

silêncio = morte [silence = death]

Nos campos de concentração nazistas, os homossexuais foram marcados com um triângulo rosa e invertido, assim como os judeus com a Estrela de Davi. Nos Estados Unidos dos anos 1970, o símbolo, subvertido por alguns ativistas, passava a figurar de pé, em sinal de apoio à luta por direitos iguais que então despontava no país. No início da epidemia de AIDS, em 1987, um grupo de seis homens gays espalharam por Nova York cartazes com o triângulo rosa, sob um fundo preto, e as palavras SILENCE = DEATH (silêncio = morte), nome pelo qual o projeto ficou conhecido. O triângulo rosa passou de símbolo de humilhação e perseguição a signo de luta, orgulho e resistência queer.

Ministério da Cultura, Itaú e Fundação Municipal de Cultura apresentam

forum
bh. doc.
20
anos

festival do filme
documentário e etnográfico
fórum de antropologia e cinema

SUMÁRIO

Apresentação	7
Sessão de Abertura	21
Mostra Queer e a Câmera	25
Mostra Contemporânea Brasileira	59
Mostra Contemporânea Internacional	81
Sessões especiais	99
Lançamentos	105
Seminário Queer e a câmera	111
Ensaíos	121

Martírio: o genocídio lento e angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli
Ruben Caixeta de Queiroz 123

Maracâmera – o tekoha contra o capital
Leandro Saraiva 141

Retomada: teses sobre o conceito de história
André Brasil 145

Manifesto Queer Nation 163

New Queer Cinema
B. Ruby Rich 177

Desmontando a Caravela Queer
Jota Mombaça 195

Cinema queer? Sugestões de-formativas
Vitor Grunvald 203

Horizontes reduzidos
Kiki Mazzucchelli 211

Cidade-sexo, mas não é *sex in the city*
Eduardo de Jesus 215

Trânsitos, (des)aprendizados e cinema: uma conversa com Camila José Donoso, diretora de *Naomi Campbell*
Marcos Martins 221

Pontes e cercas entre Teoria Queer e Movimento LGBT
Anna Paula Vencato 227

Quando os Tikmũ'ũ viraram soldados

sobre Grin, de Roney Freitas e Isael Maxakali

Roberto Romero 239

Super Orquestra Arcoverdense de Ritmos Americanos

sobre filme de Sérgio Oliveira

Jair Fonseca 247

Cabelo Mágico

inspirado em *Deixa na Régua*, um filme de Emílio Domingues e seus amigos dos morros cariocas

Junia Torres 249

Cinema Novo: do didatismo ao absoluto

sobre filme de Eryk Rocha

Leonardo Amaral 253

Olha a nossa situação aqui!: nós, espectadores, na missão com Kadu

sobre filme de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito

Paula Kimo 257

Junho no plural

sobre *Vozerio*, de Vladimir Seixas

Vinícius de Andrade 261

A cidade onde envelheço

sobre filme de Marília Rocha

Carla Maia 265

E nada do que foi ouvido pode ser repetido com as mesmas palavras

sobre *Taego Áwa*, de Marcela Borela e Henrique Borela

Ewerton Belico 269

A impureza da forma

sobre *Filme de Aborto*, de Lincoln Péricles

Marcelo Miranda 273

Câmara de espelhos

sobre filme de Dea Ferraz

Carla Italiano, Julia Fagioli 277

Quando dois mundos colidem

sobre *When Two Worlds Collide*, de Heidi Brandenburg, Mathew Orzel

Wellington Cançado 281

Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio

Ana Carvalho 287

Programação 289

Índices 296

Créditos 298

Vitor Grunvald

Pero lo que libera también es susceptible de volver a encadenar
Paco Vidarte

Alguns meses antes do forumdoc.bh, fui convidado por dois amigos para oferecer um curso que eles chamaram “Guerrilha Queer” na escola de cinema que haviam criado há cerca de um ano. “Guerrilha” é o nome que dão a cursos de curta duração e, após conversarmos, decidimos que, pelo menos nesse caso, seria tanto teórico quanto prático. O convite, a conversa e, de repente, tinha em mãos a batata quente de imaginar o que poderia ser esse curso sobre “cinema *queer*”, como era usualmente referido em nossas confabulações.

