

Faculdade de Letras

ESTÁGIO EM PRODUÇÃO CULTURAL E PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Relatório de Estágio
Título	Estágio em Produção Cultural e Programação Cinematográfica
Autora	Ana Eduarda de Azevedo Rangel Barbosa
Orientador	Doutor Fernando Matos de Oliveira
Júri	Presidente: Doutor Sérgio Dias Branco Vogais: 1. Doutor Fernando Matos de Oliveira 2. Doutor Fausto Cruchinho
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Data da defesa	27-10-2015
Classificação	14 valores



CULTURAL PRODUCTION AND CINEMATOGRAFIC PROGRAMMATION INTERNSHIP

Palavras-chave: cinema, programação, queer, ambiente, oriental

Keywords: cinema, programmation, queer, environment, oriental

Índice

I - Considerações preliminares	p. 6
1. Descrição do ciclo de estudos frequentado	p.8
2. Breve auto-apresentação	p. 9
3. Apresentação da Entidade de Acolhimento	p. 10
4. Especificações sobre o conceito de produção cultural	p. 12
5. Breves considerações sobre o teor do estágio	p.18
5.1. Actividades realizadas no âmbito do estágio	p.19
II – Projectos desenvolvidos na área do cinema	
1. Principais características dos projectos propostos	p.21
2. Fundamentação teórica e bibliográfica sobre a pertinência do cinema <i>queer</i>	
2.1. Apresentação da extensão do Queer Lisboa	p.23
2.2. O contributo e desenvolvimento das teorias <i>queer</i>	p.25
2.3. Cinema e sexualidade	p.36
2.4. Cinema, consciência identitária e orientação sexual	p.37
3. Cinema e ambiente	
3.1. Apresentação do projecto de extensão do Cine'Eco	p.42
3.2. Contribuição do cinema de teor ambiental para uma maior sensibilização e consciencialização ecológica	p.43
3.3. Relevância da consciencialização ambiental	p.46
4. Cinema e nacionalidade	
4.1. Contextualização e apresentação de um projecto sobre cinema chinês	p.48
4.2. Particularidades das culturas chinesa e japonesa e hegemonia do cinema de Hollywood	p.52

4.3. Potencialidades do cinema como factor de atenuação e diluição de barreiras geográficas e culturais	p.58
Cronograma das actividades propostas	p.61
Conclusão	p.62
Agradecimentos	p.63
Referências bibliográficas	p.64
Referências electrónicas	p. 65
Anexos	p. 66

I - CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Inauguro este documento com a explicitação do facto de que este não segue as regras do novo acordo ortográfico, mantendo-se de acordo com as indicações ortográficas anteriormente vigentes.

O presente relatório constitui um documento de análise e reflexão sobre o estágio curricular realizado no âmbito do 2º ciclo de Estudos Artísticos, curso pertencente ao Departamento de História, Arqueologia e Artes, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Com efeito, esta etapa assumiu-se como o culminar de um percurso académico que compreendeu a licenciatura, também na área de Estudos Artísticos, e a subsequente incursão no ciclo de estudos de continuidade, vulgo mestrado. Este caminho percorrido foi de enorme interesse e estímulo intelectual, constituindo um período de formação académica e humana privilegiadas, tendo-me permitido desenvolver noções conceptuais e históricas sobre o universo cultural ocidental, mas também reflexões estéticas e críticas sobre quatro formas artísticas em particular: o cinema, a fotografia, o teatro e a música.

A escolha do 2º Ciclo de Estudos Artísticos prendeu-se com a vontade de aprofundar os meus conhecimentos sobre estas áreas, mais concretamente sobre o universo cinematográfico. Quando chegou a altura de optar por uma dissertação, projecto ou estágio, senti-me impelida a seguir a opção do estágio, pela possibilidade de contacto com o mundo cultural na sua vertente mais prática. As minhas opções iniciais de estágio tiveram como principal enfoque o desejo de conhecer e participar na organização de um festival de cinema e, perante algumas impossibilidades e ausência de respostas, surgiu a oportunidade de realizar estágio no Teatro Académico de Gil Vicente, que doravante passarei frequentemente a designar de forma sucinta por TAGV.

Desde já, gostaria de manifestar um intenso agradecimento à direcção do TAGV, pela generosidade e receptividade com que respondeu ao meu pedido de estágio e pelo papel de acolhimento e auxiliar de formação que, enquanto instituição pertencente à Universidade de Coimbra, desempenha junto da comunidade estudantil.

O meu estágio inseriu-se na vertente de produção do TAGV, sendo que, fruto do meu especial interesse em cinema, me foi dada a possibilidade e liberdade para orientar a

minha actuação para esta área, especialmente ao nível da ampliação da oferta de programação em cinema. Aproveito para encerrar esta introdução, exprimindo novamente a minha gratidão com o TAGV, enfatizando a sua contemplação dos meus interesses pessoais durante o estágio.

1. DESCRIÇÃO DO CICLO DE ESTUDOS FREQUENTADO

O ciclo de estudos no âmbito do qual este estágio curricular foi realizado constitui um seguimento ou segmento de continuidade da Licenciatura em Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e funciona de forma independente do seu ciclo de estudos predecessor, sendo aberto a estudantes das mais diversas áreas. Este 2º Ciclo de Estudos Artísticos, comumente chamado de Mestrado em Estudos Artísticos, assume-se como uma opção de especialização numa área específica, entre os estudos musicais, teatrais ou cinematográficos, contando no seu ano curricular com duas unidades transversais a todos os alunos, denominadas Questões Teóricas Sobre a Arte Contemporânea e Indústrias Culturais. Durante a licenciatura, por sua vez, o plano de estudos, encontrava-se dividido de forma relativamente equitativa entre disciplinas da área do cinema, música, teatro e fotografia, questão esta que tendo em conta especificidades estéticas e aptidões concretas dos alunos por alguma destas áreas, sofreu este ano uma reestruturação. No ano lectivo que agora se inicia do 1º Ciclo de Estudos Artísticos, os discentes vão passar a poder orientar o seu percurso formativo de um modo mais livre e vinculado a alguma destas áreas específicas em detrimento de outras que não lhes suscitem tanto interesse.

No meu caso concreto, como já referi, a opção pelo Mestrado em Estudos Artísticos, surgiu como uma opção de continuidade à licenciatura que tinha realizado nesta área, correspondendo ainda à vontade de aprofundar os meus conhecimentos na área cinematográfica e também à aspiração de poder efectuar um estágio que me colocasse em contacto com a parte mais prática do universo cultural. Entre as opções de conclusão do mestrado possíveis, divididas em dissertação, projecto ou estágio, esta última afigurou-se-me como a que melhor correspondia aos meus interesses pessoais e formativos.

2. BREVE AUTO-APRESENTAÇÃO

O meu nome é Ana Eduarda de Azevedo Rangel Barbosa e ingressei na Licenciatura em Estudos Artísticos no ano lectivo 2010-2011. A escolha desta área formativa seguiu-se a uma incursão no curso de Direito, que apesar do desgaste e desmotivação que acarretou, teve um papel extremamente positivo e meritório na reconversão da minha escolha académica, permitindo-me um maior autoconhecimento e consciência dos meus interesses e afinidades disciplinares. A vinda para Coimbra, da qual não sou natural, prendeu-se com o grande peso e evidência que a população estudantil tem na cidade e com o facto de ter a Universidade de Coimbra como um excelente centro de formação e, felizmente, essas suposições iniciais acabaram por revelar-se o mote de uma escolha acertada.

A Licenciatura em Estudos Artísticos correspondeu às expectativas que tinha quando ingressei neste curso e consegui auxiliar-me num processo de superação de alguma desmotivação gerada pela experiência académica anterior. Ao longo do meu período de formação nesta área pude ter contacto com docentes, autores e matérias, que enriqueceram a minha bagagem cultural e pessoal e, apesar de um interesse mais vocacionado para áreas visuais mais dependentes da tecnologia, como o cinema e a fotografia, o contacto com disciplinas do foro teatral e musical constituíram uma excelente oportunidade de descoberta de novos pontos de afinidade e interesse pessoal.

A continuidade do meu percurso académico no 2º Ciclo em Estudos Artísticos foi uma excelente forma de aprofundamento de conhecimentos e a opção pelo estágio como projecto de conclusão deste ciclo permitiu-me obter alguma experiência na parte prática da programação e produção culturais e, além do enriquecimento profissional e formativo, teve o acréscimo de me ter permitido inserir-me num excelente ambiente de convívio humano, onde fui extremamente bem-recebida e acarinhada.

3. APRESENTAÇÃO DA ENTIDADE DE ACOLHIMENTO

Não poderia continuar este relatório sem contextualizar e tecer breves considerações sobre a instituição que me acolheu, tentando explicitar a sua importância na cidade, enquanto um dos principais motores culturais a nível regional.

O Teatro Académico de Gil Vicente é uma estrutura inserida na Universidade de Coimbra, o que nos permite compreender o seu papel enquanto entidade empenhada num compromisso de formação e proximidade com a comunidade estudantil e o seu esforço, como espaço de criação, variedade na programação e mostra artísticas. Este espaço foi inaugurado em 1961, sendo que “a sua missão cultural, artística e educativa” se tem “desenvolvido ao longo dos anos entre a sociedade e a Universidade, assumindo o seu carácter de excepção cultural no território português, por ser o único edifício teatral universitário do país.” (<http://www.tagv.pt/apresentacao/>).

Sofreu uma remodelação em 2003 e durante os últimos dois meses deu-se um período de restauro das cadeiras que compõem a assistência, estando mais trabalhos de recuperação previstos para os próximos meses. Intervenções deste género são realmente necessárias ciclicamente para assegurar boas condições de fruição deste local e das suas actividades, principalmente num espaço com este grau de história, longevidade e volume de programação. A longa vida e manutenção do TAGV, como foco de especial interesse e pro-actividade a nível cultural na região, explicam-se pela sua identidade distintiva, enquanto instituição ligada à Universidade, e pelo duplo papel que esta filiação representa. Se por um lado, a sua inserção numa instituição com a amplitude da Universidade de Coimbra, lhe sustenta um forte apoio institucional e financeiro, lhe reforça o espírito formador e de utilidade pública, por outro, torna-a mais vulnerável aos cortes e vicissitudes de gestão de uma entidade pública, dependente do financiamento estadual, e às contingências da crise económica. O Teatro Académico de Gil Vicente “enquanto espaço destinado à prestação de um serviço público, oferece uma programação regular e diversificada, integrando Coimbra nas redes nacionais e internacionais nos domínios do teatro, da dança, da música e do cinema.” (*ibidem*).

Apresentando de forma muito sucinta, a Universidade de Coimbra, instituição fundada em 1290, em Lisboa, por iniciativa do rei governante em Portugal na época, D. Dinis, podemos referir que esta “faz parte do escasso lote de quinze universidades activas na Europa, no final do século XIII” (*ibidem*). Com efeito, após um longo período de

alternância da sede desta instituição entre a capital do país, Lisboa, e Coimbra, “a transferência definitiva ocorre em 1537, pela mão de D. João III” (*ib.*).

Devido ao peso de se assumir, a partir de então, como a sede da que foi durante largos anos a única universidade portuguesa, “Coimbra tornou-se, ao longo dos séculos, um importante pólo cultural, tendo a norma culta desta cidade exercido grande influência no saber linguístico dos estudantes, os quais acabariam por influenciar os povos de outros espaços geográficos.” (*ib.*). Com efeito, a concentração da vida académica e subsistência prolongada de Coimbra como o principal centro de formação no país, assumiram-se como fortes factores de desenvolvimento cultural, criação artística e difusão de ideias nesta cidade.

Apesar deste enorme peso e antiguidade, foi apenas em 2013, que a Universidade de Coimbra, incluindo também a zona da Alta e a Rua da Sofia, foi reconhecida como Património Mundial pela Unesco. Esta distinção significou um profundo e merecido reconhecimento das qualidades arquitectónicas e do valor histórico dos edifícios que compõem esta zona da cidade e, é com enorme agrado, que se sente que Coimbra tem aproveitado um renovado interesse turístico que Portugal parece estar a despertar, permitindo que o encantamento que estes edifícios históricos são capazes de gerar se possa estender além das nossas fronteiras geográficas.

4. ESPECIFICAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE PRODUÇÃO CULTURAL

O vocábulo produção, na sua associação ao universo cultural, reporta-se a um conjunto bastante lato de funções e procedimentos que têm como principal foco e objectivo a capacidade e empreendimento de uma actividade cultural, nas suas várias fases de desenvolvimento. Estas compreendem não só a enunciação e concepção de um projecto, mas também a sua prossecução e ocorrência, e, todos os passos organizativos que contribuem para que este efectivamente se possa verificar. Esta acepção do termo produção não se confunde com a frequente associação deste vocábulo à noção de repetição em série, de que também um produto ou objecto de teor cultural pode ser alvo, mas sim com uma concepção de produção, enquanto conjunto de práticas e condutas de actuação, que tenha em vista a organização e preparação de uma agenda de programas e conteúdos culturais. Estas práticas tomam como forma mais visível os procedimentos necessários para que diferentes projectos pensados se concretizem, num esforço de preparação, sistematização de etapas e gestão de recursos. Neste âmbito não nos situamos num sentido de produção cultural, presente nas reflexões de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Horkheimer, em que se explicita o quanto a reprodutibilidade técnica, a assunção do termo indústrias culturais e as suas dinâmicas de consumo em massa influenciam a fruição e vivência de objectos e produtos dotados de um cariz artístico ou cultural, mas sim numa semântica de produção, em que o que se torna determinante são os processos de organização e gestão de recursos que possibilitam que um determinado evento ou actividade aconteça. Gostaria de realçar que considero que um dos pontos mais fulcrais e distintivos da noção de produção cultural seja a especial ênfase dada aos meios, instrumentos e práticas, utilizados como prossecutores de um determinado fim, e não tanto à finalidade de um projecto ou à sua consumação real propriamente dita. Com isto, não quero dizer que não são os fins que nos propomos realizar que justificam os meios, mas destacar que ao falar de produção cultural, colocamos a tónica mais nos procedimentos que empreendemos na prossecução de um dado objectivo do que propriamente nos fins que pretendemos atingir.

A produção cultural é estabelecida através de uma série de actos, endereçados e unidos por um conjunto de propósitos. A sua constituição advém sempre de uma formulação e conceptualização inicial, que posteriormente desagua na fixação de outros passos e procedimentos, tidos como necessários para a concretização do objectivo almejado. Estes podem estabelecer-se de uma série de formas distintas, como o contacto

ou solicitação junto de outras entidades para parcerias ou colaborações, a contratação ou endereçamento de convites a pessoas ou instituições cujo contributo se assuma como relevante, a definição de funções entre os diversos elementos de uma equipa, a constituição de um calendário para a realização das diversas actividades, que explicita a sua extensão e sequência temporal, a elaboração de um cronograma e de um plano detalhado sobre as distintas fases de um projecto cultural, a gestão de todos os recursos disponíveis ao longo das diferentes etapas, a divulgação, promoção e publicitação de uma actividade, objecto ou produto culturais.

Numa breve referência a um artigo intitulado *O produtor cultural e a formalização da sua actividade*, de Sandra Helena Pedroso, docente do Bacharelato em Ciências Sociais e da Pós-graduação em Produção Cultural da Universidade Cândido Mendes, no Brasil, podemos defender diferentes abordagens ao termo produtor cultural. Neste destacam-se opiniões como a de Marcondes Neto, que define o produtor cultural como “a embraiagem entre o criador primeiro e o público-alvo” (PEDROSA). Linda Rubim, por seu turno, destaca o produtor cultural como “o profissional que idealiza, cria, planeia, controla, executa e supervisiona, e que, em alguns casos, também assume a função de captador de recursos” (*ibidem*). Efectivamente, podemos situar o produtor cultural, como um ser presente nas diversas fases de idealização e execução de um determinado projecto cultural, quer de forma mais directa e incisiva, quer de modo mais indirecto, como elemento de consulta, supervisão e gestão de necessidades e recursos. O produtor cultural deve ter a polivalência de actuação em diversos campos e funções distintos, dominando trâmites burocráticos, empreendendo diversas linhas de diálogo entre entidades e instituições, ter a capacidade de actuar como pacificador e promotor de articulações e conexões entre os vários membros de uma equipa, ser um gestor de necessidades e recursos disponíveis, tendo sempre em consideração os objectivos propostos e os procedimentos necessários para que estes possam ser alcançados.

