

Glauco Batista Ferreira

**Arte, ativismo e espaço urbano na Baía de São Francisco
através das ações do *Queer Women of Color Media Arts Project* –
QWOCMAP**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do grau e do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador:
Prof. Dra. Sônia Weidner Maluf

Florianópolis, Santa Catarina,
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ferreira, Glauco Batista

Arte, ativismo e espaço urbano na Baía de São Francisco através das ações do Queer Women of Color Media Arts Project – QWOCMAP / Glauco Batista Ferreira ; orientador, Sônia Weidner Maluf, 2017. 397 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Movimentos sociais LGBTQIA contemporâneos. 3. Arte, ativismo e ativismo. 4. Espaços urbanos na Baía de São Francisco; Cinema e representações feministas, trans e queer of color. 5. Relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade nos Estados Unidos. I. Maluf, Sônia Weidner . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

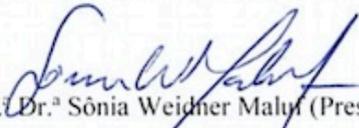
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

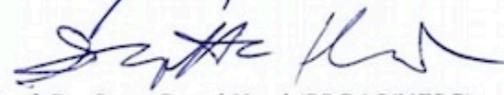
Arte, ativismo e espaço urbano na Baía de São Francisco através das ações do
Queer Women of Color Media Arts Project – QWOCMAP

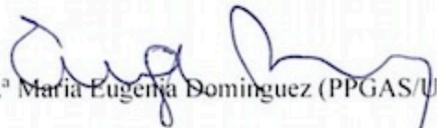
Glauco Batista Ferreira

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Sônia Weidner Maluf

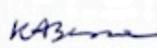
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos(as) seguintes professores(as):


Prof.^a Dr.^a Sônia Weidner Maluf (Presidente - PPGAS/UFSC)


Prof. Dr. Scott Correl Head (PPGAS/UFSC)


Prof.^a Dr.^a Maria Eugênia Domínguez (PPGAS/UFSC)


Prof.^a Dr.^a Viviane Vedana (PPGAS/UFSC)


Prof.^a Dr.^a Karla Adriana Martins Bessa (PPGCS/UNICAMP)


Prof.^a Dr.^a Ramayana Lira de Sousa (PPGCL/UNISUL)


Prof.^a Dr.^a Vânia Zikan Cardoso (Coordenadora do PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 22 de fevereiro de 2017.

Dedico este trabalho e aos meus pais, minha irmã, minha tia e ao meu companheiro por acreditarem em mim. Pelo amor e carinho imensos, pela constância e suporte em todas as horas. Sem eles nada seria possível.

Dedico também às integrantes do QWOCMAP e suas/seus parceira/os, que possibilitaram que este trabalho se realizasse.

AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser, uma tese nunca é realizada somente por aquele que assina como autor do trabalho, mas sim como fruto de uma série de vivências pessoais, aprendizagens e outros tipos de contatos com as mais variadas pessoas ao longo do mestrado, que atravessam nosso caminho e influenciam o pesquisador e os escritos resultantes dessa experiência, se tornando um pouco, em certo sentido, também “autores” do trabalho.

Assim, gostaria de agradecer em primeiro lugar, aos meus “sujeitos de pesquisa”, digamos assim, sem os quais esta não teria sido possível. Às interlocutoras e integrantes do *Queer Women of Color Media Arts Project*, Madeleine Lim, Kebo Drew e Stephanie Yan, que permitiram que eu realizasse a pesquisa, compartilhando um pouco de suas histórias, cotidianos, posições políticas, atividades ao longo de um ano de convivência em San Francisco. A interação com elas e com os grupos com os quais trabalham possibilitou a materialização deste trabalho, antes e depois de realizada a pesquisa. Não tenho palavras para agradecer e espero que o trabalho possa ser apreciado futuramente, em inglês, por vocês!

À minha orientadora, Sônia W. Maluf, sem a qual este trabalho, sem dúvida, também não existiria. Agradeço a toda a paciência, a confiança, a atenção, aos encontros, às conversas que fizeram com que eu conseguisse “amarrar” os temas diversos que eu pretendia abordar aqui. Os *insights*, orientações, e observações certeiras e as entusiasmantes exposições em sala de aula que fizeram com que eu pudesse seguir me frente com essa investigação. Fizeram também com que eu avançasse em frente com a escrita, que às vezes parecia não ter

fim. O incentivo que fez toda a diferença para que eu pudesse concluir o trabalho.

Aos professores com os quais tive disciplinas: Vânia Z. Cardoso, Oscar Calavia Saez, Carmen Rial, Sônia Maluf, Miriam Pillar Grossi, Antonella Tassinari, Rafael Menezes Bastos e Maria Eugenia Dominguez, docentes do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, pelas aulas, referências, orientações, conversas e trocas imprescindíveis que permitiram que eu aprofundasse meus estudos no campo antropológico ao longo do doutorado. Neste contexto, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento ao longo do curso, por meio da bolsa de pesquisa da qual fui beneficiário por 24 meses. Agradeço também à CAPES pela bolsa de pesquisa na modalidade do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), que possibilitaram pesquisas bibliográficas detalhadas bem como o trabalho de campo que deu origem ao estudo aqui em questão.

Agradeço também aos professores Juana Maria Rodriguez e Trinh T. Minh-há da Universidade da Califórnia em Berkeley (EUA) pela recepção e orientação em meus trabalhos de pesquisa naquela universidade. Especial agradecimento às professoras Claudia Lima Costa, Maria Eugenia Dominguez e Viviane Vedana pelas contribuições inestimáveis na banca de qualificação de projeto e de qualificação de tese, momentos através dos quais a escrita foi amadurecendo. Agradeço especialmente aos professores Karla Bessa, Scott Head, Ramayana Lira, Maria Eugenia Dominguez e Viviane Vedana por aceitarem compor a banca examinadora na defesa da tese. Aos professores Marco Aurélio da

Silva e Vânia Zikan Cardoso por aceitarem compor a banca como suplentes.

Agradeço também às trocas, conversas, cafês, festas e a convivência gratificante compartilhada com minha turma de doutorado e com os demais colegas estudantes do PPGAS/UFSC (Jimena, Carlos, Mauricio, Kaio, Diogo, Janaina, Rafael, Pedro, Hélio e Denia pelos momentos imprescindíveis de descontração e aprendizagem durante o curso. Aos colegas do TRANSES – Núcleo de Antropologia do Contemporâneo, pelos debates, palestras, eventos, referências e outras atividades compartilhadas. Aos funcionários do PPGAS, pelo auxílio e prestação nos trâmites administrativos que nem sempre parecem fáceis.

Aos meus familiares, especialmente minha mãe, Furtuoza M. C. Batista, meu pai, Aloisio Ferreira de Farias, e minha irmã, Ligia Ferreira, pelo convívio e suporte, garantindo que eu chegasse até aqui. Agradeço especialmente ao meu avô, avó e tia paternos: Manoel Ferreira (*in memoriam*), Djanira Ferreira (*in memoriam*) e Márcia de Farias, que me incentivaram sempre, em tudo aquilo que eu me propunha a fazer. Aos meus amigos (Bruno Bachmann, Ester Meister, Letícia Grala, Eduardo Mendes) que me incentivaram de diversas maneiras a prosseguir com esse trabalho.

Um agradecimento especial à Giancarlo Cornejo Salina, meu amigo querido que por tantas vezes foi meu parceiro pelas andanças e descobertas em Berkeley. Em agradecimento especial à Tõ Nhu Đào, Justyn Groove, Beth Jacobs e Joanna Villegas, meus amigos californianos e a “família de escolha” em Berkeley e Oakland. Ao meu companheiro, Carlos Eduardo Henning, pelo companheirismo, amizade e carinho em todas as horas, e pelas trocas contínuas que sempre fazem

parte da nossa vida, seja academicamente ou em outros âmbitos. Agradeço também à Betty e à Rê, que estiveram comigo nos momentos finais da escrita! Um agradecimento especial a todas as pessoas que participam do contexto da pesquisa e que fizeram com que ela realmente acontecesse com sucesso. A todos aqueles que por desventura não mencionei e que merecem todos os agradecimentos possíveis!

*“Quem és? Perguntei ao desejo. Respondeu: lava.
Depois pô. Depois nada.”*

(“Do Desejo”, Hilda Hilst, 2001).

RESUMO

FERREIRA, Glauco Batista. Arte, ativismo e espaço urbano na Baía de São Francisco através das ações do *Queer Women of Color Media Arts Project* – QWOCMAP. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC. Florianópolis, 2017.

Esta tese se constitui em um estudo etnográfico sobre as práticas e discursos do *Queer Women of Color Media Arts Project* - QWOCMAP, Organização Não-Governamental (ONG) sediada na Baía de São Francisco, nos Estados Unidos. Suas integrantes realizam treinamentos filmicos, criam filmes e organizam anualmente um festival de cinema para a exibição desta produção audiovisual. Este grupo aglutina e faz parte de coletividades que se autoidentificam como integrantes de movimentos sociais feministas, de mulheres lésbicas, de pessoas *queer* e *trans of color*. Inspiradas nas propostas de feminismos da diferença, o coletivo nutre concepções locais em torno do que denomina como artivismo, um neologismo e uma prática que reúnem arte e ativismo. O grupo incentiva processos de subjetivação e modos de construção performáticos de “comunidades” QTWPOC (*queer, trans, women and people of color*) de um modo a ocupar os espaços públicos urbanos e ganhar visibilidade. Suas iniciativas e criações buscam desenvolver modos alternativos de representar estes sujeitos “marginalizados”, ao mesmo tempo em que imaginam futuros possíveis e nutrem formas de promover justiça social através da arte e do ativismo. A presente investigação se baseou em experiência de trabalho de campo de um ano junto a esta ONG, atuando como parte de sua equipe interna ao longo de seus fazeres cotidianos, durante seu festival de cinema e de um de seus workshops de treinamentos audiovisuais, realizado na cidade de Richmond, na Califórnia, em 2014. A pesquisa se realizou através de observação-participante sistemática, na problematização de conversas e entrevistas promovidas com suas integrantes, diretoras/es e parceiras/os, na análise de materiais impressos/digitais e de filmes e vídeos por ela/es produzidos. Nas elaborações aqui propostas descrevo e analiso: a cena ativista e o contexto sociocultural na região da Baía de San Francisco nas lutas contra a gentrificação; o processo de produção de um festival de cinema e sua realização; o contexto de produção de filmes através de um curso de treinamento filmico; as dinâmicas e processos de identidade e subjetivação catalisados através da produção filmica e do festival; e as

perspectivas locais concernentes ao seu ativismo, nutrido em torno de noções de transformação e justiça social através da ocupação de espaços públicos para construção de “comunidades” QTWPOC.

Palavras-Chaves: Movimentos sociais LGBTQIA contemporâneos; Arte, ativismo e artivismo; Espaços urbanos na Baía de São Francisco; Cinema e representações feministas, trans e *queer of color*; Relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade nos Estados Unidos.

ABSTRACT

FERREIRA, Glaucio Batista. Art, activism and urban space in San Francisco Bay Area through the actions of the Queer Women of Color Media Arts Project - QWOCMAP. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC. Florianópolis, 2017.

Through an ethnographic approach this doctoral dissertation analyzes the practices and discourses of the Queer Women of Color Media Arts Project - QWOCMAP, a Non-Governmental Organization (NGO) based in San Francisco Bay Area, United States. This NGO carries filmic training and creates films, organizing an annual film festival for the viewing of this audiovisual production. Said organization seeks to bring together and be part of collectivities that identify themselves with feminist social movements in that region, promoting direct actions to organize lesbians, women, queer and trans people of color. Inspired by “feminism of difference” political proposals, the organization nurtures local conceptions around what they call 'activism', a neologism and a practice that brings together art and activism. The group encourages different modes of subjectivation and performative ways to build QTWPOC (queer, trans, women and people of color) "communities", in a manner to occupy urban public spaces and gain visibility. Their initiatives and creations seek to develop alternative ways of representing these "marginalized" subjects, while envisioning possible futures and at the same time nurturing ways to promote social justice through art and activism. This research was based on a one-year fieldwork experience with this NGO, acting as part of its internal team throughout its daily activities, during its film festival and in one of its audiovisual training workshops, held in the City of Richmond, California, in 2014. In the proposed analyzes in this work, I have described: the activist scene and the sociocultural context in the San Francisco Bay Area in the contemporary struggles against gentrification; the process involved in the production of their film festival and on its realization; the film production environment through a workshop of filmic training; the dynamics and processes of identity and subjectivation catalyzed through film production and by the festival; and the local perspectives concerning QWOCMAP's 'activism', nurtured around notions of transformation and social justice and through the occupation of public spaces to build QTWPOC "communities".

Keywords: Contemporary LGBTQIA social movements; Art, activism and artivism; Urban spaces in San Francisco Bay Area; Cinema and feminist, trans and queer of color representations; Ethnic-racial relations and gender and sexuality relations in the United States.

LISTA DE FIGURAS

- Imagem 1.** Mapa representando a geografia, as cidades e as vias de trânsito terrestre na região da Baía de São Francisco atualmente. Fonte: Aplicativo *Google Maps* (Propriedade de *Google Corporation*). – Pg. 48.
- Imagem 2.** Mapa do sistema do transportes coletivo de metrô e trens BART (*Bay Area Rapid Transit*), que interligam as cidades da região. Fonte: Web site do sistema BART- www.bart.gov (Propriedade de *Bay Area Rapid Transit District*). – Pg. 48.
- Imagem 3.** Mapa representando a divisão informal entre as diversas regiões geográficas da Baía de São Francisco. Fonte: Web site: Guia de Viagens *WikiTravel* - Pg. 50.
- Imagem 4.** Mapa representando as cidades fronteiriças componentes da East Bay na Região da Baía de São Francisco. Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate* – Pg. 57.
- Imagem 5.** Mapa representando as vizinhanças em Richmond, as cidades e locais fronteiriços. Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate* – Pg. 58.
- Imagem 6.** Mapa representando as vizinhanças em Berkeley, as cidades e locais fronteiriços. Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate* – Pg. 58.
- Imagem 7.** Mapa representando as vizinhanças em Oakland, as cidades e locais fronteiriços. Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate* – Pg. 58.
- Imagem 8.** Mapa representando as vizinhanças e bairros em São Francisco. Fonte: Web site: *Mapaplan.com* – Pg. 63.
- Imagem 9.** Cenas do filme *Oakland: the selling of a city* (2003), de Kristina Lovato-Hermann. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 98.
- Imagem 10.** Fotografia das Integrantes do QWOCMAP. Da esquerda para direita: Madeleine Lim, Diretora executiva e artística; Kebo Drew, Diretora administrativa; e Liliana Hueso, Ex-Diretora do programa de treinamento filmico. Fonte: Web Site do QWOCMAP – Pg. 107.
- Imagem 11.** Fotografia de Stephanie Yan, atual Diretora do programa de treinamento filmico, no escritório do QWOCMAP. Fonte: Web Site do QWOCMAP – Pg. 107.
- Imagem 12.** Cena do filme *WoMan, native OtHer* (2014), dirigido por Megan Ortenez. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 126.
- Imagem 13.** Cenas do filme *My Beautiful Resistance* (2014), dirigido por Penny Baldado. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 127.

