

O CORPO NO CINEMA, DA TELA À PLATEIA: O CASO DOS FESTIVAIS DE FILMES DA DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO

Marcos Aurélio da Silva (UFMT/PNPD-Capes/marcoaureliosc@hotmail.com)¹

226

Resumo: O artigo aborda algumas das relações entre corpo e cinema a partir da antropologia. Mais especificamente busca-se explorar as duas acepções da expressão “corpo no cinema” que pode abarcar desde como os corpos são construídos e representados nos filmes, quanto se referir – aproveitando a polifonia da palavra cinema que pode significar tanto a arte audiovisual quanto as salas de exibição – a como os corpos na plateia são afetados pelos filmes e suas representações. Produz-se assim uma antropologia do cinema preocupada com aspectos da multissensorialidade em que os sujeitos estão mergulhados em (e não sobre) ambientes dos quais as produções audiovisuais são parte importante. O campo etnográfico tem sido realizado nos últimos anos em festivais de cinema da diversidade sexual e de gênero, enfocando os filmes, os espectadores, as comunidades locais e transnacionais que tais filmes e festivais ensinam. O corpo, nestes contextos, pode ser tanto um território de produção de discursos, de adesão ou de contestação, na relação com os regimes de poder-saber do Estado-nação, da mídia e da ciência, mas sem dúvida um demarcador de identidades e de produção de sujeitos do contemporâneo, constituídos nas narrativas dos filmes e nos engajamentos das plateias que os colocam em rede.

Palavras-chave: corpo, audiovisual, multissensorialidade.

Abstract: The article discusses some of the relationships between body and film from anthropology. More specifically seeks to explore the two meanings of the term “body in the cinema” which can encompass everything from how the bodies are constructed and represented in the movies, as refer – taking advantage of the polyphony of the word cinema in Portuguese that can mean both visual art and the rooms view – how the bodies in the audience are affected by the films and their representations. It produces an anthropology of film concerned with aspects of multisensoriality in which the subjects are immersed in (not on) environments where the audiovisual productions are an important part. The ethnographic field has been made in recent years in film festivals of sexual and gender diversity, focusing on the movies, spectators, local and transnational communities such films and festivals construct. The body, in these contexts, can be both a territory of production of speeches, adhesion or contestation in connection with the systems of power-knowledge of the nation-state, media and science, but certainly a demarcative of identities and production subject of contemporary, constituted in the narratives of the films and the engagement of audiences that put them on the network.

Keywords: body, audiovisual, multissensoriality.

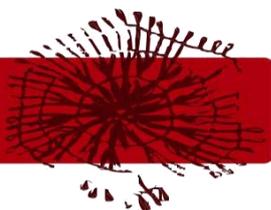
¹ Doutor em Antropologia Social (PPGAS/UFSC) e Docente do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) da Capes. Integrante do Núcleo de Antropologia e Saberes Plurais (NAPPlus/UFMT). Pesquisador convidado do Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (TRANSES/UFSC). Membro do Grupo de Análises de Poéticas e Políticas do Audiovisual (GRAPPA/UFRRJ).



Existem dois corpos no cinema. De um lado, o corpo na tela, ou os corpos dos protagonistas, construídos na relação entre diretores e atores. De outro, um corpo imerso na plateia escura, ou um conjunto de corpos, construídos nas múltiplas relações com a tela e com a vida lá fora. A obviedade da existência de corpos na tela e na plateia do cinema será aqui problematizada para pensarmos o quanto esses corpos – dos personagens e dos espectadores – podem indicar novas possibilidades de teorização quando pensados juntos, como parte da mesma experiência. A partir da experiência dos festivais de cinema², onde o campo etnográfico se estende dos filmes em exibição aos frequentadores e suas redes na paisagem urbana, a presente reflexão busca focar nesse encontro cinematográfico, da tela com a plateia, como um espaço em que os corpos/sujeitos são constituídos. A maioria dos estudos realizados no último século se voltou às duas instâncias como experiências separadas. De um lado, as pesquisas se concentraram na forma como os corpos são representados, de outro o espectador tem seu corpo reduzido a um olhar.

Este artigo se insere numa proposta de antropologia do cinema que não se contenta em realizar análises semióticas dos filmes – apesar de não negar a possibilidade de tais metodologias e eventualmente lançar mão delas. Assim, pensar na experiência do cinema é questionar a dualidade *emissor/receptor* presente nos estudos de comunicação que ora enfocam as obras, ora a sua recepção, mas raramente se coaduna essas duas experiências dentro de um mesmo e complexo processo. Essa antropologia do cinema também vai além do campo da antropologia visual – consolidado na disciplina e uma fonte de diálogo importante –, direcionando-se a campos como a antropologia da performance (Dawsey, 2007; Langdon, 2006) que, em sua história de análise de rituais, festas, cerimônias e espetáculos, tratou de eclipsar a dualidade entre palco e plateia. Produz-se também uma antropologia do gênero e da sexualidade que possui um intenso diálogo com as representações produzidas pelos meios de comunicação e com a crítica feminista ao cinema (De Lauretis, 1984, 1987; Mulvey, 1975, 1996; Kaplan, 1995). A antropologia urbana focada na noção de territorialidade também contribui para essa antropologia que pensa a experiência do cinema em contextos citadinos, metropolitanos e transnacionais (Silva, 2013; Canevacci, 2003, 2008). Sem falar, é claro, de uma antropologia

² Este artigo é resultado de pesquisas etnográficas realizadas durante o Doutorado em Antropologia, na UFSC, de 2007 a 2012, no Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual, e também como projeto de estágio pós-doutoral em Antropologia na UFSC (2012 a 2014) e na UFMT (desde 2014). Agradeço à orientação da professora Sônia Maluf (PPGAS/UFSC) e à supervisão do professor Moisés Lopes (PPGAS/UFMT), nestes projetos. A pesquisa teve financiamento do INCT Brasil Plural até 2014.



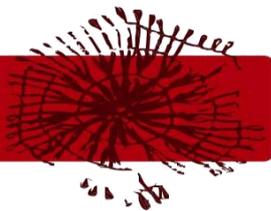
da pessoa e da corporalidade (Maluf, 2001, 2002; Mauss, 1934, 1938; Le Breton, 1990) que se torna imprescindível para a discussão que se pretende aqui.

Pensar o corpo na antropologia e nas humanidades tem sido basicamente um diálogo com e um desafio a pressupostos básicos do pensamento ocidental que, com a dualidade natureza e cultura, coloca o *corpo* como produto de uma biologia, em oposição a uma *mente* constituída como uma identidade sociocultural (Le Breton, 1990: 8). Geertz (1966) já dizia hácinquenta anos que tal dualismo não se sustenta, defendendo que a constituição corporal só se torna possível com o desenvolvimento da cultura, simultaneamente e não como processos isolados. Por sua vez, a filósofa Judith Butler (1993), representante de uma filosofia que oferece diálogos para a antropologia contemporânea, vai pensar os corpos como constituídos em matrizes de significado que os materializam em práticas performativas marcadas pela *iterabilidade*³. Ou seja, não há anterioridade do corpo em relação à cultura ou mesmo das matrizes discursivas das quais fazem parte. São essas heranças da antropologia e o diálogo com a filosofia contemporânea que formam parte da rede que compõem os estudos de pessoa e corporalidade e servem aqui de fundo para se pensar o “corpo no cinema”.

CORPO E ANTROPOLOGIA DO CINEMA

Nos estudos de cinema (não antropológicos), o corpo é geralmente analisado dentro de abordagens semióticas (Siqueira, 2002; Vieira, 2014) que o colocam como gerador de simbolizações, mas é pouco contextualizado em relação aos regimes de poder-saber (Foucault, 1975) que o circunscrevem. Muitos desses estudos também falam de uma subjetividade que compõe esse corpo e que estaria aí a sua capacidade de afetar os corpos na plateia, ou seja, produzindo uma *intersubjetividade* (Garcia, 2009) ou um “corpo cinemático” (Shaviro, 1993). Por um lado, costuma-se falar do corpo como *locus* da subjetividade que, no entanto, parece ser constituída como um *plus* a um corpo já existente, ou seja, é como se falassem de um corpo em que se dá a habitação de uma alma/sujeito/identidade, mantendo o dualismo que deve-

³ Em seu livro *Bodies that matter* (ou “corpos que pesam” ou “importam”), Judith Butler (1993: 1-3) tem como argumento que a materialidade dos corpos não existe como uma natureza anterior ou primordial, mas como efeitos de um conceito de natureza, no caso ocidental. A categoria “sexo”, segundo a autora, é uma “prática regulatória que produz os corpos que governa”, num processo de reiteração performática dessas normas ao longo do tempo, de onde o conceito de performatividade torna-se importante para Butler, baseada no preceito austíniano do “dizer é fazer” (Austin, 1966).



riam, ou não, supostamente criticar. Por outro, o corpo cinemático é a figura que Shaviro utiliza para pensar num conjunto de intensidades que perpassam entre corpos de personagens e espectadores, mas na concepção dele este corpo é engajado de forma passiva (Shaviro, 1993: 255), numa experiência conduzida pela narrativa do filme. Gostaria de reter apenas a primeira parte dessa reflexão de Shaviro, recusando de antemão qualquer passividade ao corpo dos espectadores.