Cada vez mais, com a crescente complexidade e multiplicidade presente no sector da cultura, o entendimento do papel do produtor cultural, coloca-o como um ser que assume variadas posições e funções em diferentes campos e plataformas de actuação, participando activamente na formulação, organização e divulgação de projectos artísticos e culturais, como espectáculos de teatro, dança e música, produções televisivas, projectos cinematográficos, festivais, mostras e eventos. O produtor cultural deve estar presente em todas as etapas de um projecto, desde a captação de recursos à

sua realização final, possuindo um nível de ingerência na parte criativa e técnica mais circunscrito e limitado, não a questões autorais, mas a matérias de gestão e articulação dos recursos disponíveis. Pode trabalhar com os artistas e criadores directamente ou com organizações e empresas voltadas para a área cultural e nas suas funções cabe a elaboração do orçamento do projecto, a definição de cronogramas, a reunião dos meios necessários para a prossecução de todos os procedimentos requeridos para que um determinado projecto se concretize. O produtor cultural tem como premissas e postulados da sua actuação, um profundo compromisso com a capacidade de diálogo e transmissão de conteúdos através de objectos e produtos artísticos e culturais e, gostaria de frisar que acredito é do encontro destes com o olhar do público, da recepção alheia independentemente dos efeitos que esta possa gerar, que a justificação da pertinência e relevância da produção cultural se constroem. Dito isto, aproveito ainda para enfatizar que falar de produção cultural, enquanto procura de olhar e do encontro com um público, não é tanto falar da sua utilidade, pois este é um conceito, porventura demasiado prático e cingido a efeitos para ser o elemento justificador da programação cultural, mas sim falar do seu propósito maior.

A produção cinematográfica assume-se como uma actividade mais restrita e circunscrita desta capacidade organizativa e articuladora, reportando-se essencialmente a funções e empreendimentos que têm como objectivo e prossecução de um projecto cinematográfico, nas suas mais diversas fases e momentos. Em produção de cinema falamos em várias etapas distintas, que cumulativamente concorrem para o desenvolvimento de um projecto. A título exemplificativo e seguindo a orientação patente na obra intitulada *Manual Básico de Fotografia e Cinematografia*, da autoria de Filipe Salles, fotógrafo e cineasta brasileiro, formado em Cinema pela Faculdade de Comunicação e Marketing, da Fundação Armando Alvares Penteado, director de fotografia cinematográfica, docente e coordenador de cursos de Cinema e Fotografia, podemos fazer uma distinção entre as diferentes fases da produção de um projecto cinematográfico. A pré-produção de um filme, por exemplo, tem início quando se verifica a existência de uma “verba disponível, e portanto, está pressuposta toda a parte de captação de recursos, anterior a esta. Uma vez captado o dinheiro da produção, ao todo ou em parte, inicia-se o processo de pré-produção. Este nada mais é que uma organização sistemática de como serão conduzidas as filmagens” (SALLES, 2008). “As etapas de uma pré-produção podem estar sobrepostas, ou seja, uma acontecendo

concomitante à outra, e não há propriamente uma ordem que seja absolutamente necessária que se cumpra; mas as etapas são fundamentais e em algum momento devem estar presentes” (*ib.*). São elas de forma sucinta: a escolha da equipa; as reuniões gerais de produção, em que o realizador e o produtor apresentam o projecto de forma detalhada, distribuindo cópias do guião e de um plano pormenorizado, para que cada director técnico possa compreender as necessidades que terá na fase de produção; a análise técnica e a elaboração de um cronograma, que é de suma importância na pré-produção, porque é através destes que se poderá calcular de antemão quanto o filme irá custar e quanto tempo será necessário para realizá-lo; a escolha do elenco, que pode ser feita em diferentes momentos, até mesmo na etapa de elaboração do guião, que é anterior à pré-produção; as reuniões de equipa, em que se articulam e discutem as actividades desenvolvidas por cada sector técnico e artístico.

Em seguida, inicia-se a fase de produção, em que se dá o início das filmagens propriamente ditas, e que pressupõe que todos, ou pelo menos a grande maioria, dos itens de pré-produção já estejam resolvidos, para que a rodagem do filme possa efectivamente começar. Nesta fase, muitas das opções e resoluções tomadas anteriormente poderão sofrer alterações e neste período, mais do que em qualquer outro, é necessária uma articulação profunda e consertada entre todos os elementos que compõem a equipa artística e técnica e os detentores de funções de produção. “Ainda posteriormente à finalização, há outra etapa (...) que consiste na divulgação, distribuição e exibição, ou seja, toda a publicidade e a viabilidade do filme ser visto e comentado. Para isso, há desde o circuito comercial, para longas-metragens, e o circuito alternativo de festivais, mostras e exposições específicas, que servem não apenas para lançar longas mas também exibir curtas, documentários e filmes experimentais. A divulgação de um produto audiovisual é de extrema importância, já que o cinema é uma arte que foi feita para ser vista. Os americanos entenderam isso muito bem, e até hoje demonstram competência tanto na arte da realização como na comercialização” (*ib.*).

O termo produtor de cinema, pode entender-se geralmente de três maneiras principais: O Produtor, propriamente dito, o Produtor Executivo, e o Director de Produção. O primeiro é tendencialmente o dono do estúdio, no caso do cinema de forte índole comercial, ou quem suporta financeiramente um filme, no caso do cinema tido como mais independente e autoral. O produtor executivo, por sua vez, é o administrador da verba, do dinheiro disponível, o que tem conhecimento de todos os custos do filme para

melhor poder gerir e direccionar os recursos de produção durante as filmagens. Já o “O director de produção é o que gerencia as necessidades práticas de um filme. É ele quem entra em contacto com as empresas de aluguer de equipamentos, os laboratórios, (...) os actores e a equipa técnica, procurando sempre a melhor opção para o resultado que o realizador espera. Este deve ter estreitas relações com o director de produção para poder saber o que é viável a partir do orçamento, pois quem pedirá mais dinheiro ao produtor executivo, é o director de produção. Ele organiza, junto com a sua equipa, o *set* de filmagem, providencia alimentação, cadeiras e conforto para a equipa e actores” (*ib.*). “O director de produção recolhe de cada director (fotografia, arte e o do filme), uma lista com todo o material preciso para cada função preencher as suas necessidades, construir um orçamento e, a partir da aprovação pelo executivo, mobiliza a sua equipa para conseguir tudo o que for necessário. É tarefa dele também sentar com o realizador para organizar o cronograma de filmagem e zelar para que ele seja cumprido. O director de produção deve conhecer o guião sistematicamente, para poder avaliar as condições de ordem de filmagem, e poder substituí-las caso algum inconveniente atrase determinada cena. Em suma, (...) é o responsável pelo andamento prático do filme. Mais do que o próprio realizador, o director de produção deve ser quem sabe mais o que está a acontecer ao redor do filme” (*ib.*).

As funções atribuídas ao produtor de cinema de forma genérica, nas suas diversas vertentes, não devem pôr em causa o carácter artístico e autoral de que a acção do realizador se deve revestir. Infelizmente, por vezes, razões de contingência orçamental, condicionamentos políticos, factores externos e divergências de opinião e de prioridades, podem levar a situações de discórdia e contraposição entre estes diferentes pólos de um projecto cinematográfico, levando a que, em alguns casos, os realizadores não se revejam no resultado final e se tentem deslocar ou distanciar deste oficialmente. Estas situações denotam o quanto equilibrar razões de diferentes naturezas e campos de acção se pode revelar difícil e, se não impregnado de muita tolerância, muitas vezes incompatível.

O papel desempenhado ao abrigo deste estágio não se situa nas noções de produção cinematográfica, enquanto procedimentos necessários para a elaboração de um filme, mas sim no âmbito da produção cultural orientada para cinema, enquanto organização de eventos culturais ligados ao cinema, neste caso alicerçada na noção de parceria e proposta de extensão de actividades já existentes. Os contactos iniciais e conversações

mais desenvolvidas permitiram testar a disponibilidade e perceber quais poderiam ser as condições de funcionamento destas parcerias. Esta acepção de produção, não se inseriu no âmbito de uma actividade estabelecida com autores ou realizadores, nem num sentido de criação de um projecto de raiz, mas sim de uma produção aliada à programação para cinema, de estreito contacto com festivais de cinema especializados em temas concretos, com a intenção de aproximar algum público de um cinema que possa servir os seus interesses e afinidades temáticas e estéticas e estimular a sua descoberta, consciencialização ou abertura para algo novo. Neste sentido, a actividade desenvolvida foi essencialmente uma produção de teor cultural voltada para o cinema, em que o acto de programar se assumiu como o verdadeiro mote e campo de acção, não tanto da minha parte, mas na procura de parcerias e contacto com programadores, enquanto dinamizadores e prossecutores de uma pro-actividade cultural identitária e distintiva, condensadores de conteúdos sobre criações prévias, neste caso as obras fílmicas, que aglomeradas e inseridas em projectos temáticos, vêm reforçada e reformulada a sua linguagem e potenciais efeitos.

5. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEOR DO ESTÁGIO

A possibilidade de realização do estágio curricular, inserido no 2º Ciclo de Estudos Artísticos, no Teatro Académico de Gil Vicente, veio, para além de dar resposta a uma necessidade prática de conclusão deste percurso académico, possibilitar-me o contacto com o lado prático do universo cultural, permitindo-me também a proximidade e a aprendizagem de organização de extensões e parcerias com festivais de cinema. De facto, este período de estágio, foi assumivelmente uma etapa de formação e convivência privilegiadas, do qual extraí a maior satisfação e excelentes memórias.

No início deste processo, em reunião com o Doutor Fernando Matos de Oliveira, director do TAGV, foi determinado, que de acordo com o meu concreto foco de interesse no campo cultural, o meu estágio poderia recair especialmente sobre a área de cinema, sendo-me facultada a liberdade para desenvolver novos projectos. Na altura, pude enunciar a vontade de criação de um projecto de Cinema Oriental que incidisse mais especificamente sobre o Cinema Chinês e Japonês. Ficou definida também a possibilidade de apresentação de outras propostas. Posteriormente, já durante o decorrer do estágio, numa nova reunião com o Doutor Fernando, apresentei a proposta de realização de uma extensão do Cine'Eco, festival dedicado ao cinema ambiental, que decorre todos os anos, desde 1995, em Seia, distrito da Guarda.

Na mesma altura, tive oportunidade de propor extensões de outros festivais de cinema, tendo ficado decidido o contacto com o Queer Lisboa, festival dedicado ao cinema *queer*, com o qual o TAGV, já tinha um historial de parceria. De facto, apesar da enorme vontade em aumentar o número de parcerias e extensões, em diversificar ainda mais a já prolífera oferta cinematográfica desta instituição, o TAGV debate-se com algumas limitações de calendário, por ser um espaço cultural que actua em várias frentes, como o teatro, a dança, a música e o cinema, e também por razões de contingência orçamental, realidade que afecta grande parte dos centros de acção cultural a nível nacional.

Ficaram, então, definidos como projectos deste estágio curricular, a conceptualização de um ciclo dedicado ao Cinema Oriental, mais concretamente ao Cinema Chinês, e a realização de extensões do Cine'Eco e do Queer Lisboa.

5.1. ACTIVIDADES REALIZADAS NO ÂMBITO DO ESTÁGIO

O estágio realizado em Produção Cultural e Programação Cinematográfica no Teatro Académico de Gil Vicente foi essencialmente um processo de prossecução dos projectos definidos e idealizados no seu início e não tanto um percurso adstrito à noção de produção cultural em sentido mais abrangente. Foi-me dada a liberdade para pensar e conceber o seu conteúdo, as suas principais formas de execução e a gestão do tempo que lhes foi dedicada. A título de agradecimento, saliento que encontrei um excelente ambiente de trabalho, de convivialidade e de partilha, tendo sentido grande apoio e acolhimento por parte de todos os elementos da equipa.

Os primeiros contactos com o conteúdo do estágio decorreram nas primeiras reuniões com o Director do TAGV, o Doutor Fernando Matos de Oliveira. Fixados os principais pontos do estágio e discutida a componente presencial, passei a constar oficialmente como estagiária. A primeira tarefa que me foi requerida foi de apoio logístico a uma actividade a decorrer no Teatro, um projecto muito interessante denominado “Leituras Encenadas”, de leitura de textos teatrais, levado a cabo por Ricardo Correia. O apoio a esta iniciativa consistiu na recolha dos materiais necessários a algumas das leituras, através da procura e requisição de livros.

Posteriormente, efectuei um levantamento das actividades que compuseram a programação cinematográfica referente à temporada de 2014/2015 no TAGV. Desde então, as tarefas que desempenhei durante o estágio reportaram-se essencialmente aos projectos que me encontrava a desenvolver. Estes projectos, já enunciados, consistiam numa extensão do festival Queer Lisboa, dedicado ao cinema *queer*, uma extensão do festival Cine'Eco, sobre cinema ambiental e a conceptualização de um ciclo de Cinema Oriental, mais especificamente dedicado ao Cinema Chinês.

Uma fase ainda inicial do estágio, passou por um primeiro trabalho de pesquisa e apuramento de quais os festivais que mais interessaria ou que seria mais viável trazer ao TAGV e paralelamente pela fixação de qual a nacionalidade do cinema a ser trazido ao abrigo do projecto sobre Cinema Oriental. Determinados estes elementos, foi iniciada uma fase de estabelecimento de contactos no sentido de trazer as extensões desejadas. Felizmente, foi possível ter o aval para a realização das duas extensões originalmente pensadas e foram encontradas junto das direcções do Queer Lisboa e do Cine'eco grande receptividade e disponibilidade. Em relação à extensão do Queer Lisboa, a escolha das

obras fílmicas a exhibir, que serão o documentário *Regarding Susan* e a longa-metragem de ficção *Amor Eterno*, ficou a cargo da direcção do festival. Pensamos em enriquecer estas sessões com a realização de um debate/palestra, a que foi atribuído o nome *Imaginários Queer*, intenção que propusemos ao Queer Lisboa, estendendo-lhes um convite para participação nesta conversa. Folgamos que tivesse sido aceite, sendo que nesta palestra o Queer Lisboa estará representado pelo seu director artístico, João Ferreira. Convidamos também para estar presente neste debate a investigadora Ana Cristina Santos, do CES (Centro de Estudos Sociais), entidade de investigação pertencente à Universidade de Coimbra. Fixados os detalhes envolvidos na organização desta extensão, tem sido já feito um trabalho de divulgação, no *site* do TAGV e em brochura impressa a ser distribuída brevemente, e com o aproximar da data desta extensão, que decorrerá a 10 de Novembro de 2015, serão entregues *flyers* e panfletos em alguns pontos de interesse a nível local. Nessa altura, dirigir-me-ei a alguns espaços para distribuir alguns materiais de promoção e divulgação desta actividade, como os principais focos de cada um dos pólos universitários, alguns locais de convívio privilegiado e intensa circulação de pessoas, como cafés e bares, e às festas *Fora do Armário*, evento realizado mensalmente na cidade, com o intuito de convívio e celebração da cultura LGBTQIA.

Em relação ao Cine'Eco, cuja extensão se realizará a 26 e 27 de Outubro deste ano, os materiais fílmicos também ficaram a cargo da direcção deste festival. Como forma de publicitação deste evento, serão feitos em breve contactos com escolas da região no sentido de testar a disponibilidade e receptividade para a assistência das sessões infantis. Em relação às restantes sessões pensadas para o público em geral, tentarei efectuar um trabalho de divulgação em alguns espaços da cidade, como alguns dos pólos universitários de maior afluência, alguns estabelecimentos comerciais, a Biblioteca Municipal, tentando ir de encontro a locais onde se encontrem pessoas que já se interessem por estas questões, mas também numa tentativa de atrair um público, que se sinta despertado para questões de sensibilização ambiental.