A incumbência não era das mais simples, já que não existe um cânone que nos informa o que seria “cinema *queer*” e quais seriam suas principais características enquanto gênero (tal qual pensamos em comédia, ação, suspense, etc) ou enquanto movimento cinematográfico (tal qual neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, cinema novo, cinema marginal, *free cinema*, etc). Via de regra, o que existe são dúvidas e um pequeno punhado de pitacos, como os que escrevo neste texto.

Digo logo de antemão, para que não haja dúvidas, que não vou tratar de buscar uma definição para o “cinema *queer*”. O que não me impede de pensar *um* cinema *queer*/cuir, aquele que eu busquei construir enquanto tal para o curso a partir das idiosincrasias próprias de meu universo de referências. Cinema que não se diz de um tema, ainda que nódulos narrativos sejam de importância central para ele. Cinema que complica sua própria

definição e se diz de uma ética. Associação potencialmente monstruosa, contra-pedagogia.

Em 1992, B. Ruby Rich cunhou o termo *New Queer Cinema* para se referir a um conjunto de filmes que tratava de explorar tanto práticas e identidades sexuais e de gênero dissidentes quanto a maneira como seus corpos e discursos eram apresentados ao olhar do público. Ao tentar uma “genealogia impossível” desse *New Queer Cinema*, Eduardo Nabale escreve:

[N]o creo que exista propiamente un ‘cine queer’ como movimiento cinematográfico [...], sino una serie de películas, festivales, críticos y espectadores que, en un determinado momento, han confluído en un modo similar de redefinir el cine gay y lésbico, y no sólo éste, como fenómeno social y como hecho cinematográfico. (2005, p. 229)

Como “redefinição do cinema gay e lésbico”, o “cinema *queer*” apontaria pelo menos para dois horizontes. Um horizonte temático, uma espécie de centro de gravidade que faria com que personagens, narrativas, abordagens e mesmo realizadorxs, críticxs e espectadorxs tornassem determinadas identidades, práticas e desejos tradicionalmente excluídos da representação cinematográfica pertinentes de serem colocados e investigados por meio do cinema. E um outro horizonte que insistiria na consideração de corpos e subjetividades que a própria normatividade do cinema gay e lésbico havia deixado de lado nesse seu ímpeto inicial.¹

Não é à toa que a noção de representação aparece tantas vezes quando tentamos falar sobre esse cenário de preocupações e inclinações. Se, como sugere Laura Mulvey em seu *Prazer visual e cinema narrativo*, representações cinematográficas, a questão (da posicionalidade) do olhar e a construção de normatividades sexo-políticas são inextricáveis, então, a inclusão de afetos e relações não pautadas na cisheteronormatividade tão onipresente nos discursos televisivos, da mídia e do cinema em geral é um ato político fundamental que não deveria escapar a esse novo grupo de realizadorxs.

De fato, é forte a sugestão de que devemos pensar como, independente das orientações de realizadorxs que podem ser explicitamente

¹ Ao discutir questões colocadas por Fernando Cascais e Annamarie Jagose, Karla Bessa lembra que “o termo *queer* não é um modismo, nem tampouco uma distinção entre estilos velhos e novos, no entanto, pode perfeitamente ser (coloquialmente) utilizado como descrição de uma população cujo posicionamento diante da sexualidade seja antinormativo e, diferentemente do ideal gay do momento ‘gay proud’, visa antes criar, inventar práticas eróticas e modos de relacionamento do que revelar uma sexualidade pensada como pura, livre e natural”. (2012, pp.109-10)

engajadas ou não, toda representação (cinematográfica) é iminentemente política. E mais: não é só política no sentido de representar o mundo e as relações que o constituem como estando informadas por determinados valores patriarcais e sexo-excludentes. Mas também no sentido de ser um aparato de representação que, tomado em seu caráter performativo, é também produtor das diferenças que insinua apenas espelhar, como sugere, por exemplo, Teresa de Lauretis (1987) a partir do conceito de tecnologias de gênero.

