a ser fonte de reflexão para a teoria antropológica, indo além do mero registro. Margaret Mead, Gregory Bateson, Pierre Verger, Jean Rouch e David MacDougall foram os pioneiros, ao constituírem o campo da antropologia visual, um subcampo já tradicional da disciplina que, no entanto, não explorou todas as potencialidades do cinema. Ou seja, o cinema sempre foi uma metodologia possível para os antropólogos, mas poucas vezes foi tomado como uma objeto legítimo para a pesquisa etnográfica, para a teoria antropológica e mesmo para o ensino.

Nos últimos anos, no entanto, muitos antropólogos começaram a considerar o audiovisual para além de um instrumento de produção etnográfica. A produção, recepção, circulação e análise de imagens audiovisuais na contemporaneidade apresentam grandes desafios às teorias antropológicas. Em um mundo cada vez mais constituído por fluxos e contrafluxos de narrativas audiovisuais, trata-se de considerar o cinema como uma forma expressiva significativa que revela, em imagens e sons, utopias e distopias contemporâneas. Dessa forma, esses antropólogos buscam abordagens teórico-metodológicas de investigações que lançam mão de filmes – documentais e ficcionais – como objetos e/ou métodos de pesquisa. Trata-se de debater o cinema em suas várias dimensões, com enfoque nos modos como o aparato audiovisual tem sido utilizado em investigações; nas articulações entre cinema, narrativas, memória e subjetividade; nas representações e interpretações de narrativas cinematográficas sobre temas como as relações natureza/cultura, centro/periferia, corpo, gênero, sexualidade, classe, raça/etnia, identidade, e nas condições sociais de produção, circulação e recepção de narrativas em diferentes formatos e gêneros.

Gomes Pereira (2000) busca com seu texto apresentar uma agenda para a antropologia do cinema no Brasil, cujos pontos são três:

- a. *explorar as relações entre cinema e antropologia, pensando nos dois olhares, o etnográfico e o filmico como contemporâneos, complementares e intercambiáveis;*
- b. *radicalizar a figura do antropólogo como articulador de intertextualidades, a partir de exemplos como os do Cinema Novo brasileiro;*
- c. *propiciar elementos para crítica ao imperialismo cultural que tem no cinema seu maior expoente.*

Pensar em Antropologia do Cinema começa com a sempre ingrata tarefa de pensar em sua diferença em relação à Antropologia Visual, campo de destaque na disciplina que abriga muitos trabalhos que também servirão aqui de referência. É glória porque pressupõe que deve haver de fato diferenças ou que se trata de uma dissidência. Pois o que queremos com uma Antropologia do Cinema que já não esteja contemplado pela Antropologia Visual? Em termos gerais, eu diria que enquanto a segunda se preocupa sobretudo com o encontro intercultural e a produção de imagens que decorre desse contexto, a primeira vai em busca de tornar o cinema um objeto privilegiado, com agência, interpelando e produzindo sujeitos, territórios e saberes que nem sempre são reconhecidos.

Minhas pesquisas reconhecem o lugar das tecnologias da comunicação nas produções de subjetividade, além de apostarem nas muitas possibilidades que o cinema traz para a Antropologia. E elas são muitas e tornam possível falar não apenas numa antropologia “do” cinema, mas também “no” e “com” cinema, ou seja, uma antropologia que pode tanto se interessar pelo cinema como objeto de análise, mas pode pensá-lo também como paisagens multissensoriais por onde os sujeitos se desdobram, como tecnologia do eu, escrita de si. Alguns pontos pretendem definir melhor essa ideia:

1. *O assistir filme como performance/experiência*, experiência multissensorial que vai além do *ouvir e ver* (audiovisual) e vai além do filme em tela, o que faz o pesquisador olhar para as interações na plateia, para a rua e o trânsito lá fora – ou seja pensar a localização da exibição – para os sentidos conferidos aos espaços cinematográficos – “salas de cinema de arte”, cinemas de shopping –, para os sentidos que os sujeitos constroem dessas produções nos lugares mais inusitados: nas conversas no hall de entrada e no banheiros do cinema – o que também implica reconsiderar as formas como fazemos nossas etnografias.

2. *Os festivais de cinema como espetáculos/performances culturais* que dialogam com o contemporâneo nacional e transnacional, local e global, a exemplo das festas e paradas populares. Esses festivais geralmente se produzem em rede com festivais internacionais, compartilhando políticas próximas ou distantes das realidades locais, mas quase sempre unificando experiências diversas.

3. *O cinema como um território*, nas múltiplas telas (domésticas, móveis, em circuitos de salas de espetáculos) e na geografia das cidades. O filme como um território habitável nos faz pensar num determinado filme como uma forma de *inscrição* sob a agência de diretores, produtores e atores, ou seja, podemos pensar a produção de um filme como a construção de mundos possíveis e não como simples representação de realidades. Mas os engajamentos e investimentos dos espectadores em relação ao cinema também são formas de territorializar as imagens, torná-las territórios de desejos. A imagem como um território ou a *imagem-território* (SILVA, 2012) não se encerra em si mesma, em espaços e tempos delimitados ou fixos, vai além do quadro que emoldura – remetendo sempre a um *fora de campo*, um conjunto de invisíveis que constroem os sentidos do que está visível – e do tempo de duração da narrativa – remetendo à possibilidade de se conectar o filme com o período histórico que o contextualiza, mas permitindo que possa ser tomado em direções que destoam desse contexto inicial.

4. *O cinema como um território transnacional* em muitos sentidos, uma de suas características que mais pressionam as políticas públicas do audiovisual no Brasil. Os festivais são espaços para essa discussão, tornando premente a necessidade de mais salas e mais fomento à produção local, para combater uma indústria internacional de origem.

5. *Das relações de gênero aos gêneros cinematográficos*, as práticas classificatórias que “fazem ver”; os territórios que os festivais constituem criam modos de ver e classificar os filmes; o que significa pensar num cinema LGBT ou feminino? O que essas classificações incluem e deixam de fora? A inspiração vem de Teresa De Lauretis (1987) que ressalta a questão classificatória presente na ideia de gênero, uma prescrição que nos faz compreender filmes e pessoas / prescrevem a forma como os sujeitos e filmes são “lidos”.

6. *O espaço do espectador ou da exibição como um lugar de onde é “possível ver e ouvir”*, o que nos faz pensar no filme como em “constante produção”, ou seja, com a possibilidade de sempre ser ressignificado ou produzir novos sentidos. Assim, cabe pensar tanto nos “agenciamentos do olhar” que os territórios e as performances dos festivais constroem em suas práticas, quanto nas “distribuições de agência” (ORTNER, 2006) que os filmes parecem defender com suas “novas imagens” e dando centralidade a narrativas que nem sempre são contempladas nos sistemas comerciais e industriais da comunicação midiática.