Deixo os *links* para o *site* do TAGV, em que estão descritas com mais detalhe as extensões do Queer Lisboa e do Cine'Eco, previstas para esta temporada:

[http://www.tagv.pt/cinema/cineeco/;](http://www.tagv.pt/cinema/cineeco/)

[http://www.tagv.pt/cinema/queer-lisboa-festival-internacional/.](http://www.tagv.pt/cinema/queer-lisboa-festival-internacional/)

II – PROJECTOS DESENVOLVIDOS NA ÁREA DO CINEMA

1. PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DOS PROJECTOS PROPOSTOS

No âmbito dos projectos acima enunciados existem dois denominadores comuns: serem referentes à área do cinema e terem todos podido partir de algumas questões ou interesses pessoais. Com efeito, a possibilidade de extensão do Queer Lisboa foi algo que me agradou profundamente, pois as questões temáticas tratadas neste festival tocam-me particularmente, no sentido de esta ser uma iniciativa que festeja a diversidade da condição humana, a multiplicidade de escolhas que fazemos na vida e a forma como os afectos e projecções do eu em sociedade se assumem como um vasto mundo de possibilidades, que não deve ser reduzido a uma castradora panóplia de conceitos demasiado padronizados. Esta extensão no Teatro Académico de Gil Vicente já possui algum historial, realizando-se desde 2011, não tendo, no entanto sido possível realizá-la no ano transacto. Foi com profundo agrado e satisfação, que aproveitei a oportunidade para retomar esta parceria, encontrando por parte do Queer Lisboa enorme simpatia e disponibilidade. Na presente edição desta iniciativa, optamos por não nos cingirmos à exibição de obras cinematográficas. A par da mostra de duas longas-metragens, que será composta por um documentário e por uma obra de ficção, organizamos uma palestra/debate que terá o nome de *Imaginários Queer* e que tendencialmente se relacionará com os temas tratados nas obras escolhidas. Esta iniciativa contará, como já referido, com a presença do director artístico do Queer Lisboa, João Ferreira, e da investigadora do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, Ana Cristina Santos. Esta actividade realizar-se-á no dia 10 de Novembro de 2015, tendo a palestra início às 16h30, o documentário às 18h30 e a longa-metragem de ficção às 21h30.

Por seu turno, a extensão do Cine'Eco, festival dedicado ao cinema ambiental que decorre anualmente, por volta do mês de Outubro, na localidade de Seia, no distrito da Guarda, acontecerá, como já mencionado, nos dias 26 e 27 de Outubro de 2015. A opção por esta extensão recaiu no imenso interesse que as questões de natureza ambiental e ecológica podem despertar e pelo significativo carácter pedagógico e de sensibilização que este tipo de cinema pode exercer junto do público, principalmente das camadas mais jovens. Com efeito, a tentativa de consciencialização de uma camada populacional situada numa faixa etária sensível, em constante formação sociológica e

civilizacional, pode resultar numa efectiva chamada de atenção e sensibilização para a necessidade de adopção de comportamentos mais sustentáveis e atentos. A extensão do Cine'Eco no TAGV decorrerá durante os dois dias enunciados anteriormente e contará com duas sessões matinais para escolas, a começarem por volta das 10h, em cada um dos dias, e com a exibição de duas longas-metragens para um público em geral, em sessões às 18h30 do dia 26 e às 21h30 do dia 27. Esperamos contar ainda com a presença do Dr. Mário Branquinho, da Casa da Cultura de Seia, o grande impulsionador e director deste certame, para que nos possa falar um bocado sobre o festival, sobre a sua história, a sua amplitude, as diversas parcerias que possui e o facto de ser assumivelmente um dos festivais dedicados ao cinema ambiental mais estáveis e consolidados temporalmente no panorama internacional. O carácter pedagógico e formativo do Cine'Eco fica bem patente no facto de este ser um festival em que todas as actividades são gratuitas para o público e em que as parcerias ou extensões que com este são estabelecidas não permitem que sejam cobrada qualquer quantia para o seu acesso, nem possuem quaisquer custos de aquisição ou cedência das obras.

O Festival de Cinema Chinês foi pensado inicialmente como um festival de Cinema Oriental, com mostras de cinema chinês e japonês, assumindo-se como um projecto resultante do meu sentimento de alguma proximidade e interesse em relação às culturas orientais, mais especificamente no que toca às culturas japonesa e chinesa, nas suas diversas particularidades e nas suas enormes tipicidades. O seu apuramento para um projecto de exibição apenas de cinema chinês, prendeu-se com a constatação de que esta cultura, apesar de actualmente se encontrar muito presente em Portugal, ainda é alvo de muitos preconceitos e de um grande desconhecimento. Esta iniciativa, apesar de pensada e teorizada este ano, não será, contudo, passível de ser concretizada na temporada cultural que decorrerá entre Setembro de 2015 e Julho de 2016, devido à já muito preenchida programação prevista para este período. Será um projecto possível, concretizável a médio ou longo prazo, quando perante a diversidade de programação, se vier a justificar. O Teatro Académico de Gil Vicente possui uma oferta cultural bastante ampla, fundamentalmente dividida entre teatro, dança, música e cinema, o que faz com que cada um destes universos culturais tenha que ceder espaço aos restantes e cingir-se a um volume mais reduzido.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E BIBLIOGRÁFICA SOBRE A PERTINÊNCIA DO CINEMA QUEER

2.1. APRESENTAÇÃO DA EXTENSÃO DO QUEER LISBOA

O Queer Lisboa- - Festival Internacional de Cinema Queer é o único festival existente em Portugal dedicado a obras fílmicas que abordam a temática *queer*, em todas as suas vertentes, sejam referentes a questões de orientação sexual, sejam referentes a questões identitárias, fundamentalmente situadas no âmbito do entendimento do eu enquanto ser sexual. Existe desde 1997, realizando-se ininterruptamente desde então, e celebra este ano a sua 19ª edição. Em Outubro de 2015, a Associação Cultural Janela Indiscreta, promotora do evento, inaugura na Cidade do Porto a primeira edição do Queer Porto - Festival Internacional de Cinema Queer. Sendo o Queer Lisboa um festival que celebra a diversidade humana, em algumas das suas manifestações identitárias, sexuais e afectivas, é um enorme motivo de satisfação verificar a sua longevidade e vê-lo a estender-se geograficamente, tentando atenuar uma excessiva centralização artística e cultural que podemos verificar em Portugal, uma vez que a maior parte dos eventos culturais têm lugar na capital do país.

Completo a descrição deste certame cultural com informação disponível no *site* do Queer Lisboa, uma vez que a auto-apresentação deste evento evidencia as suas particularidades e as suas características mais distintivas no panorama nacional.

“O Queer Lisboa – Festival Internacional de Cinema Queer é o primeiro festival nacional criado com o propósito específico de exhibir novas propostas cinematográficas de temática *gay*, lésbica, bissexual, transgénero e transsexual, um género cunhado internacionalmente como Cinema *Queer*. Este é um cinema que irrompe com crescente expressão nos grandes festivais de cinema internacionais e é objectivo do Queer Lisboa o de programar o que de mais relevante em termos estéticos e narrativos se faz no panorama mundial, visando colmatar o facto de esta cinematografia ser de acesso restrito ao grande público.

Os filmes programados são organizados nas Competições para Melhor Longa-Metragem, Documentário, Curta-Metragem, Filme de Escola (formato curta-metragem) e *Queer Art*, esta última dedicada ao cinema de cariz mais experimental. Paralelamente à programação central, são organizadas secções fora de competição, sessões especiais e

ciclos temáticos dedicados a um realizador, tema ou país, retrospectivas sobre representações da homossexualidade na história do cinema, secções dedicadas a subgéneros do Cinema *Queer*, bem como um conjunto de actividades paralelas, como *workshops* ou a organização de exposições e instalações.

Criado em 1997, o Queer Lisboa é hoje o mais antigo festival de cinema da cidade de Lisboa, tendo ao longo dos anos consolidado a sua reputação a nível internacional, sendo neste momento um dos festivais do género mais reconhecidos a nível europeu e mundial, pela qualidade da sua programação e actividades, bem como pelos convidados que a ele atrai.

O Queer Lisboa tem estabelecido também relações privilegiadas com alguns dos principais festivais congéneres europeus e mundiais, com os quais participa regularmente em actividades de permuta de programação, criação de redes de intercâmbio cultural e formativo, e aos quais os seus programadores se deslocam regularmente. Estas redes revelam-se também fundamentais para a divulgação do cinema português além-fronteiras.” (<http://queerlisboa.pt/o-festival>)

A extensão do Queer Lisboa no Teatro Académico de Gil Vicente tem sido uma parceria já com algum historial, realizada em 2011, 2012 e 2013. O TAGV, enquanto instituição focada no universo cultural, inserida na Universidade de Coimbra e dotada de um forte carácter formativo e de interesse local, tenta abraçar na sua programação actividades que possuam um lado pedagógico e de abertura e tolerância sociais, capazes de atrair quer um público que já se interesse por estas questões, quer um público que possa descobrir na participação e percepção destas actividades formas mais abertas e tolerantes de integração, interacção e entendimento interrelacionais.

A extensão deste ano do Queer Lisboa a decorrer no dia 10 de Novembro, contará com a exibição de duas obras cinematográficas, o documentário *Regarding Susan Sontag*, de Nancy Kates e a longa-metragem de ficção, *Amor Eterno*, de Marçal Forés. A primeira sessão terá lugar às 18h30 e a seguinte às 21h30. Serão precedidas por um debate designado *Imaginários Queer*, em que contaremos com a participação do director artístico do Queer Lisboa, João Ferreira, e da investigadora do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, Ana Cristina Santos. Esta segunda escolha deveu-se não só ao seu intenso trabalho de investigação e militância em relação às temáticas LGBTQIA, mas também por Ana Cristina Santos ser uma das fundadoras

do colectivo Não Te Prives – Grupo de Defesa dos Direitos Sexuais e pelo reconhecimento da importância que este tipo de grupos de apoio tem a nível local. Para nossa satisfação esta solicitação foi aceite e determinamos não realizar mais convites e limitar os participantes nesta palestra a dois convidados, para que cada um pudesse ter um razoável tempo de discussão e apresentação de tópicos e ideias. Demos às partes liberdade para gerirem os conteúdos a apresentar, tendo apenas como principal linha orientadora uma breve apresentação e retrospectiva dos 19 anos do Queer Lisboa e as obras a serem exibidas a seguir ao debate.

2.2. O CONTRIBUTO E DESENVOLVIMENTO DAS TEORIAS QUEER

O cinema dito *Queer* refere-se fundamentalmente a todo o cinema que aborda questões de natureza LGBT, sigla que recentemente passou a constar de forma mais lata como LGBTQIA (lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, *queer*, em algumas fontes descrita como *questioning*, intersexuais e assexuais). Com efeito, o termo *queer*, advém da sua significação quanto ao que é diferente, estranho, contrastante com o geral, razão pela qual foi associado ao movimento de emancipação das vulgarmente chamadas minorias sexuais. Seguindo um artigo de Richard Miskolci, Professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, no Brasil, podemos dizer que “O termo inglês *queer* é antigo e tinha, originalmente uma conotação negativa e agressiva contra aqueles que rompiam normas de género e sexualidade” (MISKOLCI, 2009). No entanto, esta tendência tem-se atenuado e desde há alguns anos, este vocábulo “foi adoptado e ressignificado pelo conjunto de teóricos que, em oposição aos estudos de minorias, decidiu privilegiar uma perspectiva crítica sobre os processos sociais normalizadores” (*ib.*).

Queer é um termo que vulgarmente generaliza e engloba todas as especificidades de cariz sexual, embora inicialmente fosse e ainda seja por vezes muito cingido à homossexualidade masculina, sejam elas comportamentais ou identitárias, entendidas como não heterossexuais, muitas vezes também designadas por, termo que confesso não apreciar particularmente, formas de sexualidade não normativas. A minha não apreciação desta terminologia deriva do facto de que assumirmos a sexualidade como

algo normativo, sugere um nível de imposição e padronização excessiva que não devia regular um assunto tão complexo e subjectivo como o campo das relações sexuais e amorosas, das formas de atracção pelos outros e das questões identitárias e de projecção do eu face ao mundo. No entanto, o carácter pejorativo que associa a este termo denota o quanto a heterossexualidade tem sido entendida como algo verdadeiramente normativo, imposto como a única opção moral e socialmente aceitável, tendência esta que felizmente em certas partes do mundo já começa a mudar e incluir muito mais tolerância e abertura face a outras opções. Neste sentido de se entender a heterossexualidade como algo imposto e tornado a norma, muitos teóricos falam em heterossexualidade compulsória da sociedade.

Nas palavras da teórica brasileira Guacira Lopes Louro, referência na área do género, sexualidade e educação no Brasil, *queer* designa “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto a sua forma de acção é muito mais agressiva e transgressora” (LOURO, 2001). Esta associação do termo *queer* reporta-se consideravelmente a uma corrente destes movimentos, que não procura tanto a assimilação social, mas a liberalização e emancipação. “De qualquer forma, *queer* permanece uma denominação aberta que abrange tanto esta corrente teórica quanto os movimentos sociais contemporâneos que defendem culturas sexuais marginalizadas” (MISKOLCI, 2009). Não há, no entanto, uma “identidade entre a corrente de estudos e os movimentos, no máximo uma coalizão em constante diálogo” (*ibidem*). A expressão teoria *queer*, como o intenso trabalho de teorização e enunciação dos fundamentos para o reconhecimento e aceitação de comportamentos e identidades sexuais distintas da heterossexualidade dominante, crê-se ter sido cunhado por Teresa de Lauretis, em Fevereiro de 1990, no entanto, a autora acabou por rejeitar esta terminologia por achar que a sua utilização generalizada a tinha tornado desprovida de sentido, num artigo intitulado *Habit Changes*, publicado em 1994: “Quanto à “teoria *queer*”, a minha insistente especificação lésbica pode ser encarada como um distanciamento daquilo que, desde que a sugeri enquanto hipótese de trabalho para os estudos *gays* e lésbicos nesta mesma revista cedo se transformou numa criatura conceptualmente vazia da indústria editorial”. (LAURETIS, 1994)

O pensamento *queer*, enquanto forma de reflexão e exploração de questões de posicionamento do indivíduo em sociedade e de identificação face aos outros e a si mesmo, foi um fenómeno de discussão e problematização intelectual que começou a

difundir-se a partir de finais da década de 80 do século XX, inícios dos anos 90, em vasta medida a partir do pós-estruturalismo francês, que defendia valores como o desconstrutivismo, a subjectivação semântica e a preponderância dos significados sobre os significantes. Em termos teóricos e metodológicos, os estudos das temáticas *queer* nasceram do encontro entre os estudos culturais norte-americanos e do pós-estruturalismo francês, corrente filosófica que problematizou concepções clássicas associadas ao sujeito, à sua identidade, compromisso e identificação e tiveram também como objectivo uma resposta crítica aos estudos da Sociologia difundidos até então que tentando explicitar a diversidade de condutas de cariz sexual, acabavam por seguir uma linha de assunção da heterossexualidade como o que é natural. Central para o advento desta problematização “foi o rompimento com a concepção cartesiana (ou iluminista) do sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia” (MISKOLCI, 2009). Ainda que diversos autores possam abordar esta questão de maneira distinta, é possível afirmar que o sujeito no pós-estruturalismo francês é encarado como algo provisório, circunstancial e mutável.