- Imagem 14.** Cartaz da ONG *Youth Speaks* divulgando suas ações comunitárias em torno de justiça ambiental e alimentar, representando ali Penny Baldado em ação. Fonte: Página do Café Gabriela na rede social facebook. – Pg.129.
- Imagem 15.** Fotografia de representando Penny Baldado com seus funcionários e clientes em frente ao Café Gabriela, em Oakland. Pg.130.
- Imagem 16.** Logo do Café Gabriela contendo sua missão comunitária local. Fonte: Página do Café Gabriela na rede social facebook. – Pg.130.
- Imagem 17.** Espaço físico externo e interno do Brava Theater. Fonte: Web site do Brava Theater. (<http://brava.org/>). – Pg.181.
- Imagem 18.** Realização do QWOEFF. Público participante do festival. Fonte: Web site do QWOEMAP (www.qwoemap.com). – Pg. 188.
- Imagem 19.** Realização do QWOEFF. Público aguardando a abertura das portas, em frente ao Brava Theater. Madeleine Lim (de terno), Diane Sabin e Jewelle Gomez no festival em 2014. Fonte: Web site do QWOEMAP (www.qwoemap.com). – Pg.189.
- Imagem 20.** Realização do QWOEFF. Voluntária/o circulando em meio ao público em busca de doações. Brenda Williams coordenando trabalhos da mesa de recepção do festival. Fonte: Web site do QWOEMAP (www.qwoemap.com). – Pg.191.
- Imagem 21.** Realização do QWOEFF. Realização de recepção e dos trabalhos de bar durante o festival. Fonte: Web site do QWOEMAP (www.qwoemap.com). – Pg.192.
- Imagem 22.** Realização do QWOEFF. Público participante do festival em 2014. Fonte: Web site do QWOEMAP (www.qwoemap.com). – Pg.193.
- Imagem 23.** Cena do filme *Possibly* (dir.: Tracy Nguyen), exibido no 10th QWOEFF. – Pg.198.
- Imagem 24.** Cena do filme *My Beautiful Resistance* (dir.: Penny Baldado), exibido no 10th QWOEFF. – Pg.198.
- Imagem 25.** Cenas do filme *Possibly* (2014), dirigido por Tracy Nguyen. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOEMAP no contexto da pesquisa. – Pg.200.
- Imagem 26.** Realização do QWOEFF. Retratadas aqui público participante do festival em uma das recepções entre as sessões de exibição e uma das diretoras do QWOEMAP registrando a realização da atividade. Fonte: Web site do QWOEMAP (www.qwoemap.com). – Pg.201.
- Imagem 27.** Cenas do filme *Push/Pull* (2014), dirigido por Lilly Alvarez. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOEMAP no contexto da pesquisa. – Pg.208.
- Imagem 28.** Cenas do filme *16 Seeds* (2012), dirigido por Melinda James. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em

plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.208.

- Imagem 29.** Cenas do filme *History of SFWAR* (2013), dirigido por QWOCMAP Productions. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.214.
- Imagem 30.** Cenas do filme *Un/belonging* (2013), dirigido por Raquel Wells. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.216.
- Imagem 31.** Realização do QWOCFF. Voluntárias e diretoras Dawn Surrat e Monely Cosmo Soltani conversam com o público participante do festival. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com). – Pg.219.
- Imagem 32.** Cenas do filme *Girl You Know* (2013), dirigido por Carrie-Elena Edwards. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.220.
- Imagem 33.** Cenas do filme *History of SFWAR* (2013), dirigido por QWOCMAP Productions. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.220.
- Imagem 34.** Realização do QWOCFF. O público no espaço de exibição do teatro. Kebo Drew (no canto direito da imagem) mediando debate entre diretoras após a sessão de exibição de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com). – Pg.225.
- Imagem 35.** Realização do QWOCFF. Debate das/os diretoras/es com público participante do festival após uma sessão de exibição. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com). – Pg.228.
- Imagem 36.** Realização do QWOCFF. Diretoras/es no palco, após sessão de exibição. Debate entre Madeleine Lim e Cheryl Dunye. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com). – Pg.229.
- Imagem 37.** Realização do QWOCFF. Parte da equipe de voluntários que trabalharam no festival. Diretoras/es posam com Madeleine Lim após debate entre sessões de exibição. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com). – Pg.235.
- Imagem 38.** Cenas do filme *Push/Pull* (2014), dirigido por Lilly Alvarez. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.241.
- Imagem 39.** Cenas do filme *16 Seeds* (2012), dirigido por Melinda James. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em

plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.242.

- Imagem 40.** Fotografia representando da esquerda para a direita Gayle McLaughlin, Eduardo Martinez e Jovanka Beckles, integrantes da *Richmond Progressive Alliance*. Imagem de autoria de Tom Goulding, Richmond Confidential – Pg.253.
- Imagem 41.** Fotografia representando apoiadores da *Richmond Progressive Alliance* segurando um faixa de protesto contra a Chevron e em apoio às candidaturas municipais de Gayle McLaughlin, Eduardo Martinez e Jovanka Beckles - Imagem de autoria de Martin Totland.– Pg.253.
- Imagem 42.** Realização do *Film & Freedom Academy*. Participantes do *workshop* durante exercício de enquadramento. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com). – Pg.277.
- Imagem 43.** Fotografias representando as/os realizadores do QWOCCMAP durante cursos de treinamentos filmicos variados. No caso aqui as imagens foram editadas e mensagens incluídas para divulgarem uma campanha de doações nacional chamada *Give Out Tuesday*, da qual participa a ONG. Fonte: Imagens disponíveis no web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.org). – Pg. 289.
- Imagem 44.** Realização do *Film & Freedom Academy*. Participante do *workshop* durante produção e captação de imagens para realização de seu filme. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com). – Pg.. 290.
- Imagem 45.** Realização do *Film & Freedom Academy* em Richmond – CA. Participantes do *workshop* durante produção e captação de imagens para realização de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com). – Pg.. 297.
- Imagem 46.** Realização do *Film & Freedom Academy*. Participantes do *workshop* durante produção e captação de imagens para realização de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com). – Pg.. 298.
- Imagem 47.** Cenas do filme *De cores, Our Lives* (2014), dirigido por Jovanka Backles, Nicole Valentino e Edgardo Antonio Jr. Fonte: Stills do filme disponíveis no web site do QWOCCMAP (fonte: www.qwoocmap.org). – Pg. 304.
- Imagem 48.** Realização do *Film & Freedom Academy* em Richmond – CA. Participantes do *workshop* durante sessão de edição de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com). – Pg.. 312.
- Imagem 49.** Cartaz do 11th QWOCCFF, contando com still do filme *Swanicorn* (2014) como imagem de capa da programação daquela edição Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com). – Pg.. 322.
- Imagem 50.** Cenas do filme “*And You Are...?*” (2003), de J. Orchid Lan Pusey. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCCMAP no contexto da pesquisa. – Pg.. 326

- Imagem 51.** Cenas do filme *A Journey Home* (2003), de Mónica Enríquez. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 326.
- Imagem 52.** Fotografias representando as/os realizadores do QWOCMAP durante cursos de treinamentos filmicos variados. No caso aqui as imagens foram editadas e mensagens incluídas para divulgarem uma campanha de doações nacional chamada *Give Out Tuesday*, da qual participa a ONG. Fonte: Imagens disponíveis no web site do QWOCMAP (www.qwocmap.org). – Pg. 335.
- Imagem 53.** Cartaz do filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. – Pg. 342.
- Imagem 54.** Fotografia representando Bernice Bing na juventude, presentes no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 347
- Imagem 55.** Cartaz de exposição individual da artista, presente no *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. – Pg.348.
- Imagem 56.** Fotografia representando Bernice Bing na juventude e stills de suas pinturas representadas no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 349.
- Imagem 57.** Fotografia representando Bernice Bing na juventude, presentes no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 353.
- Imagem 58.** Fotografia representando Bernice Bing na maturidade, presente no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 358.
- Imagem 59.** *Stills* do filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), apresentando as personagens entrevistadas e também destacado o envolvimento comunitário de Bing. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 369.

Imagem 60. Fotografia representando Bernice Bing na meia-idade, presente no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP, gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa. – Pg. 373.

Imagem 61. Fotografia de Bernice Bing com uma de suas pinturas. Fotografia representando Madeleine Lim em sua prática filmica (fotografia foi editada e mensagens incluídas para divulgarem uma campanha de doações nacional chamada *Give Out Tuesday*, da qual participa a ONG. Fontes: acervo visual do QWOCMAP, com acesso gentilmente disponibilizado pelo grupo no contexto da pesquisa. – Pg. 382.

As imagens constantes desta tese foram acessadas através de filmes, dos materiais impressos relativos ao festival, do acervo do grupo e de imagens encontradas na internet. A autoria de algumas das imagens foi devidamente informada quando estava disponível. O uso das imagens aqui é exclusivamente para fins desta pesquisa, sem objetivos comerciais.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAWAA- *Asian American Women Artists Association*
 ACT UP – *AIDS Coalition to Unleash Power*
 API - *Asian Pacific Islander*
 APIQWTC - *Asian Pacific Islander Queer Women and Transgender Community*
 BART - *Bay Area Rapid Transit*
 CUAV - *Community United Against Violence*
 GLAAD - *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*
 LGBT – *Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros*
 LGBTQIA – *Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queers, Intersexos e Assexuais*
 LULAC - *Concilio Latino and the League of United Latin American Citizens*
 LYRIC - *Lavender Youth Recreation & Information Center*
 MAP - *Movement Advancement Project*
 MASK - *Mothers Against Senseless Killings*
 MTC - *Metropolitan Transportation Commission*
 MUNI - *San Francisco Municipal Railway*
 NAACP - *National Association for the Advancement of Colored People*
 NCAVP - *National Coalition of Anti-Violence Programs*
 NCLR - *National Center for Lesbian Rights*
 NQAF - *National Queer Arts Festival*
 OLOC - *Old Lesbians Organized for Change*
 ONG – *Organização Não-Governamental*
 POC - *People of Color*
 QCC - *Queer Cultural Center*
 QTPOC ou QTPoC - *Queers, Trans & People of Color*
 QueLACo - *Queer Latino/a Artists Coalition*
 QWOC - *Queer Women of Color*
 QWOCFF - *Queer Women of Color Film Festival*
 QWOCMAP - *Queer Women of Color Media Arts Project*
 QWTPOC - *Queers, Women, Trans & People (or Person) of Color*
 RACC - *Richmond – California Arts and Culture Commission*
 RPA - *Richmond Progressive Alliance*
 SFWAR - *São Francisco Women Against Rape.*
 SOMA - *South of Market.*
 SWANA/AMEMSA - *Southwest Asian, North African/Arab, Middle Eastern, Muslim, South Asian people*
 TJLP - *Trans Justice Law Project*

SUMÁRIO

Introdução	29
Origens da pesquisa, inserção em campo, participação	32
Capítulo 1	
Acessando o QWOCMAP e as disputas pelos espaços urbanos na Bay Area	45
1.1 Primeiros contatos e deslocamentos pelos espaços urbanos da Bay Area	45
1.2 “ <i>Tha Town</i> ”: definindo moradia em Oakland	46
1.3 Deslocando-se: pesquisas em Berkeley e trabalho de campo em São Francisco	56
1.4 A recepção e acesso aos espaços de trabalho no QWOCMAP	64
1.5 Uma década e meia: Ashistórias de ativismo e de artes do QWOCMAP	67
1.6 A “Meca libertária e gay” na parte oeste do país	75
1.7 Especulação imobiliária, deslocamentos populacionais e disputas pelos espaços urbanos em tempos de neoliberalismo	84
1.8 Resistências à especulação imobiliária e aos processos de exclusão urbana	94
Capítulo 2	
O QWOCMAP e mulheres, lésbicas, pessoas <i>queer</i> e trans <i>of color</i>	100
2.1 Inspirações de resistência: as referências políticas, históricas e artísticas do QWOCMAP	104
2.2 Situações socioeconômicas das populações QWTOC na Bay Area	113
2.3 Lutas feministas, trans e <i>queer of color</i> em suas dissidências políticas	120
2.4 Ocupação dos espaços e processos identitários em dois filmes	124
2.4.1 Categorias em relação: <i>Queer</i> , <i>Trans</i> , <i>Women of Color</i> e <i>People of Color</i>	133
2.4.2 <i>People of Color</i> e <i>Women of Color</i> como termos de coalizão	134
2.4.3 <i>Queer</i> e <i>Trans</i> e seus entrelaçamentos com <i>People of Color</i>	144
Capítulo 3	
Performando comunidade(s) em San Francisco:	
Um festival de cinema para mulheres, lésbicas, <i>queers</i> e trans <i>of color</i>	153
3.1 Preparações para o festival e o cotidiano no escritório do QWOCMAP	155
3.2 <i>Queer Women of Color Film Festival</i> : dinâmicas do evento em sua realização em 2014	172
3.3 Performando “comunidade(s)” no espaço público através de diferença	223

Capítulo 4

A produção de imagens: Etnografando treinamentos filmicos em Richmond- CA	240
4.1 Lideranças políticas legislativas e o ativismo <i>queer</i> e ambiental de Jovanka Backles	247
4.2 Preparações internas para o workshop	256
4.3 Técnicas e linguagens filmicas, processos pedagógicos e aprendizagem	274
4.4 Trabalho em equipe na criação de um documentário	294
4.5 Edição e a necessidade de finalizar um filme em pouco tempo	306
4.6 Fazendo(-se) imagem em movimento: subjetividade, interseccionalidade e “marginalidade”	325
Considerações em torno do ativismo do QWOCMAP através de uma análise filmica	336
Analisando e interpretando o documentário “Os Mundos de Bernice Bing”	339
Sinopse	341
Resumo da estória	343
Descrevendo “Os Mundos de Bernice Bing”	343
Interpretando “Os Mundos de Bernice Bing”	365
Transformação social: ativismo e “comunidades” em espaços urbanos da <i>Bay Area</i>	373
Referências Bibliográficas	384

Introdução

Este estudo etnográfico se constrói em torno do trabalho de uma Organização Não-Governamental chamada *Queer Women of Color Media Arts Project* – QWOCMAP, situada e atuando desde o começo dos anos 2000 na região da Baía de San Francisco, nos Estados Unidos. O foco da pesquisa foi o de entender as relações traçadas no cotidiano pelas integrantes dessa organização (Madeleine Lim, Kebo Drew e Steph Yan) para construção de um festival de cinema e de um curso de treinamento fílmico.