7. *As diferentes relações dos sujeitos com o audiovisual na contemporaneidade*; com destaque tanto para as apropriações do cinema no espaço público (caso dos festivais e dos circuitos de cinema) quanto às cada vez mais presentes apropriações no espaço privado que, hoje, não significam apenas a exibição em redes de tevê ou através do *home video*. Cabe pensar nas plataformas digitais como um lugar privilegiado que hoje implicam um espaço para as exibições de filmes industriais e independentes e das cada vez mais corriqueiras produções artesanais/caseiras que indicam comunicações horizontais e de mão dupla. De onde temos o *cinema como produção de subjetividades* ou o cinema como um modo contemporâneo de subjetivação, em que essas plataformas variadas de exibição rompem com a distinção estanque entre produtores e espectadores. No Youtube por exemplo temos uma infinidade de filmes que podem ser pensados como “escritas de si”.

8. *O cinema e os filmes e sua agência*: é possível pensar tanto nas várias redes em que o filme circula, ensejando significados e apropriações as mais variadas, quanto nas interpelações que o filme produz, as sensações que proporcionam aos sujeitos que se engajam neles, nos diferentes lugares de exibição.

9. *Cinema e políticas*: as políticas das redes nas quais os filmes circulam e os festivais são realizados; as políticas nas quais o filme pode ser conectado, sejam de representação ou dos meios de comunicação; as políticas de produção que permitem/apoiam filmes e festivais, sejam as ligadas às “políticas culturais” do audiovisual ou as voltadas às populações específicas (LGBTs, mulheres).

As pesquisas e atividades acadêmicas, realizadas a partir destes enfoques, tentaram dar conta dessa complexidade, como será apresentado nos itens sobre produção científica e atividades de ensino, mais adiante.

No que se refere à pesquisa, a metodologia se centrou no trabalho etnográfico, através da observação participante no Festival Internacional de Cinema Feminino – Femina, na edição realizada em 2013. Além disso, houve um trabalho de gabinete realizado sobre o Femina e o Mix Brasil, através de seus filmes, catálogos e sites na internet, com o objetivo de encontrar narrativas que não puderam ser etnografadas durante a realização desses festivais. Realizei assim um trabalho de Antropologia do Cinema, campo que não se configura como uma subdisciplina, nem compete com o campo já existente da Antropologia Visual, antes dialoga com ele e com outros campos como Gênero e Sexualidade, Antropologia da Pessoa, Antropologia Urbana e da Performance.

Mas do que se trata essa Antropologia do Cinema e, mais especificamente, o que significa etnografar um filme num estudo com preocupações em relação à política? Num primeiro momento, podemos perceber os filmes na mesma chave de análise que observamos festas como o carnaval, através da antropologia da performance (TURNER, 1987), que ressaltaria a exibição no cinema e a fruição dos espectadores como “performances culturais”. Trata-se de fenômenos liminoides que, segundo Victor Turner (1974: 14), depois da Revolução Industrial “tiveram um maior potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam uns com os outros e os conteúdos dos seus relacionamentos”. Os fenômenos liminoides, assim como os fenômenos liminares – mais característicos das sociedades de menor escala ou dos contextos religiosos –, colocam o estabelecido ou o naturalizado sob suspeita, como uma visão subjuntiva do mundo: “e se”. Mas os liminoides seriam mais potentes nessa forma de questionamento da realidade com “características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos” (DAWSEY, 2005: 68). Daí seu potencial político.

Nesse sentido, etnografar filmes significa também pensá-los de forma mais abrangente, considerando não apenas o discurso fílmico das imagens, da *mise-en-scène* e do roteiro, mas também suas repercussões, suas entradas nos mais diferentes contextos sociais, os debates que geraram, as intenções de seus realizadores anunciadas em entrevistas. Em suma, é preciso seguir seus rastros, suas inscrições, suas evocações e invocações, tomando-o como uma obra aberta que nos leva a vários caminhos e à produção de territórios.

A pesquisa de campo em festivais de cinema

Começo citando o exemplo de três obras audiovisuais, importantes para a presente discussão. Num pequeno filme de origem sueca, uma mulher jovem, nua, recosta-se numa porta e desenha na superfície os contornos do próprio corpo. No esboço, ela acrescenta as linhas que marcam bocas, olhos e apenas um seio. A mulher então toma um de seus próprios seios – nesse momento notamos tratar-se de uma prótese estética gelatinosa – e o joga exatamente sobre o espaço do seio faltante no esboço. O filme *2011 12 30* é um experimento protagonizado e dirigido por Leontine Arvidsson, em 2013, e circula por festivais junto com outro pequeno filme, *Utan titel* (que poderia ser traduzido como *Sem título*), em que a diretora aparece apenas com o dorso enquadrado na tela, acariciando-o enquanto o espectador vai aos poucos percebendo a ausência de um dos seios. A mastectomia, a retirada do seio por conta do câncer de mama, torna-se assim o foco das duas performances de Arvidsson, em narrativas não centralizadas na dor e na doença, impulsionando o olhar do espectador para outras possibilidades de se pensar o corpo.

Os dois curtas-metragens, que juntos não somam mais do que sete minutos, são bastante emblemáticos do espaço dos festivais de cinema em que circulam, a exemplo de outras obras experimentais que desafiam a estética cinematográfica convencional. O Festival Internacional de Cinema Feminino, Femina, que começa a ser realizado no Rio de Janeiro desde 2004 e teve onze edições até 2014², é um desses territórios em que filmes cujas narrativas e formatos que destoam da indústria audiovisual encontram talvez um de seus poucos canais de circulação.

² Não foi realizado em 2015 por falta de financiamento de seus principais patrocinadores dos últimos anos. Até a conclusão deste artigo, sua produtora e fundadora, Paula Alves, não tinha certeza se seria possível realizar a edição de 2016.

Este artigo é um desdobramento da pesquisa de pós-doutorado que venho fazendo desde 2012 sobre festivais de cinema que têm como foco as questões de gênero e sexualidade, depois de uma pesquisa de doutorado (SILVA, 2012) que enfocou o Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, realizado desde 1993, em São Paulo.

Os filmes de Arvidsson foram exibidos em 2013, na 10^a edição do Femina³, ano em que também foi exibido – a título de exemplo para a presente discussão – o curta universitário brasileiro *Sem Títulos*, realizado pelos estudantes da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), Letícia Ribeiro e Ronne Portela. Além do título que guarda uma força semântica, o curta possui em comum com o filme sueco o fato de ser experimental e se dedicar a narrativas que têm origem na experiência de vida de suas autoras. Em *Sem Títulos*, temos cerca de três minutos com pequenos relatos da vida de três pessoas que transitam entre gêneros, vivem sob olhares acusatórios ou curiosos e se deparam com situações cotidianas como as que precisam escolher entre banheiros públicos, marcados por gênero, qual deles usar.