Os pensadores e formalizadores das teorias *queer* encontraram em autores como Michel Foucault e Jacques Derrida, ambos franceses e cujas obras são em larga medida reportáveis ao denominado pós-estruturalismo francês, conceitos e enunciações de enorme relevância e influência no desenvolvimento desta corrente teórica. Obras como a *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, de Foucault, constituíram um importante ponto de partida. “A afirmação foucaultiana de que a sexualidade é um dispositivo histórico do poder que se desenvolveu nas sociedades ocidentais modernas desde finais do século XVIII e se baseou na inserção do sexo em sistemas de utilidade e regulação social” (MISKOLCI, 2009), evidencia o quanto as concepções de cariz sexual, que regulam o entendimento e principais limites da sexualidade, são formulações intrinsecamente humanas, sociológica e temporalmente influenciadas. Nas palavras do próprio filósofo francês, “A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controlos e das resistências, se encadeiam uns aos outros, segundo algumas estratégias de saber e de poder.” (FOUCAULT, 2005). O autor expõe ainda que “a sexualidade, como dispositivo, opera por meio de um conjunto heterogéneo de discursos e práticas

sociais, daí a sua compreensão exigir procedimentos que articulem elementos tão diversos de regulação da vida social quanto discursos, instituições, formas arquitectónicas, enunciados científicos, proposições morais e filosóficas” (*ibidem*). Um dispositivo é entendido neste sentido como “um conjunto decididamente heterogéneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitectónicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.” (*ibidem*). O não dito tem um importante papel na veiculação de conteúdos e formas de regulação, “não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso determinar as maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é dirigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos.” (*ib.*).

Este primeiro volume da *História da Sexualidade* teve como importante mérito o rompimento ou rejeição da “hipótese repressiva que marcava a maioria dos estudos até meados da década de 1970” (MISKOLCI, 2009). Foucault expõe que há mais de um século que vivemos numa sociedade que “fala prolixamente do seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz; denuncia os poderes que exerce e promete libertar-se das leis que a fazem funcionar” (FOUCAULT, 2005). Das suas palavras podemos inferir uma importante concepção, a de que “a sexualidade não é proibida, antes produzida por meio de discursos” (MISKOLCI, 2009). As identidades sexuais não são processos inatos, mas sim processos mediados socialmente, efeitos da forma como o conhecimento é organizado, orientado, assimilado e veiculado pelos saberes dominantes, tornado normativo ou mascarado sobre a forma do que se considera ser natural. Os limites da sexualidade e as fortes imposições morais que lhe têm sido atribuídas são formulações humanas, criadas, sistematizadas e transmitidas por diversas entidades como forma de regulação social. Nada têm de divino ou transcendental, como muitas vezes são camufladas, sendo apenas modos de regulação e orientação das sociedades. Como exemplo deste pensamento realço o facto de que a homossexualidade enquanto categoria de identificação, foi criada apenas no século XIX, como forma de distinção e emancipação de uma orientação sexual, até então altamente negligenciada, reduzida à definição de sodomia, enquanto prática sexual. Foi a politização do termo

homossexual que lhe permitiu constituir-se como um dos componentes da identidade humana, ainda que tida como uma forma de sexualidade altamente estigmatizada e criticada, e como um modo de vivência da sexualidade e das relações afectivas. A penalização e patologização da homossexualidade, cuja abolição é infelizmente uma conquista tão recente, foram tentativas de regulação social e de manutenção de um determinado *status quo*, alicerçadas numa sociedade extremamente patriarcal e fundamentadas em citações e excertos de obras religiosas, muitas vezes descontextualizadas, que não são mais do que obras escritas por mão humana, há séculos atrás, frequentemente mediadas por intermediários e interpretáveis de formas muito subjectivas.

Por seu turno, a contribuição de Jacques Derrida reside essencialmente no seu conceito de complementaridade e na perspectiva metodológica da desconstrução como processo de interpretação. “A complementaridade mostra que os significados são organizados por meio de diferenças numa dinâmica de presença e ausência, ou seja, o que parece estar fora de um sistema já está dentro dele e o que parece natural é histórico” (MISKOLCI, 2009). Do pensamento de Derrida podemos extrair a ideia de que uma determinada concepção só faz sentido por oposição ou contraste com uma outra, que não lhe é totalmente ausente ou alheia, mas antes sua condição essencial e seu delimitador. “Na perspectiva de Derrida, a heterossexualidade precisa da homossexualidade para a sua própria definição” (*ibidem*), de forma que um homem heterossexual pode definir-se em oposição àquilo que não é, homossexual. “Este procedimento analítico que mostra o implícito dentro de uma oposição binária costuma ser chamado de desconstrução”, na medida em que “desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência, e a complementaridade é o efeito da interpretação”, uma vez que, as oposições binárias, como as da “hetero/homossexualidade, são reactualizadas e reforçadas em todo o acto de significação” (*ibidem*). Desta forma podemos concluir que “estamos sempre dentro de uma lógica binária que, todas as vezes que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever nas suas próprias bases” (*ib.*). Seguindo este pensamento podemos tentar compreender a sua lógica, criando um paralelismo linguístico. Um determinado adjetivo só se materializa numa realidade por oposição ao seu antónimo, só a contraposição entre realidades ou hipóteses nos permite compreender o seu significado. Se não tivéssemos uma noção de fealdade, a beleza era-nos um conceito abstracto e vice-versa, o que nos pode conduzir à ideia de que, em última

instância, só a oposição entre conceitos nos permite apreender significados, por mais múltiplos ou abrangentes que sejam e é no confronto ou contraposição entre estes, que cada um se delimita, havendo uma estreita relação de osmose e alimentação recíproca entre diferentes oposições binárias.

“Os estudos *queer* sublinham a centralidade dos mecanismos sociais relacionados com a operação do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea, dando mais atenção crítica a uma política do conhecimento e da diferença” (*ib.*). Com efeito, a teorização e reflexão *queer* tiveram como forte enfoque a questão sociológica e instrumental de regulação social que tem formatado e padronizado os conceitos de distinção e categorização sexual. O *queer* reporta-se à reflexão sobre e ao estudo “daqueles conhecimentos e daquelas práticas sociais que organizam a ‘sociedade’ como um todo, sexualizando – hetero ou homossexualizando – corpos, desejos, actos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais” (SEIDMAN, 1996). Gostaria de ressaltar neste sentido que o complexo mundo da sexualidade, nas suas práticas e identidades, não se cinge apenas à oposição binária hetero/homossexualidade. Esta enunciação tem como objectivo a decomposição de mecanismos formais que nos permitem a compreensão do quanto certas realidades e concepções se implicam, em última análise, uma às outras, todavia, este universo é de grosso modo, composto por inúmeras oposições ou diferenciações articuláveis entre si, do qual o alargamento da sigla LGBT, para LGBTQIA é um claro exemplo.

Contribuições de teóricos com Eve K. Sedgwick, David M. Halperin, Judith Butler e Michael Warner foram de grande relevância no aprofundamento e exploração destas questões. Em Eve Kosofsky Sedgwick, por exemplo, encontramos a assunção de uma perspectiva muito curiosa sobre a relação entre o desejo sexual entre homens e a subjugação feminina. Na sua obra *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, de 1985, a autora não se atém tanto a uma discussão de género, pautada pela oposição entre homens e mulheres nem a uma perspectiva de estudo das ditas minorias sexuais, mas sim a uma tentativa de demonstração de que “a dominação das mulheres é associada à rejeição das relações amorosas entre homens”, num esforço de enfatização de que “a misoginia e a homofobia se revelam interdependentes” (MISKOLCI, 2009). Com efeito, a autora partiu do estudo e análise de textos literários, em especial dos triângulos amorosos presentes nos romances ingleses do século XIX, nos quais “a díade homo/heterossexualidade emergiu não mais como uma oposição

excludente, antes como necessariamente relacionada”, concluindo que “certas formas de dominação homosocial, em especial a do presente, dependem do repúdio a laços eróticos entre homens e na projecção deles numa figura estigmatizada: o homossexual” (*ibidem*). No seguimento desta ideia, aproveito para manifestar uma opinião de cariz muito pessoal. Acredito que um dos principais factores que tem fundamentado e perpetuado a homo e a transfobia é a aparentemente insuperável patriarcalidade que tem grassado ao longo dos séculos, não só a nível familiar, mas também a nível social, profissional, governativo, e uma profunda associação da homo e transexualidade de um ser biologicamente nascido como masculino, a uma intensa e estigmatizada falta de masculinidade. Considero que parte da recusa dos homossexuais, bissexuais ou transexuais, como seres cuja escolha é válida, legítima e absolutamente aceitável, assenta numa recusa de padrões masculinos mais flexíveis e num sexismo pungente que faz com que os homens prefiram estabelecer relações que lhes permitam injustamente sentir sobre o outro pólo um certo grau de controlo, domínio, protecção e superioridade. Acho que mercê de inúmeros séculos de contingências culturais, os homens não procuram estabelecer relações afectivas de paridade, mas sim terem a ilusão ou sensação de dominação, dependência e subjugação femininas, por mais que estes sentimentos venham camuflados de instinto protector ou manifestação de masculinidade aceitável. Esta tendência começa felizmente, mas de modo bastante lento, a mudar, mas realço ainda que a manutenção desta situação de forma tão prolongada teve frequentemente na passividade, condescendência e conivência das mulheres, os seus maiores aliados.

Gostaria de incluir ainda algumas referências ao pensamento de Judith Butler, uma importante e prolífera filósofa no tratamento destas questões de género e sexualidade. Para esta autora, as identidades marginalizadas acabam por ser cúmplices dos sistemas identificatórios que procuram contrariar. A teórica defende que o feminismo trabalha contra os seus propósitos explícitos e determinados quando parte do conceito de “mulheres” como categoria âncora, uma vez que este termo não tem como significado uma real unidade natural, mas sim uma ficção regulatória. No pensamento de Butler, o género assume-se como ficção cultural, o efeito de um esforço performativo, composto por uma série de actos reiterativos e continuados. O género é neste sentido assumido como performativo não porque esta atitude seja algo que o sujeito adopta e assume

deliberadamente, mas, porque fruto de múltiplas influências externas, esta reiteração consolida o sujeito.

Os estudos feministas, em larga medida precursores e concomitantes dos estudos e teorizações mais ligados a temáticas que abordam questões sobre *gays*, lésbicas e transgêneros, têm como natural e propulsor um primeiro movimento de crítica às representações sociais estereotipadas, quer seja nos seus silêncios e omissões, quer seja nas suas formas mais opressivas. Esta abordagem sócio-histórica é fundamental, porque contribui fortemente para uma tentativa de quebrar núcleos de misoginia e homofobia e como meio de ênfase do quanto as diversas sociedades e os vários períodos históricos lidaram de forma bastante distinta com certas dualidades como as típicas oposições binárias de masculino/feminino e heterossexualidade/homossexualidade. O preconceito, tão enraizado socialmente, pode expressar-se de modos muito diferentes, seja pela violência física, pela verbal, pela simbólica, camuflada pela subtileza de olhares depreciativos ou pela condescendência superiorizada. Na política, sente-se frequentemente esse comportamento de omissão e negligência, ao serem os assuntos relativos a estas temáticas considerados temas de menor importância, não discutidos ou tratados como um assunto de diminuta relevância e poucos efeitos.

Não quereria terminar esta pequena incursão pelo enquadramento teórico sobre o desenvolvimento das teorias *queer* sem uma breve referência a dois contributos muito significativos no entendimento da sexualidade de uma forma mais aberta e com menos pudor, e sem fazer uma sucinta menção a uma comparação e corrente de pensamento que me parece interessante e assinalável. Refiro no primeiro caso, o estudo sobre a sexualidade e comportamentos sexuais realizado por Albert Kinsey. O primeiro volume do seu famoso relatório sobre a sexualidade masculina intitulado *Sexual Behavior in the Human Male*, foi publicado em 1948, e deu origem a uma enorme polémica nos Estados Unidos. O segundo volume, abordando a sexualidade das mulheres, chamado *Sexual Behavior in the Human Female*, foi publicado em 1953. Ambos tiveram a capacidade de chocar uma América que naquela altura era demasiado puritana, pois evidenciavam índices de práticas masturbatórias masculinas e de experiências homossexuais masculinas e femininas, não aceitáveis de acordo com os padrões sociais da época. A outra fugaz referência que gostaria de fazer é a Sigmund Freud, o famoso pai da psicanálise, não só pelo contributo que esta teve, mas principalmente pelo seu

entendimento da pulsão sexual, como o mais forte instinto e ímpeto humano e pela sua consideração da bissexualidade como uma potencialidade em qualquer sujeito.

O outro ponto a abordar sucintamente consiste numa aproximação entre dois campos de estudo que me parece curiosa e interessante. São estes os estudos pós-coloniais e os estudos *queer*. No seguimento desta ideia e articulando esta intersecção com outras reflexões paralelas e relativamente concomitantes, podemos dizer que “As demandas feministas, de imigrantes, de ex-colónias, de movimentos negros e homossexuais impulsionaram empreendimentos científicos que colocaram em xeque formas canónicas de entender as desigualdades sociais” (MISKOLCI, 2009). Não obstante, haver pontos de articulação profundos entre estas questões e as suas tentativas de combate face a modos de regulação social desigualitários e excludentes, subsiste uma cisão entre as reflexões pós-coloniais e *queer* particularmente relevante. “Enquanto os estudos da diáspora se apoiam, em maior ou menor grau, na existência de uma origem cultural e/ou étnica alternativa a que se podem recorrer, o *queer* lida com sujeitos sem alternativa passada nem localização presente (..) que demonstram um paradoxo de diferença e invisibilidade, internalidade e exclusão” (*ibidem*). Com isto, pretendo realçar que os estudos pós-coloniais se alicerçam num forte sentimento de pertença e origem, numa noção de proveniência, enquanto os estudos *queer* não possuem o mesmo fundamento enquanto colectivo de origem, o seu entendimento advém de um processo profundo de autoconhecimento individual e de emancipação e consolidação enquanto grupo, dito de modo mais coloquial, não são em si um ponto de partida, mas o resultado de um empreendimento reflexivo e conceptual.

A aliança teórica entre estes estudos contribuiu para que na década de 1990, se compreendesse esta proximidade por meio do argumento de que “diferentes formas de opressão se relacionavam”, no entanto, por mais que as “conexões fossem incontestáveis, também era inegável que elas podiam ser estudadas ou confrontadas politicamente, em separado.” (*ibidem*). Neste sentido assumia-se que “Raça, classe e género se apresentavam como formas diferentes e particulares de organizar as pessoas em resposta a diferentes formas de poder.” (*ib.*). Recentemente tem-se assistido a um relativo reavivar entre estas alianças, a partir de um nó de entrosamento basilar: “aquele formado pelas categorias sexualidade e raça. Não se trata apenas de aliança estratégica, mas de um certo consenso de que as formas de opressão priorizadas (...) são interdependentes num mesmo processo de racialização do sexo e sexualização da raça”

(*ib.*), em que ambos são reconduzidos a uma concepção de exclusão e menor humanidade, a um sentimento de marginalização face à normatividade.

Uma nota que acrescentaria é a de que frequentemente as comunidades tidas genericamente como *queer* se debatem com tentativas de heteronormatização, que passam pelo argumento da reprodução como forma de distinção e tentativa de superiorização da orientação heterossexual face a outras formas de sexualidade. Não só este argumento é perfeitamente rebatível, porque existem formas alternativas de contornar esta impossibilidade aparente, como os procedimentos medicamente assistidos ou a adopção como forma de constituição de um núcleo familiar, nos países em que, felizmente, a lei já o preveja, mas também porque não é necessariamente a reprodução, uma condição essencial para que as pessoas estabelecem entre si relações de sexualidade e afectividade profundas. Como afirma Miskolci, o *queer* em termos políticos, tem relação com “a luta por desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e a ampliação das possibilidades relacionais” (MISKOLCI, 2012).