O contexto empírico no qual a investigação se desenvolveu concentrou-se em alguns focos principais, tais como a criação de imagens em movimento para produção de vídeos e filmes e sua circulação através de um festival de cinema. Estas atividades são entendidas como parte da arte e do ativismo realizado por sujeitos *queers*, mulheres lésbicas e trans *of color* catalisados através do QWOCMAP. Atuando a partir de San Francisco, este coletivo fomenta e serve a uma “comunidade” de mulheres lésbicas, trans *queer of color* existente em diversas partes da região da Baía¹, mas não se restringe a esta espaço geográfico, ao desenvolverem outros treinamentos audiovisuais em diversas outras partes do país.

A partir de um trabalho bastante intenso em campo, numa parceria com essas criadoras em seu trabalho direto com sua “comunidade”, eu procurei entender as relações que elas estabeleciam para a criação de uma arte e de um ativismo que pudessem dar visibilidade às vidas das pessoas que elas priorizavam como seu público-alvo, isto é, mulheres lésbicas e pessoas *queer* e trans *of color*. Busquei também analisar um de seus filmes, abordando aí o modo como a partir de uma orientação política feminista de matizes interseccionais, trans e *queer of color* se constituíam articulações entre política, arte e ativismo, processos de subjetivação e modos de ocupação dos espaços públicos urbanos naquela região. No trabalho por elas realizado, que já completa uma década e meia, o grupo buscava instituir-se como um dispositivo a partir do qual a produção e circulação imagens artísticas

¹A Baía de San Francisco localiza-se na porção norte do estado Califórnia e se trata de uma região metropolitana composta por cinco sub-regiões contando, como os principais centros urbanos, com as cidades de Oakland, Richmond, Fremont, Hayward, Berkeley, Santa Rosa, Farfield, Sunnyvale, Concord, Peninsula, Santa Clara, Vallejo e, ao sul, com o SiliconValey em Cupertino.

alternativas sobre e realizadas por sujeitos QTWPOC (*queers, trans, women and people of color*) podiam ganhar maior visibilidade, numa iniciativa poética e ativista que era parte de suas táticas de resistência, definidas por elas como artivismo, um neologismo que reúne as palavras arte e ativismo.

É necessário notar que muitos dos conceitos e categorias identitárias locais aqui mencionados (*people of color, trans, e queer*, por exemplo), são termos através dos quais os sujeitos com os quais desenvolvi a pesquisa utilizam-se para se autodefinir. *Queer* é um termo guarda-chuva de difícil definição, justamente por que tem a tendência de escapar e rejeitar, em sua própria configuração epistemológica e enquanto conceito, a rigidez e a estratificação. Tanto como categoria de análise e como processo de identificação, foi reclamado e resignificado, numa transformação de suas acepções acusatórias contra pessoas que escapam de regimes heteronormativos restritos.

Relacionado às políticas de identidade presentes nos movimentos sociais LGBTQIA (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Intersexo e Assexuais) nos Estados Unidos e em algumas outras partes do mundo, o termo refere-se aos sujeitos e identidades que rejeitam o binarismo de gênero e sexualidade heteronormativas em nome de processos de subjetivação e identidade sexo/gênero mais fluidos, que questionam binarismos de gênero e sexualidade. Ali, no contexto de pesquisa em que eu me inseria era também utilizado de modo intercambiado, a depender da situação, das pessoas ou do grupo, com definições que se ligavam ao desejo sexual e às orientações sexuais lésbicas, outra categoria local que aparecia menos, mas que também surgia como definidora nos discursos de alguns sujeitos.

O termo *of color* (“de cor”) se tratava de uma forma de assinalar uma diferença em termos de raça e etnicidade e era entendido na maior parte das vezes como categoria e processos de identificação não essencializados. É um termo que denotava em suas origens certas distinções racistas acusatórias e que foi reclamado pelas populações não-brancas aos quais era dirigido como ofensa e resignificado como forma de orgulho e de identidade, apontando para as possibilidades de associações políticas e de solidariedade entre populações entendidas como não-brancas.

Em contextos históricos estadunidenses quase sempre *people of color* era utilizado como eufemismo para referir-se mais especificamente às populações negras sem diretamente utilizar “negro” ou “negra” como forma de distinção discriminatória. Atualmente, no contexto de relações raciais nos Estados Unidos, a expressão é utilizada

de uma forma mais abrangente, reunindo e representando todos aqueles compreendidos como não-brancos ou de origens raciais e étnicas “miscigenadas”, sendo utilizado tanto por pessoas brancas - como forma de assinalar respeito e “amigavelmente” assinalar diferenças raciais - e ao mesmo tempo como parte dos processos identitários de variadas populações entendidas como não-brancas no país.

É importante notar que ao longo da tese busco aprofundar a discussão sobre estes processos de identificação raciais e étnicos em suas especificidades e em relação com outros marcadores de diferença (gênero, sexualidade e classe, por exemplo) ao mesmo tempo em que traço mais densamente a história deste conceito, *people of color* - seja nos usos e sentidos atuais que estas comunidades lhe outorgam ou naqueles que teve ao longo de suas variadas utilizações históricas, que muitas vezes diferem e se distinguem dos usos atuais. O termo *women of color* é parte destes processos de reivindicação e de ressignificação de termos acusatórios ao mesmo tempo em que se associa estas vivências e experiências de vida racializadas aos acúmulos e discussões políticas dos movimentos sociais feministas não-brancos (negros, latinos e asiáticos principalmente) nos Estados Unidos.

As conhecimentos e táticas de ação dos feminismos negros e posteriormente dos feminismos não-brancos e da diferença (que compreendem e levam em consideração as especificidades raciais, de classe e etnicidade) são celebrados e tomados como exemplo teórico, político e prático por muitos dos grupos com os quais tive contato em minha pesquisa na Califórnia e inclusive pelo próprio QWOCMAP, ONG com a qual realizei meu trabalho de campo durante um ano. Como um dos focos desse trabalho irei explorar as nuances e diferenças no que se referem às configurações e relações de entre raça, etnicidade, gênero sexualidade e outros marcadores, em processos identitários distinguidos por estes termos ao longo da minha pesquisa de campo.

Assim neste trabalho de tese estou tomando o ativismo como uma entre outras manifestações de arte e de política no terreno das práticas sociais de resistências associadas a estas “comunidades” e sujeitos naquela região dos Estados Unidos, pensadas aqui como forma de acesso a este universo de imagens e políticas, modos de subjetivação que produzem estes sujeitos, sua arte e seu ativismo e também os modos criativos que engendram para ocupar espaços públicos. A criação de imagens em movimento e a apropriação dos meios de produção em mídias audiovisuais são entendidas ali como um tipo de arte que está imbricada na vida diária destas coletividades e indivíduos de uma forma orgânica e faz parte de suas atividades cotidianas, contextos nos quais a

produção e circulação são vistas como modos de produzir e intensificar agências individuais e coletivas, provocar transformações sociais e também criar visibilidade e representações alternativas que desafiem estereótipos sobre estes sujeitos e coletividades.

A abordagem priorizada pelo QWOCMAP considera esses modos de manifestações expressivas em meios audiovisuais como parte de um jogo político que disputa representações através da criação de novas imagens e no qual a constituição de uma prática e de uma teoria de resistência se torna uma das maneiras de imaginar novos universos e realidades possíveis para estes sujeitos e coletividades. Produzidas através de manifestações verbais, do movimento visual, da virtualidade e das narrativas, as imagens produzidas por elas são modos de criar também universos mais vivíveis para estes sujeitos e suas “comunidades”. São imagens que “criam mundos” de forma indireta e em outras tantas ocasiões de forma bastante direta e engajada, mas que sempre aludem às novas possibilidades e modos de estar em coletivo. Aqui tratarei justamente do processo de criação e circulação destas imagens e sujeitos, preocupado em apreender como ela/es constituem diversos afetos ao mesmo em que tempo afetam certas configurações sociais com a intenção de as transformar.

Origens da pesquisa, inserção em campo e participação

Esta investigação que se originou a partir de meus interesses de pesquisa ao longo do mestrado em Antropologia Social na UFSC, quando investiguei um evento festivo de orgulho LGBT numa cidade no sul do Brasil (a Parada da Diversidade de Florianópolis), e também em função de meus percursos pessoais pertinentes ao ativismo de esquerda e LGBTQIA. Minha formação acadêmica de base em artes também foi um fator decisivo para a definição do objeto de minha pesquisa ano doutorado. Essas influências contribuíram decisivamente para a constituição da iniciativa de pesquisa que deu origem ao presente trabalho.

Surgiu também de meu desejo pessoal em indagar sobre a relação intrínseca que acredito haver entre produção artística e a esfera política. A existência deste coletivo ativista e artístico na cidade de San Francisco se apresentou como uma situação muito atrativa para explorar essas questões que me interessavam pessoalmente. Ao mesmo tempo, em minha concepção pessoal e ética em relação à pesquisa e ao tipo de grupo que eu buscava estudar, eu pretendia que a investigação se desenvolvesse *com* elas e não somente *sobre* elas, algo que de um modo

geral, no momento de realização do trabalho de campo, foi bem recebido pela ONG, possibilitando uma investigação e um trabalho de engajamento cotidiano com a organização. Foi desse modo que a pesquisa se concretizou de uma maneira coordenada e planejada em contato com o grupo, uma oportunidade excepcional de vida e de estudo pela qual sou extremamente grato ao QWOCMAP.

Em seu escritório, localizado no bairro de *Inner Richmond* em San Francisco, as integrantes da ONG trabalhavam cotidianamente na captação de recursos, na produção de filmes, na produção de seu festival de cinema (o QWOCFF) e na organização prévia para as diferentes edições de seu *Film & Freedom Academy*, nome que deram ao seu treinamento cinematográfico. Foi neste escritório, na observação e participação cotidiana das atividades destas pessoas, que grande parte de meu engajamento em campo se desenrolou, nas interações conversas e algumas vezes conflitos que ocorriam entre Madeleine Lim, diretora artística, Kebo Drew, diretora executiva, Stephanie Yan, coordenadora de audiovisual, além de mim e Jessica Morris, estagiários voluntários e pesquisadores realizando nossas investigações sobre as atividades do grupo.

O trabalho de campo se tratou de uma experiência que agregou tanto observação participante e também uma vivência que não pode ser contida somente no interior dos métodos de pesquisa antropológica e etnográfica enquanto técnica de investigação social, mas que os atravessam e os ultrapassam em certo sentido. Realizei um trabalho ao longo de 12 meses e uma semana (iniciando minha incursão sistematicamente no como começo de 2014), trabalhando por meio período, sempre começando às 12 horas e estendendo minha permanência ao longo da tarde e começo da noite, três vezes por semana. Lá observei suas dinâmicas cotidianas e auxiliei também na produção e realização da décima edição do festival de cinema que organizam, me envolvendo diretamente no trabalho ao longo do evento, que durou, na prática, quatro dias, mas que tomou meses de preparação prévia, algo que foi organizado em suma por uma equipe de apenas seis pessoas.

Neste processo estive também envolvido e observando a realização de um curso de treinamento audiovisual por elas desenvolvido, com duração de quatro dias, entendido e referido lá como um *crash course*, pela suas intensidades em termos de conteúdos e atividades a serem realizadas, uma ocasião em que tive a possibilidade de entender como, num período tão curto, fosse possível refletir sobre argumentos, escrever roteiros, escalar atores e equipes de filmagem,

realizar filmagens para captação de imagens em movimento, para buscar editar um filme ou vídeo. Nesse contexto, tive a oportunidade de participar como componente de uma equipe de filmagens, da produção de um documentário sobre um casal de ativistas *queer*, negras e latinas que foi realizado por elas próprias a respeito de suas histórias de vida, seu ativismo urbano e ambiental, relacionando isso tudo à sua herança afro-latina e estadunidense em suas identificações *queer*.

Em diferentes momentos e intercâmbios em campo busquei também entrevistar diversas pessoas que de uma forma ou de outra tinham relações de proximidade, e algumas de distanciamento, com o QWOCMAP, conversando informalmente e utilizando roteiros semiestruturados para acessar as vidas e atividades de diretoras/es de cinema e de arte, artistas, acadêmica/os, estudantes universitária/os, voluntária/os no festival, membros do conselho consultivo da ONG, de modo a concretizar aí contatos e diálogos com pessoas que estavam tanto perto, morando nas mesmas cidades em que morei (San Francisco, Oakland e em certa medida, em Berkeley e Richmond) e outras que se situavam em pontos mais distantes, como ao sul da Califórnia, no Meio Oeste ou na Costa Ocidental dos EUA, realizando aí conversações que foram tanto presenciais como também *on-line*, através de programas de conferência de vídeo.