A construção dessa “diferença semiótica corporificada”² é, portanto, indispensável para um cinema que toma as disputas pela representação como fundante de suas preocupações ético-estéticas. Mas, desse ponto de vista, seria suficiente construir representações de gays, lésbicas e bichas, sapatões, travestis, pessoas trans, não-binárias, com deficiência, etc? Ter uma dessas pessoas (ou várias delas) na narrativa fílmica, é suficiente, então, para que essa cólera a que chamamos cisheteronormatividade seja expurgada por uma mágica lança *queer*? Acredito que não. E para construir minha argumentação remeto à análise que Jordy Jones (2006), acadêmico e artista trans, elaborou sobre o filme *Hedwig and the angry inch* (2001)³ de John Cameron Mitchell.

Esse filme se tornou um clássico *cult* nos circuitos de cinema e, ao tratar de temas relacionados a sexualidades e gênero dissidentes, parece estar em perfeita consonância com o que estava sendo chamado de “(novo) cinema *queer*” nesse momento. Além disso, sua produção adotou uma estética *camp*⁴ também associada a esse universo, tornando ainda mais factível sua incorporação ao rótulo *queer*.

Na cuidadosa análise de Jones (2006), contudo, são muitas as divergências entre esse filme e uma série de questões ético-teóricas que, já no início dos anos 1990, estavam sendo colocadas por um conjunto de obras e reflexões que se convencionou chamar de Teoria *Queer* (assim com letra maiúscula).

A questão da transexualidade/transgeneridade é colocada pelo filme de forma absolutamente disfuncional e nem mesmo aparece como um desejo próprio, na medida em que Hansel só se transforma em Hedwig a partir de uma malsucedida cirurgia de transgenitalização que foi imposta por sua autoritária mãe em conluio com Luther Robinson, um militar

² A expressão é de Donna Haraway (2004[1991], p.233). Para discussões sobre corpo/sentidos e cinema, cf. Marks (2000) e MacDougall (2006).

³ Em português, *Hedwig: Rock, Amor e Traição*.

⁴ Para uma discussão clássica sobre a sensibilidade *camp*, cf. Sontag (1991[1964]).

negro americano que conhecera quando era ainda um garoto afeminado em Berlin Oriental. Outro ponto que merece destaque, nesse sentido, é a confusão produzida entre identidade de gênero e orientação sexual, pois, como argumenta Jones (2006), Hansel aparece mais como um garoto homossexual que como uma mulher transexual.

O roteiro do filme segue a tradicional jornada do herói tão ensinada a estudantes de cinema. Uma jornada que envolve transformações de gênero, que passa da identidade homossexual masculina de Hansel para a identidade feminina de Hedwig e, no fim do filme, para a identidade unificada na negação do gênero feminino. Envolve também uma outra jornada que mantém relações intrínsecas com essa transformacionalidade de gênero e que está associada à busca de uma unidade original perdida na “origem do amor” que é projetada em Tommy Gnosis – o jovem *rock star* com quem Hedwig teve uma conturbada relação amorosa, que a traiu e roubou suas músicas – e, posteriormente, autoprojetada em si própria/o.

O filme, sugere Jones (2006), tem uma narrativa linear, mas cíclica, pois uma unidade original explicitamente expressa e perdida retorna para unificar novamente o corpo da personagem. Filme-viagem, filme-destino, pois a resolução final do conflito (existencial, de gênero, sexual) está marcada miticamente no porvir necessário da narrativa.

O tipo de viagem construída por Hedwig difere, qualitativamente, do conceito de viagem sugerido por Guacira Lopes Louro (2015) no início do seu livro *Um corpo estranho* e que a autora observa em filmes como *Deus é brasileiro* de Cacá Diegues. Taoca, um malandro “gente boa” que ajuda Deus na sua procura por um substituto no sertão brasileiro, em determinado momento da trama, teoriza: “A vida é um porto onde a gente acaba de chegar é nunca”.