A preocupação em torno das questões de diversidade sexual leva ao questionamento da cultura e da arte não apenas como criadoras, mas também como formas de prossecução de um papel reafirmador ou crítico dos clichés e estereótipos das tradicionais representações de género e de orientação sexual. Pelo seu impacto e amplitude geográfica massificada, o principal alvo dos críticos desta manutenção de representações demasiado tipificadas, são os filmes de Hollywood e a televisão, pelo seu papel hegemónico na indústria cultural, cada vez mais operadores numa dimensão transnacional. A incidência da proliferação das discussões em torno das teorias *queer* nos Estados Unidos da América, deve-se em larga medida ao facto de este ser um país que durante grande parte do século XX, principalmente depois de emergido desde o final da 1ª Guerra Mundial como uma das maiores potências mundiais, se assumiu como um intenso epicentro de vanguardas e revoluções sociais, pautado por inúmeras manifestações culturais e artísticas inovadoras. Aliado a este facto, tornaram-se desde a 2ª década do século passado, o país de onde aflorava a maior parte da produção cinematográfica comercializada a nível internacional, e o detentor das mais poderosas empresas na área do entretenimento e *media*, situações que ainda se mantêm. Os Estados Unidos foram ainda o palco de profundos e decisivos episódios de reivindicação de direitos por parte de minorias como as comunidades homossexuais,

transgénero, de que é exemplo Stonewall, em 1969, ou ainda da luta da população negra por direitos civis igualitários e pela abolição da segregação social, do qual um dos episódios mais marcantes foi a Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade o subsequente discurso de Martin Luther King, em 1963.

Embora o que vou expressar a seguir possa sugerir uma certa resistência ou animosidade pela cultura norte-americana, não é essa a minha intenção, pois reconheço um decisivo papel por parte dos Estados Unidos da América, em várias das mais profundas e marcantes revoluções sociais a que se tem assistido nos últimos dois séculos e o facto de serem assumidamente um país com qualidade de vida e uma nação que se pauta por fortes valores expressos em nome da liberdade. No entanto, são também manifestamente e intrinsecamente um país de alguns contrastes e paradoxos. À prolífera tendência para as vanguardas artísticas e sociais que se ergueram a partir de meados da 2ª metade do século XX, abundam nos E.U.A. igrejas e doutrinas demasiado fundamentalistas, pouco abertas e tolerantes; à autoproclamada liberdade da sociedade norte-americana, contrapõe-se uma forte tendência para a credulidade na publicidade, nos media, no mundo do entretenimento e na política governamental externa; à modernidade e liberalidade nos comportamentos e modos de vida, sobrepõe-se por vezes um elevado pudor e hipocrisia entre as opções levadas a cabo na vida privada e o que se manifesta publicamente. São estas disparidades e paradoxos que, na minha opinião, são mais visíveis na sociedade norte-americana do que em algumas sociedades europeias, por exemplo, que me causam alguma estranheza e fazem com que, apesar do enorme apreço pela cultura e sociedade deste país, me sinta por vezes um pouco alheia e crítica face à amplitude e massificação de algumas das suas manifestações culturais.

Termino a exploração destes conteúdos sobre as teorias e o pensamento *queer*, com a explicitação da noção de que este tema foi desenvolvido de forma mais extensa e prolongada do que outros temas deste relatório serão, não só por razões de natureza e afinidade pessoal, mas também como tentativa de demonstração teórica e reflexiva da falta de fundamento dos muitos preconceitos que tão frequentemente nos habitam, infelizmente ainda muito comuns em assuntos de cariz identitário ou sexual.

2.3. CINEMA E SEXUALIDADE

O cinema, como forma artística extremamente visual, tem a particularidade de ser capaz de gerar uma apreensibilidade dotada de um grande poder de assimilação, aparentemente imediato, mas que frequentemente precisa ser digerido e alvo de reflexão para produzir os seus efeitos e gerar novas formas de percepção. As imagens visualmente explícitas propiciam uma capacidade de captação relativamente célere, não obstante, muitas vezes os seus efeitos se exerceram a médio prazo, mediante a predisposição ou conivência do sujeito que as visualizou. De facto, o cinema descobriu desde cedo a sua vocação e capacidade para transmitir ideias e conteúdos, veicular mensagens, despertar emoções e sentimentos, fazendo do encontro e recepção do público a sua razão de ser. Por mais que o objectivo de um filme seja o entretenimento, o choque, a indagação, a indignação ou a propaganda, o seu efeito e a sua materialização, num sentido mais simbólico do que literal, só se consubstanciam realmente no encontro com o olhar de um público que o recebe e apreende.

O sexo, quando os limites sociais de pudor o permitiram tornou-se um dos instrumentos que o cinema pôde utilizar para nos fazer sentir como testemunhas de uma intimidade alheia, como um ser presente num quadro de privacidade à qual não deveríamos pertencer, algo que podia provocar uma reacção de estranhamento, mas à qual nos habituámos e já deixamos de nos sentir estranhos a essa aparente intimidade. É por assumirmos que o sexo enquanto prática pertence tradicionalmente a um domínio mais privado, que a primeira transgressão conseguida pelo cinema foi justamente a transgressão do olhar e do conceito de privacidade, ao tornar visíveis cenas que deveriam, em teoria, estar circunscritas ao universo particular, alimentando em nós um sentimento voyeurístico e de diluição de barreiras entre o que pertence ao foro íntimo e ao público. A exibição cinematográfica permite ao espectador um certo sentimento de quase omnipresença em relação a múltiplas vidas, momentos e narrativas.

O grau de explicitude imagética pode produzir diversos efeitos, dos mais realistas e explícitos, àqueles que fornecem apenas indicações subtis e um subentendimento do desenrolar da acção, levando o espectador a compreender o desenvolvimento de determinadas situações com o auxílio da sua imaginação. Nestes casos de não explicitação, seja ela visual ou verbal, o autor de uma obra socorre-se da cumplicidade do espectador, para que o entendimento de uma sequência narrativa se produza de forma

mais plena e conseguida. A recepção de imagens ou indicações de cariz sexual, porque referentes a uma parte da vida, que é entendida de forma tão díspar em variados lugares do mundo ou facções sociais, e para o qual concorrem reguladores sociais tão distintos, como o universo familiar, a religião, a ambiência em que um sujeito se insere, pode provocar reacções muito distintas em quem as percebe, desde a excitação, à identificação, ao constrangimento e rejeição. O proibido e o permitido em termos de representações do sexo no cinema estão ligados a um complexo conjunto de interesses e entidades que envolvem produtores, autores, governos, grupos religiosos e a sociedade em geral. Assim, pode dizer-se que coexistem neste campo tanto factores de restrição e interdição, como censuras, códigos de produção, sistemas de auto-regulamentação, quanto processos de afirmação e liberalização, através dos discursos produzidos pelos filmes em torno do sexo, nas suas mais variadas formas de manifestação.

2.4. CINEMA, CONSCIÊNCIA IDENTITÁRIA E ORIENTAÇÃO SEXUAL

A abordagem de temáticas *queer* no mundo cinematográfico não tem sido um processo pacífico nem rápido. Durante largos anos a inclusão de personagens *gays*, por exemplo, esteve confinada a papéis de parca repercussão na narrativa, foi levada a cabo de forma subtil, subliminar ou subentendível ou, em alternativa, associada a interpretações de forte cariz cómico, como forma de tentar criar empatia com o espectador de forma generalizada, abordagem esta frequentemente utilizada em produtos televisivos como as novelas brasileiras, que aspiram atingir como público-alvo uma facção social bastante transversal.

“O que caracteriza um filme *queer* pode ser a narrativa, uma história em que há exploração da sexualidade *gay*, lésbica, transgénero ou bissexual, fora do normativo. Em que a exploração dessa sexualidade seja um ponto importante na história, isto é, algo transformador na narrativa e não meramente secundário.”, explica João Ferreira, director artístico do Queer Lisboa, numa entrevista ao portal *agendalx*. Como forma de empreender uma curta exposição sobre o desenvolvimento do cinema *queer*, em alguns dos seus pontos mais relevantes, podemos partir da análise do documentário *Fabulous! The story of queer cinema*, de Lisa Ades e Leslie Klainberg, lançado em 2006. Esta

análise foi feita por Tatiana Brandão de Araújo no Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, realizado em Florianópolis, em 2013. Neste a autora salienta que “como B. Ruby Rich afirmou no documentário, no período anterior à década de 60 não existia uma produção de filmes voltados para um público específico homossexual” (ARAÚJO, 2013). Alguns casos pontuais como “o realizador Kenneth Anger e seu curta *Fireworks* foram importantes para o começo” do que na opinião de B. Ruby Rich, “se pode chamar de uma *gay sensibility*” (*ibidem*). “Porém, foi apenas nos anos 60 (os filmes do Andy Warhol fazem parte deste marco), e, principalmente, na década de 1970 (momento após Stonewall) que mais filmes começaram a surgir” (*ib.*) Apesar do facto de estes filmes se situarem num circuito alternativo, fora dos grandes centros de distribuição, “eles demonstraram que existia um público que correspondia a esse outro olhar sobre a questão.” (*ib.*).

As reflexões que compunham muitos dos movimentos sociais dessa altura, versavam sobre a representação e voz no espaço público de grupos considerados excluídos ou marginalizados. Tomaram, então conta de muitas discussões académicas e produções artísticas, tentativas de emancipação e representação de “mulheres, negros, homossexuais”, que “queriam representar-se, tomar o lugar de fala, e construir olhares diferentes do dominante, que os colocava como objecto do olhar do homem branco e heterossexual” (*ibidem*).

A década de 70 foi prolífera na abordagem e surgimento de artistas e autores que tentavam estabelecer um discurso diferente do dominante. “Filmes como *The Rocky Horror Picture Show* de Jim Sharman, ou os filmes do realizador John Waters e a sua personagem Divine (...) fizeram sucesso, principalmente, nas chamadas sessões da meia-noite, e (...) demonstravam o interesse de um público por temáticas que subvertiam as narrativas normativas predominantes na Hollywood da época.” (*ib.*). Nos anos 80, apesar da representação de formas de sexualidade tidas como não normativas ainda se revelar escassa, houve uma alteração assinalável no acesso a obras que correspondiam a estes interesses de representação *queer*. “Apesar do contexto conservador norte-americano nos anos 80, cresceram o número de produções que representavam relações homossexuais, e estas começavam a sair dos circuitos alternativos” (*ib.*). Uma das mudanças que permitiu este extrapolar dos circuitos alternativos foi “o surgimento do VHS”, a partir do qual “esses filmes se tornaram mais acessíveis, facilitando (...) que mais pessoas tivessem contacto com essas produções”

(*ibidem*) e permitiu a assunção da noção de que uma subcultura, com forte interesse nestas questões se impunha gradualmente. Nos anos 90, por seu turno, surgiu uma forma de abordagem, em especial da comunidade homossexual masculina, bastante mais ampla e diversificada. Neste período nasce o chamado *Novo Cinema Queer*, cunhado pela já mencionada teórica B. Ruby Rich, na revista *Sight & Sound*, em 1992. Nesta nova vaga de cinema *queer* “novas e mais produções começaram a ser feitas, tendo espaços em grandes festivais, e apresentando uma variedade de histórias que não correspondiam necessariamente a um imaginário positivo sobre a homossexualidade” (*ibidem*). A intenção deste tipo de representação era justamente um tentativa de “romper com essa necessidade de incorporação social, pois como afirmado anteriormente, com a epidemia da SIDA dos anos 80, outras questões precisavam aparecer, não somente nas discussões académicas, mas também na produção de imagens artísticas” (*ib.*).

“Neste sentido, uma leva de filmes, dirigidos maioritariamente por homens brancos e *gays* chegaram aos festivais (como o de Sundance, por exemplo) apresentando uma nova proposta, não somente de temática, mas rompendo com uma narrativa clássica hollywoodiana” (*ib.*). Estes filmes continham frequentemente personagens *gays* que não se conformavam, que se revoltavam contra os padrões dominantes e não se contentavam com um tratamento discriminatório e desigualitário. O filme *Filadélfia*, de 1993, realizado por Jonathan Demme, foi um dos primeiros filmes da indústria de Hollywood a abordar abertamente questões como a homossexualidade, a homofobia e a SIDA.

Destaco de modo sucinto, que desde o início do milénio a abordagem de temáticas *queer* no cinema e também na televisão mudou significativamente. O filme *Brokeback Mountain*, de 2005, realizado por Ang Lee, constituiu um paradigma desta nova forma de abordagem e aceitação por parte da indústria mais massificada do cinema norte-americano. Por mais que ainda subsistam muitos preconceitos e nem sempre exista coragem para incluir personagens e narrativas sobre formas de sexualidade não heterossexuais em produtos de consumo mais massificado, a frequência com que existe este tipo de representação actualmente é profundamente distinta do que acontecia há alguns anos. Principalmente a partir da 2ª década deste século, a situação alterou-se notavelmente. Realçaria, contudo, que esta maior representação tem-se referido sobretudo a personagens *gays*, lésbicas ou bissexuais, e não tanto a outras formas de sexualidade. Novamente pelas palavras de João Ferreira, na já referida entrevista ao *agendalx*, podemos compreender diferentes formas de abordagem que têm sido

utilizadas pelo cinema e pela televisão, como tentativas de mudança de mentalidades: “Acredito que a arte de que forma seja, e o cinema principalmente porque é um meio de massas que consegue chegar a muita gente, pode contribuir para a mudança de mentalidades. E faço aqui a diferença entre televisão e cinema. Embora a televisão tenha falado muito deste tema através de documentários, reportagens, séries e até telenovelas, apresenta quase sempre um juízo moral e no cinema isso não acontece, porque há uma linguagem de autor. Só o simples facto de alguém se identificar com uma história que é contada num dos muitos filmes do festival, se reconhecer nessa história, reflectir sobre ela, isso já representa uma atitude de câmbio, de mudança”. (<http://www.agendalx.pt/artigo/festival-internacional-de-cinema-queer#.VfDVGhFVikp>). De facto, aqui se denota o efeito que cada pequena influência pode gerar. “É um contributo para mudar a sociedade, porque as mudanças operam-se pelos indivíduos, cada um de nós com uma pequena acção faz a mudança.” (*ibidem*).

Actualmente, o cinema dito *mainstream*, mesmo o cinema onde a sexualidade é abordada de forma mais explícita, encontra-se bastante acessível a quem o queira consumir, no entanto, o mesmo nem sempre se aplica a filmes oriundos dos circuitos mais independentes e menos distribuídos. Nestes casos, a procura já reflecte razões de interesse ou afinidade pessoais e os seus efeitos no espectador já são frequentemente auxiliados por essas condições pré-existentes. Com isto, pretendo realçar que o cinema *queer* mais circunscrito a festivais ou a parca distribuição, vê os seus efeitos serem mais limitados a um público cinéfilo, que consuma cinema em larga escala sem grandes preconceitos, ou a um público que se interesse especificamente por estas questões. Este público é muitas vezes motivado por razões de natureza identitária, quanto ao seu entendimento individual enquanto ser sexual, ou a razões do foro da orientação sexual, ao nível das suas relações com os outros e das práticas sexuais que desenvolve. Felizmente, influenciado por um clima de crescente aceitação que se tem verificado, especialmente entre os jovens, começa a haver uma tendência recente de *heteroqueernes*, seja ela militante ou meramente simpatizante, de pessoas que se identificando como heterossexuais, possuem afinidade com as causas *queer*. É óptimo pensar que a maior parte das pessoas que actualmente defendem estas causas como válidas e legítimas o fazem por questões de respeito e defesa de direitos humanos igualitários, motivo que devia ser mais do que suficiente para que todos compreendessem a pertinência destas questões. Mesmo para uma certa facção

populacional que não vê grande relevância nestas causas, mantendo uma postura de aparente indiferença ou desprezo pelas lutas das chamadas minorias sexuais ou uma atitude pretensamente acrítica, não compreender o alcance e relevância de certas conquistas, como o direito ao casamento e adoção e o quanto estas não são dádivas ou meras concessões legais, é não compreender que estas são puras e simples questões de equidade social.