Assim, parto do princípio de que quem fala, quem escreve, quem age é o corpo/sujeito – uma entidade única – e não o sujeito que habita o corpo. Não há uma identidade ativa contra um corpo passivo. O corpo habita o mundo (Ingold, 2015) e, nesse habitar, se constitui como sujeito, sem se tornar o recipiente de uma entidade. A dualidade corpo/sujeito, corpo/alma, ganha sua existência a partir de regimes de poder-saber em que esta divisão cumpre seus objetivos (Le Breton, 1990; Foucault, 1975). Nesse sentido, há que se cuidar com a ideia de uma *subjetividade* que parece remeter a algo pronto, uma essência, ao passo que a ideia de *subjetivação* torna-se mais interessante por remeter à ideia de processo, uma produção constante. Sujeito e corpo nunca estão prontos, desdobrando-se continuamente por linhas e ambientes (Ingold, 2000, 2007, 2015) que os constituem.

Na antropologia, são poucos os trabalhos que enfocam essa relação entre corpo e cinema. Raras e boas exceções são os trabalhos de Sônia Maluf (2002), Debora Breder (2013) e Esmael Oliveira (2013), em que os corpos no cinema são evocados para além de uma semiótica detalhista. No primeiro caso, a fala de uma personagem travesti num filme de Pedro Almodóvar, torna-se o ponto de partida para uma discussão sobre “corporalidade e desejo”, em que as produções corporais dos “sujeitos da margem” desafiam os “mecanismos de poder naturalizados nas ideologias e nos modos de vida dominantes nas sociedades urbanas ocidentais contemporâneas”:

Tudo sobre minha mãe [Espanha, 1999] vai um pouco na contramão desses filmes que têm como tema a tensão entre ocultamento e descoberta (e que se fundamentam em outra tensão: ou se é homem ou se é mulher, e a prova dos nove é o corpo anatômico, substantivo, objetificado). Ao contrário de grande parte desses personagens travestis clássicos, a principal personagem travesti de *Tudo sobre minha mãe*, Agrado, não busca o ocultamento. Ela não faz de conta que é mulher e que sempre foi. Sua afirmação pública é feita pela exibição de seu corpo exatamente pelo que ele é: um corpo transformado, fabricado, que aparece e se afirma como corpo fabricado, não um corpo substantivo, objetificado, mas corporalidade, veículo e sentido da experiência. A autenticidade desse corpo, segundo o próprio discurso de Agrado, sua ‘natureza’ estaria no processo que o fabricou. Ao dizer que o que tem de mais autêntico é o silicone, Agrado está revelando que o ‘autêntico’ nela é justamente produto de sua criação, da intervenção de seu desejo, de uma agência própria. (Maluf, 2002: 145-6)



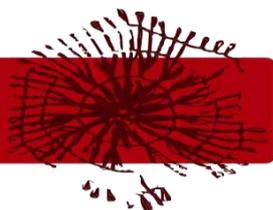
Maluf enfatiza que a naturalidade como as transgressões são apresentadas fazem delas objeto não de escândalo, mas de “atração e identificação”, realçando mais uma corporalidade processual constitutiva dos sujeitos do que um corpo inerte e autônomo.

Já Breder (2013) se dirige ao horror provocado nos filmes de David Cronenberg, cineasta canadense de ficção científica, quando apresenta corpos reconfiguráveis, mutáveis, permeáveis e remodeláveis⁴, corpos em permanente dissolução que desafiam a noção de “corpo moderno” como “realidade autônoma dissociada ontologicamente do sujeito que o encarna” (Breder, 2013: 28). Para Cronenberg, corpos têm vontade própria, geram criaturas, hibridizam-se com máquinas, colocando-se em permanente construção (idem: 30), sendo jamais melhores suportes dos sujeitos que os habitam.

Corpos/sujeitos em permanente produção e busca de um lugar habitável são também compreendidos por Oliveira (2013) em sua pesquisa sobre as experiências do HIV/Aids nas obras dos cineastas moçambicanos Isabel Noronha e Orlando Mesquita. Para o autor, baseado nos estudos de corpo de Marcel Mauss e Pierre Bourdieu, os corpos se constituem nas relações sociais, cujas práticas expressam distinções e posições de sujeito. Oliveira também recorre à obra de Michel Foucault para dar conta de pensar numa biopolítica que investe nos corpos tornando-os alvo de uma série de técnicas presentes em igrejas, escolas, prisões, manicômios e hospitais. Os cineastas analisados por Oliveira produziriam “imagens-corpos”, conceito que para o autor remete a significados que vão além do corpo em tela, indicando uma extrema contestação do “corpo natural”, da “ordem convencional”, desafiando as políticas oficiais e institucionais que marcam a interação entre corpos e Estado (Oliveira, 2013: 1).

Ainda que sejam de suma importância para a antropologia do cinema, estes estudos ainda mantêm, como boa parte da teoria do cinema, uma centralidade sobre o produto do cinema, os filmes, suas narrativas e personagens. A antropologia do cinema em que me baseio, persegue a ideia de pensar nas duas acepções da expressão “corpo no cinema”, produzindo análises de como os corpos são construídos na tela, mas sem desconsiderar os “corpos no cinema”, no contexto da sala de exibição, onde a experiência do cinema se processa. Nesse sentido, as minhas noções de corpo e pessoa são pensadas levando em consideração os ambientes em que os sujeitos se desdobram na produção de seus corpos. O conceito de ambiente é fruto do diá-

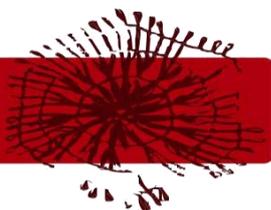
⁴ Só para citar um exemplo de sua cinematografia, temos o clássico *A Mosca* (1986), em que um cientista pesquisador da tecnologia do teletransporte se funde geneticamente com uma mosca acidentalmente presente na máquina, num dos testes. Aos poucos, o protagonista vai se transformando numa gigante mosca.



logo com a antropologia de Tim Ingold (2015) para quem os ambientes não podem ser pensados à maneira de um palco *sobre* o qual os sujeitos agem, mas talvez sejam melhor pensados como oceanos em que os corpos estão mergulhados promovendo intensas trocas com materiais humanos e não humanos.

Assim, a sala de cinema não é uma mera superfície para a relação distanciada entre corpos em tela e corpos na plateia. Antes elas formam um ambiente que cerca os corpos, com imagens que podem até mesmo se aproximar do espectador – caso da imagem em três dimensões –, sons que envolvem os sujeitos ao terem suas fontes espalhadas pela sala – o sistema *surround* é o equivalente do 3D para o som –, além do fato desta sala de cinema poder estar em conexão com um “mundo-lá-fora” que continua informando esses corpos/sujeitos – algo que se superlativa em festivais de cinema que estabelecem conexões com a cidade e com as movimentações sociais, políticas e culturais. Nesse sentido, a ação do cinema em tela sobre os corpos na plateia é mais intensa do que lhe fazem jus as teorias do cinema. Essa ação talvez encontre nas exhibições de filmes em festivais de cinema e no consumo público e privado do cinema pornográfico (Williams, 2012) seus exemplos mais extremos, quando os corpos, mais do que olhar e escutar, percebem o filme, imersos nesse ambiente criado por imagem, som e espaço de exibição. Esse ambiente oferece múltiplas conexões a esses corpos através do medo, da alegria, da raiva, do espanto, da compaixão, do tesão, acionando histórias individuais e coletivas num corpo que percebe por todos os poros e não apenas por olhos e ouvidos. Se o cinema é olhado, neste caso o corpo é todo olhar (Canevacci, 2008: 42).

Pensar na produção de corpos/sujeitos é pensar em regimes de poder-saber (Foucault, 1975) – dos quais o cinema se constitui como um dos mais importantes na atualidade – que produzem sujeitos ou, melhor, fomentam processos de subjetivação em que corpos e sujeitos tornam-se indissociáveis. Por conta disso, o cinema tem sido reconhecido como um dispositivo de poder contra o qual, em sua versão comercial, há uma série de críticas, das quais talvez os festivais de cinema voltados para as questões de gênero e sexualidade sejam grandes portavozes. Mais do que produtores de discursos, tornaram-se territórios que permitem a produção de olhares que buscam corpos e sujeitos que correspondam às suas produções de subjetividade e corporalidade. Ou seja, são lugares altamente questionadores das produções dos meios de comunicação do *mainstream*, ao mesmo tempo em que são territórios que incentivam e fazem



girar uma produção de filmes que, para além de uma variedade de temas e linguagens, têm sido percebidos na chave de uma crítica à representação.