Além destas pessoas entrevistadas, de meu contato diário com o *staff* da ONG pesquisada, e da minha própria inserção pessoal neste contexto tive também convivência com mais de 50 voluntária/os que fizeram com que fosse possível organizar festival de cinema nas dimensões daquele organizado pelo QWOCMAP e, mais tarde, com os participantes no curso de treinamento concretizado pelo coletivo na cidade de Richmond, contatos estes que foram imprescindíveis para a pesquisa de campo que propus. Com estas pessoas tive contatos, conversas, risadas, estranhamentos e diversas intensidades de interação que também fazem parte desta investigação.

Todas estas atividades e vivências foram registradas em meu caderno de campo e ao longo de algumas outras anotações avulsas e análises, tanto de filmes que acessei como em materiais impressos (tais como os cartazes e programas dos festivais ao longo dos anos) e outros documentos (matérias jornalísticas e artigos acadêmicos principalmente) relacionados ao coletivo. Tive uma rara oportunidade de acessar o acervo de filmes produzidos pelo QWOCMAP ao longo de seus quinze anos de existência, de modo a mapear questões e elementos estéticos presentes ali que relacionavam à vários debates, tais como: a necessidade de representações alternativas; lutas contra a gentrificação e

direito à cidade; combate às violências transfóbicas; ativismo, direitos civis e liberdades democráticas; críticas às concepções imperialistas de Estado-nação; questões de aceitação individual no que se refere a gênero e sexualidade; maneiras de reconectar-se com suas heranças culturais e étnicas enquanto pessoas que se identificam como lésbicas, *queer* e trans; questões de afeto e envolvimento amoroso e sensualidade.

Ao mesmo tempo imagino que a racionalização sumária destes detalhes concernentes ao campo não dão conta de toda minha experiência de vida ao longo destes meses em campo e dos anos em que esta pesquisa foi gestada; a racionalização acadêmica “científica” - com uma intencionalidade que lhe é inerente, naqueles procedimentos que tomamos para realmente observar, participar, entrevistar e entender o que as pessoas fazem - não esgotam a riqueza de minhas vivências e daqueles que encontrei em campo que também compartilhavam comigo as suas vivências, pois em campo eu não estava somente realizando “pesquisa”, em seus aspectos empíricos e de pesquisa mais diretos, mas estava também, de forma direta, vivendo - e eu vivi sim, com vontade, tal como também viveu em seu campo outra antropóloga, Gloria Wekker, na qual me inspiro para escrever estas linhas. Tal como Wekker, vivi esta experiência de campo com paixão, com curiosidade, em contato com partes de mim que até então não conhecia (WEKKER, p. 54, 2006) e em contato com outros que nunca imaginei poder compartilhar tanto momentos, ricos em intensidade e variedade.

Tal como aquela antropóloga busquei aqui não reificar a escrita como parte somente da tradição científica racionalista, marcada por certo distanciamento positivista, tentando sim buscar escrever impactado e consciente de minha posicionalidade. Isto significa que busco aqui estar consciente destas posicionalidades, tanto como antropólogo e também naquilo que se refere a tantos outros marcadores de diferença e posições de sujeito que conformam meus próprios processos de identificação e subjetivação.

Estou aqui claramente influenciado por certas discussões feministas sobre a produção de conhecimentos científicos nos quais o sujeito imparcial, sem valores predefinidos e objetivamente desinvestido, protegido de influências “externas” na produção de certos saberes (HARDING, 1991, p. 158), é descentrado, dando lugar a uma matriz que a incorpora a “transparência, as responsabilidades e reflexividade num ponto de vista que é posicionado e que inclui os diferentes modos pelos quais a/os pesquisadora/es se engajam com outros sujeitos” (WEKKER, p.3, 2006) em campo, produzindo

conhecimentos que são sensíveis e investidos nas relações ali estabelecidas.

Optando por uma perspectiva que incorpora a parcialidade, opto também por um tipo de escrita que possa honestamente retratar tanto meu ponto de vista situado como aquele de meus interlocutores, evidenciando através da narrativa os diferentes interesses, motivações, emoções, vulnerabilidade, desentendimentos e afetos que permearam nossas interações. Assim busco aqui não incorporar “o narrador invisível e onisciente na terceira pessoa” (HARAWAY, 1991 e 1988). Considera-se aqui que a parcialidade é tomada como uma premissa de valorização e equidade entre pesquisador e pesquisados, mesmo com as diferentes autoridades envolvidas nas relações construídas estejam ali agindo, também influenciado e produzindo dados e informações que são geradas a partir do reconhecimento de diferenças (WEKKER, p.04, 2006).

De uma forma, o conhecimento aqui produzido é resultante do momento em que trajetórias bastante distintas (a minha, como pesquisador em formação antropológica e a do coletivo com o qual pesquisei, que se consolidava no auge de seus 15 anos de existência) se cruzaram e se configurava justamente nesta intersecção, de um modo em que provavelmente este tipo de contribuição ou texto muito possivelmente não existiria caso não tivéssemos cruzado. Mas para mim se torna agora claro, através da escrita, que o texto aqui escrito é por mim escrito e que a escrita em si é motivada pela minha posicionalidade enquanto pesquisador que dá forma a este texto, situado de uma maneira específica no interior de um contexto acadêmico, lidando com a autoridade dada a estes textos dentro e fora destes espaços, ao mesmo tempo em que me dou conta de que em grande parte, era de meu interesse que a pesquisa fosse realizada e aqui tomasse essa forma, mas que também para ela/es, em seu próprio interesse, a pesquisa também poderia produzir efeitos positivos que legitimassem ainda mais e de modo diferente o trabalho que já construíam há mais de uma década.

Situando minha posicionalidade neste texto, na conformação e no momento em que se forja aqui escrevendo, estou também assimilando que todo conhecimento acadêmico é situado socialmente, interessado e parcial, de um modo que aqui o pesquisador está implicado inevitavelmente. Estar implicado é aqui estar exposto, experimentando em certos contextos culturais seja psicologicamente, socialmente, linguisticamente, geograficamente, epistemologicamente ou em termos de gênero, sexualidade e etnicidade (WEKKER, p.05, 2006). De forma

semelhante os sujeitos “pesquisados” também estão expostos e implicados de diversos modos, investidos e situados de diferentes maneiras nesta relação. Tal como nota Gloria Wekker, absorver esta forma de consideração das posicionalidades envolve admitir que

ambos, pesquisador e as pessoas envolvidas, são sujeitos, agentes ativos com suas próprias emoções e agendas. Além disso, todo o conhecimento é adquirido nas intersecções de raça, gênero, classe e localizações sexuais. (...) Não há *uma*, a posição ideal de partida para fazer pesquisa; as posições são tão variadas como nós somos. No mínimo, temos de reclamar e reconhecer as nossas localizações. (WEKKER, P.05, 2006)

Além de ter vivido intensamente ao longo da pesquisa de campo, com todos os contratempos e alegrias que se afiguram no caminho, eu pratiquei também, como dito antes, alguns das “tradicionais” metodologias de pesquisas etnográficas, que estavam igualmente comprometidas com a observação-participante sistemática, em conversas e entrevistas com os integrantes/criadores do QWOCMAP, buscando analisar os materiais impressos/digitais que colhi em campo, realizando análises dos filmes e vídeos por ela/es produzidos, participando em eventos e tendo variados momentos de conversas informais com diferentes intensidades de interação e engajamentos.

Não parti do pressuposto de que uma aproximação etnográfica se trata de uma simples aplicação de técnicas de pesquisa, mas sim de uma experiência de imersão no contexto de trabalho de campo que é vivencial, onde se é levado a experimentar, em contato com diversos pontos de vistas que trazem consigo as mais diferentes interpretações sobre diferentes temas postos em contexto. Situo a aproximação etnográfica a partir de um recorte epistemológico em que a etnografia resultante do processo de pesquisa se constitua enquanto produção de conhecimentos antropológicos sobre o contexto e em parceria com os sujeitos pesquisados.

Busquei realizar um experimento etnográfico que possa dar conta, numa sobreposição de planos interpretativos (tanto das minhas compreensões como das interpretações de meus interlocutores) de uma variada gama de representações antropológicas e locais a respeito destes eventos, *workshops* e do grupo que os organiza. Autores tais como George Marcus e James Clifford (1986), sugerem como o exercício etnográfico se torna, em certo sentido, uma representação ficcional de

outras culturas e contextos, realizada através do texto etnográfico² e também, como sugerem outros autores, através das representações visuais em movimento (MACDOUGALL, 2006).

Se tomarmos as discussões atuais a respeito da representação na antropologia, encontramos variadas referências que lidam com estas questões de forma explícita, especialmente quando se trata de trabalhar com a produção de imagens. Nestes exemplos e no enfoque metodológico que estou propondo, descentraliza o monopólio de produção dos conhecimentos antropológicos, que deixa de ser uma prerrogativa exclusiva do pesquisador em campo com suas câmeras e cadernos de campo, seguindo no sentido de operar uma transformação que pode se constituir naquilo que Jean Rouch (2003 [1973]) chama de *antropologia compartilhada*³. Aqui procurei não tanto fazer uma antropologia compartilhada ou mesmo uma antropologia da amizade, como se referem alguns a este tipo de inserção e interação em campo, exatamente por que os sujeitos que encontrei em campo, em grande parte das vezes, não estavam interessados em fazer antropologia (esse era e é meu interesse). Ela/es estavam preocupada/os em contar suas histórias e criar narrativas inventivas para elas/es mesma/os e por seu próprio exercício criativo em criações que eram, em grande parte

²Esta sugestão efetuada pelos autores, isto é, tomar o texto etnográfico como uma representação, já explicita uma reflexividade sobre o próprio estatuto deste texto, evidenciando de maneira explícita suas qualidades como uma representação da realidade social, como uma tentativa de compreender, neste exercício de escrita, o sentido que os próprios grupos e culturas, em determinado contexto social, dão à sua própria existência e realidade. Aqui, no caso desta pesquisa, se estará lidando tanto com as representações construídas pelo próprio antropólogo através da escrita, da produção de fotografias e vídeos, e também com as representações encontradas em campo, principalmente em meio audiovisual, a respeito destes contextos e sujeitos.

³“...o que quer dizer, o tempo do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de um mecânico cine-olho, ouvido e de uma câmera que poderão participar tão totalmente que ele irá automaticamente passar para as mãos daqueles que, até agora, têm sempre estado em frente da lente. Nesse ponto, os antropólogos não vão mais controlar o monopólio da observação; a sua cultura e eles próprios serão observados e registrados. E é dessa forma que o filme etnográfico irá nos ajudar a "compartilhar" antropologia”. (ROUCH, 2003 [1973], s/p). (Tradução minha).

bastante autobiográficas e artísticas e ao mesmo tempo um tanto quanto etnográficas, quando observadas de um ponto de vista antropológico.

Os filmes, em si, já eram minidocumentários que retratavam as vidas de muitas destas pessoas de uma forma que nenhum filme etnográfico por mim produzido poderia retratar. Exatamente por este motivo resolvi também situar-me em campo de uma maneira que não fosse invasiva, que não fosse o resultado de uma prerrogativa no contexto das representações que estavam sendo realizadas ali. Não era eu quem tinha a prerrogativa, com minha autoridade antropológica, em retratar ninguém de forma “autêntica”, mas sim em trabalhar *com* elas e não *sobre* elas. Aqui justamente notei que não realizaria uma antropologia compartilhada, pois ela/es não estavam interessadas em fazer antropologia sobre si mesmas, como dito. Assim não coloco aqui minha narrativa num patamar “superior” àquelas produzidas pelos sujeitos que encontrei em campo, buscando talvez fugir da autoridade etnográfica (mesmo que isso seja, talvez, quase impossível...), optando por construir um trabalho que busca “falar de perto” (TRINH T., 1991; TRINH T. e CHEN, 1992) de minhas/meus interlocutora/es.

Partindo desta concepção a respeito da construção etnográfica aqui também são tomados cuidados no sentido de não reificar determinados discursos e representações nativas a respeito dos contextos e sujeitos ali encontrados, mesmo que se opte, como mencionado antes por uma perspectiva de parceria, participação e diálogo na realização do trabalho (CRAPANZANO, 1991). Sem necessariamente “comprar o discurso nativo” como o mais autêntico ou fidedigno sobre a realidade encontrada em campo ou mesmo colocar as próprias categorias antropológicas em suspensão quando da realização da análise, o que se pretende é produzir uma mescla entre as duas perspectivas.

Assim, tem-se em conta aqui que as representações etnográficas advindas deste confronto, como afirma Lila Abu-Lughod (1991) - comentando James Clifford e George Marcus (1986) - são sempre “verdades parciais” ao mesmo tempo em que são também “verdades posicionais/posicionadas⁴”, pois consideram também a “posição” pesquisador em suas próprias posições de sujeito ao realizar a investigação em contexto. Influenciada pela fricção entre as matrizes

⁴A autora argumenta num trecho de um de seus artigos: “James Clifford, entre outros, tem argumentado convincentemente que representações etnográficas são sempre ‘verdades parciais’. O que é preciso é um reconhecimento de que estas também são sempre verdades posicionais.” (ABU-LUGHOD, 1991, p. 142) (tradução minha).

epistemológicas antropológicas e feministas – e dialogando especialmente com a produção de Marilyn Strathern (2006) - Abu-Lughod alerta para o fato de que trabalhar no entrecruzamento de pressupostos teóricos distintos pode ser produtivo, pois se começa aqui, de certo modo, a “borrar” algumas das distinções entre categorias nativas e antropológicas. Ao considerar tanto as fricções possíveis entre conceitos e teorias, situando aí o contexto posicional no qual também estes são articulados, Abu-Lughod atenta para o fato de que as posicionalidades dos pesquisadores em campo devem ser tomadas em conta ao longo da escrita e da pesquisa de campo em si mesma, algo que desenvolverei ao longo deste trabalho.

Ao longo do trabalho busco problematizar certas questões que se referem à minha inserção em campo, que nem sempre foi tão fácil como se poderia supor e isto por uma série de motivos, desde diferenças no que se relacionava ao fato de eu ser um antropólogo brasileiro realizando trabalho com um grupo estadunidense ou mesmo nas óbvias diferenças nos processos de identificação postos em jogo entre mim (sujeito não-transgênero, considerado branco no Brasil, *gay-ish* e ocupando uma identidade de gênero masculina no maior parte do tempo) e os sujeitos com os quais interagi, que em sua grande maioria se identificavam como lésbicas, como pessoas *queer*, trans*, *of color* e com identidade de gênero que variavam: *genderqueer*, *gender nonconforming*, etc.