3. CINEMA E AMBIENTE

3.1. APRESENTAÇÃO DO PROJECTO DE EXTENSÃO DO CINE'ECO

A escolha do Cine'Eco – Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela como extensão a trazer ao TAGV prendeu-se com a longevidade e consolidação desta iniciativa cultural como um dos festivais dedicados ao cinema ambiental mais antigos a nível internacional, pelo mérito que tem em ser um certame gratuito e com um forte carácter pedagógico e pelo facto interessante e louvável de se realizar fora dos grandes centros artísticos e culturais das grandes cidades, persistindo numa zona do interior do país, num esforço de descentralização, promoção e diversificação.

Para melhor apresentar este festival e o seu esforço de continuidade temporal, a sua importância temática no panorama nacional e as suas principais premissas, completo esta breve exposição, com uma auto-apresentação, presente no *site* deste festival.

“O Cine'Eco – Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela, é o único festival de cinema em Portugal, dedicado á temática ambiental, no seu sentido mais abrangente, que se realiza em Seia, anualmente em Outubro e de forma ininterrupta, desde 1995, por iniciativa do Município de Seia.

Trata-se de um festival que decorre na Casa Municipal da Cultura de Seia e no CISE – Centro de Interpretação da Serra da Estrela e que já ganhou grande prestígio internacional, concorrendo habitualmente mais de 600 documentários, oriundos de mais de 30 países.

O formato do certame assenta num conjunto de actividades desenvolvidas ao longo de 8 dias e nelas se incluem diversas actividades paralelas, como sejam conferências, concertos, *workshops*, exposições, para além da secção competitiva e vários ciclos de cinema.

O Cine'Eco oferece ao público em geral um cinema de qualidade e cinematografias pouco conhecidas e alternativas em relação ao mercado tradicional. O Festival procura cativar novos públicos, sensibilizando-os para o

cinema, a sua história e a sua estética. Para além do público em geral, têm sido atraídos às salas de cinema milhares de crianças e jovens do concelho e região envolvente, bem como turistas que visitam a serra da Estrela.”
(http://www.cineecoseia.org/apresentacao_do_festival)

A extensão do Cine'Eco realizar-se-á, como já explicitado, nos dias 26 e 27 de Outubro de 2015 e contará com duas sessões para um público infantil, orientadas para escolas, e duas sessões em cada dia dirigidas a um público alargado e transversal. As sessões infantis serão em princípio compostas por uma compilação de curtas-metragens para melhor prender e aproveitar a atenção deste público por este tipo de temáticas. A direcção destas sessões para crianças, cujas idades poderão variar ligeiramente de acordo com o teor das obras apresentadas, constitui-se como um dos pontos identitários deste projecto mais relevantes e é este carácter pedagógico, uma das potencialidades mais fascinantes atribuíveis ao cinema ambiental.

3.2. CONTRIBUIÇÃO DO CINEMA DE TEOR AMBIENTAL PARA UMA MAIOR SENSIBILIZAÇÃO E CONSCIENCIALIZAÇÃO ECOLÓGICA

O cinema ambiental beneficia da capacidade que a explicitação de imagens tem como veiculador de uma mensagem e de uma tendencialmente mais fácil captação de conteúdos por parte do espectador, que encontra no grau de concretude visual uma maior capacidade de apreensão de sentidos ou emoções do que em instrumentos dotados de maior abstracção. O cinema tem frequentemente essa forma de comunicar mais directa e aparentemente imediata do que outras formas artísticas, dotadas de maior abstraccionismo ou menos prolongadas no tempo enquanto formas de apresentação de uma narrativa. Com isto, não quero dizer que o cinema comunique sempre de forma muito explícita, frequentemente é na construção de excertos subtis, expressos de forma subliminar, com a intenção de que o espectador os subentenda e capte nas entrelinhas, que uma obra cinematográfica constrói muita da sua capacidade discursiva.

Associamos com alguma frequência e de forma redutora o cinema ambiental a um cinema composto por documentários, que alertam abertamente para questões como o

aquecimento global, os elevados índices de poluição, os impactos dos resíduos industriais nas águas e nos solos, mas a verdade é que o cinema de teor ambiental vai muito para além deste tipo de construção narrativa, embora esta seja eventualmente uma das suas formas mais emblemáticas de composição. Os filmes que nos alertam para a nocividade da acção humana e o alcance do seu impacto no planeta, podem valer-se, por exemplo, de ficções que nos falem de temas que aparentemente nos parecem menos óbvios no âmbito destas questões, como narrativas sobre doenças como o cancro, sobre a complexidade da alimentação actual, sobre os elevados níveis de consumo vigentes alicerçados em políticas industriais negligentes.

Muitas vezes filmes repletos de efeitos especiais e teorias apocalípticas podem parecer ter como intenção apenas ou maioritariamente um efeito de entretenimento, no entanto, a maior parte destas obras também têm contido um alerta e denúncia dos potenciais efeitos a longo ou médio prazo que as nossas acções podem ter neste planeta. Confesso é sentir que frequentemente estas mensagens não são assim tão captadas pelo público em geral, que se atém mais à espectacularidade visual e sonora do que ao conteúdo da mensagem veiculada, facto que, todavia, não retira mérito e a mínima validade a estes filmes. Podemos ser induzidos a pensar que um documentário, enquanto transmissor de uma mensagem aparentemente não ficcional possui uma maior capacidade de sensibilização, mas não me parece que seja de todo assim. Uma narrativa assumidamente ficcional tem a capacidade de colocar o espectador no centro de uma acção que o envolva, indigne, emocione, que lhe cause estranheza, construindo uma simulação da realidade repleta de sentidos, podendo até dizer-se que a realidade e a ficção se alimentam mutuamente, que a ficção se transforma em “realidade” enquanto age sobre os pensamentos e sentimentos das pessoas que a observam, ou seja que a ficção se consubstancia nos efeitos que a sua percepção possa produzir. Para além desta ideia, ressalvo através das palavras de Ismail Xavier em *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, ser assumível “que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer das suas modalidades; sempre um facto de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.” (XAVIER, 2005). Mesmo quando o cinema parece querer estar a transmitir uma verdade ou realidade de forma fiel, como no *cinema-verdade* ou *cinema directo*, tipos de cinema documental, esta é sempre uma construção sob uma dada

linguagem, são sempre narrativas sob uma dada perspectiva ou ponto de vista, são sempre realidades parcialmente apresentadas sob o prisma subjectivo de alguém.

A relevância da utilização do cinema como forma de sensibilização ambiental reside no seu imenso potencial narrativo e a sua utilização como forma de pedagogia em crianças e jovens é auxiliada pela forte capacidade de absorção dos indivíduos nesta faixa etária, contudo, pode parecer afectada pela sua eventual tendência para a dispersão ou dificuldade de concentração prolongada em determinados conteúdos, agravada pelo facto de frequentemente não existir ainda por parte destes um comprometimento com questões do foro ambiental. Com efeito, a capacidade do cinema em colocar muitos índices de aparente realidade através de imagens propicia que, por mais complexa, fragmentada e de difícil leitura que esta narrativa possa parecer, a sua qualidade imagética em prolongada fruição e movimento, resulte num intenso potencial transmissivo.

Sentir que podemos utilizar o enorme poder narrativo das imagens fílmicas para estimular e despertar nos mais novos uma atitude mais consciente, atenta, comprometida e responsável, é extremamente motivador. As crianças têm ainda a particularidade de possuírem um intenso potencial de contágio positivo. Este potencial é perceptível nas relações que os mais novos estabelecem de forma multidireccional: de modo ascendente, com os progenitores e outras pessoas mais velhas, nas relações horizontais, de paridade temporal, com outras crianças, e nas relações de carácter descendente, uma vez que estes jovens serão adultos no futuro e poderão passar às gerações vindouras, pedagogias ambientais e hábitos ecologicamente comprometidos.

A capacidade dialéctica das imagens permite a assunção do conceito de que a obra ou o objecto só se concretizam na sua plenitude quando encontram do outro lado o olhar do espectador, independentemente dos efeitos que nele possam produzir. A recepção por parte deste já se constitui como um profundo e subjectivo processo de assimilação, seja ele de apropriação emocional, estranhamento, distanciamento, rejeição ou até indiferença. É na relação entre os diferentes pólos de criação e recepção de um objecto que nasce o sentido mais profundo das coisas e que o cinema encontra o seu potencial de perceptibilidade e exploração dos seus múltiplos sentidos. A instrumentalização do cinema com intuítos pedagógicos e didácticos permite que nos apropriemos das possibilidades desta relação para tentar provocar no receptor uma reacção, um resultado

que acrescente ou reforce de algum modo o seu sistema axiológico, almejando que, pelo menos depois de digerido, encontre algum eco e produza algum efeito.

3.3. RELEVÂNCIA DA CONSCIENCIALIZAÇÃO AMBIENTAL

A opção por um projecto de natureza ambiental recaiu em razões de interesse pessoal, mas também por reconhecer a este segmento cinematográfico um intenso carácter pedagógico, eticamente consciencializável e de profundo interesse e pertinência para espectadores de diversas faixas etárias e distintas gerações. Este projecto de extensão de um festival de cinema como o Cine'Eco permitiu-nos cumprir a sempre presente intenção no universo da programação cultural de estimular reflexões sobre comportamentos, condutas e concepções, que possam influenciar ou estimular mudanças positivas nas nossas relações connosco mesmos, com os outros e com o mundo. Quando se fala de consciência ambiental somos reportados ainda a um potencial de imenso interesse e relevância: a adopção de comportamentos e formas de estar ambientalmente mais conscientes e respeitadores da Natureza influi directamente não apenas na nossa vida e na dos que nos rodeiam, mas também no legado que podemos deixar às gerações vindouras e nas consequências a médio e longo prazo das nossas acções quotidianas. Frequentemente pensamos que a conduta individual de cada um de nós produzirá um impacto demasiado diminuto, todavia, a acção colectiva é constituída por uma enorme multiplicidade de opções levadas a cabo todos os dias por cada indivíduo, em momentos tão triviais, como a escolha dos produtos que consumimos, a forma como tratamos os nossos resíduos domésticos, o modo como nos deslocamos, os meios de transporte que utilizamos e os seus distintos impactos ambientais.

Tendemos a sentir que por mais sustentáveis que os nossos comportamentos e opções possam parecer, vivemos numa sociedade que se pauta por valores e condutas muito diversas entre si, ainda que a consciência ecológica se tenha assumido parcialmente nos últimos anos como uma preocupação social. Com efeito, cada vez é mais frequente ouvirmos falar de produtos ecológicos ou biológicos e encontrarmos uma maior variedade de produtos com certificação biológica. Também a reciclagem dos lixos domésticos é actualmente uma realidade muito comum nos lares dos países ocidentais, e, ainda que por nos ter sido imposto por legislação que regula a cedência dos sacos de

plástico gratuitos em determinados tipos de espaços comerciais, estamos a utilizar mais materiais biodegradáveis e a reutilizar os sacos em que transportamos as nossas compras, diminuindo o consumo de um material tão tóxico como o plástico. Exemplos como o da Dinamarca, que já tem um consumo de produtos hortícolas biológicos significativo e que recentemente aprovou medidas no sentido de tentar a instituição da agricultura certificadamente biológica como a regra e não a exceção, são casos ainda isolados, contudo, excelentes indícios e modelos a seguir. Apesar da relevância deste tipo de mudanças tão graduais, sentimos com legitimidade que estas acções têm ainda um reduzido impacto ambiental, quando comparadas com os danos e consequências da actividade industrial a nível mundial. Cimeiras de discussão sobre o tema e convenções internacionais, como o Protocolo de Quioto, em vigor desde 2005, apesar do mérito que possuem e da regulação que tentam implementar, são francamente desrespeitados por determinados países e insuficientes na resolução destas questões. Os níveis de poluição numa potência industrial como a China, por exemplo, são demasiado elevados, sendo que determinadas cidades chinesas têm uma falta de qualidade do ar verdadeiramente alarmante. Embora muito exista a fazer ainda no que toca a relação que temos com o meio ambiente e por mais assustadores que os efeitos de pouco mais de dois séculos de Revolução Industrial possam parecer, contribuirmos e aproveitarmos os instrumentos pedagógicos para fomentar nos outros e em nós mesmos um maior grau de consciencialização ambiental é um dos melhores legados que podemos preservar e tentar transmitir.

4. CINEMA E NACIONALIDADE

4.1. CONTEXTUALIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO DE UM PROJECTO SOBRE CINEMA CHINÊS

A China é um país com inúmeras particularidades políticas, assumindo-se como uma híbrida espécie do tipo ditatorial comunista actualmente, com fortes ímpetus capitalistas a nível económico. Se actualmente a produção cinematográfica chinesa é feita de forma bastante livre e não censurada, tal não se verificou durante o período em que vigorou uma ditadura comunista mais rígida e autoritária, um regime político inaugurado por Mao Tse Tung, em 1949. Com efeito, não foram apenas as condições políticas internas de modo mais directo que influenciaram a repercussão do cinema chinês a nível internacional. Depois de duas décadas devotado ao ostracismo devido a uma forte censura ao regime político da China, o cinema chinês, na década de 90 e na primeira década do novo milénio, voltou a ganhar destaque no cenário mundial especializado, principalmente devido ao trabalho de certos realizadores como Wong Kar-Wai, Jia Zhang-Ke e Zhang Yimou, que já ganharam importantes prémios em variados festivais internacionais.

Historicamente, podemos situar a origem do cinema chinês no início do século XX, crendo-se que o primeiro filme realizado na China date de 1905 e consista na gravação de um espectáculo da Ópera de Pequim, denominado *Ding Jun Shan*. Durante a década seguinte, não se verificou um significativo desenvolvimento da indústria cinematográfica chinesa, mas na década de 20, esta começa a desenvolver-se, sobretudo na cidade de Xangai, ainda hoje o mais prolífico centro de produção e criação artística na China. É de 1922 o filme chinês mais antigo ainda conservado actualmente, chamado *O Romance de um Vendedor de Frutas*, do realizador Zhang Shichuan.

“As primeiras películas que conseguiram obter notoriedade foram as produzidas na década de 30, com o aparecimento das ideias comunistas, como *Chūncán*, de Cheng Bugao, 1933, em inglês, *Spring Silkworms* e *Dàlù*, de Sun Yu, 1934, em inglês, *The Big Road*” (<http://cineclubeybitukatu.blogspot.pt/2010/06/historia-do-cinema-chines.html>). Contudo, com a ocupação de Xangai pelos japoneses durante a 2ª Guerra Mundial, este volume de produção é interrompido, só sendo retomada a produção cinematográfica na China a partir de 1946, após o fim do conflito bélico. Com a subida ao poder de Mao Tse Tung, em 1949, e a instauração da sua ditadura comunista, o governo passou a ver no

cinema um intenso potencial de propaganda e instrumentalização. “De 1949 a 1966 houve um grande aumento na produção cinematográfica, incluindo o envio de realizadores chineses para Moscovo” (*ibidem*) para que frequentassem cursos de realização e a abertura da Academia de Cinema de Pequim, apesar de ser a sucessão de uma instituição predecessora estabelecida em 1950, acontece em 1956.

O cineasta mais famoso deste período foi Xie Jin, o realizador de *Hóngsè niáng zījūn*, em inglês *The Red Detachment of Women*, de 1961, e *Wutai jiemei*, de 1965, em inglês *Two Stage Sisters*. No entanto, esta produtiva fase de produção cinematográfica voltou a abrandar quando se institui a Revolução Cultural Chinesa de 1966, sendo que “a paralisação do progresso material e tecnológico do país por ela provocada, aliada a uma rígida censura, fez com que o cinema chinês se tornasse inexpressivo até a década de 80, com a reabertura da Academia de Cinema de Pequim” (*ib.*). Da primeira vaga de cineastas formada desde a sua abertura, constam “Zhang Yimou e Chen Kaige que na década de 90 voltariam a colocar o cinema chinês no mapa em grande estilo, dando origem ao Novo Cinema Chinês” (*ib.*). Os anos 90 constituíram um período de reconhecimento e apreciação internacional para o cinema chinês, mesmo que algumas das suas obras se debatessem com questões de censura no seu país de origem. Zhang Yimou vence o Leão de Prata para Melhor Realizador no Festival de Veneza e o Prémio de Melhor Filme de Língua Não Inglesa nos BAFTA, com a obra *Esposas e Concubinas*, de 1991, e Chen Kaige vence a Palma de Ouro em Cannes, também o BAFTA para Melhor Filme de Língua Não Inglesa e o Prémio de Melhor Filme em Língua Estrangeira nos Golden Globe Awards, com o clássico *Adeus Minha Concubina*, de 1993.