Os festivais também são espaços em que assistir filmes guarda diferenças importantes com contextos mais comuns, formando ambientes que com certeza produzem novas significações para o próprio filme. Em festivais como os que etnografo, focados em temas da diversidade sexual e de gênero, são muitos os elementos que produzem esse ambiente: as projeções de filmes são acompanhadas de debates, muitas vezes com a presença de diretores, produtores e atores dos filmes; há um sentimento de comunidade local e transnacional nessa plateia, uma vez que esses festivais tanto acionam redes locais identitárias como estão em conexão com festivais do mesmo tipo espalhados pelo mundo, elaborando trocas entre eles; os filmes assistidos também não são percebidos apenas a partir deles mesmos mas no conjunto dos títulos que compõem o festival e com as cinematografias de origem; a perspectiva identitária também se acentua quando estes festivais passam a discutir e debater não os filmes em si, mas os temas neles expostos que certamente são relacionados com realidades locais. É esse ambiente, não restrito à imagem e ao som, que se coloca ao engajamento dos corpos/sujeitos.

FESTIVAIS DE CORPOS: PANORAMA, DIVERSIDADE E COMUNIDADE

Os festivais de cinema que tenho estudado na última década talvez se constituam como lugares privilegiados para se pensar na interface corpo e cinema: o Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual, realizado em São Paulo desde 1993; e o Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino, realizado no Rio de Janeiro desde 2004. Na sequência, trago um pouco da pesquisa etnográfica realizada nesses festivais, através de observação participante, da percepção dos filmes nas salas de cinema e nas plataformas da internet (caso de filmes exibidos em anos anteriores) e da leitura etnográfica de catálogos dos festivais, de notícias sobre os filmes, de entrevistas com diretores. Assim, as descrições abaixo envolvem desde cenas de filmes quanto a etnografia da sala de exibição, trilhas que serão importantes para acessar o “corpo no cinema” de que trata este artigo.

O Festival Mix Brasil conta em sua programação anual com filmes de longa e curta duração, brasileiros e internacionais, cujas narrativas são de filmes que poderiam ser classificados como gays, lésbicos, LGBTs ou *queers*, até outros que simplesmente contemplam a ideia



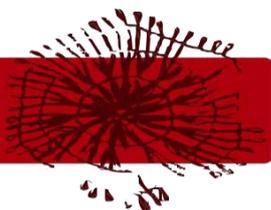
de diversidade sexual. Além dos filmes, a programação que pode chegar a 10 dias – espalhada por cinemas das áreas centrais da cidade, voltando-se a territórios específicos de circulação de sujeitos⁵ – também conta com outras atividades como shows musicais, exposições de arte, festas em casas noturnas da cidade, peças de teatro. A ideia de diversidade se faz presente tanto na programação quanto nas estéticas – das mais comerciais às mais alternativas – e temas – que vão dos mais divertidos aos mais dramáticos, dos mais banais aos mais políticos. Inclui-se ainda nesse ambiente de diversidade as múltiplas procedências desses filmes que tanto abundam no ocidente quanto vêm dos locais mais longínquos e improváveis. Ou seja, espraiando-se por São Paulo e pelo mundo, o Mix Brasil promove uma multiplicidade de corpos em comunhão, promovendo uma diversidade multissensorial e material.

Nos anos de 2009 e 2010, em que a pesquisa de campo foi realizada diretamente junto ao festival, a mostra *Panorama Internacional* trouxe produções da Alemanha, China, Noruega, Espanha, Israel, Tailândia, Filipinas, Líbano, França, Estados Unidos, Portugal, Suécia, Grécia e Nova Zelândia, que oscilavam de histórias românticas e trajetórias individuais – geralmente tema dos documentários –, a resgates de artistas da cena “gay” de grandes cidades, filmes sobre adoção ou sobre relações familiares, histórias de amor proibido, experiências transgênero e os sempre presentes filmes “de comunidade”, ou como prefere Dean (2007), os que representam as “subculturas urbanas de gays e lésbicas”, ou a “cultura LGBT urbana”⁶.

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

⁵ Conforme observado na pesquisa de campo, o Mix Brasil espraiava sua programação de filmes em cinemas de um circuito de “cinemas de arte” da Rua Augusta, cinemas antigos da região do centro antigo (República, Arouche) e cinemas pornográficos. Além disso, havia apresentações em praças e locais de “pegação”, como um estacionamento no Parque do Ibirapuera, que possui à noite intensa circulação de homens e michês, e uma praça na Vila Buarque, território de travestis e seus clientes.

⁶ O argumento é de que essa “cultura LGBT ou gay” não é o conjunto de todas as vivências de homens e mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com pessoas do “mesmo sexo”, mas se refere, para fins desta pesquisa, às territorialidades urbanas que se organizam em “manchas” (Magnani, 2005) que agregam casas noturnas, circuitos de cinema e de sexo em redes marcadas socioeconômica, geracional e etnicamente e dos engajamentos de indivíduos e da produção de sujeitos nestas mesmas redes. Um sentido de cultura mais processual e relacional do que preocupado em comportamentos e ideias estanques.



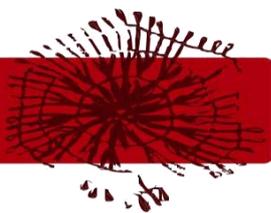
e fantasias de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e seus simpatizantes de 28 países” (Mix Brasil, 2010: 5).

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



Casamento à Espanhola e O Eterno noivado..., destaques de 2009. Foto: divulgação

Apresentada no CineSesc, numa tarde de quinta-feira, a sessão não estava muito concorrida – uma vez que durante a semana, as plateias de todos os cinemas em circuito no festival são mais numerosas nas sessões noturnas. O primeiro filme trazia a história de um noivado que durou 42 anos, entre duas mulheres, relatando fatos marcantes de suas vidas pessoais e dos círculos de amizades que frequentavam, suas viagens, até que pudessem se casar oficialmente. A história se torna ainda mais emocionante com a ênfase dada aos cuidados que uma dispensa à outra, pelo avanço da idade e dos problemas de saúde de uma delas, trazendo mais do que uma história de amor ou desejo, mas de profunda cumplicidade representada nos cuidados corporais. Quando descobrem que uma delas tem menos de um ano de vida, as duas, que residem nos Estados Unidos, rumam a Toronto, no Canadá, onde a lei permite o registro civil da união. O destaque dado já no título do filme ao longo noivado parecia se coadunar com as demandas por leis que garantam a união de pessoas do “mesmo sexo” em países como



o Brasil, onde a discussão se arrastava desde os anos 1990⁷.

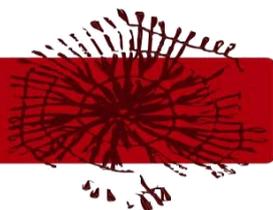
No outro lado do Atlântico, uma pequena vila do interior é destaque de *Casamento à Espanhola*, por ter sido uma das poucas cidades a levar a termo a “Lei do Casamento Homossexual”, promulgada pelo parlamento espanhol em 2005, contrariando o direcionamento dado nas grandes cidades da Espanha, conforme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

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

A fotografia que valorizava de forma bucólica a paisagem acidentada do vilarejo merece destaque. Numa das sequências vemos o prefeito Francisco Maroto, protagonista da história, alimentando cabras com uma garrafa de leite, cercado por casas de madeira, relações de vizinhança, rochedos e arbustos no terreno de encosta. O ambiente torna-se parte do corpo do protagonista, uma extensão dele, ou o que Canevacci (2008) chama de *corpo-panorama* – imagem à qual voltarei mais adiante ao falar de filmes em que as cidades também são protagonistas e tornam-se extensão dos corpos-sujeitos. O documentário mostrava como dezenas de casais estavam escolhendo a cidade para realizar as cerimônias, incentivados pela prefeitura local que encontrou também uma forma de desenvolvimento econômico para a localidade, até então dependente de atividades agropecuárias. Depois da sessão, no debate que contou com a presença do prefeito e do diretor, Maroto explicou que a lei para ser colocada em prática dependia de cada prefeito. Tanto Maroto quanto o diretor, Andres Rubio, falavam do filme como uma peça de militância, uma parte da atuação de ambos, desde que teve início a luta das organizações espanholas para que os prefeitos assumam a nova lei.