Descrições etnográficas, desde os primórdios antropológicos, também cumpriram, de certa forma, com um objetivo central: criar imagens e relações na mente dos leitores sobre um contexto de investigação empírica que de outra maneira estaria restrito somente à psique do pesquisador/estudioso, que vivencia aquela experiência de campo e organiza através de seus dados, cadernos e principalmente de sua memória e outros registros, um relato que faça sentido sobre um contexto que nem sempre é de todo coerente, a princípio. Claro que criar imagens através da escrita é diferente de criá-las com fotografias ou vídeos, mas não deixa de ser, pelo menos para mim, uma forma de criar imagens e construir relações entre coisas que de outra maneira não estariam colocadas juntas, na busca por fazer (algum) sentido. São assim formas de colocar em justaposição coisas que nem sempre seriam postas juntas, numa *assemblage*.

Como recurso narrativo, estou então lidando aqui com a ideia de histórias, imagens e movimentos que foram colhidos em diferentes instantes e então aqui justapostos; são relatos e imagens capturados ao longo de meu trabalho de campo e registrados em meu caderno, nas

minhas impressões e análises sobre os vídeos e filmes que assisti, nos afazeres diários no cotidiano de um escritório, no trabalho duro em equipe ao longo de um festival de cinema, nas horas de silêncio e escuta em um workshop para criação de filmes, na minha experiência de vida em outro país, fazendo parte de uma “comunidade” *queer of color*, e em outros tantos momentos fugazes nos quais a pesquisa de campo se desenrolou.

Esse exercício de escrita considera também que trabalhar com sujeitos em campo é de certo modo trabalhar com outras vozes que nem sempre se corporificam da mesma maneira na rede que é traçada pela/os pesquisadora/es. Estou aqui também trabalhando com a produtiva ideia de diferentes platôs etnográficos (MALUF, 2011) que compuseram minha experiência de campo e que dão forma a este trabalho. É também uma maneira de conceber, compreender e relacionar-me com estes elementos em sua diversidade, enquanto subsídios que configuraram a pesquisa e que permeiam a tese. Quando pensamos nas implicações metodológicas das dinâmicas que encontrei em campo, os platôs etnográficos dão conta de relacionar diferentes realidades e os trânsitos de sujeitos.

Muito mais do que um campo que fosse somente multissituado (MARCUS, 1995) as implicações de uma perspectiva que busca articulares diferentes platôs etnográficos “entendem a prática etnográfica em diferentes níveis de participação (observação), que articulam planos ou platôs diversos, com diferentes intensidades e dinâmicas: de agenciamentos individuais e coletivos periféricos, (...) a agenciamentos centrais, como articulações políticas molares” (MALUF, 2011). Tratar-se-ia então de dar conta de diferentes dinâmicas presentes numa pesquisa realizada em contexto urbano como a minha, buscando articulares os elementos etnográficos não como fenômenos autônomos, mas que se articulam entre as redes, trajetos percursos e que busca

rastrear os sujeitos, cartografar os trânsitos, fluxos e redes formadas por seus deslocamentos e circulação, mesmo que isso implique em reunir o que doutrinariamente não se reúne, passa a ser a tarefa central da investigação. (...) A pesquisa de campo em situações que envolvem sujeitos, experiências e trajetórias heterogêneas, redes e circuitos que articulam diferentes territórios urbanos ou não, acaba sendo não apenas multissituada (ou seja, feita a partir da imersão em vários sítios ou espaços) mas combina planos e platôs diferenciados, favorecido por um certo ecletismo também metodológico, que envolve o

rastreamento de sujeitos e práticas, conversas e entrevistas sistemáticas, observação direta e participação em cursos, oficinas e todo tipo de vivência coletiva que forma a rede “alternativa”, mapeamento e leitura de publicações de todo tipo (...), da produção midiática, sites, livrarias e lojas especializadas etc. Se as experiências contemporâneas não são capturadas na circunscrição da aldeia, ou de várias aldeias, são os fluxos, os vários planos de realidade aos quais os sujeitos estão expostos, os diferentes agenciamentos (centrais e periféricos) que se cruzam e confrontam, que implicam nessa outra perspectiva metodológica de reconhecer essas diferenças e rastreá-las, de imaginar que esses diferentes planos podem eventualmente ter alguma autorresolução (como os platôs de Deleuze) ou se dispor como partes que contêm em si mesmas essa multiplicidade do todo. (MALUF, 2011, ps. 09-10)

Resta também dizer que esta pesquisa foi realizada em grande parte em inglês, embora esta não seja minha língua materna e não seja também a forma de registro primordial que optei por utilizar em meus registros em campo, em cadernos e outras anotações e de coleta de dados. Assim, esta tese foi escrita em português embora se esconda aqui na sua feitura uma pluralidade de línguas que permearam sua produção (MOL, ix) e em grande medida uma predominância do inglês tal como “língua franca” na maior parte das interações, sejam estas em campo, com pessoas reais que se comunicavam através desta língua, ou então nos textos acessados através de pesquisas bibliográficas, que foram publicados geralmente em veículos de língua inglesa. Como grande parte dos meus interlocutores falavam inglês ou tinham nesta língua a sua principal forma de comunicação (considerando que, em certos casos, algumas/ns delas/es também não tinham este idioma como sua língua materna), poderia facilmente dizer que as entrevistas e o diálogo no dia-a-dia das minhas interações com as integrantes do QWOCMAP se deram primordialmente em inglês.

Em muitos aspectos, principalmente no começo da pesquisa de campo, este foi um grande desafio em termos pessoais, visto que embora me comunicasse em inglês e entendesse em grande parte o que me diziam estes sujeitos sempre ficava a impressão de que talvez eu não estivesse acessando todas as minúcias de seus discursos e ou então que a perda de alguns detalhes, contidos em palavras e expressões que eu até

então não conhecia, pudessem prejudicar de alguma maneira minha relação e entendimento com e sobre elas/es. Mas tentei contornar essa situação de um modo que fosse mais adequado possível, conferindo os significados com minhas/meus interlocutoras/es e ao mesmo buscando analisar atentamente nossas interações e os registros de que dispunha.

Resta observar que o trabalho está dividido em cinco partes, nos quais me aproximo e trato de diferentes dimensões de meu envolvimento em campo e também da atuação do QWOCMAP em diferentes momentos do ano em que passei trabalhando com suas integrantes. No capítulo primeiro começo narrando sobre minha inserção no contexto social e urbano da Baía de San Francisco, notando meus deslocamentos entre as cidades de San Francisco, Berkeley e Oakland.

Nesse trecho do trabalho abordo também um pouco das histórias em torno da formação do QWOCMAP, sobre o modo pelo qual fui recebido por suas integrantes para iniciar o trabalho de investigação e sobre suas influências artísticas e políticas para o tipo de arte ativista que produzem. Busco também mapear os modos pelos quais região da Baía de San Francisco é entendida e foi consolidada no imaginário popular como uma “Meca LGBTQ”. Ali discuto também as disputas pelos espaços urbanos em tempos de neoliberalismo, a especulação imobiliária e deslocamentos populacionais em função de processo de gentrificação.

No segundo capítulo me aprofundo em discussões sobre as categorias utilizadas pelo grupo e por muitos de suas/seus parceiras/os e participantes para se autodefinirem e para falarem sobre suas coletividades, categorias tais como *queer*, *trans*, *women of color* e *people of color*. Busco relacionar esse debate à análise das situações socioeconômicas das populações QWPOC na Bay Area, suas dissidências políticas e suas lutas pelo direito aos espaços urbanos através de expressões artísticas, analisando aí dois filmes do QWOCMAP que tocam nessas questões.

No terceiro capítulo abordo o festival de cinema organizado pelo QWOCMAP, tocando aí nos modos de preparação interna para a realização dessa atividade, os modos pelos quais se desenvolveu *in loco* no durante um final de semana do mês de junho. Nesse exercício de descrição e análise busco entender como este festival também engendra e materializa a “comunidade” QWPOC através e para qual a ONG desenvolve suas atividades e seu tempo, buscando compreender aí seus aspectos performáticos e como um dos modos de ocupação do espaço urbano em San Francisco.

Ao longo do quarto capítulo do trabalho toco nos modos de negociação pelas quais a ONG viabilizou e preparou um workshop de treinamento fílmico em Richmond, na Califórnia, notando como a parceria com ativistas dessa cidade e com lideranças relacionadas ao governo municipal provocavam situações de desconforto e desconfiança entre as integrantes do QWOCMAP. Na continuidade das descrições presentes nesse capítulo me dedico a analisar a própria realização do curso de treinamento em Richmond ao abordar aí processos pedagógicos e aprendizagem para a apreensão das técnicas e linguagens fílmicas transmitidas pelas integrantes da ONG às/aos participantes dessa atividade. Descrevo também nesse trecho o processo de trabalho em equipe na criação de um documentário, os processos de edição coletivos durante o treinamento e o modo como através desses processos de aprendizagem e produção imagética se criam possibilidades para processo de subjetivação e agência.

Na quinta e última parte da tese, em um trecho do trabalho que não se trata de um tópico de “conclusão” ou de “considerações finais”, mas sim uma abordagem analítica aberta sobre o QWOCMAP e suas produções, busco realizar uma análise fílmica em torno do documentário “Os Mundos de Bernice Bing”, dirigido por Madeleine Lim e produzido pela ONG. A partir desse filme de matizes biográficos sobre uma artista visual asiática, lésbica e ativista comunitária em San Francisco construo uma interpretação em torno das noções de ativismo, “comunidade” e artivismo nutridas pelo QWOCMAP nos espaços urbanos da *San Francisco Bay Area* de modo a entender suas visões sobre transformação social.

Capítulo 1

Acessando o QWOCMAP e as disputas pelos espaços urbanos na *Bay Area*

1.1 Primeiros contatos e deslocamentos pelos espaços urbanos da *Bay Area*

No começo da pesquisa de campo meus contatos com o QWOCMAP deram-se por meios digitais *on-line*, através de mensagens por via de correios eletrônicos, conversas mediadas por programas de mensagens instantâneas, por meio de redes sociais e do web site do grupo, modo pelo qual tive meus primeiros contatos e tomei conhecimento das atividades dessa *Non-Profit Organization*⁵ situada na *Bay Area*. Foi desta maneira que inicialmente me aproximei do grupo e elaborei um projeto de investigação, propondo uma pesquisa e ao mesmo tempo pondo-me à disposição para um trabalho mais ativo e cotidiano. Esta era uma maneira de entender a pesquisa antropológica que eu estava iniciando, que em minha compreensão era um esforço de pesquisa que teria também facetas ativistas, de cooperação, solidariedade e engajamento político.

De certa forma meu trabalho de campo iniciou-se nesse universo de interações *on-line*, meio pelo qual descobri muitos dos dados iniciais de campo e um pouco da história do coletivo. Mas o trabalho de investigação então também pretendia consolidar modos de interação que eram *off-line* e presenciais, com a proposta de realizar um trabalho de parceria e trabalho direto e cotidiano junto ao coletivo nos Estados Unidos. Esta interação concretamente se iniciou no mês de julho de 2013, quando tive a oportunidade de viajar até os Estados Unidos para acompanhar o festival de cinema que elas estavam organizando no *Brava Theater* em São Francisco naquele ano. Este foi o primeiro contato presencial com Madeleine Lim, a fundadora do grupo, e Kebo Drew e Liliana Hueso, as duas pessoas que eram parte central do *Staff* da organização e da equipe que tocava as atividades cotidianas do

⁵*Non-Profit Organization* (NPO) pode ser traduzido como “Organização Sem Fins Lucrativos”. Essa era geralmente a forma mais recorrente pela qual as integrantes do *Staff* se referiam ao QWOCMAP enquanto entidade, ainda que muitas vezes também utilizassem e se referissem ao grupo como uma *Non-Governmental Organization* (NGO), isto é, como uma Organização Não Governamental (ONG). No decorrer da tese utilizarei de forma mais recorrente a sigla ONG para me referir ao coletivo.

QWOCMAP. Nessa ocasião pude explicar um pouco dos meus objetivos com a pesquisa e buscar de alguma forma iniciar a pesquisa com a autorização prévia do coletivo, algo que foi concedido ao longo desses contatos iniciais e em trocas de emails posteriores.

Eu tinha então proposto pessoalmente e em um de meus emails que eu pudesse trabalhar em seu escritório para observar as dinâmicas cotidianas, propondo ainda que eu atuasse e ajudasse na organização de seu festival de cinema naquele ano. Este trabalho se completaria ainda atuação e trabalho junto um dos cursos de treinamento cinematográfico que elas desenvolveriam no segundo semestre de 2014. Eventualmente o coletivo concordou em minha participação em suas atividades mais cotidianas, algo que para mim, durante toda a gestação da proposta de investigação, era uma fonte de incertezas no que se referia à continuidade da pesquisa, pois dessas interações dependiam partes importantes do trabalho que eu estava propondo.

1.2 “*Tha Town*”: definindo moradia em Oakland

Com o aceite do QWOCMAP, pude me concentrar em detalhes de minha viagem e transferência para a *Bay Area*. Ao organizar minha viagem para realizar o trabalho de campo junto ao QWOCMAP, eu inicialmente pretendia morar na cidade de São Francisco, de modo a estar mais próximo ao escritório onde coletivo realizava suas atividades, localizado no bairro de *Inner Richmond*, uma vizinhança relativamente central na cidade. Como já tinha ouvido de outros colegas no Brasil e de outros vivendo naquela região dos EUA, os aluguéis em São Francisco eram extremamente caros. Eu procurava cortar custos e possibilitar uma boa estadia em termos financeiros e por isso comecei a pesquisar aluguéis mais baratos em outras regiões da *Bay Area*. Fiquei sabendo por meio das minhas pesquisas *on-line* que Oakland era a cidade “mais barata” em seus custos de vida e que se tratava também de um dos centros urbanos mais próximos de São Francisco. Essa cidade se tornaria um destino possível de moradia, pois partindo dali seria fácil chegar em em San Francisco através dos sistemas de ônibus, trens e metrô, nas interligações entre os dois mais populares meios de locomoção que interligam as cidades da região, o BART (*Bay Area Rapid Transit*) e o MUNI (*San Francisco Municipal Railway*).