“Na década de 2000, surge uma nova geração de cineastas chineses que além de manter a qualidade da geração anterior, experimenta novas formas estéticas que acabam por colocar o cinema chinês como um marco vanguardista desta década, com destaque para Zhang Yuan, realizador de *Pequenas Flores Vermelhas* (2006) e Jian Zhang-Ke, realizador dos aclamados *O Mundo*, de 2004, e *Em Busca Da Vida*, de 2006, além de Tsai Ming-Liang, (...) realizador de *A hora Da Partida*, de 2001, e *O Sabor Da Melancia*, de 2005” (*ibidem*). Um dos nomes do cinema chinês mais reputados da actualidade é Wong Kar-Wai, radicado em Hong Kong. “Uma das principais características do cinema de Wong Kar-Wai é a extrema sensibilidade humana e estética que ele aplica nos seus filmes, seja num relacionamento homossexual (*Felizes juntos*,

1997), numa traição amorosa (*Amor à flor da pele*, 2000), ou num amor platónico (2046 – *Segredos do Amor*, 2004).” (*ibidem*). Juntamente com realizadores como Eddie Fong, Stanley Kwan e Clara Law, Kar-Wei pertence ao movimento chamado de “*Segunda Nova Onda*” do cinema de Hong Kong, tendo sido o primeiro chinês a ganhar o prémio de Melhor Realizador no Festival de Cannes, em 1997, pela já mencionada obra *Felizes Juntos*. Destaco ainda o facto de actualmente já haver uma série de realizadores e actores chineses a conseguirem singrar no competitivo cinema de Hollywood, de que são exemplos o cineasta Ang Lee, oriundo de Taiwan, realizador de *Brokeback Mountain*, o actor Jet Li, entretanto naturalizado singapurense, as actrizes Gong Li e Bingbing Fan. Acrescentaria ainda um dado curioso e surpreendente, mas explicável pelo facto de ser a China o país mais populoso do mundo, apesar de todas as disparidades económicas nele contidas. Em 2010, a China foi a terceira maior indústria cinematográfica do mundo, a seguir a Hollywood e a Bollywood, com 526 filmes produzidos e receitas de bilheteira na ordem 2,06 mil milhões de dólares americanos.

Voltando à tentativa de explicitação da pertinência deste projecto, realço que a vontade de criar um ciclo de cinema chinês se prende com o facto de que a cultura chinesa, em muitas das suas expressões, não é assim tão difundida nos países ocidentais, e prevalecem inúmeros preconceitos ou estigmas em relação a este país, concepções estas que a diáspora chinesa pelo mundo, muito sentida em Portugal, tem conseguido apenas atenuar ligeiramente. Nesta intenção de desenvolvimento deste projecto, contactei por *e-mail* o FICH (Festival Internacional de Cinema Chinês e de Cinema Lusófono Sobre A China), que teve a sua primeira edição no ano passado e contará este ano com a sua segunda edição. Não tendo sido possível obter resposta e tendo assumido que este projecto seria apenas teorizado, não sendo concretizável no TAGV a curto prazo, resolvi não proceder a mais contactos e mantê-lo no seu estado embrionário. Levar a cabo esta iniciativa implicará uma série de contactos do foro institucional, como a Divisão de Relações Internacionais (DRI) da Universidade de Coimbra e eventualmente também do Observatório da China em Portugal. Está a ser vivido actualmente um período privilegiado de diálogo e intercâmbio entre instituições portuguesas e entidades chinesas. A Universidade de Coimbra, por exemplo, tem tido um intenso fluxo de parcerias e ligações com congéneres chinesas, sendo especialmente próxima a relação de estabelecimentos de ensino do nosso país com centros formativos em Macau, antiga região sob administração portuguesa. A China, não obstante um

regime político muito peculiar e criticável, tem assumido nos últimos anos um papel de intenso diálogo e proximidade com outras nações, numa tentativa de diáspora cultural e económica e não apenas migratória. Apesar desta crescente proximidade, a China continua a ter uma postura a nível político de não ingerência em relação a questões internas de outros países, nem quando estão em causa questões de violação dos direitos humanos.

Voltando à prossecução deste projecto de um ciclo de Cinema Chinês, entraria em contacto com a Cinemateca Portuguesa, que frequentemente organiza ciclos de cinema dedicados a obras fílmicas e a cineastas chineses, dos quais poderíamos propor uma extensão ou parceria, aproveitando o seu vasto conhecimento e acervo de cinematografia chinesa. Gostaria ainda que esta iniciativa contasse com uma palestra de discussão e exposição sobre a China, enquanto cultura e indústria cinematográfica, que versasse sobre as suas principais características artísticas, culturais, identitárias e cinematográficas. Como oradora convidaria Ana Catarina Leite, docente de cursos de cinema e cultura chinesa, na Universidade Nova de Lisboa. Ana Catarina Leite tem uma licenciatura em Chinês e um mestrado em Estudos Chineses pela School of African and Oriental Studies, da Universidade de Londres. Durante o mestrado, especializou-se no estudo do cinema, literatura e teatro de expressão chinesa, tendo realizado vários cursos nestas áreas. Fez também uma especialização em cinemas da China continental e Taiwan na Taipei National University of the Arts, onde também trabalhou como investigadora. Tem publicado sobre cinema e teatro chineses em revistas em Portugal e na China e também organizou uma mostra de cinema sobre Xangai em Lisboa no âmbito do V Fórum Internacional de Sinologia. Convidaria ainda Helena Rodrigues, como representante do DRI (Divisão de Relações Internacionais) e investigadora do CES (Centro de Estudos Sociais), ambos organismos pertencentes à Universidade de Coimbra, por ter uma forte proximidade com estas questões de cultura chinesa e de intercâmbio estudantil com a China, e Miao Zhou, docente dos cursos de Língua e Cultura Chinesas do Centro de Línguas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Gostaria que fosse possível ainda a divulgação de alguns elementos culturais chineses, como danças, músicas e leituras de textos traduzidos. Para tal contactaria a Escola Chinesa de Lisboa, para que pudéssemos organizar actividades desenvolvidas pelos alunos deste estabelecimento de ensino, que na sua maioria constituem uma

fascinante fusão cultural entre as culturas chinesa e portuguesa, enquanto cidadãos já nascidos em Portugal.

4.2. PARTICULARIDADES DAS CULTURAS CHINESA E JAPONESA E HEGEMONIA DO CINEMA DE HOLLYWOOD

O cinema é como qualquer forma artística e criativa, o resultado de um processo de construção complexo, para o qual concorrem inúmeras influências, sejam elas de um carácter mais individual, relacionadas com o universo pessoal, estético e familiar, ou cingidas a um carácter mais exógeno, como o universo histórico, político e social de quem cria. Estes factores, em última instância, são sempre fruto da ambiência colectiva em que se vive e das influências decorrentes do meio sociológico, histórico e geográfico. Muitos outros factores, contudo, para além destes elencados de forma mais genérica, estimulam e influem-se no processo criativo, como as crenças pessoais e colectivas, a influência de trabalhos criativos de outros autores, sejam eles predecessores ou contemporâneos de um determinado criador.

Neste caso concreto, gostaria de me referir ao cinema que é fortemente influenciado por um sentimento de pertença a um colectivo, particularmente, a uma nação. O cinema produzido num país é tendencialmente influenciado pela realidade cultural e social dessa nação, ainda que muitas obras possam não ser especialmente representativas do país em que foram filmadas ou produzidas. No caso do cinema norte-americano mais *mainstream* esta questão é particularmente notória, por este ser um cinema pensado para as massas e para afeições estéticas e temáticas de natureza mais universal, respondendo à forma como o gosto do público além-fronteiras foi influenciado e educado pela estética americana de Hollywood. Muitos filmes ditos do cinema mais independente já são mais representativos da cultura norte-americana e dos processos sociológicos que esta tem sofrido ao longo do tempo. Em Portugal, o cinema nacional tende a ser demonstrativo da nossa melancólica, saudosista e frequentemente passiva forma de estar. A maior partes dos filmes criados no nosso país possuem um ritmo calmo e até bucólico e tanto sonora como visualmente se desenrolam de forma lenta e pausada. A ausência de efeitos especiais e sonoros muito elaborados na maior parte das filmografias

mundiais, que não a norte-americana, devem-se não só à falta de meios financeiros e de poder de investimento, comparativamente ao cinema dos grandes estúdios de Hollywood, mas também ao facto de a maior parte dos filmes produzidos noutros países procurarem assumir-se como alternativas a um cinema com o qual não estão em plenas condições para competir. Ciclicamente, todavia, surgem produções de outros países dotadas de um enorme poder de investimento, com trabalhos de figurino, de figuração e construção cenográfica muito dispendiosos, mas estes não são propriamente filmes que concorram directamente com a produção de Hollywood, pois são casos mais isolados e pontuais e não uma regra de produção e distribuição em larga escala como a da indústria norte-americana. Por exemplo, a China, uma das principais potências mundiais da actualidade, detém empresas ligadas ao universo cinematográfico com um enorme capital, no entanto, a produção cinematográfica chinesa é muito mais comprometida culturalmente e de muito menor potencialidade para o consumo em escala massificada, ao contrário do que acontece com a maior parte dos bens industriais produzidos na China. Acredito que este facto advém de inúmeras particularidades estéticas presentes na cultura chinesa, que vão desde a fisionomia dos actores ou personagens, que se assume como bastante distinta da ocidental, à construção cenográfica, ao figurinismo, à língua em que os filmes são falados. Na verdade, estamos tão habituados à cultura anglo-saxónica, e em particular à norte-americana, que esta nos ameniza muito mais o sentimento de alteridade e estranheza que por vezes o que vem de outro país nos pode causar.

Reconheço que as culturas asiáticas, em particular quatro culturas que se nos afiguram talvez como as mais distintas e tipificadas no universo deste continente, como é o caso das culturas dos países árabes, da indiana, da chinesa e da japonesa, não obstante o facto de estas duas últimas terem algumas semelhanças que nos fazem associá-las com alguma frequência, são culturas muito distintas das culturas ditas ocidentais, algo também perceptível no que toca ao cinema, a nível estético, sonoro, visual e temático. O cinema de Bollywood na Índia, por exemplo, é tido como um cinema virado essencialmente para o entretenimento, à semelhança do entendimento que podemos ter do cinema de Hollywood, e é extremamente característico pela sua musicalidade, teatralidade, movimento e cor. Com efeito, as músicas, as roupas, as danças e até a forma teatral como é representado pelos actores, tornam-no muito característico e peculiar. O cinema japonês, por sua vez, possui especificidades, que aliadas à grande

apelatividade de outras formas artísticas japonesas, como os *anime* (desenhos animados) e *manga* (banda desenhada) o tornam especialmente apreciado no ocidente actualmente, creio que, entre as camadas mais jovens, muito devido aos filmes de terror ou produtos de animação. De facto, este nível de apreciação é muitas vezes mais perceptível em filmes com características visualmente mais elaboradas ou distintivas. É curioso como a estética japonesa tem penetrado gradualmente no gosto ocidental e apesar de esta não ser ainda uma característica assim tão massificada, já existem inúmeros adeptos de produtos culturais nipónicos além-fronteiras. Acredito que um dos principais factores que provocaram um crescente interesse na cultura japonesa foram os desenhos animados que começaram nas últimas décadas do século passado a ser amplamente apreciados no ocidente, sendo o exemplo mais famoso para a minha geração, a série *Dragon Ball*. Acredito que o facto de esta ser uma cultura com costumes, tradições e características visuais muito fortes aprofundou e alimentou este fascínio por muitas das suas manifestações culturais.

Em relação ao cinema chinês, a sua receptividade por parte do público ocidental é um tanto distinta. Embora haja filmes de origem chinesa muito aclamados internacionalmente, a maior parte dos filmes chineses consumidos no Ocidente são-no pela crítica e público especializados, não se verificando um crescimento tão acentuado como tem acontecido com o cinema ou séries japoneses. De forma genérica, destaco ainda que creio que um dos factores que tem levado a um maior contacto e percepção das culturas chinesa e japonesa no mundo ocidental através do cinema, seja a inclusão de actores, elementos destas culturas e filmagens nestes países, inseridas em filmes norte-americanos, sendo um dos pontos culturais mais difundidos no cinema de Hollywood as artes marciais ou técnicas de luta orientais.

Este projecto de cinema e cultura chinesa visa colocar em destaque algumas características visuais e temáticas do cinema chinês, nomeadamente evidenciando questões basilares desta cultura como a meticulosidade e enorme espírito de sacrifício, a importância dadas às tradições e às obrigações familiares, o respeito pela experiência e pela idade avançada, a capacidade de resiliência face às adversidades, mas também enfatizando e contemplando o forte carácter estético e as tipicidades visuais que esta cultura contém. Com efeito, comparando, por exemplo, a China e o Japão, apesar de serem duas culturas profundamente distintas, o que é bastante perceptível nas questões sociológicas com que cada uma se debate actualmente, e pelo facto de terem sido por

vezes duas nações política e belicamente antagónicas, a verdade é que nós, oriundos de países tidos como ocidentais, tendemos a relacioná-las com alguma frequência. Talvez uma das particularidades que mais nos ajude a distingui-las hoje em dia, seja o facto de reconhecermos a China como um dos países mais ricos do mundo actualmente, mas também por lhe associarmos gravíssimas questões referentes aos direitos humanos, como os terríveis infanticídios, principalmente femininos, utilizados como meio de combate ao excesso populacional, a falta de regulação legal do mundo laboral, a exploração do trabalho adulto e infantil, a enorme pobreza que grassa em certas regiões da China e o gigante contraste que estas condições representam face à assunção deste país como uma das principais potências mundiais a nível económico e industrial. Ao Japão, todavia, associamos algumas características francamente distintas, sendo uma cultura que tem conhecido uma recente maior divulgação nos países ocidentais. Actualmente são amplamente apreciadas nos países ditos ocidentais determinadas manifestações da cultura nipónica, em especial produtos ligados aos *anime* e *manga* e alguns filmes. A estética japonesa caracteriza-se por profundas particularidades, grande parte delas de teor visual, como os traços fisionómicos das personagens do cinema ou produtos televisivos de animação, o tipo de desenho utilizado na banda desenhada, outras reportam-se mais a uma forma de construção narrativa, como a forte carga de tensão psicológica conseguida nos seus filmes de terror, mas também é muito evidente o arrojado dos temas tratados, que inclusive nos produtos de animação, pode passar pela existência de uma carga sexual forte, sendo perceptível e curioso que uma grande parte destes produtos de animação seja pensada para um público mais adulto, uma tendência um tanto distinta da ocidental. De facto, numa tentativa de demonstração e explicitação desta particularidade, destaco sucintamente que ao nível dos *anime* e dos *manga* podemos encontrar uma elevada variedade de diferentes produtos, agrupados de acordo com a temática abordada, algumas delas de teor sexual, mais ou menos explícito, que podem retratar relações hétero ou homossexuais, por exemplo.