A jornada-viagem as vezes é exterior, como no filme de Diegues. Mas pode ser também unicamente interior. E, nesse caso, o destino é o resultado final de uma elaboração subjetiva por que passou a personagem ao longo do caminho, aqui entendido como espécie de aperfeiçoamento ou evolução da pessoa que se é. Esse tornar-se-aquilo-que-se-deveria-ser para o qual conduz o roteiro unifica o sujeito de forma linear e progressiva, como, segundo Jones (2006), vemos em *Hedwig*.

Mas e quando a jornada-viagem não aponta para um destino, mas se apresenta como caminho errante de deslocamentos subjetivos? O que acontece quando “a gente acaba de chegar é nunca” e quando, ao invés de um fazer-se pessoa, a pessoa se desfaz? “É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar” e na qual “os sujeitos podem até

voltar ao ponto de partida, mas são, em alguma medida ‘outros’ sujeitos, tocados que foram pela viagem” (Louro, 2015[2004], p.13).

Se considerarmos os filmes em sua performatividade, a criação de mundos ou territórios existenciais não deve ser pensada apenas como a construção de personagens na diegese, isto é, na realidade intrafílmica. Comédias românticas que tratam a mulher como sujeito objetificado e suscetível ao olhar masculino, por exemplo, não constroem também esse olhar e a normalização dessa relação patriarcal de submissão para além dos momentos nos quais estarmos imersos nessas narrativas?

Essas normatizações são também discutidas por Ella Shohat e Robert Stam no livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, onde refletem sobre um repertório de práticas visuais, de imagens e retóricas que constroem a objetividade de questões cujo sentido é “reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como ‘realidade’ ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta” (2006[1994], p.21).

É claro que não se trata de uma lógica perfeitamente totalitária, pois o mundo, como dizem Deleuze e Guattari, foge por todos os lados. No entanto, dizer que esses discursos não são determinantes e inescapáveis não significa dizer que não são importantes ou mesmo hegemônicos. Não se trata nunca de uma construção qualquer da realidade, mas da construção de uma realidade específica cujas normas sociais costuram apenas uma gama limitada de papéis de gênero, de comportamentos de classe, de sentimentos de pertencimento, de vivências sexuais, de percepções raciais, de superioridades nacionais e regionais e da própria de humanidade, quando o sentimento de inadequação ou ininteligibilidade nos tira (d)o humano sem assim o desejarmos.

Em certo sentido, tanto o conceito de colonialidade quanto o de cishetero-normatividade buscam dar conta desse processo que é tanto mais verdadeiro quanto imperceptível, isto é, intuitivo. Se entendermos a ideia de enquadramento como molduras que nos fazem apreender tanto quanto não apreender determinadas realidades, me parece claro que está colocada a questão de mundos possíveis.

De alguma forma, trata-se de pensar também essas representações como práticas pedagógicas que nos ensinam a pensar, mas também a olhar, interagir, comer, andar, aparecer, se colocar, trepar, cagar, desejar, gozar. Nas diversas representações (áudio)visuais, nós aprendemos como usar as mãos para comer, mas não o cu para cagar. O nosso próprio corpo é colonizado a partir da imposição de uma organização dos órgãos,

alguns dos quais marcados menos pela vontade que pela necessidade. Daí porque o braço que penetra como um dildo e o cu que é penetrado são potencialmente subversivos. Desestabilizam não o corpo, mas o organismo, esse conjunto de relações necessárias que Artaud sugere suprimir dos órgãos.