Após a exibição dos filmes, um público visivelmente emocionado realizou um debate com perguntas ligadas à importância de leis que permitam a conjugalidade “gay” e “lésbica”, ainda que ninguém colocasse em questão o apelo para esse tipo de arranjo baseado numa ideia romântica de relacionamento. Mesmo que o possível peso que teria a religião não tivesse sido enfatizado nos documentários, algumas das perguntas sugeriam a religiosidade como um entrave, elaborando uma leitura comparada com a questão no Brasil, apontando os grupos religiosos como um obstáculo na luta dos direitos civis. Dessa forma, parece que os filmes não

⁷ No ano seguinte a essa projeção com debate, em maio de 2011, o Supremo Tribunal Federal reconheceu as uniões homoafetivas no Brasil, equiparando-as às uniões heterossexuais.



brasileiros oferecem a possibilidade de contato, de embate e de trocas, em que o falar de um filme sobre uma realidade exterior passa por um repensar nas estratégias e conjunturas locais.

Outros documentários levantaram questões importantes que circulam nos territórios gays dos últimos anos, indicando o corpo como forma de contestação. Dois desses documentários traziam as experiências transgênero a partir da história de duas pessoas em vias de realizarem cirurgias de transexualização ou “mudança de sexo”. *O Retrato de Turner* (dir.: Irene Gustafson, EUA, 2009) trazia uma entrevista-monólogo com um artista performático de Atlanta, Scott Turner Schoffield, que em sua fala reflete sobre sua experiência transgênero (“*female to male*”) e faz uma contestação das identidades “autênticas”, centradas e definidas, tomando por base as demandas feitas em relação a seu corpo pelos saberes da biomedicina, das políticas culturais e mesmo pelos ideais do meio urbano em que vive, “branco, sulista e de classe média” (Mix Brasil, 2009: 50). Enquanto narra sua história, Turner se utiliza de uma caneta com a qual vai marcando a pele como se demarcasse os locais a sofrerem intervenções cirúrgicas, construindo-se como um *corpo-contestação* a saberes que são construídos por médicos e juristas que definem de forma estanque o que é um corpo de homem ou um de mulher.

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



Turner, Michele e as experiências de transexualização. Fotos: divulgação

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

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



homens, definição que pode incluir ainda algumas recorrências estéticas de vestuário e o uso de barba. A plateia que ansiosa lotou o CineSesc à espera de assistir *Bearcity* era também uma outra São Paulo, composta por muitos homens que fazem parte dessa comunidade local, seja no compartilhar de escolhas estéticas, seja no circular por territórios e festas que se tornaram frequentes na última década⁸. Sem debate nesta sessão que não contou com a presença de nenhuma estrela, uma plateia inteira parecia fazer rizoma⁹ com a tela na produção da ideia de “filme de comunidade”.



Os “filmes de comunidade” sempre marcam a sessão Panorâmica Internacional. Imagens: divulgação

Mesmo em sessões em que não acontecem debates, torna-se claro que não estamos diante de sessões comuns de cinema. A cumplicidade entre corpos na tela e corpos na plateia não se dá apenas por um processo simples de identificação do espectador com o filme. Há ali o reconhecimento tácito de estéticas corporais ou de situações dramáticas que podem ser pensadas como compartilhadas, além de que os temas que giram em torno de casamento, homofobia, solidão, família e estéticas corporais parecem circular transfronteiramente. Mas também estamos falando de experiências citadinas e metropolitanas que fazem com que as cidades tornem-se também protagonistas desses filmes, mas não como a pedra que se opõe à carne dos corpos. Estamos, antes, diante de uma “cultura visual que absorveu e pôs em cena o nexo

⁸ Já no final dos anos 90, havia sites na internet voltados a esse público que, nos últimos anos tem se feito presente nas grandes cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. Em São Paulo, é realizada há cinco anos uma festa chamada *Ursound*, realizada numa boate da cidade e voltada inteiramente aos “ursos”.

⁹ O termo *rizoma* obviamente se deve a Deleuze e Guattari (1980), de onde a imagem de raízes que se interconectam subterraneamente – ao contrário das árvores individualizadas – me parece adequada para pensar na relação entre tela e plateia.



crescente entre corpo e metrópole” (Canevacci, 2008: 17-8). Em suas pesquisas sobre fetichismos visuais, Canevacci enfatiza o quanto o contraste entre o orgânico e o inorgânico torna-se um dos mais poderosos a circular nos meios de comunicação metropolitanos, como nos filmes citados. O conceito de *corpo-panorama* foi cunhado para pensar num corpo que “flutua entre os interstícios da metrópole comunicacional”:

O corpo não é natural porque, em cada cultura e em cada indivíduo, o corpo é constantemente preenchido por sinais e símbolos. Não somente não há nada natural no corpo mas a pele não é o seu limite: e quando a pele *transpõe* seus limites, ela se liga aos tecidos “orgânicos” da metrópole. Neste sentido, o corpo não é mais corporal. O corpo, expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens, é aquilo que se entende aqui por fetichismo visual. (idem: 18; grifo do autor)

Em outro artigo (Silva, 2013), ressaltai a recorrência de uma estética muito próxima à do corpo-panorama em alguns dos filmes nacionais que tive a oportunidade de conhecer a partir do Festival Mix Brasil. Essa estética podia ser percebida na produção de enquadramentos de sujeitos e cidade, num hibridismo fetichista de que fala Canevacci. Estou falando de personagens que têm seus corpos entrelaçados por paisagens urbanas, em que a cidade não é apenas palco onde os sujeitos performam, mas produz ambientes nos quais eles estão mergulhados, afetados, implicados. Filmes como *Quanto dura o amor* (dir.: Roberto Moreira, BRA, 2009), *Travileirinho* (dir.: Rodrigo Aversa, BRA-SP, 2010) e *Bailão* (dir.: Marcelo Caetano, BRA, 2009), em que a cidade parece fluir pelos corpos dos personagens, nos indicam esse protagonismo da cidade na vida de sujeitos que muito certamente a associam a contextos mais libertários na comparação com suas cidades de origem ou com o interior do país. No artigo citado, também me refiro a imagens que aliam carne e pedra produzidas em eventos como as paradas gays, em que as imagens de corpos colados no asfalto da Avenida Paulista produzidas parecem dialogar com o *corpo-panorama* de Canevacci (2008: 42).



Cenas do filme *Bailão* (2009). Imagem capturada



Performances na Avenida Paulista. Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, 2002. Foto do autor

Outras corporalidades emergem e se destacam nestes festivais se pensarmos num *corpo-contestação*. Das modificações corporais à produções identitárias a partir de contextos em que o corpo ganha relevo, o corpo aparece na produção de uma subjetividade relacional e dinâmica. Seja no rompimento com os cânones da beleza e o questionamento de padrões estéticos, seja no corpo como um discurso afirmativo identitário ou mesmo na subversão dessas identidades com a produção de um corpo carnalizado, o corpo tem sido também um importante lugar de contestação para esse cinema, articulando políticas locais de movimentos militantes e públicos consumidores que desafiam os regimes visuais do Estado-nação, da mídia e da ciência – principalmente a biomédica.

O CORPO-CONTESTAÇÃO COMO TERRITÓRIO

Num festival como o Femina, voltado para filmes produzidos por mulheres, com temas bastante variados, não chega a surpreender que os padrões de estética que incidem sobre o corpo feminino e dominam o mundo globalizado sejam colocados à prova, frente a uma variedade de procedências e experiências. Mas não são apenas a indústria cosmética ou o saber biomédico os alvos desse corpo-contestação. Ele nos fala de micropoderes, situações cotidianas em que os corpos/sujeitos se desdobram, configurando contextos bastante complexos em que textos militantes diriam pouco frente à força contestatória dos corpos em auto-produção. O corpo apresenta-se, assim, como território de contestação ou de construção, ou ainda “como reterritorialização desses sujeitos da margem” (Maluf, 2002: 147).

O curta-metragem *2011 12 30* (dir. Leontine Arvidsson, Suécia, 2013) mostra uma mulher jovem, nua, que se recosta numa porta e desenha na superfície os contornos do próprio



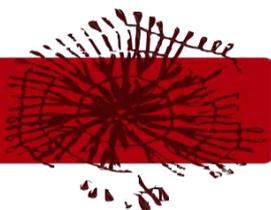
corpo. No esboço, ela acrescenta as linhas que marcam bocas, olhos e apenas um seio. A mulher então toma um de seus próprios seios – nesse momento notamos tratar-se de uma prótese estética gelatinosa – e o joga exatamente sobre o espaço do seio faltante no esboço. O filme é um experimento protagonizado e dirigido por Arvidsson e circula por festivais junto com outro pequeno filme, *Utantitel* (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.



Cena de *2011 12 30* (dir.: Leontine Arvidsson, Suécia, 2013). Imagem capturada

Os dois curtas-metragens, que juntos não somam mais do que sete minutos, são bastante emblemáticos do território dos festivais de cinema em que circulam, a exemplo de outras obras experimentais que desafiam a estética cinematográfica convencional. O *Femina* que teve onze edições até 2014¹⁰, é um desses territórios – a exemplo também do *Mix Brasil* – em que filmes cujas narrativas e formatos que destoam da indústria audiovisual encontram talvez um de seus poucos canais de circulação. Os filmes de Arvidsson foram exibidos em 2013, na

¹⁰ 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.