Aproveitaria ainda para realçar uma característica curiosa, embora aparentemente bastante paradoxal da cultura e sociedade nipónicas. O Japão é assumivelmente um país muito conservador e ligado às suas tradições, onde proliferam uma profunda delicadeza e formalidade no trato social, uma enorme importância dada à experiência adquirida com a idade, um cultivar de todas as tradições que lhe conferem uma identidade tão característica, no entanto, é simultaneamente uma nação ultra moderna, quer em termos

de tecnologia, quer ao nível de vanguardas culturais, sendo que, e aqui reside o verdadeiro paradoxo, parte destas manifestações de vanguardismo cultural, caracterizam-se por um elevado nível de arrojo e despudor no que toca a questões de natureza sexual. Esta questão é especialmente perceptível no consumo de determinados produtos de forte teor erótico ou a adopção de práticas curiosas, como, por exemplo, os *Maid Cafés*, em que podemos encontrar como anfitriãs maioritariamente mulheres, e mais recentemente em alguns espaços também *crossdressers* masculinos, ambos vestidos de personagens de *anime* ou *manga*, com o objectivo de que os frequentadores destes espaços possam estabelecer conversas com os funcionários que os estão a atender, ser tratados de forma teatralizada e recriar ambientes de algumas narrativas dos *anime* e *manga*. Gostaria ainda de expor uma opinião de forte cariz pessoal e fruto de uma constatação ainda limitada a um contacto muito superficial, que a maior parte dos produtos da cultura japonesa que se revestem de um carácter sexual ou erótico mais intenso, são objectos criados a pensar no consumo maioritário de um público masculino em detrimento da facção feminina, que se assume mais como instrumento deste consumo do que público-alvo do mesmo. Infelizmente, creio que esta tendência de criação de produtos de natureza erótica ou sexual, exceptuando os produtos de *sex shops*, a pensar mais num consumo masculino, é uma característica geral e comum a quase todos os países em que existe abertura para a criação deste tipo de produtos.

Voltando ao tema dos diferentes projectos desenvolvidos ao abrigo deste estágio, acrescentaria que estes tentaram contornar a profunda massificação de que os objectos culturais padecem actualmente. De facto, a hegemonia do cinema norte-americano, e mais especificamente do cinema proveniente das grandes empresas da indústria cinematográfica, o vulgarmente chamado cinema de Hollywood, tem contribuído para uma padronização do gosto do público e para uma tendencial homogeneização nas expectativas e resultados que uma determinada obra pode gerar. Apesar de com alguma frequência o desempenho expectável de uma obra e das receitas de bilheteira que esta possa alcançar não ser um processo linear nem totalmente previsível, na maioria dos casos em que os estúdios investem avultadas quantias na produção de um projecto, esperam obter valores de bilheteira que capitalizem esses projectos para elevados lucros e enormes níveis de rentabilidade. O que este cinema tem de tão apelativo explica-se por factores, como a escolha dos actores e dos realizadores que os compõem, as sofisticadas técnicas utilizadas a nível visual e sonoro, as intensas e dispendiosas

campanhas de publicidade e a relação de causa-efeito entre a sua acessibilidade e repercussão: são distribuídas em larga escala pelo seu forte potencial de rentabilidade e atracção de público e o consumo destes bens culturais é fortemente influenciado, por serem mais acessíveis e difundidos do que outros produtos.

A maior parte do cinema oriundo de outros países, ainda que muitas vezes tenha um público fiel ou regular, constitui o que podemos chamar de nicho de mercado, face à amplitude que o cinema hollywoodiano consegue atingir. Por mais adeptos que o cinema francês e italiano tenham, por mais que o cinema japonês e sul-coreano sejam já apreciados além-fronteiras, na realidade, o único universo cinematográfico que se estende de forma transversal, rompendo a maior parte das barreiras geográficas é o cinema oriundo dos Estados Unidos. Aludindo a este consumo em massa não me refiro ao cinema norte-americano dos circuitos mais independentes, comumente designado por cinema de autor ou *indie*, que possui um parco poder de investimento e publicidade, debatendo-se frequentemente com dificuldades financeiras, mas essencialmente ao cinema de forte investimento e capacidade de chegar às massas, quase sempre sob o carimbo das grandes companhias da indústria cinematográfica norte-americana.

Em determinados países, como a China, por exemplo, esta questão é atenuada, através da instituição de cotas, que impõem que uma determinada percentagem dos filmes em exibição nesse país seja oriundo do mesmo. Este fenómeno, apesar de promover o cinema nacional, tem uma expressão muito circunscrita geograficamente. Portugal, por seu turno, é mais um exemplo de um país com um parco consumo de cinema nacional, um dos efeitos que a massificação cultural tende a provocar. O cinema português é consumido em muito pequena escala, sendo que as distribuidoras portuguesas como a Nos, têm em exibição, sempre em maior escala filmes norte-americanos, oriundos das maiores empresas de Hollywood, e, esporadicamente, filmes de outras origens, como Portugal, França, Itália, Brasil, mas estes ainda são a excepção, que aparecem pontualmente como tentativa de diversificar mais a oferta e agradar a um público mais vasto e sempre quando estes produtos já se revelaram bem-sucedidos e com um forte potencial de atracção de público noutros países.

Os Estados Unidos têm sido um país com uma profunda e preponderante expressão e influência na opinião pública além-fronteiras e, mesmo sem que nos apercebamos de forma totalmente consciente, estão presentes em tantos dos produtos que utilizamos e

marcas que consumimos, que acabam por ter um papel privilegiado na formação de muitas das nossas opiniões e um forte potencial de manipulação ideológica e comportamental, creio que muito mais visível hoje do que alguma vez foi, fruto da globalização e celeridade na circulação de informação. Não quero, contudo, dizer que parte deste intenso tráfego de comunicações e informação seja nocivo, todavia, a massificação excessiva e o poderoso efeito de contágio que tal propicia, podem ter consequências negativas e acredito que a hegemonia cultural de um país, ainda que relativamente subtil como esta se tem manifestado, possui inúmeros riscos de anestesia do espírito crítico e até de uma certa subserviência cultural.

4.3. POTENCIALIDADES DO CINEMA COMO FACTOR DE ATENUAÇÃO E DILUIÇÃO DE BARREIRAS GEOGRÁFICAS E CULTURAIS

O cinema, tal como outras formas artísticas o conseguem, tem a capacidade de apelar à memória colectiva de um grupo, de permitir que as suas representações encontrem no espectador um sentimento de pertença e identificação, de estimular o carácter social ou colectivo das memórias, das referências basilares de um sujeito e de lhe permitir conhecer melhor o contexto histórico em que se insere, enquanto elemento de um povo ou parte de uma nação.

O projecto de cinema oriental, que originalmente foi pensado como contemplador de um ciclo de cinema chinês e um ciclo de cinema japonês, insere-se justamente na assunção de uma lógica de ligação e estreita simbiose entre o cinema e a nacionalidade dos seus principais intervenientes, assumindo que na maioria das vezes quando criamos ou interferimos criativamente num dado objecto, emprestamos memórias, percepções, conceptualizações e noções, que são fruto de um vasto conjunto de influências, que de vários modos se relacionam ou contêm vestígios das nossas origens, da nossa bagagem cultural. As culturas orientais, na sua generalidade e enorme individualidade, possuem graus de tipicidade particularmente elevados, sendo que, apesar de com frequência as associarmos umas as outras, como se unidas por diversos graus de similitude, elas encerram intrínsecas e profundas diferenças e noções culturais e estéticas muito distintas. Creio que parte significativa dessa associação colectiva das culturas orientais,

em especial da chinesa, japonesa, sul-coreana, vietnamita e tailandesa, advêm da estranheza e do sentimento de alteridade, de outro tão diferente de nós, que a maior parte destes universos culturais despertam no mundo ocidental. A distância geográfica, aliada a particularidades físicas muito distintas das do resto do mundo, a concepções estéticas e visuais muito características e diferentes das ocidentais, a uma gastronomia e estilo de vida muito peculiares e a uma forma de escrita em caracteres que segue uma lógica extremamente distante do alfabeto utilizado nas culturas ocidentais, contribuem fortemente para este sentimento de exotismo e estranhamento face a estas culturas.

A organização de actividades ou eventos, que dinamizem a explicitação, demonstração e enfatização de certos elementos de uma cultura, tem um forte potencial no sentido de tornar essa cultura algo menos distante do imaginário de quem entra em contacto com ela. Não obstante o facto de existirem culturas, como as orientais, que temos como exóticas, geograficamente distantes e sobre as quais sentimos um profundo sentimento de alteridade, podemos ver esse distanciamento diminuído através do contacto com elementos destas culturas e dar-se início a um fascínio ou compreensão maior de qual a forma e amplitude dessas diferenças e até podemos constatar eventuais relações de proximidade e similitude que até então desconhecíamos. Gostaria de enfatizar que acredito que o nosso sentimento de estranheza para com a cultura de um determinado país vem muito da distância geográfica e de significativas distinções religiosas, mas também das diferenças fisionómicas, dos traços físicos mais típicos que nos caracterizam. Creio, que as culturas de que diametralmente nos tendemos a sentir mais distantes, são as que, associadas às diferenças de hábitos de vida, nos são mais distintas em termos de aspecto físico.

O contacto pode tornar o estranho menos distante ou pelo menos atenuar o desconhecimento, que tantas vezes alimenta preconceitos ou suposições erradas. Além disso a não generalização excessiva é essencial na percepção dos outros, não tomando a parte pelo todo nem o todo pela parte. Olhar para cada pessoa com uma atitude receptiva e não pré-condenatória é fundamental na percepção alheia, para que possamos apreender as suas características sem ficarmos condicionados pelas nossas próprias barreiras. Creio que ao preservarmos a receptividade que deve moderar a nossa relação com o que nos é culturalmente desconhecido, enriquecemos o nosso olhar e a nossa capacidade de percepção sobre tudo o que nos rodeia. A exploração no cinema destas diferenças culturais e das manifestações de nacionalidade e identidade cultural que os

autores imprimem tantas vezes às suas obras são uma excelente forma de nos apresentarmos uns ou outros e a nós mesmos nas nossas mais diversas particularidades. Como seres sempre inseridos num contexto, seja ele social, familiar, histórico e cultural, tudo o que fazemos, em última análise, sofre influências dessa ambiência, por isso entrarmos em contacto com as criações dos outros, é de forma lata, descobrir sempre algo de novo.

CRONOGRAMA DAS ACTIVIDADES PROPOSTAS

Projectos Desenvolvidos	Cine'Eco	Queer Lisboa	Ciclo de Cinema Chinês
Datas de realização	26 e 27 de Outubro 2015	10 de Novembro 2015	Eventuais datas a fixar em 2016
Detalhes	Sessão para Escolas às 10h de ambos os dias	Debate <i>Imaginários Queer</i> às 16h30, com João Ferreira e Ana Cristina Santos	Mostra de uma compilação de filmes que denotem diferentes aspectos da cultura chinesa, em parceria com a Cinemateca Portuguesa
	Apresentação do festival feita por Mário Branquinho e em seguida exibição de uma longa-metragem às 18h30 do dia 26/10	Exibição do documentário <i>Regarding Susan Sontag</i> , de Nancy Kates, às 18h30	Palestra dada por Ana Catarina Leite, Helena Rodrigues e Miao Zhou sobre arte, cultura, identidade e cinema chineses
	Exibição de uma longa-metragem às 21h30 do dia 27/10	Exibição da longa-metragem <i>Amor Eterno</i> , de Marçal Forés, às 21h30	Organização de uma série de iniciativas de demonstração de elementos culturais, como coreografias e música chinesas

CONCLUSÃO

Em jeito de reflexão e a título conclusivo, gostaria de salientar a oportunidade de enriquecimento que este estágio curricular me propiciou, não só a nível formativo, mas também a nível pessoal. Além da possibilidade de experiência prática e de uma maior percepção do funcionamento de uma instituição a operar no segmento cultural, a minha vivência enquanto estagiária do Teatro Académico de Gil Vicente, permitiu-me aumentar a minha autoconfiança e perceber melhor o que gostaria de fazer profissionalmente no futuro. Destaco ainda o excelente ambiente que encontrei, algo que já enfatizei anteriormente, e que constituiu um dos elementos deste percurso que mais recordarei. Encontrei desde o primeiro momento, enorme simpatia e acolhimento por parte de toda a equipa, desde a primeira reunião com o Doutor Fernando Matos de Oliveira, a todos os momentos que por lá passei. Ainda procederei a alguns trabalhos de divulgação das extensões do Queer Lisboa e do Cine'Eco e sempre que tiver oportunidade terei todo o prazer em rever todos os que contribuíram para que esta etapa correspondesse a um período feliz e de realização. Espero encontrar em desafios profissionais futuros o mesmo grau de acolhimento e carinho que encontrei no TAGV e voltar a cruzar-me com as pessoas que fazem parte desta fantástica equipa.

Findo este percurso académico, anseio que novas e estimulantes oportunidades possam surgir e que o meu futuro profissional me permita utilizar os conhecimentos que adquiri ao longo da minha formação na Universidade de Coimbra, instituição da qual levo óptimas memórias e referências. Uma última referência a Coimbra, por ter sido a cidade que me abraçou neste período da minha vida, da qual quando partir, como muitas músicas que já lhe foram dedicadas exprimem, levarei imensas saudades e inúmeras lembranças.

AGRADECIMENTOS

Termino este relatório com uma pequena incursão por alguns agradecimentos que me parecem mais prementes. Gostaria de inaugurar este segmento final com um agradecimento especial às pessoas que contribuíram de forma mais directa para que esta fase do meu percurso curricular se pudesse efectivamente realizar, em que destaco o Doutor Fernando Matos de Oliveira, pela possibilidade de acolhimento no Teatro Académico de Gil Vicente e por toda a orientação, ajuda e apoio, o Doutor Mickael de Oliveira, por toda a disponibilidade demonstrada, a Elisabete Cardoso e o António Patrício, da produção e administração do TAGV, por me terem acolhido na sua sala e recebido de braços abertos e a todo o pessoal da equipa do TAGV, sem excepção, que contribuiu, em todos os momentos que lá vivi, para que esta etapa fosse um período feliz e repleto de boas memórias.

Agradeço ainda ao meu núcleo familiar e de amizades mais próximo por todo o apoio e carinho, sempre necessários à prossecução dos nossos objectivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- de ARAÚJO, Tatiana Brandão. Cinema Queer: O que é isso Companheir@s?, Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- CASCAIS, António Fernando. Indisciplinar a Teoria, Estudos Gays e Lésbicos e Queer: A Teoria Queer e a Contestação da Categoria “Gênero”, Fenda p. 91 – 92.
- COLLA, Rodrigo Avila: Ecologização e convivialidade: aproximações entre a educação ambiental e o cinema, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre, 2014.
- DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. São Paulo, Graal, 2005.
- de LAURETIS, Teresa. 'Habit Changes' differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: Uma Política Pós-Identitária para a Educação, Revista Estudos Feministas. V.9 n.2 Florianópolis: IFCH, 2001.
- MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização em Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, Jan./Jun. 2009, p. 150-182. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.
- PEDROSA, Sandra Helena. O produtor cultural e a formalização da sua actividade.
- SALLES, Filipe. Manual Básico de Fotografia e Cinematografia. Apêndice 1 - Funções no Cinema e Apêndice 2 - Etapas da produção cinematográfica, 2008.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire. New York, Columbia University Press, 1985.
- SEIDMAN, Steven. Beyond the Closet: the transformation of gay and lesbian life, New York, Routledge, 2002.
- XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS ELECTRÓNICAS

<http://www.tagv.pt/apresentacao/>

<http://queerlisboa.pt/o-festival>

http://www.cineecoseia.org/apresentacao_do_festival

<http://cineclubeybitukatu.blogspot.pt/2010/06/historia-do-cinema-chines.html>

<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2044888,00.html>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Kinsey

https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_da_China

<http://www.screendaily.com/news/asia-pacific/chinese-box-office-up-by-30-in-2011/5036200.article>

<http://www.filmbiz.asia/news/china-box-office-up-29-for-2011>

https://en.wikipedia.org/wiki/New_Queer_Cinema

<http://www.agendalx.pt/artigo/festival-internacional-de-cinema-queer#.VfDVGhFVikp>

<http://www.mnemocine.com.br/filipe/>

http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/cat_view/52-parte-2-manual-de-cinematografia?start=10

http://clubedacultura.com/fev/fv7/documents/members/admin/ARTIGO_Sandra_Pedros_o_n7.pdf

<http://gaiabrasil.com.br/wp-content/uploads/2012/11/afilme2.jpg>

ANEXOS

Materiais de promoção enviados pelo Queer Lisboa e pelo Cine'Eco