A contrassexualidade proposta por Paul B. Preciado (2014[2002]) é, nesse sentido, uma contra-pedagogia, no exato mesmo sentido que a pós-pornografia o é. Uma tecnologia de esquecimento mais do que aprendido. Como desaprender o mundo e suas normas, legadas a nós por um aparato de enunciados discursivos e não-discursivos altamente discriminatórios e hierarquizantes tanto de raça, origem e nacionalidade, quanto de classe, gênero, sexualidade, funcionalidade corporal, etc? Como desaprender o corpo e suas práticas, fazendo-o ficar à deriva entre outras (quantas? Infinitas!) possibilidades de vida?⁵

Se essa contra-pedagogia que resiste e deforma a prévia normalização dos discursos hegemônicos e da organização dos corpos pode ser entendida como pedra de toque de uma ética *queer*/cuir possível, então, um “cinema *queer*” não deveria ser aquele que faz jus a essas modulações contra-naturais e contra-sociais? E, mais importante que isso, que fabula (e, ao fabular, produz) possibilidades de alianças dissidentes?

Na mesma coletânea onde aparece o artigo de Jordy Jones, Jack Halberstam (2006[1991]) republica um texto no qual analisa o filme *O silêncio dos inocentes* de Jonathan Demme, utilizando a ideia de monstro para articular a maneira como o filme subverte concepções normativas de gênero em direção a um gênero pós-humano. Buffalo Bill, o *serial killer* perseguido pela detetive Clarice Starling, aparece, na análise de Halberstam, como personagem que “desafia construções heterossexistas e misóginas de humanidade, naturalidade e interioridade de gênero”, sendo o gênero, então, concebido “não como significante transcendente de humanidade”, mas como “sua tecnologia mais eficiente” (2006[1991], p. 582).

Fer Nogueira e Pêdra Costa (2014), ao analisar filmes da porno-chanchada, defendem que essas produções “vem oferecer uma paródia daquele comportamento conservador com relação às sexualidades e aos gêneros esperados pelo regime militar no auge da ditadura” e se configuram como representações “onde se dissemina a filosofia da desconstrução tupiniquim. A ‘desconstrução derradeira’ que passa pelo riso, pela distância e estranhamento que ele provoca entre o sujeito que atua e a

⁵ Para um texto introdutório (com mais referências) que escrevi sobre pós-pornô para o site do projeto Flesh Mag, cf. Grunvald, 2016.

ação, desestabilizando os comportamentos naturalizados e minando os valores familiares”.

Se chamo esses exemplos e análises ao texto é para colocar que, talvez, possamos pensar um “cinema *queer*” para além da definição temática que normalmente é usada para pensá-lo e que o coloca como uma espécie de desenvolvimento ou evolução de um cinema gay e lésbico.

Se “cinema *queer*” for aquilo que opera uma ética *queer* de contra-normalização, a própria classificação e possibilidade de um movimento cinematográfico fica dificultada, pois aí caberiam filmes tão diversos quanto os discutidos por Jack Halberstam, Fer Nogueira e Pêdra Costa. Caberia também, quem sabe, produções como *Pixote – a lei do mais fraco* (1980) de Hector Babenco, com suas alianças dissidentes entre populações marcadas pela precarização da vida, com a exposição das tensões que caracterizam sua resistência à incorporação de clivagens de gênero, sexualidade e classe, para ficar nas questões mais óbvias.

“Cinema *queer*”, portanto, como indicação de uma ética dissidente adiantada por meio de representações audiovisuais contra-pedagógicas, mais do que um rótulo ou classificação de um conjunto de realizações ou realizadorxs. Quanto infortúnio não seria se a própria noção de *queer/cuir* fosse utilizada para criar ordenações – nesse caso, no campo das produções cinematográficas – mais do que destruí-las ou deformá-las!

Referências

BESSA, Karla. 2012. Estranhezas que roubam a cena: entre celuloides, tapetes e *closes*. In: MISKOLCI, Richard e PELÚCIO, Larissa (orgs.). *Discursos fora da ordem: sexualidades, saberes e direitos*. São Paulo: Annablume.

DE LAURETIS, Teresa. 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

GRUNVALD, Vitor. 2016. Teoria, carne e marcos iniciais da pós-pornografia. In: site Flesh Mag. Disponível em: <http://flesh-mag.com/teoria-carne-e-marcos-iniciais-da-pos-pornografia/> (acessado em: 15/out/16).