10ª edição do Femina¹¹, ano em que também foi exibido 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 diretoras. 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.



Pai Amor, em cena de *Sem Títulos* (dir. Letícia Ribeiro e Ronne Portela, Brasil, 2013). Imagem capturada

Filmes como esses apontam para outros saberes e territorialidades que podem se contrapor até mesmo a algumas diretrizes de parte da militância. *Sem Títulos* é 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 também as 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. Pai Amor se questiona como pessoa, tomando seu próprio corpo

¹¹ Nesta ocasião, tive a oportunidade de realizar trabalho de campo no festival e também participar como debatedor na mesa-redonda “Produção e Crítica Cinematográfica, Festivais de Cinema e Gênero: Sobre Políticas de Representação”. 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.



como feio, por não se enquadrar nem lá nem cá. A partir da figura dele/dela, 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*”. Assim, as questões transgêneros costumam suscitar o corpo como processo de territorialização (Maluf, 2002).



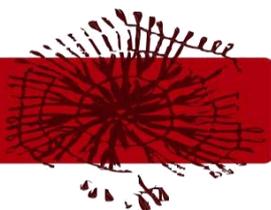
Cena de *Sem Títulos* (dir. Letícia Ribeiro e Ronne Portela, Brasil, 2013). Imagem capturada

Seja na ideia de um *corpo-panorama* ou na de um *corpo-contestação*, os corpos também podem ser pensados enquanto *territórios*, quando eles não buscam um ocultamento de uma realidade anterior, mas justamente a ‘aparência’ de seus corpos (Maluf, 2002: 146). Filmes como *Sem Títulos*, *O Retrato de Turner* e *Dechavando Michelle*, ao evidenciarem o processo de transformação de seus corpos, talvez entrem na mesma “linhagem de filmes”¹² sobre as transgressões das fronteiras de gênero marcada não pelo desejo de aparência (parecer ser o oposto do que não se quer ser), mas pelo desejo de ‘aparência’ (desejo de aparecer), desejo de evidência de uma corporalidade construída (Maluf, 2002: 146).

O corpo se torna um território de produção de si mesmo, dramatizando a diferença e expondo a natureza construída de corpos e sujeitos, sexo e gênero:

A experiência corporificada de ‘tornar-se outro’, ao mesmo tempo que dramatiza os mecanismos de construção da diferença, não deixa de ser um empreendimento anti-hierárquico que de-

¹² Linhagem que inclui, além de *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, os já clássicos “*Priscila, a rainha do deserto* [dir. Stephan Elliot, Austrália/Inglaterra, 1994], ou mesmo um filme como *O ano das treze luas*, de Rainer Fassbinder [Alemanha, 1978], que conta a história de um transexual que, antes de fazer a cirurgia, havia sido casado com uma mulher e tem uma filha” (Maluf, 2002: 146).



sestabiliza as políticas dominantes da subjetividade. Pensar essas experiências de margem talvez nos ajude a repensar o conceito de gênero, seus limites e potencialidades, tanto no campo analítico quanto no político. (Maluf, 2002: 151)

Há que se questionar, no entanto, que tais corpos apresentados aqui não subsumem todas as possibilidades estéticas e políticas de corpos em festivais de cinema. No caso do Mix Brasil, há tanto espaço para corpos valorizados por um mercado consumidor mais amplo voltado para um público LGBT – onde se destacam corpos esculpidos em cirurgias e academias, não muito distantes de ideais biomédicos e biopolíticos – quanto para grupos que se articulam justamente na contestação de tais modelos, o que parece estar presente em boa parte dos discursos como dos “ursos” tratados acima. Mas há corpos que não são questionados e muitas vezes são até mesmo invisibilizados. Como no cinema clássico, criticado por Mulvey (1975), em que a presença feminina é alvo de um escrutínio das câmeras que deslizam sobre seus corpos, imprimindo-lhes quase uma passividade, enquanto que os protagonistas desses filmes não são alvos do mesmo olhar da câmera, mas é através do olhar deles que a trama é conduzida e o espectador conduz seu olhar¹³. É como se nosso protagonista fosse um “personagem sem corpo”, constituindo para os espectadores um “olhar sem corpo” (Xavier, 2003).

Assim, os corpos que guiaram até aqui a narrativa desse artigo devem ser vistos como aqueles que foram colocados em destaque, constituídos enquanto territórios discursivos nos festivais de cinema pesquisados. Ao desafiarem as concepções normalizadoras em relação ao corpo e suas possibilidades de subjetivação, esses filmes deram corpos a seus protagonistas, devolvendo aos espectadores um corpo que não some frente a um olhar poderoso e privilegiado. Antes, esse olhar é apenas um dos muitos canais que engajam os corpos no cinema. Desejo, angústia, felicidade, tesão – ou excitação como está sugerindo o meu processador de textos – e uma ansiedade que, ao superar um “olhar sem corpo”, encontrou um “corpo sem órgãos” (Deleuze e Guattari, 1976) – temas da sessão seguinte.

DO “OLHAR SEM CORPO” AO “CORPO SEM ÓRGÃOS”

¹³Essa estética não está ausente de um festival como o Mix Brasil, em que a grande maioria dos filmes são dirigidos por homens, e não há garantias de sua ausência em festivais como o Femina, em que as produções exibidas são de diretoras mulheres. O “olhar masculino” (Kaplan, 1995) não é uma exclusividade de homens “heterossexuais”, antes se trata de um regime visual que domina o próprio aparato cinematográfico.



Esse cinema feito e/ou recebido na perspectiva de comunidades – algo potencializado pela circulação nesses festivais – traz possibilidades de se pensar no corpo no cinema, seja na tela, seja em frente a ela, ponto nodal de uma conexão estranha que coloca em rede as imagens e narrativas exibidas com os sujeitos que as assistem numa perspectiva coletiva e/ou comunitária – LGBTs e mulheres formam comunidades ainda que imaginárias ou estratégicas, em que a diversidade cultural não é negada mas colocada em suspenso para que se destaque uma suposta essência que os uniria. Os corpos nos filmes impactam e afetam os corpos de quem os assiste num espectro de emoções que pode ir da empatia à repulsa, mas certamente não se reduz essa afetação ou impacto ao que se vê, àquilo que é acessado pelo olhar. É preciso, mais do que nunca, pensar num corpo que se desdobra em conexão com o filme na tela – o que não é exclusivo dos filmes e festivais citados aqui –, e pensar no cinema para além da centralidade do olhar que relega a um segundo plano os outros sentidos, inclusive a própria audição, em teorias do cinema basicamente preocupadas com imagens e olhares sobre elas.

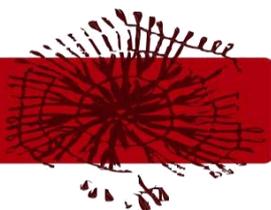
O cinema não é visto e ouvido, simplesmente, mas percebido. Pensar na multimidialidade do cinema e não apenas em sua dupla dimensão audio(e)visual, é investigar aspectos de uma multissensorialidade que constitui nossa percepção do ambiente que nos cerca (Ingold, 2005). Em suas investigações sobre como as paisagens são percebidas, Ingold chama a atenção para a forma como as paisagens são vistas como superfícies exteriores aos sujeitos que olham, superfícies essa identificadas como o limite da materialidade dessas mesmas paisagens. Mas quem observa está tão imerso nesse ambiente ou clima (weather) quanto a própria paisagem, num ambiente de luz, som e sentimentos que modificam nossa percepção e a paisagem também (idem: 97). O que há entre nós e as paisagens não é um ar vazio mas um meio em que habitam seres como o sol e a lua, os ventos, trovões, pássaros que vivem através do céu, assim como os humanos vivem através da terra e não numa superfície que marcaria a distinção entre ser e ambiente. Assim, o que há entre o ser que observa e a coisa olhada é um meio de idas e vindas, um clima no sentido de condições climáticas mas talvez também como contextos em que os sujeitos estão imersos. Antes de marcar uma divisão, esse meio provê trocas entre superfícies dos ambientes e as do próprio corpo, senão, como explicar o vento que percorre a nossa pele, a intensidade da luz e seu calor, que certamente corroboram nas imagens que construímos das paisagens que observamos (idem: 103)?