As três narrativas desses curtas-metragens nos falam de corpo, gênero e classificação e guardam ainda uma outra semelhança importante. Viscerais, em nada nos garantem que façam parte de carreiras audiovisuais de suas diretoras. A figura da “cineasta de um filme só”, que percebi em meu trabalho de doutorado sobre o Mix Brasil, talvez não indique carreiras interrompidas, mas um contexto de produções que faz do audiovisual uma forma de “escrita de si” (FOUCAULT, 1992), um narrar-se que nos indica um modo contemporâneo de subjetivação em que o cinema não é um mero suporte. Pretendo mostrar, na presente discussão, que esse uso do audiovisual desafia muito das políticas públicas voltadas ao audiovisual e às artes que, ao fomentá-los, parecem privilegiar a formação de novos cineastas e parecem não considerar as apropriações pontuais das tecnologias da comunicação que não significam o início de uma carreira cinematográfica, mas podem acompanhar momentos de superação de doenças, pesquisas acadêmicas, “descobertas” da sexualidade, entre uma infinidade de possibilidades que tiram o audiovisual da exclusividade de um campo profissional.

Os festivais de cinema citados aqui surgem a partir da década de 1970 na esteira dos movimentos políticos feministas, gays e lésbicos que, em suas políticas, tomaram as representações midiáticas como um foco de crítica (RUSSO, 1987; MULVEY, 1974), reconhecendo nelas uma das tecnologias que produzem os gêneros (DE LAURETIS, 1987), sendo vistas como eurocêntricas, excludentes e estereotipadas, o que enseja toda uma produção de filmes feitos numa perspectiva “corretiva” (STAM e SHOHAT, 2006). Apesar de ter surgido em meados da primeira década do século XXI, o Femina guarda relações com o “fardo da representação” (idem) que marca as militâncias feminista e LGBT das últimas décadas, mas também tem como contexto um período histórico, em termos governamentais e sociais, favorável a tais discussões, tendo sido financiado em boa parte de suas edições pela Secretaria de Políticas para Mulheres do governo federal – a exemplo do Mix Brasil que, no mesmo período, contou com subsídios do programa “Brasil sem Homofobia” da Secretaria de Direitos Humanos. Esses festivais também experimentaram um crescimento nesse período, em função de financiamentos de estatais federais como a Caixa Econômica e a Petrobras, em edi-

³ Nesta ocasião, tive a oportunidade de realizar trabalho de campo no festival e também participar como debatedor em uma mesa-redonda. Os fóruns de debates são destaque na programação do Femina desde a primeira edição e se debruçam sobre temas como representação das mulheres e a participação delas nas produções audiovisuais.

tais voltados para o incentivo ao cinema. Os dois tipos de financiamento – as políticas de direitos humanos ou do audiovisual – enfrentam agora, em meados da segunda década do século, uma crise econômica e uma onda conservadora que colocam em risco a continuidade desses eventos.

É importante ressaltar que esses festivais encontram no dinheiro público suas principais parcerias, uma vez que não se trata de eventos relacionados com a indústria do cinema. Não são como festivais de cinema que servem como palco de exibição de filmes que vão ganhar as salas de cinema nas semanas seguintes, com bilheteria lucrativas. Festivais como o Femina mantêm sua relevância nas discussões travadas pelas militâncias das últimas décadas. Desde sua primeira edição, em 2004, o festival se coloca como tendo a tarefa política de “destacar e divulgar a participação feminina no cinema”⁴. Primeiro do Brasil e da América Latina a ter dimensões de um festival internacional, o Femina conta com filmes dos mais variados temas: como a diáspora, migrações e guerras; mulheres que se libertam de dogmas e vivem fantasias; experiências da arte; sonhos de mulheres em condições de vida precárias; mulheres que se destacam em suas comunidades; memórias de mulheres em relação aos mais variados temas; amor entre mulheres; questões sociais no ponto de vista de mulheres.

Mas o que significa pensar num cinema feminino ou da diversidade sexual? Talvez não se trate de uma estética específica, mas um complexo de relações de intensidade que formam esses campos, em que os festivais têm destaque na formação de olhares e comunidades (ZIELINSKI, 2008). Ao pensar os festivais de cinema e o próprio cinema como objeto etnográfico, torna-se possível investigar, a partir deles, temas bastante caros à antropologia contemporânea, como sujeito, agência, performance e gênero. São campos de exercício para uma antropologia do contemporâneo em que se tornou central considerar a produção de sujeitos ou a constituição de pessoas em regimes de poder e saber. Por isso, nos interessam aqui os regimes que circunscrevem um largo espectro que vai das movimentações sociais às políticas públicas, onde os festivais de cinema tornam-se territórios privilegiados para constituição de “trilhas-de-vista”⁵ (INGOLD, 2005a: 86-7) e escuta⁶.

Cabe considerar que se trata aqui de uma antropologia do cinema que parte das antropologias do Gênero, da Performance e da Pessoa, para dialogar com os possíveis usos que são feitos do cinema, numa perspectiva de “uso” muito mais voltada para um sujeito que se produz na relação com seu próprio ambiente (INGOLD, 2005a), do que passivo aos meios que o circundam. Tomando o caso dos festivais de cinema e dos filmes que eles colocam em rede, o cinema se abre para além das suas possibilidades enquanto meio de comunicação. Não seria possível pensar o audiovisual como forma de habitar a contemporaneidade e de produção de realidades? Tal perspectiva parece enfraquecer ou mesmo implodir distinções tão claras entre sujeitos e ambientes, entre real e ficção, entre emissor e receptor e até mesmo entre filme e espectador, além de outras dualidades que insistem em marcar lugar nas teorias sociais contemporâneas, nas políticas públicas e, muitas

⁴ Texto do catálogo da primeira edição, assinado pela diretora e fundadora do festival, Paula Alves. Em relação aos catálogos, é preciso enfatizar que meu campo etnográfico não se restringe a participar das edições de festivais, mas também a buscar pensar sobre eles através dos catálogos e os sites na internet criados para cada edição.

⁵ Prefiro o termo “trilhas-de-vista”, considerando que a percepção do ambiente é tomada através das muitas trilhas que as pessoas produzem para ir e vir de um território (INGOLD, 2005^a: 86-7) e não de um ponto fixo.