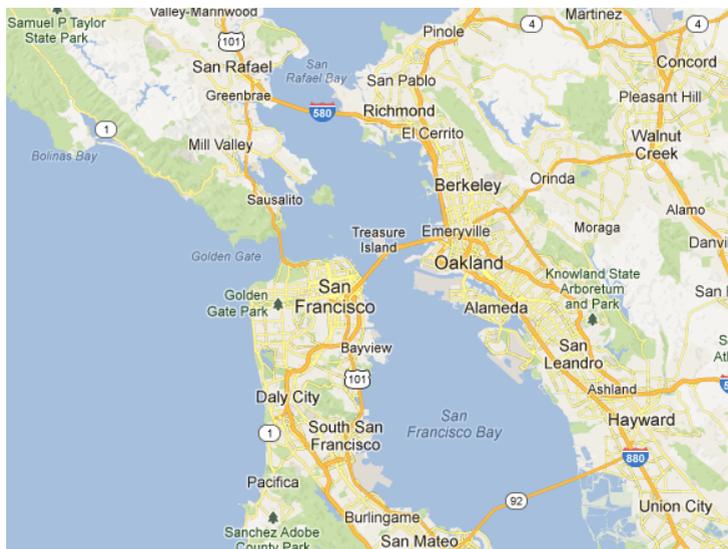
Através de *web sites* de classificados *on-line* e de grupos em redes sociais procurei me inteirar dos modos mais correntes para alugar um quarto em uma casa ou apartamento em Oakland. Fiz um anúncio sinalizando minha necessidade de um quarto para aluguel na região da

Baía em dois sites: no *Craigslist*, um domínio virtual que configura redes, grupos e comunidades *online*, centralizando variados anúncios gratuitos focados em diferentes regiões dos EUA; e em um grupo na rede social na rede social *Facebook* chamado *Gay Area Housing S. F. Bay Area*⁶, voltado mais exclusivamente aos anúncios de pessoas gays, lésbicas, trans e *queer of color* em busca de ofertas e procura acessíveis de moradia na região.

Foi neste grupo que encontrei o ambiente virtual mais receptivo às minhas necessidades naquele momento, pois o grupo concentrava-se nas demandas de pessoas que se autodefinem como *queer* e *trans of color* na Bay Area e, mais especificamente, era um fórum *on-line* bastante concorrido na busca e ofertas de moradia mais em conta, se comparados aos preços de aluguéis praticados em San Francisco. Tive alguns retornos ao anúncio que eu tinha feito neste grupo e em alguns casos as pessoas com as quais falei requisitavam entrevistas por meio de programas de conferência de vídeo tais como *Skype*. Numa destas ocasiões conheci e fechei um compromisso para estabelecer moradia com Tõ Nhu' Thị Đào⁷, que viria a se tornar um grande amigo ao longo do ano que passei na Califórnia. Ter definido moradia antes mesmo de minha mudança para os EUA era algo que me deixara bastante contente,

⁶ Agradeço à Alok Vaid-Menon pela recomendação deste grupo.

⁷ Não poderia expressar o quanto sou grato à Tõ Nhu por sua parceria e por mesmo sem conhecer-me pessoalmente ter concordado que eu morasse e dividisse com ele o apartamento que já alugava. Com nosso compartilhamento e vivências conjuntas eu tive acesso a informações que somente *insiders* como Tõ Nhu podiam proporcionar. Nessa convivência meu *roommate* (companheiro de quarto ou casa) foi muito importante no seu incentivo e na sua gentil maneira de proporcionar minha inserção em redes de coletivos e de pessoas trans e *queer of color* existente na região, algo que possibilitou que eu tivesse acesso a outras perspectivas presentes na cena *queer* da Bay Area, para além daquelas relacionadas à pesquisa realizada com o QWOCMAP.



Mapa representando a geografia, as cidades e as vias de trânsito terrestre na região da Baía de São Francisco atualmente. Fonte: Aplicativo *Google Maps* (Propriedade de *Google Corporation*).



Mapa do sistema do transportes coletivo de metrô e trens BART (*Bay Area Rapid Transit*), que interligam as cidades da região. Fonte: Web site do sistema BART- www.bart.gov (Propriedade de *Bay Area Rapid Transit District*).

pois encontrar um local de estadia mais permanente era uma das questões que preocupavam no que se referia à realização do trabalho de campo em um país estrangeiro e onde eu conhecia poucas pessoas.

Chegando aos Estados Unidos me instalei inicialmente na casa de um amigo, Giancarlo Cornejo Salinas, meu amigo peruano e estudante de doutorado na Universidade da Califórnia em Berkeley (UC Berkeley). Ele também era supervisionado pela professora Trinh T. Minh-há, que seria responsável institucionalmente pela minha estadia na UC Berkeley enquanto eu realizasse as atividades de trabalho de campo e do doutorado sanduíche. Giancarlo foi extremamente cordial e me auxiliou nos primeiros passos no novo país, além de ter me acomodando em Berkeley com toda a generosidade que somente amigos podem nutrir uns pelos outros. Ele morava bem próximo ao campus da universidade, algo que foi bastante útil para que eu conseguisse realizar os trâmites administrativos para minha vinculação à universidade e para que conhecesse um pouco mais da cidade onde realizaria as atividades do doutorado sanduíche.

Passados alguns dias e tendo entrado em contato com meu novo companheiro de casa (chamados lá de *roommates*) Tõ Nhu' para avisar que tinha chegado ao país, me mudei com todos os meus pertences para o novo endereço em Oakland, que ficava bem perto de Berkeley. Após minha chegada, fui me dando conta de que as cidades de Richmond, El Cerrito, Albany, Emeryville, Oakland e Berkeley são todas fronteiriças e situadas numa mesma porção geográfica e costeira existente no “outro lado da Baía”, oposta à localização geográfica de São Francisco, sendo a cidade localizada na maior parte dessa grande península situada nessa porção costeira recortada e rente ao Oceano Pacífico.



Mapa representando a divisão informal entre as diversas regiões geográficas da Baía de São Francisco. Fonte: Web site: Guia de Viagens *WikiTravel* ([http://wikitravel.org/en/Bay Area \(California\)](http://wikitravel.org/en/Bay_Area_(California)))

As cidades se interligam pelas linhas de ônibus e metrô e através da *Bay Bridge* e da *Golden Gate Bridge*, duas das pontes que conectam as porções leste e norte da Baía. Morando então em Oakland, na *East Bay* (tal como é conhecido o conjunto de cidades que ficam na parte leste da Baía), eu tinha de me deslocar quase todos os dias para São Francisco para o trabalho no escritório do QWOCMAP. Morar em

Oakland (conhecida na gíria e em meios populares como “*Tha Town*”) se revelou um bom acerto realizado no começo do campo, pois a cidade é um centro urbano bastante conhecido por suas políticas progressivas, pela grande população de imigrantes de várias culturas e etnias e por ser já há bastante tempo um reduto da cultura *hip hop* e de música *rap* bem como de variadas organizações políticas de resistências das populações não-brancas na costa oeste dos Estados Unidos. É também um espaço urbano no qual as presenças de populações LGBTQIA se fazem bastante notórias, contando com festas, debates, palestras e outras atividades políticas e sociais que constituem uma cena *queer* na cidade e na região e coma qual fui me familiarizando conforme ia me situando naquele novo contexto social.

Um dos aspectos que marcam a vida e o estigma de “radical” associado à cidade são os marcos históricos associados ao *Black Panther Party* (Partido dos Panteras Negras), que estão espalhados em diversos pontos do centro urbano e sinalizados com placas em amarelo e preto, contando um pouco da história dessa organização⁸. Tendo sido fundado na região de *North Oakland* em meados da década sessenta por Bobby Seale, Huey Newton, Bobby Hutton, David Hilliard, o partido buscava organizar as comunidades afro-americanas da região e de outras partes do país em comitês de autodefesa contra a violência policial. Em seu desenvolvimento a organização se transformou num grupo orientado para discussão política e para o suporte direto às necessidades de comunidades afro-americanas, contando com programas sociais voltados ao atendimento demandas sociais urgentes dessas populações, programas reconhecidos nacionalmente tal como o *Free Breakfast for Children* (Café da manhã gratuito para crianças).

As tensões raciais ainda se fazem bastantes presentes na cidade e especialmente em bairros com a presença de populações latinas e afro-americanas que são bastante policiados. Os conflitos raciais e os casos de violência estatal e policial são notórios na região e ganharam repercussão nacional e internacional em nos eventos relacionados ao assassinato de Oscar Grant em 2009, um jovem homem negro morto no

⁸ Atualmente um *tour* é guiado por um dos antigos chefes do partido, David Hilliard, e trafega por diversos pontos nos quais o partido realizou suas atividades ao longo de diferentes décadas, passando por algumas regiões da cidade tais como *North Oakland*, *West Oakland* e *Jack London Square*. Conferir o roteiro do *tour* no seguinte endereço: http://www.blackpanthertours.com/tour_map.html. Acessado em novembro de 2016.

interior da *Fruitvale BART Station* de metrô, localizada em *West Oakland*. O caso foi bastante polêmico pelo fato de Oscar estar desarmado e algemado no momento em que foi abordado por policiais do metrô. Sem ter reagido à detenção ele foi sumariamente abatido por tiros disparados pelo policial Johannes Mehserle enquanto estava deitado com a face voltada para o chão.

Em 2009, quando seu assassinato ocorreu, uma onda de protestos se desenvolveu em Oakland e uma consequente cobertura jornalística nacional dos protestos atribuiu às mobilizações o estigma de criminalidade associado à cidade. Em 2011 os protestos do movimento *Occupy*⁹ em Oakland se concentravam principalmente nas imediações da *Frank H. Ogawa Plaza*, que foi renomeada pelos manifestantes como “*Oscar Grant Square*”, localizada em frente à *City Hall*, centro administrativo da cidade. A nova nomeação se tornou popular e posteriormente se firmou ao longo dos anos, sendo utilizada comumente pela população para referir-se àquele espaço na cidade.

Longe de ser um caso isolado, os eventos relacionados à morte de Oscar Grant e de tantos outros casos de violência e morte envolvendo policiais e populações não-brancas marginalizadas são recorrentes na cidade. Entre 2013 e 2014, enquanto eu realizava meu trabalho de campo, estas tensões ficaram cada vez mais evidentes e se intensificaram nos processos de mobilização e protesto contra as violências estatais e policiais ocorridas em diversas partes do país e também em Oakland nesse período. O movimento se desenvolveu a partir de casos violentos relacionados aos assassinatos de dois jovens negros por policiais: Trayvon Martin, morto aos dezessete anos na cidade de *Sanford* no estado da Flórida, de Michael Brown, de dezoito anos, assassinado em Ferguson no estado Missouri, e de Eric Garner,

⁹ O Movimento *Occupy*, iniciado em 2011, se definiu como uma série de acampamentos e de manifestações de protesto massivas em variadas cidades dos Estados Unidos. As mobilizações se definiam como umas das respostas populares à crise econômica que os Estados Unidos e o mundo enfrentavam naquele momento. Muitas das manifestações buscavam exigir maior democracia e igualdade econômica, num movimento de resistência aos planos de austeridade gestados no contexto de crises imperialistas econômicas recentes, com cortes de benefícios sociais e sucateamento do Estado de bem-estar social em países centrais na economia capitalista mundial. Em Oakland as manifestações influenciaram uma greve geral que culminou na paralisação do Porto de Oakland em novembro de 2011.

um homem negro de quarenta e três anos morto na cidade de Nova York.

Estes casos de morte causadas por violentos ataques policiais, como outros reportados no período - ainda em 2014 o caso relativo à morte de Tamir Rice e em 2015 os assassinatos de Eric Harris, Walter Scott, Freddie Gray que também ganharam repercussão e causaram grande repúdio popular -, todos eles ocorridos com consequências fatais e quase sempre em casos em que as pessoas mortas não estavam armadas, se tornaram motores para indignação que fizeram florescer manifestações em proporções nacionais. Pesquisando movimentos sociais na *Bay Area* e convidado por amigos que eram também ativistas nessas mobilizações, busquei participar de algumas destas manifestações.

Notava-se como grande parte destas mobilizações estavam unificadas em torno do *slogan* e da *hashtag* (#) utilizada principalmente nas redes sociais com os dizeres “*Black Lives Matter*” (traduzido: “Vidas Negras Importam”), que deram origem a um movimento nacional em torno de direitos para as populações não-brancas nos Estados Unidos ao mesmo tempo em que pediam o fim da violência contra estas comunidades. As manifestações em Oakland tomaram ruas, viadutos e importantes espaços públicos em Oakland, com enfrentamento violentos contra a polícia e com repercussão nacional, sinalizando atos de solidariedade e sinalizando o que alguns vêm chamando de um “novo movimento de direitos civis” nos Estados Unidos.

A *East Bay* e Oakland especialmente são também reconhecidas como contexto no quais estilos de música *rap* e de cultura *hip hop* tiveram sua origem no fim dos anos setenta e começo dos oitenta, desenvolvendo-se principalmente na parte oeste da cidade (*West Oakland*), onde a maior parte da população de origem afro-americana vive. O tipo de produção musical característica deste estilo é por diversas vezes chamado de *Bay Area Hip Hop Style* e consiste em batidas sincopadas e em versos esparsos rimados através de ritmos que fazem alusão e remixam batidas de clássicos da música *funk* afro-americana produzida durante os anos cinquenta e sessenta, dando origem também à sub-estilos como o *Hyphy*¹⁰, próprios de algumas regiões da cidade.