Ainda que Ingold enfatize nessa discussão a visão ao ar livre, de paisagens, obviamente sua discussão não se encerra nesse tipo de atitude. Num exercício teórico, eu gostaria de pensar com Ingold no ato de assistir um filme não como uma relação binária entre emissor e receptor, considerando esse ambiente da sala de cinema – que também poderia ser considerado um clima – como um meio capaz de alterar nossa percepção sobre o que é visto. Assim, é possível considerar a imagem não apenas como um complexo de luz e sombra que se projeta grandiosamente numa parede em frente ao espectador, mas como um jogo de luzes e sombras que se projeta sobre o corpo e atravessa as suas retinas. Ingold considera que geralmente se pensa o som dessa maneira, como se ele penetrasse nosso corpo através dos ouvidos, mas que em relação à imagem ela não entraria pelos olhos, ao contrário, apenas encontraria o olho como um registrador que vai construir uma mensagem mental. Assim, nessa visão que permeia discursos científicos e senso comum, dentro de nossas cabeças há muito barulho mais nenhuma luz (Ingold, 2005: 98).

Obviamente não são as imagens que se projetam sobre o espectador – apesar da tecnologia 3D fornecer essa sensação. Antes o que se projeta sobre esses corpos na plateia são as luzes, uma vez que toda imagem não se refere a uma coisa em si, mas à luz que permite ver. Ou seja, a tela do cinema não é uma superfície inerte ao nosso olhar, mas constitui um jogo de luz e sombras que nos impacta. Sem deixar de considerar que o som no cinema já não é apenas do tipo limpo, que vai direto aos ouvidos – se isso é possível – como na experiência que se tem com uma tevê, a não ser que se tenha um *home theater* em casa. O sistema de som na sala de cinema consiste em vibrações sonoras que vêm de todos os cantos, como se estivéssemos mergulhados na cena, não entrando pelos ouvidos mas pelo corpo todo. Tampouco a distância entre a tela e o espectador pode ser vista como espaço vazio, mas sim como um meio por onde luz e som trafegam.

Obviamente, há muitas maneiras de assistir filmes e o campo etnográfico para este artigo foi feito em festivais de cinema da diversidade sexual e de gênero, eventos que produzem efeitos de comunidade (Zielinski, 2006; Barretet al., 2005) e produzem vários contextos de engajamento ao se territorializarem pelas cidades (Silva, 2013). Assim, quando pensamos nesse ambiente/clima da sala de cinema, não podemos nos limitar a pensar as intensidades de luz e som que se projetam sobre os corpos: eles também estão promovendo conexões entre eles, seja quando riem das mesmas piadas, seja quando aplaudem o filme – algo bastante co-



num em festivais –, seja nos debates que se seguem ou nas festas que fazem parte da programação. Festivais de cinema costumam não se restringir à funcionalidade exibição/recepção de filmes, constituindo toda uma atmosfera que modifica a forma como os filmes são recebidos (Rastegar, 2009: 481). Além disso, há um “assistir junto” como experiência que não pode ser minimizadas em tempos de tecnologias cada vez mais individualizantes.

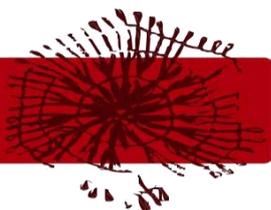
Pensemos num filme como *Bearcity*, citado acima, em que homens peludos e corpulentos, em cenas de sexo, beijos e carícias, para uma plateia composta por homens, majoritariamente, que manipulam um conjunto muito próximo de símbolos, constituindo a chamada comunidade local de “ursos”, que neste momento se apresenta como transnacional, conectando o local e o global. O que circula entre os corpos em tela e os corpos da sala de cinema é um misto de identificação, imersão e tesão provocados pelo filme e pelo contexto da exibição. Ou numa sessão de curtas, como do *PornFilmFestival Berlin*¹⁴, em 2006 e 2010¹⁵, com curadoria de Jürgen Brüning, programador e co-fundador do festival alemão. Ainda que não se trate de um tipo de pornografia semelhante ao que se encontra nos chamados “cinemões”¹⁶, comuns em cidades como São Paulo, era possível perceber uma movimentação de corpos nas poltronas da sala escura, conectados pela excitação que vem não apenas da tela mas do clima instaurado pelo festival e seus frequentadores engajados.

Historicamente, esse engajamento dos sujeitos com o ambiente cinematográfico não se dirigiu a pensar em termos da multissensorialidade envolvida nesse processo, dando centralidade ao olhar. Uma ótima exceção, completa agora cem anos:

¹⁴ Festivais como o Femina e o Mix Brasil contam com esse tipo de sessão, de outros festivais, assim como seus diretores costumam circular com programas seus em festivais internacionais.

¹⁵ Em 2010, a participação da mostra foi maior com cinco longas e 12 curtas selecionados por Brüning. Tive a oportunidade de assistir os curtas numa sessão num dos cinemas da Rua Augusta, num tipo de sessão que em nada destoa das sessões do Mix Brasil e chegou a contar com a presença do curador que fez uma rápida apresentação – traduzido por Suzy Capó, diretora do festival. Por mais que se trate de filmes que lidam diretamente com a linguagem da pornografia, há neste tipo de sessão um direcionamento que torna possível desde a presença de uma história de alto erotismo entre “dois amigos que se preparam para transar pela primeira vez”, em *I want your Love* (dir.: Travis Mathews, EUA, 2009), quanto a incrível história de uma dominatrix – nome dado às mulheres que ocupam o papel dominante nas relações de sadomasoquismo – que encena seu ritual erótico com os vegetais que acabou de trazer da feira, em *Philly dominates vegetables* (dir.: Ned Ambler, EUA, 2008).

¹⁶ Cinemão é uma gíria comum em territórios LGBTs para se referir aos cinemas que se dedicam a exhibir filmes de sexo, onde a maioria dos espectadores interage entre si pelos corredores escuros e banheiros. São ambientes típicos de “pegação”. Em São Paulo, os cinemões são territórios contíguos aos espaços de circulação gay masculina, no centro antigo da cidade, ocupando cinemas históricos da chamada Cinelândia Paulista, entre as avenidas Ipiranga e São João. Em outro artigo (Silva, 2013) abordo como o Mix se relaciona com o chamado cinemão, seja na exibição de sessões que levam este nome e contam com filmes que se utilizam da linguagem pornográfica, seja na realização de sessões nesses espaços, constituindo ambientes bastante eróticos nas programações do festival.



as ideias despertam em nós a reações adequadas. O horror que vemos nos dá realmente arrepios, a felicidade que presenciamos nos acalma, a dor que observamos nos provoca contrações musculares; todas as sensações resultantes – dos músculos, das articulações, dos tendões, da pele, das vísceras, da circulação sanguínea e da respiração – dão o sabor de experiência viva ao reflexo emocional, *dentro da nossa mente*. (Munsterberg, 1916: 51-2, grifos meus)

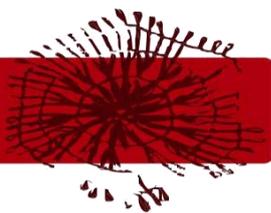
Mas ainda que considere um corpo em multissensorialidade, é um tanto incômoda a ideia que Munsterberg faz mente como algo interior ao corpo exterior. Escrito no contexto do cinema mudo, em preto e branco, o texto considera as emoções nos corpos em tela como construídas a partir dos cenários e paisagens, em que os ambientes formam extensões dos corpos e permitem ao espectador projetar suas atividades mentais – o que seria profundamente alterado com o advento do som e da cor.

O vasto campo da teoria de cinema, que se constitui nos cem anos seguintes, praticamente ignorou o corpo por inteiro no processo cinematográfico que se dá na sala de cinema. Xavier (2003: 45) coloca o cinema clássico como um “olhar sem corpo em sentido pleno”, cuja linguagem se constrói para colocar o espectador no meio da cena, numa “condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos” (idem: 36). Nesse sentido, o olho da câmera coloca em conexão o olhar do diretor/fotógrafo com o olhar do espectador:

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado dos personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onívvido. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor. (XAVIER, 2003: 37)

Muitas críticas foram tecidas a esse olhar que se coadunou com a linguagem do cinema clássico, colocando-se de forma naturalizada, sem dar ao espectador brechas que possam questioná-lo. Um mundo fechado, pronto, sem processo de construção, se colocaria aos olhos do público, numa empatia anestésica. Além disso, a ideia de um “olhar sem corpo” parece retomar a dualidade entre corpo e sujeito/mente. Este trabalho parte do princípio de que corpo e sujeito constituem uma mesma realidade, pois apesar de não haver dúvidas de que façam parte de uma mesma experiência, seja numa “noção de eu” individualista ou holista, muitas vezes temos, nas teorizações e nas produções do cinema, corpos dos quais se fala sem que eles estejam, de fato, expostos na tela.