⁶ Devo a Rafael de Menezes Bastos esse termo, citado por ele, quando em minha banca de doutorado questionou o uso de termos como ponto de vista ou trilhas-de-vista, termos que parecem abdicar dos sons e centralizar nas imagens.

vezes, na pauta dos movimentos sociais. Além disso, “uma antropologia do contemporâneo necessariamente deve tomar em conta os territórios e articulações midiáticos” (MALUF *et al.*, 2010: 11).

Desde a pesquisa para a tese de doutorado, levei em consideração uma das nossas máximas antropológicas de que rituais e performances não devem ser estudados por eles mesmos, mas nas relações que são estabelecidas com a vida ordinária, com os cotidianos dos sujeitos que se engajam neles. Dessa forma, minha metodologia privilegia observar esses festivais através das alianças que estabelecem com as políticas locais e transnacionais de representação. O pesquisador constitui, assim, seu próprio território de onde pode observar e interpretar tanto as formas como festivais e filmes se desenrolam nas paisagens urbanas, quanto práticas variadas que os sujeitos ensejam na relação com esses festivais e filmes, com políticas identitárias e com a própria cidade. Ou seja, há práticas e experiências locais que nos indicam formas de relação com o audiovisual que ultrapassam a clássica relação “emissor – receptor”.

Nos últimos anos, esses festivais têm se tornado mais recorrentes e apontam para a relevância que os movimentos sociais e grupos de militância têm dado às representações dos sujeitos de suas políticas. De uma perspectiva corretiva ou reparadora, numa luta contra representações estereotipadas ou silenciadoras (SHOHAT e STAM, 2006), esses festivais também se tornaram espaço de incentivo a um cinema experimental que cada vez mais conta com sujeitos engajados em pensar suas vidas a partir do audiovisual, independente de terem o cinema como profissão. E é esse cinema experimental que parece pressionar tanto as políticas de representação mais tradicionais quanto as políticas públicas, nos indicando políticas de vida no contemporâneo.

Interessou para esta pesquisa, questionar tanto as políticas públicas na área audiovisual quanto aquelas voltadas às questões de gênero e sexualidade. Se nas chamadas “políticas culturais” voltadas para as produções audiovisuais são quase inexistentes projetos específicos que contemplem as áreas de gênero e sexualidade, nas políticas públicas que nos últimos anos têm se voltado às desigualdades sexuais e de gênero, as questões de produção artísticas também são praticamente ausentes. No entanto, os festivais etnografados parecem apontar para uma produção de conhecimento e um conjunto de práticas sociais que acabam não sendo contempladas por nenhuma dessas políticas. Como a importância do “narrar” para as experiências conflituosas que marcam os modos contemporâneos de subjetivação, o que parece ficar evidente nas produções observadas nestes festivais.

Os sujeitos que são pressupostos por muitas dessas políticas não são considerados nessas múltiplas possibilidades que os festivais e usos da imagem no contemporâneo indicam. Quando existem políticas culturais voltadas para as populações LGBTs, o pouco que se fala sobre produções artísticas quase sempre supõe sujeitos espectadores passivos às representações que são feitas deles. Pouco se fala em fomentar produções e, quando se fala, é no sentido de valorizar talentos artísticos, como os novos cineastas. As produções artísticas como as audiovisuais parecem ser constituídas como “produtos de talentos”, ou seja, como forma de profissionalização e de reconhecer talentos para o mercado. Os festivais de cinema, por sua vez, apontam que muitas dessas produções são, em muitos casos, resultado de projetos que não pressupõem a formação de uma carreira, mas estão ligados a experiências pessoais e coletivas, são veículos para narrativas que buscam dar sentido às aflições, conflitos e dissidências.

Movimentações sociais, agenciamentos do olhar e distribuição de agência

Em que medida os festivais de cinema e seus filmes tornam-se dispositivos contemporâneos de produção de subjetividades, diretamente ligados aos campos de poder/saber que circunscrevem gênero e sexualidade, ao mesmo tempo em que são desdobramentos das políticas de representação contemporâneas, mais precisamente as que se conectam às movimentações feministas e LGBTs das últimas décadas? O cinema sempre foi alvo de questionamentos que trataram de apontar as representações como um foco privilegiado sobre o qual atuaram movimentos sociais, geralmente problematizando imagens construídas sobre sujeitos marcados por gênero, sexualidade, raça e etnia. Os festivais de cinema como o Mix Brasil e o Femina, assim como os filmes que têm feito parte de suas programações, encontram seus contextos nestas problematizações, daí as relações que tecem com as políticas de representações locais e transnacionais. Mas há as relações com as políticas públicas, que têm sido suas principais patrocinadoras – o Mix Brasil, por exemplo, atingiu seu auge com apoios da Petrobras, na esteira dos patrocínios ao audiovisual, da Prefeitura de São Paulo, como parte das políticas de “atenção à diversidade sexual”, e do Ministério da Saúde, com recursos provenientes das políticas antiaids. Cabe assim questionar o que isso pressupõe. A ideia de que um festival sobre diversidade sexual pode ser financiado como um evento de promoção a atitudes de prevenção à AIDS merece ao menos um pouco mais reflexão.

O Femina, por sua vez, com apoio da Caixa Econômica Federal, dentro dos incentivos que o banco havia dado ao cinema na cidade do Rio de Janeiro e o ensejo de torná-la um polo de cinema no Brasil⁷. Este caso é interessante por se tratar de uma política pública mais abrangente que vê num festival segmentado um espaço de fomento – não se trata de um dinheiro proveniente de políticas específicas para estes sujeitos. Ao mesmo tempo, o Femina se constituiu em dez anos com uma política de agenciamento que tem como objetivo fazer com que as mulheres produzam, tanto para minimizar a desigualdade que as coloca como minoria entre os sujeitos produtores/diretores de cinema, como para que tomem as práticas audiovisuais como estratégia de narrar suas próprias experiências. Há inclusive cursos de capacitação e distribuição de prêmios para produção de filmes, em suas edições. É o que talvez possa ser pensado como “distribuição de agência” (ORTNER, 2006), principalmente por permitirem narrativas que vão de encontro às formas como as mulheres foram representadas pela indústria cinematográfica (MULVEY, 1974; KAPLAN, 1995; DE LAURETIS, 1987).

Este é também o caso do Mix Brasil, principal festival de cinema do país a tematizar a diversidade sexual, se levarmos em conta seus 30 anos, a estrutura construída neste período e sua consolidação dentro do campo das artes audiovisuais. A exemplo do Femina, o Mix Brasil tem como principal tarefa o “fardo da representação” (SHOHAT e STAM, 2006), ou seja, uma perspectiva de produção de novas imagens que contrastam com os antigos estereótipos (RUSSO, 1987; MORENO, 2001). É uma proposta que promove o que poderia ser chamado de “agenciamentos do olhar”, ou seja, a produção de formas de conhecimento que se tornam críticas à “indústria cultural”, ao mesmo tempo em que podem revisitar aquelas representações criticadas e olhá-las com novos sentidos.