HALBERSTAM, Judith. 2006. Skinlick: posthuman gender in Jonathan Demme's *The Silence of the Lambs*. In: STRYKER e WHITTLE (orgs.). New York; London: Routledge.

- HARAWAY, Donna. 2004[1991]. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, vol.22, p. 201-246.
- JONES, Jordy. 2006. Gender without genitals: Hedwig's six inches. In: STRYKER e WHITTLE (orgs.). New York; London: Routledge.
- LOURO, Guacira Lopes. 2015[2004]. Viajantes pós-modernos. In: *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo: Autêntica.
- MACDOUGALL, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MARKS, Laura. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham; London: Duke University Press.
- MULVEY, Laura. 1989. *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave Macmillan.
- NABALE, Eduardo. 2005. "El banquete univeersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer. In: CÓRDOBA, SÁEZ e VIDARTE (orgs.). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madri: Egales.
- NOGUEIRA, Fernanda e COSTA, Pedro. 2014. Da pornochanchada ao Pós-Porno-Terrorismo no Brasil: d'As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote. In: Revista Rosa. Disponível em: <https://medium.com/revista-rosa-5/da-pornochanchada-ao-pos-porno-terrorismo-no-brasil-das-cangaceiras-eroticas-ao-coletivo-coiote-f0f4ab92836#.wzvelqz33> (acesado em: 15/08/2015)
- PRECIADO, Beatriz. 2014[2002]. *Manifesto contrassexual. Práticas subversivas da identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições.
- RICH, B. Ruby. 1992. New Queer Cinema. *Sight & Sound*, vol.2, issue 5.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. 2006[1994]. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- SONTAG, Susan. [1991[1964]]. Notes on "camp". In: EVERETT, Sally. *Art theory and criticism: an anthology of formalist, avant-garde, contextualist and post-modernist thought*. Jefferson; London: McFarland & Company.

forum bh.doc 20 anos

organização | produção associação filmes de quintal

Júnia Torres
Carla Italiano
Pedro Leal
Layla Braz
Luisa Lanna
Ewerton Belico
Frederico Sabino

mostra contemporânea brasileira seleção

Carla Italiano
Julia Fagioli
Roberto Cotta

mostra contemporânea internacional seleção

Carolina Canguçu
Pedro Veras
Renata Otto
Frederico Sabino

mostra/seminário queer e a câmera programa de extensão forumdoc.ufmg

Paulo Maia (Coordenação)
Cláudia Mesquita
Ruben Caixeta

bolsistas

André Victor
Cristiano Araújo
Eduarda Bona
Júlia Imbroisi
Marcos Martins

produção

Pedro Leal

colaboração

Roberto Romero

catálogo (organização)

Glaura Cardoso Vale
Júnia Torres
Carla Italiano

projeto gráfico | diagramação

Ana C. Bahia

arte

Paulo Maia
Ana C. Bahia

corte e montagem das bandeirinhas/cartazes

Raíssa Leão

gestão e assessoria jurídica

Diversidade Consultoria
Piancó & Gebrim Assessoria Jurídica
Diana Gebrim Costa

site

Gustavo Teodoro (webdesign e programação)
Mariana Nunes

vinheta

Raquel Junqueira
Naty Tremblay (colaboração)

tradução

Álvaro Andrade
Ana Carolina Antunes
Carolina Canguçu
Daniel Ferreira
Douglas Resende
Fábio Menezes
Flávia Camisasca
Frederico Sabino
Gabriela Figueiredo
Guilherme Marinho
Henrique Cosenza
Laura Torres
Laís Ferreira
Luís Felipe Flores
Luis Valente
Luisa Lanna
Roberto Romero
Tanita Zeien

legendagem eletrônica

Frames

cabine de projeçãoBernard Machado
Julio Cruz**feita de encerramento**Pedro Leal
1010**assessoria de imprensa**