Um bom exemplo é o trabalho de Laura Mulvey (1975), cuja análise feminista do cinema clássico fala de um “olhar escopofílico-voyeurista”, muito semelhante ao “olhar sem corpo”, mas marcado por sistemas de gênero e sexualidade. Raros são os filmes, entre os estuda-

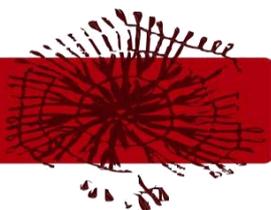


dos por Mulvey, em que o olhar sobre corpos não recaia sobre os corpos de mulheres, geralmente construídos de forma passiva ao “olhar masculino” (ver também Kaplan, 1995). Mas, ao mesmo tempo, o corpo masculino ou daquele que guia o olhar do espectador é invisibilizado na narrativa, como se também fosse um “olhar sem corpo”. Ou seja, essa ideia de “olhar sem corpo”, como uma sensação provocada no espectador pelo cinema clássico, talvez tenha como base a ausência de corporalidade dos protagonistas, que dirigem seu olhar a tudo e a todos menos a seus próprios corpos¹⁷.

O cinema das vanguardas e os contemporâneos não alinhados a uma estética hollywoodiana trazem novas formas de colocar os corpos na tela do cinema (Deleuze, 2007; Vieira, 2014). Mas de uma forma geral – e os festivais de cinema são exemplares nesse sentido – os corpos que ganham visibilidade, para além do “olhar masculino” sobre corpos femininos, são justamente aqueles que contestam uma suposta ordem vigente ou tornam-se simbólicos de uma desordem. Pessoas vivendo com Aids, a obesidade sendo ressignificada, sofrimentos como o do câncer sendo revistos, o questionamento aos imperativos de um mundo de padrões estéticos – seja em relação às mulheres em geral ou aos homens “gays” – são contextos que fazem os corpos aparecerem em tela, mais do que suportes ou lugar de ancoragem de sujeitos individualizados. Mas, na ausência dessas questões, o corpo praticamente some, principalmente nas narrativas mais “normalizadas” como aquelas que pregam o amor romântico ou as famílias “estruturadas”.

Assim, há duas formas que se destacam das muitas e possíveis representações/construções do corpo na tela do cinema, identificadas nos modos como os filmes são realizados, mas que impactam de formas diferentes nos corpos na plateia do cinema. Numa delas, a mais clássica, o corpo se alterna entre “corpo-que-olha” e “corpo-olhado”. O corpo-que-olha é o do protagonista, cujo olho converge com o olhar do espectador e, note-se que não é geralmente para si mesmo que esse olhar se dirige. No cinema clássico é sempre para um “outro” marcado por gênero (Kaplan, 1995; Mulvey, 1975) ou racializado (Shohat e Stam, 2006). O corpo-que-olha (protagonista) e que se confunde com o olhar do espectador torna-se

¹⁷ A título de exemplo, no clássico *Um corpo que cai* (dir.: Alfred Hitchcock, EUA, 1958), em uma sequência o protagonista masculino entra num museu, como que em busca de alguém. Do corpo dele vemos os ombros, a lateral de seu rosto, quando muito é filmado de corpo inteiro, mas de costas, ou seja, a câmera se coloca na mesma direção do olhar do protagonista, e não o enquadra diretamente. Mas quando ele encontra a mulher que estava buscando, a presença da atriz ocupa a tela de forma a se oferecer ao olhar do espectador que nesse momento compartilha o olhar do protagonista que elabora o escrutínio desse corpo.



um “olhar sem corpo” – figura que se assim não deve ser pensada apenas em relação aos espectadores mas também em relação aos personagens em tela.

A segunda forma do filme se relacionar com o corpo em cena é mais recorrente nos filmes de vanguarda e nos contemporâneos geralmente não alinhados à estética e/ou indústria hollywoodianas, caso de muitos exemplos dos festivais de cinema. Trata-se de um tipo de cinema em que a dicotomia entre “corpo-que-olha” e “corpo-olhado” não é tão simples ou se pulveriza desestabilizando o espectador e não lhe permitindo uma identificação tão fácil com o olhar do protagonista. Nesse caso, antes de estar restrita a um “olhar sem corpo”, a experiência cinematográfica parece se aproximar mais da figura de um “corpo sem órgãos”, conceito cunhado por Deleuze e Guattari (1976), para se referir às produções desejanter que desafiam um corpo organizado. Se o corpo é todo olhar (Canevacci, 2008) não cabe aqui a imagem de um corpo cujos órgãos cumprem a função que se espera deles. No jogo de luz e sombras do ambiente criado pelo cinema, os olhos e os ouvidos não são os únicos a cumprir a função de perceber o cinema, sentido por cada poro de nossos corpos.

Num mundo de corpos pensados como máquinas desejanter que a tudo e a todos se acopla numa produção constante (Deleuze e Guattari, 1976: 20) – produção como condição de ser e estar no mundo, conforme Ingold (2015: 27), também leitor de Deleuze e Guattari – o “corpo sem órgãos” surge como uma realidade anterior e latente, ameaçando tal produção. O corpo sem órgãos é o improdutivo (Deleuze e Guattari, 1976: 23) que irrompe e pode suscitar ou rejeitar novos acoplamentos. É improdutivo não no sentido de que não produza nada, mas no de que sua produção é intensidade pura que não cessa, que não se deixa capturar facilmente. O olho-órgão cumpre sua função ao se acoplar à tela do cinema, enquanto um corpo sem órgãos ameaça o empreendimento, não no sentido de impedi-lo, mas no de levá-lo a direções que não estão programadas.

A teoria do cinema não descartou mas parece ter ignorado tais aspectos, com exceções que já indicavam essas possibilidades. Ainda que não se debruce na relação de um corpo propriamente dito com a tela do cinema, o ensaio de Walter Benjamin (1936), “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, é um dos mais instigantes a pensar no cinema como uma nova forma de percepção, na comparação com outras artes visuais.

Realizando o inventário da realidade mediante seus grandes planos, sublinhando os detalhes ocultos em acessórios familiares, explorando meios vulgares sob a genial direção da câmera, o cinema, se por um lado nos faz melhor perceber as necessidades que dominam nossa vida, conduz por outro a abrir um campo de ação imenso e de que não suspeitávamos. Nossos cafés



e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações e fábricas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Veio então o cinema e, pela dinamite de seus décimos de segundo, explodiu esse universo concentracionário; assim, abandonados em meio aos estilhaços arremessados ao longe, agora empreendemos viagens de aventureiros. Por conta do grande plano, é o espaço que se amplia; por conta câmera lenta, é o movimento que toma novas dimensões. Assim como a ampliação não tem por única finalidade tornar mais claro o que “sem ela” seria confuso (graças a ela, ao contrário, vemos aparecerem novas estruturas da matéria), tampouco a câmera lenta coloca simplesmente em relevo formas de movimento que já conhecíamos, mas descobre outras formas, perfeitamente desconhecidas (...). (Benjamin, 1936: 246)

Comparado com o modo de fruição – o culto ritual – que o espectador teria com a pintura, no sentido de um recolhimento individual, em que se penetra na obra de arte, Benjamin coloca o cinema do lado da diversão, em que a obra de arte penetra nos espectadores (idem: 251). Seria como na arquitetura, um tipo de arte cujas obras podem tanto ser contempladas quanto utilizadas, ou seja, sua fruição é tão visual quanto tátil. Com Benjamin talvez seja possível dizer, a título de exercício heurístico, que o cinema é uma arte não apenas audiovisual, mas multissensorial, uma vez que o tátil a que ele se refere coloca em ação o corpo imerso em um ambiente. Não seria o corpo tátil, que percebe o filme, um corpo cujos órgãos de ver e escutar espalham-se pela pele, contradizendo o corpo organizado e trazendo à tona um “corpo sem órgãos”?

Analisando as representações de sexo na tela do cinema, seja nos filmes românticos ou nos pornográficos que, como falado anteriormente, parecem superlativizar o engajamento dos corpos com a tela do cinema, Linda Williams (2012) também recorre a Benjamin e se utiliza do conceito de “enervação” para falar do “processo neurofisiológico” que se dá na experiência cinematográfica.

Ao passo que chamamos de sensação a experiência de receber um fenômeno que nos faz sentir – isto é, uma experiência que se move de nossos sentidos externos, ouvidos e olhos, para nossos corpos com os quais sentimos – levamos pouco em consideração a direção oposta: a transmissão de energia que vem do interior do nosso corpo em direção ao mundo externo. Essa transmissão é o que Benjamin chama de enervação, ainda que o termo apenas apareça em uma nota da segunda versão menos conhecida de seu ensaio. (...) pode ser entendido como uma rua de duas mãos: nossos corpos recebem as sensações e depois revertem a energia dessa recepção para se mover no mundo exterior. Assim, ao invés de apenas absorver o choque de eros, o corpo é energizado (...) como “uma interface porosa entre o organismo e o mundo”. (Williams, 2012: 38-9)

Citando pesquisas sobre o cinema com as quais dialoga, Williams fala de um “efeito ricochete” na relação do espectador com a tela. Os corpos na plateia não elaboram uma mimese mecânica em relação às emoções expressas na tela, antes dirigem os sentidos produzidos aos seus próprios corpos, percebendo sua própria sensualidade.