⁷ Tópico abordado em textos da empresa nos catálogos do Femina.

Das políticas públicas culturais às políticas culturais da militância

O estudo das políticas públicas no Brasil tem sido uma das áreas de mais férteis de produção dentro da Antropologia. Saúde, educação e outras áreas sensíveis às desigualdades social e econômica, assim como as políticas adotadas em relação às populações indígenas e quilombolas têm sido alvo de um pensamento que, entre outras contribuições, tem permitido colocar em relevo o conflito entre diferentes saberes dentro desses campos (MALUF e TORNQUIST, 2010). Já a área de políticas culturais tem sido observada por pesquisadores de outras áreas há algumas décadas (RUBIM, 2007) tendo em vista o interesse de artistas e produtores “culturais” em relação a esse assunto e porque também as políticas culturais vão desde as festas populares tradicionais, o patrimônio histórico e arquitetônico até as relações tecidas entre artistas e a indústria do entretenimento global.

Quando falamos em políticas culturais, para a antropologia é sempre preciso colocar a expressão “cultura” entre aspas. É que elas se referem quase que exclusivamente às produções da arte, contrariando uma das premissas da antropologia que desde Tylor, no século XIX, fazia da cultura “todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (LARAIA, 2006). Mas ainda que possamos acusar o conceito de cultura nessas políticas de um certo reducionismo, quando entendemos a história das políticas culturais e da presença delas em vários momentos históricos saímos um pouco dessa funcionalidade artística.

Da Grécia Antiga, quando os trabalhadores recebiam dinheiro dos governos locais para assistirem peças de teatro, às revoluções Francesa e Russa quando uma preocupação com o universo artístico fez parte da nova ordem (FEIJÓ, 1983), a ideia é que as artes não são puro entretenimento, mas é através delas que novas formas de pensar – principalmente as formas revolucionárias – podem ganhar corpo entre as populações que podem ser conscientizadas sobre essas possibilidades. Por conta disso é que também os governos ditatoriais vêm nas produções artísticas espaços a serem controlados através da censura explícita, quando estes sugerem alternativas políticas ou de comportamento. É apenas nesse contexto que vemos um conceito de cultura mais próximo da Antropologia, o que nos leva a um outro questionamento: por que são as artes as grandes responsáveis pela mudança cultural, na visão desse tipo de governamentalidade? Porque setores outros como o das políticas econômicas ou mesmo da saúde e da educação não são pensados como potencializadores de novas formas de pensar, apesar de sabermos que são?

Com certeza não nos faltariam exemplos de como as estruturas econômicas e todo o aparato ocidental voltado à saúde e educação – seja em termos de projetos ou mesmo estruturas físicas – possuem um impacto nos campos de saber vigentes, muitas vezes solapando ou desconsiderando saberes outros das populações envolvidas, um conflito que parece menor frente aos projetos progressistas preocupados com números que atestam ou não o sucesso dessas políticas. Já a área “cultural” ou das produções artísticas parecem não ser alvo de uma preocupação que se reverta em números, mas da qualidade do conteúdo e de sua possível subversividade ou se está em consonância com uma sociedade pressuposta para esse Estado.

Chauí (1995) fala de quatro modalidades de relação do Estado com a “cultura”:

- a. **Liberal:** a “cultura” são as belas artes, privilegiando as elites. Modelo vigente no Brasil até as primeiras décadas do século XX, mas com muitas ressonâncias ainda hoje, quando associa a ação cultural ao se levar “cultura” para quem não tem, negando o status de “cultura” às produções artísticas que não são da elite;
- b. **Populista:** manipulação da cultura popular, folclorista. A Era Vargas no Brasil se marcou por esse modelo e contou com o apoio (nem sempre direto) dos artistas responsáveis pelo modernismo no Brasil (Semana de 1922), artistas que beneficiados pela política elitista anterior, voltam-se ao Brasil como temática e crítica do elitismo;
- c. **Autoritária:** o Estado é o produtor oficial e também censor. No Brasil essa política que se marcou pela perseguição e o exílio de artistas, além de uma sistemática análise militar de todo o conteúdo artístico produzido. Também representou, de 1964 a 1985, uma transição entre o modelo anterior e um modo de produção neoliberal vigente hoje. É nesse período que os sistemas de televisão, por exemplo, deixam de ser projetos locais ou regionais de radiodifusão e passam a compor um plano de integração nacional, em que grandes redes de televisão ganham exclusividade nesse projeto, caso da Rede Globo. Mas curiosamente, é também nesse período que vai se ter a primeira experiência comercial bem-sucedida de cinema nacional, quando os filmes produzidos pela Embrafilme tiveram inserção na onipresente estrutura cinematográfica local desde sempre internacional;
- d. **Neoliberal:** a cultura é um evento de massa, com a consagração da mídia, a privatização das instituições culturais e o fortalecimento da figura do “empresário cultural”. Neste modelo o Estado não se omite, mas raramente passa de “um grande balcão de subsídios e patrocínios” na relação com produtores “culturais”. Esse modelo, especialmente em relação ao cinema, foi bastante peculiar no Brasil ainda no período ditatorial, através da Embrafilme que, através de financiamento, permitiu que o número de filmes realizados por ano no país saltasse para a marca de uma centena durante os anos 70, uma marca que não se atingiu mesmo com os relativos sucessos da Atlântida (companhia cinematográfica no Rio), do Cinema Novo e do Marginal.

É possível afirmar que o Estado é um dos grandes provedores da política “cultural” no Brasil, com um modelo de política cultural em vigor no campo das artes como o cinema, o das leis de incentivo à cultura. Em vez de financiar diretamente as obras como fazia a Embrafilme, essas leis incentivam a parceria de produtores com empresas privadas que podem atingir algumas vantagens com essa ação como desconto em impostos de renda. Mas curiosamente, esse modelo neoliberal por excelência não deixa de apresentar certo atrelamento com fontes de financiamento público. No caso do cinema, o exemplo mais forte é o da Petrobras que nos últimos anos tem sido a maior financiadora na produção de filmes brasileiros, além de eventos populares que vão das festas comunitárias ligadas a produções identitárias locais, até festivais de cinema.