¹⁰ O *Hyphy* é um termo local e gíria para se referir a alguém que seja hiperativo ou então para nomear uma música e o estilo de dança caracterizado por movimento repetitivos e intensos de cabeça, braços e

Tive algum contato com a cena *hip hop* da cidade através de festas e de outros eventos nos quais *rappers* e outros artistas pertencentes à cena se apresentavam. Muitos deles faziam parte de uma cena hip hop e também performavam nos eventos que eu frequentava com amigos. Com a abrangência que os estilos musicais de *hip hop* tomaram na cultura pop *mainstream* estadunidense nas últimas décadas e por sua popularidade entre as jovens mulheres, pessoas *queer* e trans *of color* com os quais entrei em contato enquanto vivia ali e que se tornaram meus amigos, em muitas das festas mais LGBT *friendly* ou mesmo festas exclusivamente *queer* o som predominante eram as músicas *rap* e *R&B* (*Rhythm and Blues*). Em festas como *Chips in the night*, realizada uma vez por mês na danceteria *The New Parish* em Oakland ou então na festa *Swagger Like Us*, realizada na danceteria *El Rio* em São Francisco, quase sempre se promoviam os artistas e *DJs* (*Disc Jockeys*) voltados e relacionados à cena e ao gênero musical de *hip hop* e que se focavam principalmente e algumas vezes exclusivamente no público de mulheres lésbicas, sujeitos *queer* e trans *of color*.

Eram freqüentes também as apresentações dos *performers* de dança *TURF* (sigla para *Taking Up Room on the Floor*)¹¹, estilo de dança de rua bastante semelhante à *break dancing*, mas que guarda suas características relacionadas ao contexto no qual se desenvolveu na *Bay Area*, em áreas marginalizadas de população predominantemente afro-americana em Oakland. Diferente da *break dancing*, o *TURF* parece se concentrar mais em acrobacias desempenhadas com os braços e pernas numa posição ereta (mais “aéreo” e não tanto no chão como no *break*) e de contração muscular que criam ilusões óticas dando a ideia de torção de alguns dos membros (braços, cabeça e pernas) dos dançarinos.

tronco. O som do estilo *Hyphy* se distingue por melodias ritmadas e de produção “granulada”, com batidas eletrônicas ritmadas produzidas por sintetizadores, com sons de sub-baixo bastante graves que se sobressaem no fluxo sonoro e servem como guia para as rimas dos *rappers* associados ao estilo.

¹¹ Em uma tradução “*Taking Up Room on the Floor*” poderia ser traduzido como “tomando espaço no chão” ou “tomando espaço na pista de dança”. Um vídeo intitulado “*Turf Dancing From Street To Subway*”, produzido pela *Youth Radio*, apresenta alguns dançarinos de *TURF* performando no interior do sistema *BART* de metrô e pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQOKKwVzbtA>. Acessado em novembro de 2016.

Baseia-se também em músicas focadas nas histórias coletivas das comunidades das quais fazem parte os dançarinos, que também se empenham em contar suas histórias de vida através do som rimado, mímicas, expressão facial e de outros movimentos corporais.

Os *performers* geralmente embarcavam com suas *beat boxes* (caixas de som) na última parada de metrô na *West Oakland BART station*, antes da passagem pelo túnel submarino que interliga através do metrô a *East Bay* ao outro lado da Baía, em São Francisco. Embarcando nessa estação, situada no mesmo bairro no qual muitos deles residem, os *TURF dancers* aproveitavam a passagem pelo túnel submarino - que leva um tempo mais prolongado durante trajeto para chegar a São Francisco, se comparado às outras paradas e partidas no interior do sistema do metrô do BART - para apresentações no interior dos vagões, com animadas performances de *TURF dancing*, interagindo com os passageiros e pedindo contribuições em dinheiro pelas façanhas que realizavam com seus corpos, que são contorcidos e justapostos agilmente em um espaço tão reduzido no interior do trem em movimento.

Com suas altas taxas de homicídios e roubos, as estatísticas nutrem um pouco do estigma referente à violência urbana associado à Oakland, mesmo que o atual processo de especulação imobiliária e deslocamentos forçados por razões econômicas de populações marginalizadas tenham modificado esta realidade nos últimos anos. A grande parcela de imigrantes e de comunidades etnicamente definidas em diversas regiões da cidade contribui para a grande diversidade cultural existente em Oakland, uma das cidades mais diversas em termos raciais e culturais nos Estados Unidos. Contando com uma população estimada em 400 mil pessoas, a cidade apresenta uma proporção balanceada¹² entre diferentes grupos étnicos e raciais, se comparada com outras cidades estadunidenses nas quais a predominância de alguns

¹² Dados obtidos através do portal *Priceonomics* (<http://priceonomics.com/the-most-and-least-diverse-cities-in-america/>), acessado em novembro de 2016) em sua análise de dados referentes ao ano de 2013 e reunidos através do *The American Community Survey* (ACS), com estatísticas produzidas pelo *The United States Census Bureau*, órgão governamental federal responsável pelo senso e análises demográficas nas diversas regiões dos Estados Unidos. Dados disponíveis em: <http://www.census.gov/programs-surveys/acs/data.html>. Acessado em novembro de 2016.

extratos étnicos e raciais é mais acentuada e a segregação de populações asiáticas, negras ou latinas ganham matizes bastante polarizados.

1.3 Deslocando-se: pesquisas em Berkeley e trabalho de campo em São Francisco

Eu vivia na intersecção entre os bairros *Temescal* e *North Oakland* perto de um parque chamado *Mosswood*, em uma região que fica quase nos limites entre Oakland e Berkeley, e que é povoada por muitos estudantes universitários que frequentam a instituição e que vivem nestas áreas pelos preços de aluguéis mais reduzidos e pela proximidade desses bairros em relação ao campus. Quase sempre pegava o ônibus na *Telegraphy Avenue*, uma das principais vias da cidade e que interliga Berkeley e Oakland, para ir até o campus universitário realizar as pesquisas nas instalações e bibliotecas da UC Berkeley. Pegava também o metrô para ir até São Francisco desenvolver o campo com o QWOCMAP. Eu vivenciava os espaços urbanos dessas cidades de uma forma bastante intensa, tendo experiências bastante distintas nesses diferentes contextos. Morando em Oakland eu tinha a possibilidade de circular por diversos espaços da *Bay Area*, com características bastante específicas em termos étnicos e raciais, de classe e também de estilos de vida e de urbanização.

Berkeley é reconhecida por ser um dos lugares formativos do movimento *hippie* no final dos anos sessenta e até hoje possui características relacionadas a essa história, sendo tomada por muitos como uma cidade liberal e progressista em termos políticos. Foi um dos berços de formação do movimento antiguerra do Vietnã na costa oeste dos Estados Unidos, com enfrentamentos diretos com forças policiais e grandes passeatas que influenciaram o surgimento de resistências nacionais contra a guerra, resistências estas que viriam a surgir em várias outras partes do país no final dos anos sessenta. Esse contexto social atraía jovens de variadas partes dos Estados Unidos em busca do “sonho californiano”, com as promessas de uma vida alternativa na qual a livre expressão sexual, o uso recreativo de substâncias psicoativas e o caráter contra autoritário da comunidade *hippie* que ali florescia - na sua proposta de vida simples e em comunhão com a natureza existente no ensolarado clima californiano - fizesse com que a *Bay Area* tenha se tornado o destino mais em voga naquele momento histórico.

Um pouco antes, por volta de 1964, movimentos sociais no campus da UC Berkeley também deram origem ao *Free Speech Movement*, movimento estudantil em favor da liberdade de expressão e



Mapa representando as cidades fronteiriças componentes da East Bay na Região da Baía de São Francisco. Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate*.



Mapa representando as vizinhanças em Richmond, as cidades e locais fronteiriços.
 Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate*.



Mapa representando as vizinhanças em Berkeley, as cidades e locais fronteiriços.
 Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate*.



Mapa representando as vizinhanças em Oakland, as cidades e locais fronteiriços.
 Fonte: Web site: *Marvin Gardens Real Estate*.

de resistência à medida que baniam qualquer tipo de organização e de livre expressão acadêmicas e políticas estudantis no interior da universidade, instituídas pela administração universitária da época. Foi também em Berkeley o contexto no qual décadas mais tarde se desenvolveram e popularizaram os movimentos de *Slow Food* (comida de preparo vagaroso). Esta tendência culinária advoga pelo preparo de alimentos de modo artesanal e o uso de alimentos orgânicos locais sazonais em uma proposta política alternativa e em oposição ao modo de preparo de alimentos comuns nos restaurantes de *Fast Food* (comida de preparo rápido), tão característicos do modo de vida estadunidense.

Assim como Oakland, Berkeley também conta uma demografia bastante diversa em termos étnicos e culturais, algo que se deve tanto a processos de imigração transnacional - bastante visível no contexto sociocultural da *Bay Area* como um todo - e ao fato de que a universidade que leva o nome da cidade atrai tanto um público de estudantes de várias partes do país e também muitos estudantes e pesquisadores de outros países. Este contexto de coisas torna a cidade um tanto mais cosmopolita do que os demais centros urbanos na *East Bay*. Atualmente UC Berkeley é tomada como uma universidade de excelência e considerada um dos cinco melhores centros universitários no país e no mundo. A cidade é marcada por níveis de vida bastante elevados se comparado com os outros centros urbanos circundantes, tais como Richmond e Oakland. Como uma região urbana mais “tranquila” e residencial, Berkeley é o destino de muitos dos abastados trabalhadores de tecnologia do Vale do Silício, num tipo de urbanização que destoa bastante de certas regiões mais empobrecidas na *Bay Area*.

Conhecida por seus muitos estudantes e professores nomeados e ganhadores do Prêmio Nobel, UC Berkeley é tomada como uma universidade liberal, contexto no qual no qual um dos primeiros dos Departamentos de Estudos Gênero institucionalizou-se e onde eu estava vinculado como estudante de doutorado estrangeiro. Por esse caráter de políticas progressistas, a universidade contava com uma quantidade fenomenal de eventos e cursos universitários voltados às questões e estudos sobre gênero, sexualidades, étnicas e raciais, dos quais eu participava como componentes de minhas atividades doutorais. Era no campus também o local em que me concentrava para escrever notas sobre o trabalho de campo realizado em São Francisco, onde eu também podia acessar as bases de dados e a *Doe Library*, principal biblioteca no campus, e utilizar a sala destinada aos pesquisadores estrangeiros no

Barrows Hall, prédio que reúne muitos dos departamentos relativos às ciências sociais e humanas na universidade.

O deslocamento por variadas cidades da Baía de São Francisco propiciou uma circulação e proximidade privilegiada em diferentes contextos sociais. Essa experiência característica de grandes centros urbanos envolvida nos deslocamentos diários (com o *commuting*, palavra comumente utilizada para referir-se a esses trânsitos em inglês) é algo bastante comum na região metropolitana da *Bay Area*. Muito do cotidiano dos moradores está configurado na moradia em uma determinada área, estudo em outra região e trabalho em uma terceira localidade de modo que esse fosse o caso mais comum de muitos dos sujeitos com as quais conversei e entrevistei para a minha pesquisa. Estes deslocamentos deram-me a possibilidade de ter dimensão e alguma perspectiva dos variados processos sociais sobre os quais meus interlocutores viriam a comentar e ressaltar em nossas conversas e em algumas entrevistas. Numa vivência que se constituía também através dos percursos que eu realizava quase diariamente por estas cidades, poderia dizer que o campo também foi diferentemente experimentado por e através destes trânsitos.

Os trajetos e deslocamentos deram-me possibilidade de entender algumas realidades sociais que de outra maneira eu não acessaria, caso eu não tivesse escolhido morar na *East Bay* e tivesse de me deslocar entre Berkeley, Oakland e São Francisco. De um modo que pude depois entender, muitas das questões sobre as quais os/as criadoras/es e ativistas formados pelo QWOCMAP abordavam em seus trabalhos videográficos também estavam permeados pelos percursos que eu, em minha própria experiência de deslocamento por estas cidades, também vivenciava. Um destes aspectos relacionado aos deslocamentos foi o de justamente começar a apreender um pouco das dinâmicas sociais de exclusão social e de marginalização existentes nestes grandes centros e postas em relevo e comparação por mim ao longo destes percursos. Ficavam assim bastante evidente as situações de desigualdade social entre a riqueza econômica e altamente tecnológica associada atualmente a São Francisco e as taxas de violência, empobrecimento e marginalização associados à Oakland, por exemplo.

Saindo de casa em Oakland e caminhando pelo *MacArthur Boulevard* para pegar o ônibus que me levaria até a *MacArthur BART Station* de metrô localizada ali perto, os conteúdos de protesto presentes em muitos murais e grafites - espalhados por alguns dos viadutos, próximos aos pontos de ônibus e nas estações de metrô – evidenciavam as tensões raciais e de classe vivenciadas nesse centro urbano e que se

expressavam na cidade nos constantes casos de violência policial contra pessoas não-brancas. Muitas destas tensões, tais como a narrada envolvendo o caso de Oscar Grant, foram o motor para grandes mobilizações contra violência policiais ocorridas na segunda metade de 2014 e algo que de certo modo, pairava sobre o meu campo, e que estava geralmente implicado nas conversas e nas dinâmicas que encontrei em campo: um tipo de frustração e descontentamento com a situação desoladora em que se encontravam tensas relações raciais no país.

No interior dos trens do metrô que me levava de Oakland até o centro econômico de *Donwtown* São Francisco e desembarcando na *Powell BART Station* de metrô, muitas vezes eu sentia como se tivesse atravessando uma barreira invisível para acessar um universo evidentemente mais abastado em termos financeiros, com seus grandes prédios e os centros de informação das grandes empresas de tecnologia que ali tinham suas sedes. A cidade apresentava um tipo de urbanização bastante distinto daquele que eu vivenciava em *North Oakland*, região em que eu morava, espaço um tanto parecido com a realidade dos *suburbs*¹³ estadunidenses, mas bem mais empobrecida e demarcada étnica e racialmente, mesmo que não se tratasse exatamente dos guetos corriqueiramente policiados existentes em *West Oakland*.