sinal de fumaça

equipe cine 104Daniel Queiroz - Programador do Cine 104
Gustavo Ruas - Produtor do Cine 104
Jaque Del Debbio - Coordenadora Técnica
Leonardo Luchino Fortinho - projetorista
Yuri Borges - projetorista**gerência de cinema cine humberto mauro**

gerente

Philippe Ratton

coordenador
Bruno Hilário

produção

Dayanne Naêssa
Matheus Pereira
Mariah Soares
Vitor Miranda

estagiária

Gabriela Barbosa

equipe técnica

Mercídio Alvinho Scarpelli
Milton Célio Rodrigues
Rufino Gomes Araújo

suporte administrativo

Roseli Pessoa Miranda

AGRADECIMENTOS

Divisão de Audiovisual do Ministério de Relações Exteriores, Daniel Castanheira Pitta Costa, Daniela Maria Mediolli, Marina Mediolli, Claudiney Ferreira e Ana Paula Fiorotto, Ana Lúcia Mercês, Marcos Mardem Júnior (Fundep), Raíssa Leão, Giselle Ferreira, Milene Migliano, Rafa Barros, Ana Carvalho, Daniel Ribão, Pedro Marra, Pedro Aspahan, Luís Felipe Flores, Tita, Aninha Mercês, Dennis Doros, Kitty Cleary, Emily Eddy, Alexis Whitham, Marcelo Hoehne, Jürgen Brüning, Bruce LaBruce, Oswaldo Teixeira, Julia Bernstein, Kiko Goifman, Paula Berbert, Luciana de Oliveira, Paulo Nazareth, Luana Gonçalves, Victor Guimarães, Daniel Queiroz, Adirley Queirós, Priscila Musa, Tande Campos, Fernanda Torres, Isabel Cassimiro, Guarda de Moçambique Treze de Maio, Emmerson de Oliveira, Alice Lamounier, Juliane Corrêa, João Valdir, Ilda de Oliveira, Anna Paula Vencatto, Érica Renata de Souza, Paulo Henrique, Ana Gomes, Pedro Rocha, Edgard Barbosa, Ruby Rich, Jota Mombaça, Vitor Grunvald, Kiki Mazzuccheli, Oliver Basciano (ArtReview), Eduardo Jesus, Camila José Donoso, Carlos Motta, Vinícius Abdala, David Maurity, Idylla Silmarovi, Igor Leal, Karla Bessa, Chico Lacerda, Pri Bertucci, SsexBbox, Ingrid Leão, Ana Luiza Santos, Sofi - Azi Deia, Danielle Pinto, Bh is vogueing!, Júlia Diniz e Carvalho, Solange de Medeiros, Rita Moreira, Davi Preto, André Lage, Miro Spinelli, Ana Martins Marques, Tatiana Carvalho Costa, Olívia Sabino, César Guimarães, Vinícius Andrade, Carl Michael George, Renato Bissa, Queer Nation NY, Duncan Osborne, James Mckay, Sofia Mota, Leonor Araújo, Frederico Moreira, Carolina Vergolino, Analu Bambirra, a todxs que escreveram textos para o catálogo e xs realizadorxs que enviaram seus filmes para as Mostras Contemporâneas.

associação filmes de quintal

Avenida Brasil | 75/sala 06 | Santa Efigênia
CEP 30140-000 | Belo Horizonte-MG | Brasil
Telefone: +55 31 3889-1997
filmes@filmesdequintal.org.br
www.forumdoc.org.br



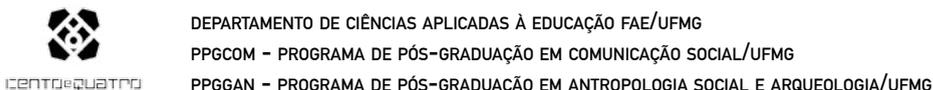
PATROCÍNIO



APOIO CULTURAL



APOIO



APOIO LOGÍSTICO



CO-REALIZAÇÃO



REALIZAÇÃO