Os festivais de cinema que têm como foco a diversidade sexual ou constroem-se num recorte de gênero, como o cinema feminino, parecem áreas bastante sen-

síveis para a o estudo de políticas “culturais” públicas. Talvez porque a movimentação sociopolítica ligada a gênero e sexualidade, também sempre contou com sua política “cultural” própria, uma política da qual os festivais de cinema talvez sejam um dos mais fortes desdobramentos. O cinema feminista dos anos 70, que teve em Laura Mulvey (1974) uma de suas maiores debatedoras, propôs repensar o olhar no cinema, ensejando toda uma produção de um cinema de vanguarda. Da mesma forma, as movimentações gays da Califórnia nos anos 70 permitiram a criação do primeiro festival de cinema gay e lésbico, em 1976, o *Frameline* (ZIELINSKI, 2008). Desde então os festivais de cinema tornaram-se parte do *modus operandi* das movimentações LGBTs e feministas – no qual podemos incluir paradas gays, políticas identitárias e territorialidades urbanas – que foram se constituindo pelas mais diversas cidades do mundo, sem que possamos restringir essa expansão ao chamado Ocidente.

É essa ligação entre arte e política que entendo marcar os festivais de cinema na contemporaneidade, principalmente os que têm como tema a diversidade de gênero e sexual. O que também torna interessante esse campo é o fato dele estar na confluência possível de duas vertentes das políticas públicas: as políticas públicas voltadas para a população LGBT e para as mulheres, e também as políticas públicas voltadas para a produção audiovisual no Brasil. Apesar das consideráveis diferenças em relação a essas políticas elas nos dão a possibilidade de pensar o recente terreno das políticas públicas nessas áreas, que tiveram um crescimento significativo no Brasil apenas a partir do começo da década passada, mais especificamente a partir de 2003, quando a estrutura de governo no Brasil passou a contar com Secretaria de Política para Mulheres, Secretaria de Direitos Humanos e projetos como o “Brasil sem Homofobia”.

E nesse sentido, começamos a adentrar num campo em que as políticas culturais sejam elas públicas ou das organizações não governamentais, e mesmo da indústria do entretenimento, começam a estabelecer diálogo, numa zona de conflitos e contradições. Mas é também, de alguma forma, a possibilidade vislumbrada por Marilena Chauí, quando ela parte de sua experiência de participação na primeira vez em que o Partido dos Trabalhadores assumiu a prefeitura de São Paulo em 1989. Para ela, uma nova cultura política se tornava necessária na cidade e foi através de uma política cultural que a nova administração se valeu. Segundo essa política, os cidadãos deveriam ter defendidos o direito de acesso aos bens “culturais”, mas também à criação desses bens, uma vez que a produção artística era entendida agora como produção de pensamento:

trabalho da memória individual e social na criação de temporalidades diferenciadas nas quais indivíduos, grupos e classes sociais possam reconhecer-se como sujeitos de sua própria história e, portanto, como sujeitos culturais. (...) Direito a reconhecer-se como sujeito cultural, graças à ampliação do sentido de cultura, criando para isso espaços informais de encontro para discussões, troca de experiências, apropriação de conhecimentos artísticos e técnicos para assegurar a autonomia dos sujeitos culturais, exposição de trabalhos ligados a movimentos sociais e populares. (CHAUÍ, 1995: 82)

Apesar de Marilena Chauí estar se baseando na experiência paulistana, não seria forçar a barra pensar o quanto diretrizes parecidas passaram a compor a estrutura do governo federal com a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder em 2003. Apesar do modelo neoliberal de relação Estado x “Cultura” estar vigente e contando com empresas públicas federais como as principais fomentadoras, também são comuns os programas que buscam fomentar produções artísticas, através de editais que podem cobrir boa parte do custo dessas produções. Muitos desses editais podem surgir a partir de programas de direitos humanos,

de diversidade sexual e de gênero, de redução da violência contra mulheres, de redução das homo/lesbo/transfobias, e eles incentivam que sujeitos partam de suas experiências ou de coletivos dos quais fazem parte para trazê-las à tona e colocá-las em debate.

A antropóloga Sherry Ortner (2006: 9-10), ao falar do conceito de agência, bastante caro à antropologia contemporânea, parte do exemplo dos contos de fada dos Irmãos Grimm para pensar o quanto à capacidade de agir dos sujeitos está atrelada à distribuição de poder num determinado contexto. Para ela, a agência feminina não é negada, mas desfeita. Mesmo protagonistas, elas são heroínas-vítimas, ou seja, coisas ruins acontecem a elas e elas próprias não agem para solucionar, como no caso dos heróis masculinos. Este precisa exercer a agência, enquanto a heroína precisa renunciá-la. Quem exerce a ação é punida, não se torna adulta, pois a ação para elas não é um rito de passagem como para os homens. Já as vilãs são punidas mais pelo excesso de agência que pelo conteúdo moral. As formas de agência e distribuição desta, para Ortner (2006: 10), são sempre politicamente ou culturalmente construídas:

Os textos culturais devem ser vistos como elementos de um discurso maior, um universo de significados infletidos politicamente, através do qual a agência é culturalmente modelada e organizada. (...) Falta de agência e intencionalidade legitimada precisam ser vistas criticamente como efeitos de poder.

Significa dizer que, nestes movimentos políticos, a arte foi vista como expressão e representação de coletividades, naquilo que se convencionou chamar de política de representação, representação esta que possuía um fardo corretivo (SHOHAT e STAM, 2006) que buscava contribuir com outras formas de representar os sujeitos desses movimentos, e também como construção de novas possibilidades, de alargamento de horizontes ao trazer à tona formas de vida, contextos culturais não tão visíveis nas produções artísticas de cunho comercial. Os festivais de cinema analisados para esta pesquisa são exemplares neste sentido, pois se constituem na confluência desses contextos que caracterizam as políticas públicas culturais baseadas em gênero e sexualidade que marcam com força a última década no Brasil. E como parte das políticas de representação, eles também contribuem na constituição de novos personagens e narrativas, tendo como justificativa de fundo a representação comercial estereotipada ou mesmo a falta de acesso desses sujeitos à construção de suas próprias narrativas.

Esses festivais de cinema estabelecem também relações com a indústria cinematográfica hollywoodiana e mesmo com a produção brasileira. Se as políticas públicas do audiovisual buscaram de alguma forma oferecer aos brasileiros a possibilidade de se verem e serem reconhecidos como “sujeitos culturais” (CHAUÍ, 1995), as políticas culturais dos movimentos sociais que se reflete nesses festivais oferece a seu público-alvo a possibilidade de se enxergarem e de se entenderem, de um jeito que a indústria das artes parece não dar espaço. No caso de festivais de cinema da “diversidade sexual” sempre houve o objetivo de territorializar a tela do cinema – ideia que defendi em minha tese (SILVA, 2012) –, ou seja, fazer dela um território possível, no que sempre se reverteu numa busca internacional de filmes que pudessem ser apresentados com personagens gays, lésbicos ou trans que pudessem se contrapor às representações das homossexualidades vigentes na mídia comercial, seja na TV ou no cinema. Ou seja, houve uma forma de “agenciamento do olhar” que se voltou tanto para a crítica de obras quanto às produções identitárias dos grupos.