A atração que sentimos por uma imagem que se move é assim, não apenas dos olhos, mas também da carne (...). Todos os nossos sentidos são cinesteticamente ativados e mais ainda quando as imagens que se movem mostram dois (ou mais) corpos se tocando, sentindo, cheirando, e se esfregando uns contra os outros. Se esses corpos estão engajados em atos sexuais (...), ao assisti-los, sou também sexualmente solicitada. Esta solicitação, no entanto, não é o pesadelo (...) da mímica pura, tampouco apenas dos olhos, já que um sentido se traduz no outro. Com a enervação de Benjamin (...) temos, então, um modelo para receber energia da imagem, através do estímulo motor que se estende em direção ao mundo, e com o ricochete (...) temos um modelo para trazer a energia de volta para o eu. (Williams, 2012: 43)

Ao debruçarem-se sobre uma produção focada nas relações de gênero e na diversidade sexual, os festivais de cinema tornam-se espaços liminares que colocam os corpos sobre escrutínio, mas não apenas através de um olhar sem corpo ou escopofílico, inserindo-o numa trama que vai do corpo-panorama ao corpo-contestação, fazendo dos corpos territórios de possibilidades. Nesse sentido, as enervações produzidas por um festival de cinema, quando os corpos imersos na sala de cinema se conectam com os corpos da tela, com outros corpos na plateia e por todo um ambiente produzido na relação entre os contextos locais e transnacionais, nos levam para além de corpos passivos ou de um “olho sem corpo”. Considere-se ainda o fato de que esses filmes ocupam, nas telas dos festivais, um destaque geralmente não conferido a esses personagens e narrativas pelo cinema comercial ou pela mídia convencional, para pensá-los como territórios potencializadores de desejos, desestabilizando corpos organizados e propiciando novas territorializações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dupla acepção da expressão “corpo no cinema” talvez seja ilusória. Falar do corpo representado ou do corpo que sente na plateia indica uma dualidade na própria teoria da comunicação e no senso comum que separa os dois como entidades que podem ser analisadas separadamente. Como nos exemplos vistos aqui, o receptor sai de um papel passivo da teoria mais clássica para ser recuperado como agente das teorias contemporâneas. Quis pensar aqui, o cinema como resultado de um encontro que eclipsa a dualidade da palavra, pois não existe tela sem plateia, e vice-versa. Esse encontro de corpos, os da tela e os da plateia, é o que constitui o cinema enquanto experiência. Mas a dualidade entre corpo/sujeito, corpo/mente, olho-que-olha/corpo-que-é-olhado, se mantém tanto nas tecnologias quanto nos estudos do cinema. O “corpo sem órgãos” rejeita tais dualidades, uma vez que é errando sobre ele que o sujeito se deixa aparecer (Deleuze e Guattari, 1976: 32).



Nos filmes de padrão comercial, o corpo está ausente das telas do cinema e esta ausência faz sumir também os corpos de quem assiste ao filme. A afirmação é exagerada, certamente, uma vez que filmes são compostos por personagens que tomam dos atores e atrizes seus corpos emprestados. A ausência de que falo vem do fato de que, apesar de obviamente termos corpos nas telas, eles raramente tomam a frente da narrativa ou ocupam o primeiro plano da tela – a não ser para compartilhar emoções com os espectadores, o que geralmente é feito com um enquadramento que toma seu rosto como lugar dessas emoções. A exceção mais gritante a tal afirmação vem certamente da forma como o corpo feminino é fotografado na tela do cinema, um corpo passivo que se dá a um olhar masculinizado (Mulvey, 1975), enquanto que o corpo de quem olha esta mulher some. Temos apenas o seu olhar, o direcionamento deste olhar. Olhamos com ele, sobre seus ombros e, no máximo, vemos suas costas ou rosto em primeiro plano.

Mas, nos festivais de cinema da diversidade sexual e de gênero, as experiências são múltiplas e não podemos pensar em olhares únicos que constroem corpos organizados ou passivos. São muitas as formas de engajamento dessas plateias, das quais tentei demonstrar algumas neste artigo. Esses festivais constituem-se como ambientes de trocas, de compartilhamento de identidades, ainda que provisórias, fazendo com que as sessões de cinema – já multissensoriais em sua natureza – tornem-se ambientes em que os corpos se abrem para novas ideias e conexões, em que sujeitos se afirmam e se desestabilizam, entre outros deslocamentos. Os festivais também recuperam o “assistir junto” em que os corpos se afetam mutuamente, mais do que numa sessão ordinária. Além disso, eles possibilitam a públicos locais o contato com cinematografias que destoam da indústria de filmes convencional, fortemente criticada pela produção de estereótipos e por sua representação limitada de personagens LGBTs (Russo, 1987; Moreno, 2002) e mulheres (Kaplan, 1995). Assim, um beijo romântico entre pessoas não heteronormativas ou as produções corporais de transgêneros e transexuais propiciam identificações – não automáticas como previa a teoria do “olhar sem corpo”, mas – vertiginosas e prazerosas, em que corpos sem órgãos podem percorrer e produzir territórios repletos de desejos.



Referências bibliográficas

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, [1962] 1990.

BARRET, M.; BOUDREAU, C.; CAPÓ, S.; GUTWILLIG, S.; HEINDENREICH, N.; JOHNSON, L.; MARZI, G.; OTTO, D.; ROBINSON, B.; SETZER, K. Queer Film and Video Festival Forum, Take One. Curators speak out (dossier). *GLQ, a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11(4). Durham: Duke University Press, 2005. pp: 579-603.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, (1936) 2000. pp. 221-254.

BREDER, Débora. A câmera como escalpelo: *corpo e gênero* segundo David Cronenberg. *Alceu*, 13 (26). Rio de Janeiro: Dep. Comunicação PUC, 2013. pp. 27-43.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova York e Londres: Routledge, 1993.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CANEVACCI, Massimo. Pausas de Carne. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, 1 (1). (Edição Especial “Paisagens do Corpo”). Salvador: EDUFBA, 2003. pp. 29-36.

DAWSEY, John C. Sismologia da Performance: ritual, drama e *play* na teoria antropológica. *Revista de Antropologia*, 50 (2). São Paulo: USP, 2007. pp. 527-570.

DE LAURETIS, T. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DE LAURETIS, T. *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DEAN, James Joseph. Gays and Queers: from the centering to the decentering of homosexuality in American films. *Sexualities*, 10(3), 2007. pp. 363-386.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, [1980] 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.



FOUCAULT, M. “Poder-corpo”. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, (1975) 1979.

GARCIA, Wilton. Cinema brasileiro, corpo e diversidade sexual/cultural: estudos contemporâneos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, 15 (8). Caxias do Sul: UCS, 2009. pp. 79-91.

GEERTZ, Clifford. “O impacto do conceito de Cultura sobre o conceito de Homem”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, (1966) 1989. pp. 45-66.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.

INGOLD, Tim. The eye of the storm: visual perception and the weather. *Visual Studies*, 20 (2).oct. London: Routledge, 2005. pp. 97-104.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment*. Londres: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

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.

LE BRETON, D. *Antropologia del cuerpo y modernidade*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, (1990) 2002.

MAGNANI, José Guilherme C. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social – Revista de Sociologia*, 17(2). São Paulo: USP, 2005. pp. 173-205.

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

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Revista Estudos Feministas*, 10 (1). Florianópolis: CFH/CCE/UFSC, 2002. pp. 143-153.

MAUSS, M. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro: CosacNaify, (1934) 2003.

MAUSS, M. “Uma Categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção de eu”. In: *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro: CosacNaify, (1938) 2003.



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

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

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2ª edição. Niterói: EdUFF/Funarte, 2002.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, (1975) 1983. pp. 437-453.

MULVEY, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

MUNSTERBERG, H. “As emoções”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, (1916) 1983. pp. 46-54.

OLIVEIRA, E. O corpo no cinema moçambicano: uma análise da experiência do HIV/AIDS a partir das obras cinematográficas de Isabel Noronha e Orlando Mesquita. *Proa – revista de Antropologia e Arte*, 4 (1). Campinas: IFCH/Unicamp, 2013.

RASTEGAR, Roya. The de-Fusion of good intentions. Outfest’s Fusion Film Festival. *GLQ: a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15(3). Durham: Duke University Press, 2009. pp. 481-497.

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

SHAVIRO, S. *Cinematic body*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.

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). Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, 2013. pp. 19-43.

SIQUEIRA, D. O corpo no cinema de ficção científica. *Logos*, 2 (9). Rio de Janeiro: UERJ, 2002. pp. 51-59.

VIEIRA Jr., E. Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea. *Alceu*, 29 (15). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014. pp. 124-138.

WILLIAMS, Linda. Screening Sex. Revelando e dissimulando sexo. *Cadernos Pagu*, 38.



Campinas: Unicamp, 2012. pp. 13-51.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2003.

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.