Já os festivais de cinema feminino, em especial o Femina, que não excluem o “agenciamento do olhar” citado anteriormente, também são espaços que oferecem em certo sentido, uma “distribuição de agência”, num sentido próximo ao teorizado por Ortner (2006). Se no caso do Mix Brasil, tornou-se uma prática comum garimpar filmes que traziam a diversidade sexual preconizada pelo festival, o Femina vai buscar produções realizadas por mulheres com o objetivo de agregar essas produções e oferecê-las ao público brasileiro e com isso incentivar que outras mulheres produzam também. A diretora e criadora do festival, Paula Alves, estudou cinema e estatística e, em sua dissertação de mestrado (ALVES, 2011), apontou justamente o número ínfimo de mulheres diretoras no cinema mundial e no brasileiro em especial. Os filmes do Femina não são restritos a temas ou questões de gênero ou que reflitam a experiência feminina, mas valorizam ser uma produção vinda de mulheres. Essa produção, em sua maioria, é totalmente fora do *mainstream*, em sua maioria curtas-metragens experimentais e independentes sem muito espaço na indústria do entretenimento.

Por conta disso, esses festivais também podem contar com a realização de oficinas de audiovisual em que as técnicas elementares de produção são transmitidas em cursos de curta duração, o que já aconteceu em algumas edições tanto do Mix Brasil quanto do Femina. Nos últimos anos, com a pulverização de tecnologias e as facilidades da produção audiovisual nessa “era digital”, esses cursos parecem ter perdido um pouco da força, mas se continuou no projeto de favorecer um tipo de produção marcada pelo signo do alternativo ou mesmo do artesanal. O Mix Brasil em sua origem se marcava por uma produção de cunho *underground*, que traziam questões críticas em relação à sexualidade, mas também à própria linguagem cinematográfica, uma produção artesanal da qual talvez seja possível encontrar um sopro nessa configuração atual de maiores facilidades.

Saberes em conflito

Os festivais de cinema feminino, da diversidade sexual, entre outros que promovem tais alianças com os movimentos sociais, têm como sua característica o ensejo dessa produção que desafia tanto a “heterossexualidade compulsória” quanto o próprio cinema como indústria e linguagem. Nesse sentido, os festivais de cinema são grandes catalisadores de filmes que fogem aos padrões comerciais de produção e estética. E nesse sentido, vamos encontrar contextos de produção desafiadores da política cultural e da lógica da arte no contemporâneo e mesmo campos de saber que trazem questões importantes ao debate sobre gênero e sexualidade que muitas vezes contrapõem o vigente nas políticas públicas voltadas às mulheres ou à população LGBT.

Um desses pontos de conflito está no que se refere à ideia de cineasta como criador de uma obra audiovisual dentro de um projeto mais amplo de carreira artística. Em outras palavras, parece ser difícil pensar na figura do “cineasta de um filme só”. Figura que marca esse tipo de festivais de cinema, não se trata necessariamente de alguém que por circunstâncias específicas não conseguiu realizar um segundo filme, mas também pode ser. Estou me referindo a um tipo de filme que não é apenas mais um na filmografia de um diretor, mas é o filme que marca um determinado período de sua vida, como resultado de um projeto científico ou cultural ou mesmo uma experiência pessoal, em que a linguagem audiovisual se torna uma espécie de “escrita de si” (FOUCAULT, 1992). Ferreira (2015: 180-1) encontrou um cenário parecido em sua pesquisa sobre o *Queer Women of*

Color Media Arts Project, um festival de mulheres realizado em São Francisco (EUA):

Estas compreensões são pensadas como guias e exercícios de criação imagética que possam potencializar formas de comunicação alternativas e que fortaleçam individualidades marcadas por eventos traumáticos, servindo, em certo sentido, como parte de complexos processos terapêuticos de “cura” através de imagens, idealizados como forma privilegiada de atuação pelo coletivo. Assim, realizar um vídeo e falar sobre suas histórias individuais passa a se relacionar explicitamente a um tipo de fazer político coletivo, questionando estes lugares e espaços de “marginalização”. (...) Estas imagens se evidenciam como possibilidades de compartilhamento de eventos traumáticos individuais, sugerindo maneiras coletivas e criativas de navegar em meio a contextos muitas vezes opressivos, resistindo ao mesmo tempo em que se criam novas e poderosas imagens sobre estas pessoas.

A possibilidade dos “cineastas de um filme só” – e me perdoem a grosseria desse termo – pressionam de certa forma as políticas vigentes na área da cultura, como os editais que oferecem fundos para a realização de filmes, uma clara forma de incentivar cineastas não ligados à indústria. No entanto, há que se querer ser cineasta como profissão e não apenas ser um sujeito em vias de fazer um filme por motivos bem pontuais. Explico-me: esses editais lançados pelo Ministério da Cultura exigem do candidato ao patrocínio um portfólio que ateste sua capacidade em produzir filme, ou seja, não é possível que seja seu primeiro filme. Esse tipo de exigência tende a ser mais branda nos editais da Secretaria de Direitos Humanos ou de Política para Mulheres, que buscam fomentar produções audiovisuais, apesar de que nesse caso favorecem coletivos para os quais o filme pode não representar o início de uma série.

Mas o desafio colocado pelos festivais de cinema de gênero e sexualidade não param por aí. Eles apontam para outros saberes e territorialidades que podem se contrapor até mesmo a algumas diretrizes de parte da militância. Como em *Sem Títulos* (dir. Letícia Ribeiro e Ronne Portela, Brasil, 2013), citado anteriormente, um curta que nos seus poucos minutos desafia os binarismos de gênero e sexualidade e o corpo feminino para além do biológico. Enquanto muitos desses festivais e algumas políticas públicas se constroem numa perspectiva que valoriza a diferença, filmes como esse fazem questão de questioná-la. Uma personagem marcante é Pai Amor que faz parte da infância da narradora como uma figura que circula pelas ruas mesclando roupas consideradas femininas e barba, num corpo em constante construção. Ele/ela se questiona como pessoa, tomando seu próprio corpo como feio, por não se enquadrar nem lá nem cá. A partir da figura de Pai Amor, as diretoras protagonistas do filme questionam o binarismo que marca os banheiros públicos, uma experiência de opressão cotidiana que faz dessa produção universitária um manifesto pela livre circulação por lugares e gêneros, na frase que o encerra: “*Transitar por onde eu quero não me faz menos mulher do que ninguém*”.

A realização desse projeto foi importante para pensar os rumos de uma Antropologia do Cinema, um campo que não é novo, mas se reestruturado nos últimos anos, um campo que em minhas pesquisas se constitui na interface com as antropologias Urbana, do Gênero e da Performance, sem deixar de recorrer à Antropologia Visual e à Teoria do Cinema. É também um campo importante para a antropologia contemporânea, em que temas bastante caros aos debates atuais, como agência, multissensorialidade e o crescente campo de estudos de políticas públicas – quando a antropologia parece fazer suas contribuições mais fecundas às populações que estuda.

Uma contribuição importante dessa pesquisa foi a de pensar o audiovisual em sua relação com a cidade, como uma forma de estar na cidade e com ela produzir sentidos. Como os aspectos multissensoriais do cinema contribuem para uma reflexão sobre a cidade e o contemporâneo. Num artigo publicado recentemente, oriundo da tese, coloquei em relevo as relações que os sujeitos tecem entre seus corpos e as paisagens citadinas (SILVA, 2013). Territorializar filmes e cidades são empreendimentos que se tornam muito próximos quando se observa um festival de cinema do tipo do Mix Brasil. As possibilidades que essa relação entre Performance e Territorialidade oferecem também me colocam novos desafios como pensar os estudos de audiovisual para além do cinema e do vídeo e pensar em performances culturais que colocam em relevo a multissensorialidade, a relação entre corpo e cidade, os processos de urbanização, entre outros temas tratados e que puderam compor desdobramentos em novas pesquisas.

Agradecimentos

É importante ressaltar que a bolsa do Programa de Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/ Capes) foi de extrema importância para minha inserção definitiva do estagiário na vida acadêmica do ensino superior, sendo que foi interrompida por conta da aprovação em concurso docente na mesma universidade. Agradeço a Capes pela oportunidade. Nesse sentido, esse trabalho não teria sido possível sem a parceria com os professores Moisés Alessandro de Souza Lopes e Sonia Regina Lourenço, ambos do Departamento de Antropologia da UFMT, que no período deste estágio pós-doutoral estiveram à frente da coordenação do PPGAS/UFMT e também dividiram comigo a coordenação do Núcleo de Antropologia e Saberes Plurais (NAPlus). Muito obrigado também ao museólogo Ryanddre Sampaio, do Museu Rondon de Etnologia e Arqueologia (MUSEAR/UFMT), outro grande parceiro das atividades que constam neste relatório. Por fim, obrigado aos meus alunos e orientandos do mestrado em Antropologia pela parceria e confiança em mim depositada.

Agradeço também ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (IBP), sediado na Universidade Federal de Santa Catarina em parceria com a UFMT e outras universidades brasileiras. Estou ligado ao IBP desde sua criação em 2009 e pude continuar desenvolvendo desde Cuiabá minhas contribuições ao projeto “Cuidados de si e políticas da vida: políticas públicas e experiências sociais no campo da saúde e da cidadania no Brasil”, coordenado pela professora Sônia Weidner Maluf, a qual também agradeço a parceria.

*Recebido em 10 de fevereiro de 2023.
Aprovado em 30 de abril de 2023.*

Referências

- ABU-LUGHOD, Lila. Melodrama Egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno? *Cadernos Pagu*, 23: 75-102, 2003.
- ALVES, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 sob a perspectiva de gênero*. Escola Nacional de Ciências Estatísticas (ENCE/IBGE), Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais, Rio de Janeiro, 2011.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, [1962] 1990.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre linguagem e vida social. *Ilha Revista de Antropologia*, 8 (1): 185-229, [1990] 2006.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova York e Londres: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York & London: Routledge, 1997.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [1990] 2003.
- CHAUI, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, 9 (23): 71-84, 1995.
- DAWSEY, John. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*, 13: 163-176, 2005.
- DE LAURETIS, T. *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FERREIRA, Glauco B. "A(r)tivismos" cinematográficos queer of color: as ações de resistência e agência do coletivo Queer Women of Color Media Arts Project. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 2 (3): 177-191, 2015.
- FOUCAULT, Michel. [1976] 2006. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 17ª edição. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- GOMES PEREIRA, Pedro Paulo. Cinema e antropologia: um esboço cartográfico em três movimentos. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10 (1): 51-69, 2000.
- HALL, Kira. Performativity. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9 (1-2): 184-187, 1999.
- INGOLD, Tim. Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor-caminho e navegação. *Religião e Sociedade*, 25 (1): 76-110, 2005a.
- INGOLD, Tim. The eye of the storm: visual perception and the weather. *Visual Studies*, 20 (2): 97-104, 2005b.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LANGDON, E. Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico – A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha Revista de Antropologia*, 8 (1). Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MALUF, S.; MAGALHÃES, N.; CAGGIANO, S. Introdução: As mídias em múltiplas perspectivas. (Sessão Temática Antropologia e Comunicação). *Ilha Revista de Antropologia*, 10 (2): 8-16, 2010.

MALUF, Sônia W. “Biogitimidade, direito e políticas sociais: novos regimes biopolíticos no campo da saúde mental no Brasil”. In: MALUF, S. W.; SILVA, E. Q. (orgs.). *Estado, políticas e agenciamentos sociais em saúde: etnografias comparadas*. Florianópolis: EdUFSC, 2018. pp. 15-44.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. *Esboços*, 9 (9): 87-101, 2001.

MALUF, Sônia W.; TORNQUIST, Carmen S. (orgs.). *Gênero, saúde e aflição: abordagens antropológicas*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

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

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2ª edição. Niterói: EdUFF/Funarte, 2001.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, (1974) 1983. pp. 437-453.

ORTNER, Sherry. Teoria na Antropologia desde os anos 60. *Mana*, 17(2). Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ, [1984] 2011. pp. 419-466.

ORTNER, Sherry. “Poder e projetos: reflexões sobre a agência”. In: GROSSI, M.; ECKERT, C.; FRY, P. (orgs.). *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Nova Letra, Goiânia, 2006. pp. 45-80.

RICH, Adrienne. “Notas para uma política da localização”. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Gênero, desejo e identidade*. Lisboa: Cotovia, [1984] 2002.

RUBIM, Antonio. Políticas culturais e novos desafios. *Matrizes*, 2 (2): 93-115, 2009.

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

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia da Letras, 1978.

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

SILVA, M. A. A cidade de São Paulo e os territórios do desejo: uma etnografia do Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual. *Eco-Pós*, 3 (16): 19-43, 2013.

SILVA, Marco Aurélio da. *Territórios do desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. 360fs. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.

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

ZIELINSKI, Gerald. Exhibition & Community around the Queer Film Festival (Paper). Conferência *Seeking Queer Alliances: Resisting Dominant Discourses and Institutions*. Varsóvia: Gender Studies Center & American Studies Center/Warsaw University, 2006.