Em São Francisco toda a ostentação evidente nas grandes construções e no entorno urbano atestavam a riqueza econômica circulante na cidade e que contrasta fortemente com a grande quantidade

¹³ Os *Suburbs* (numa tradução literal: subúrbios) nos Estados Unidos não tem a mesma atribuição que têm a palavra no Brasil, quando e onde é utilizada para referir-se geralmente às áreas marginalizadas e periféricas das grandes cidades brasileiras. No caso aqui em questão e no contexto sociocultural estadunidense os *Suburbs* se referem às áreas residenciais habitadas majoritariamente por setores abastados de classe média e alta, geralmente racialmente bem demarcados, com populações autodefinidas como brancas. Os contextos residenciais do *Suburbs* muitas vezes se diferenciam bastante em termos econômicos, culturais, sociais e urbanísticos das *Hoods* (vizinhanças), presentes nas grandes cidades estadunidenses e onde geralmente residem as populações marginalizadas, empobrecidas, trabalhadoras assalariadas e não-brancas (latinos de diferentes origens nacionais, afro-americanos e asiáticos em sua maioria); Essas divisões e características urbanistas segregatórias são bastante presentes em várias regiões do país e se fazem presentes também na *Bay Area*.

de pessoas sem moradia (*homeless people*) que vagam pelo centro urbano, especialmente em uma das regiões mais empobrecidas na região central, o *Tenderloin*. Este bairro é um dos contextos nos quais os processos de especulação imobiliária se fazem notar de um modo dramático em São Francisco, além de ser contextos nos quais outros problemas sociais se fazem presentes nos muitos bolsões de pobreza e de pessoas sem teto aglomerando-se para o consumo de álcool e de drogas.

O *Tenderloin* é também o bairro no qual as primeiras manifestações de pessoas *queer*, trans e gays e lésbicas se desenvolveram nos anos sessenta, nas revoltas que se deram nas imediações da *Compton's Cafeteria*, tomadas por alguns de meus interlocutores como marcos políticos no surgimento do contemporâneo movimento LGBTQ estadunidense, juntamente com as rebeliões de ocorridas perto do bar *Stonewall Inn* em Nova York. Ali também é contexto no qual grande parte dos trabalhadores sexuais exercem suas atividades e onde a maioria da população afro-americana ainda remanescente em São Francisco reside. O contraste entre os dois bairros limítrofes, o centro financeiro de *Downtown* São Francisco e o empobrecimento econômico existente no *Tenderloin*, se torna ainda mais marcante quando observamos os ricos

e grandiosamente decorados prédios construídos ou reformados que servem de sede para empresas de tecnologia e informação e para os novos empreendimentos imobiliários que se estendem entre estes bairros e as regiões de *South of Market (SOMA)* e do *Civic Center*, o centro administrativo de São Francisco.

Para chegar em São Francisco através do sistema de metrô geralmente partida da *MacArthur BART Station* e seguia até a *Powell BART Station* de metrô, pegando dali um dos ônibus do sistema *MUNI* entre a *Market Street*, uma das principais vias de circulação urbana em São Francisco, e o *Geary Boulevard*, também uma das principais vias que interligam o centro financeiro e comercial às regiões e bairros localizados na parte oeste da cidade. O ônibus que me levava para *Inner Richmond* - o bairro onde se encontra o escritório do QWOCMAP e onde eu teria contatos cotidianos com o coletivo pela duração do meu trabalho de campo - passava por diversos bairros e vizinhanças da cidade e assim tive a oportunidade de conhecer um pouco da cidade através destes deslocamentos diários.



Mapa representando as vizinhanças e bairros em São Francisco.
 Fonte: Web site: Mapaplan.com (<http://www.mapaplan.com/>).

Nestes trajetos tive a oportunidade de ir desvendando aos poucos estas cidades da *Bay Area* e suas paisagens urbanas, num percurso cotidiano que durava quase uma hora até o escritório do QWOCMAP. Indo em direção ao *Golden Gate Park* o ônibus passava pela *Japan Town*, uma parte da cidade que se caracteriza pelas construções e pela presença das populações de origem étnica japonesa, algo que também se faz notar no bairro de *Inner Richmond* onde estava localizado o escritório. Em meus primeiros contatos com o coletivo eu ainda não tinha vislumbrado esse caráter mais urbano relacionado aos trajetos em que meu trabalho de campo iria se desenvolver, nos espaços de uma grande região metropolitana estadunidense.

Eu ia me inserindo de um modo particular nesses espaços e paisagens urbanas e encontrava-me especialmente contente nos deslocamentos que fazia quase todos os dias, mesmo que muitas vezes esses fossem cansativos e um tanto demorados. Estes deslocamentos acabaram fazendo parte e se tornando importantes na minha inserção e vivência em campo. Foi uma das facetas do campo que fizeram diferença e influenciaram o modo como fui entendendo aos poucos o trabalho do QWOCMAP em sua dimensão social mais ampla, num contexto no qual os/as artistas formados pelo coletivo abordavam e incorporavam muitas de suas preocupações políticas, sociais, culturais, pessoais e urbanas nos filmes e vídeos que realizam durante a formação proporcionada pela organização, tocando também nesses complexos processos de exclusão social em contextos urbanos.

1.4 A recepção e acesso aos espaços de trabalho no QWOCMAP

Depois de mudar-me do Brasil para os Estados Unidos e situar-me em Oakland tive possibilidades de ir até o escritório para definir os termos da parceria com o grupo já nos primeiros meses do período de um ano, minha estadia definida no país para a realização das atividades do estágio doutoral sanduíche e do campo. Por estas atividades importantes referentes ao doutorado sanduíche, que eram parte integrante de minha permanência e também da pesquisa, resolvi sugerir ao coletivo uma proposta de trabalho em que eu me comprometia a trabalhar três vezes por semana no escritório de modo que pudesse me concentrar também nas outras atividades universitárias nas quais estava envolvido no doutorado sanduíche.

No primeiro encontro com o coletivo eu ainda não tinha o traquejo necessário para entender o sistema de transporte público, de

modo que tive dificuldades para encontrar o escritório numa primeira ocasião. Encontrando os meios para deslocar-me para o bairro de *Inner Richmond*, finalmente consegui chegar ao local no horário que tínhamos previamente marcado para esse encontro. Nesse primeiro momento de descobrimento da região circundante ao escritório dei-me conta de que a sede do grupo na verdade tratava-se de um sobrado azul de dois andares com aspecto bastante residencial e localizado numa região da cidade que mesmo sendo bastante movimentada em função do corredor de ônibus e carros que se deslocam pelo *Geary Boulevard*, era eminentemente residencial e bastante suburbana, com várias casas, prédios residenciais e condomínios verticais.

A sede do coletivo se tratava de uma casa na qual o QWOCMAP ocupava a parte superior do imóvel, sublocado pela dona da propriedade, uma senhora idosa de origem asiática que residia na parte térrea. Chegando ao escritório tive um momento de estranhamento e novamente me perguntava se não era o caso de estar com o endereço errado ou mesmo que tivesse me perdido. Imaginei que talvez, levado pela minha confusão inicial para transitar e utilizar os meios de transporte urbanos eu tivesse me deslocado para outra distante região da cidade. Mas, conferindo minhas anotações me dei conta de que estava no lugar certo, na casa azul de dois andares na *Cook Street*, uma rua sem saída e residencial.

Subi as escadas com alguma hesitação, toquei a campainha e fui atendido por Stephanie Yam, integrante do *Staff* que eu ainda não conhecia. Stephanie, depois soube, em algumas conversas com Kebo Drew, era a mais nova integrante do coletivo depois da saída de Liliana Hueso no ano anterior. Já de começo Steph tinha sido muito receptiva e afável, convidando-me a entrar no escritório que era constituído de quatro cômodos, além da cozinha e do banheiro, que ela foi me apresentando conforme íamos adentrando o espaço. Tratando-se um lugar residencial, adaptado para fins profissionais e para o funcionamento de um escritório, a relativamente pequena sala de visitas tinha se tornado o principal cômodo no qual se encontravam quatro mesas, quatro cadeiras e quatro computadores *Imac* com telas amplas, da marca de computadores *Apple* - instrumentos tecnológicos específicos e bastante próprios para a manipulação de imagens e de vídeos tal como me disseram depois. As mesas estavam organizadas de um modo a otimizar o espaço, encaixando moveis e computadores e criando uma espécie de grande mesa central, que configurava uma “ilha de edição” e de trabalho no centro desse cômodo e de modo que a

passagem ficasse livre ao redor para entrada e saída daquelas que ali circulavam.

Nessa sala existia uma ampla janela de vidro e madeira no estilo *bay window*, que se projetava para fora do cômodo e do edifício, tal como eu observava em tantas outras edificações presentes na região e em toda a cidade de São Francisco, marcada por aquela característica arquitetura vitoriana. A janela tinha uma vista para a rua pela qual eu tinha caminhado para chegar até o local e dava ao pequeno espaço a impressão de amplitude necessária. Existia num dos cantos da sala uma lareira desativada e nas outras paredes estavam dispostos muitos armários e móveis que serviam como arquivo. Pelas paredes também existiam uma série de diplomas e declarações relativas aos anos de trabalho do QWOCMAP, além de menções honrosas e homenagens à Madeleine Lim, fundadora do grupo.

Vindo dessa sala e passando pelo pequeno átrio presente na entrada por onde eu tinha vindo, chegava-se à uma sala de estar que contava com um sofá, uma poltrona e nas paredes vários cartazes de festivais passados promovidos pelo coletivo. Junto a essa sala estava cozinha e por um corredor estreito chegava-se ao banheiro e as duas salas que existiam no fundo do escritório. Essas salas se tratavam dos quartos adaptados, sendo um deles o escritório pessoal e espaço de trabalho de Madeleine Lim e a outra uma sala de edição que contava com três computadores, alguns armários e com o acervo físico de filmes produzidos pelo QWOCMAP ao longo de suas atividades. No térreo, numa parte que se aproximava dos espaços de resistências da proprietária do imóvel, existia também um pequeno corredor com armários que serviam como depósitos.

Toda decoração e a atmosfera do escritório embora adaptada para os fins de trabalho da ONG era de informalidade e se assemelhava em muito ao contexto doméstico de tantos apartamentos que visitei na Bay Area em outras ocasiões. Talvez esse fosse um detalhe insignificante e não-intencional. Mas eu imaginava que estava também relacionado ao fato de que aquele espaço tenha sido uma das primeiras moradias em que Madeleine Lim que tinha ali residido quando chegou à São Francisco, depois de emigrada da Singapura, seu país de origem, tal como ela me contou em uma ocasião.

Tive muitas conversas ao longo do ano com Kebo Drew que davam conta das histórias de formação do QWOCMAP e foi com ela com quem conversei naquela primeira reunião depois de chegar ao escritório, ocasião na qual ela aproveitou para me contar um pouco desse histórico e para destacar algumas das influências políticas e

artísticas que inspiravam o QWOCMAP. Nesse momento também definimos o contexto de minha participação no cotidiano do grupo em suas atividades no escritório, definindo meus horários e os dias em que eu ali trabalharia. Expliquei também novamente os objetivos de minha pesquisa e quais eram minhas intenções de pesquisa com elas.

De forma afável e convidativa ela ofereceu o assento no sofá da sala de estar para que pudéssemos conversar. Embora não se tratasse necessariamente de uma entrevista em seu sentido mais formal, lembro de ter pedido à Kebo para que pudesse gravar aquela conversa mais inicial, que depois me ajudou a compreender um pouco dos antecedentes políticos, das referências audiovisuais caras e reconhecidas pelo grupo como importantes em sua trajetória. Naquele momento ela também tinha começado a contar parte das histórias que marcaram a trajetória da ONG ao longo dos quase quinze anos de sua existência. Em muitas outras ocasiões no decorrer de nossa convivência naquele ano, Kebo retornava a estas histórias, recontando a trajetória do coletivo e adicionando algum novo detalhe ou informação que foi compondo para panoramas históricos e políticos e também os antecedentes para o surgimento do grupo, enriquecido com as conversas e entrevistas que realizei com outras integrantes e ex-integrantes, diretoras e diretores, voluntários e parceiros do coletivo.

1.5 Uma década e meia: As histórias de ativismo e de artes do QWOCMAP

As dinâmicas cotidianas do QWOCMAP e seu fluxo de trabalho durante o ano estão bastante relacionados aos seus programas de treinamento, distribuição, produção e exibição, que constituem diferentes facetas nas atividades que dão forma ao grupo e também aos processos criativos de produção audiovisual fomentados pela ONG: treinamento e produção cinematográficos, produção de um festival independente de cinema e suporte audiovisual profissional para outras organizações não-governamentais e sem fins lucrativos.

Em seus materiais de divulgação¹⁴ o QWOCMAP é descrito por suas idealizadoras como um projeto que visa “a criação, exibição e distribuição de filmes e vídeos comprometidos com a promoção de justiça social e com as demandas políticas e sociais das *“queer women*

¹⁴ Acesse o web site: <http://www.qwocmap.org> ; acessado em novembro de 2016.

of color” e suas comunidades, refletindo suas histórias de vida e fortalecendo suas coletividades locais através das artes e do ativismo LGBTQ”. Em variadas narrativas de meus interlocutores e também reafirmadas por Kebo e Madeleine em diversas ocasiões em que conversávamos, o grupo tinha começado as atividades a partir de um financiamento concedido à Madeleine pelo *California Arts Council*¹⁵ para realização de *workshops* voltados à aprendizagem de aptidões técnicas e artísticas para criação de peças audiovisuais, vídeos e filmes.

Já tendo formação universitária em cinema pela *San Francisco State University* e já reconhecida como uma diretora prestigiada com prêmios e outras formas de reconhecimento, Madeleine tinha tantos os conhecimentos técnicos e artísticos quanto à inserção necessária entre alguns dos metiês artísticos da cidade e pôde assim iniciar com um financiamento significativo os cursos de formação que vinha gestando já há algum tempo. Esses cursos se preocupavam em tornar mais acessíveis técnica e financeiramente os modos de produção cinematográfica e se dedicava também a um público bastante específico.

Os primeiros workshops, realizados no final dos anos noventa e começo dos anos 2000, buscavam centrar-se nas experiências de pessoas pertencentes às comunidades não-brancas e que eram também sujeitos que de uma forma ou de outra não se enquadravam nos esquemas definidos através de binarismos de gênero e sexualidade. Tratavam-se e se dedicavam mais especificamente assim de *queer women of color* (cisgêneros e transgêneros), mulheres lésbicas (latinas, afro-americanas e asiáticas), bem como pessoas que vivenciavam suas sexualidades através das não-conformidades entre gêneros binários (*gender nonconforming*) e/ou o que se definiam como *genderqueer*¹⁶.

¹⁵ Conselho de Artes da Califórnia, numa tradução livre, é um órgão do governo estadual encarregado de fomentar e avaliar diferentes produções artísticas no estado da Califórnia. A maioria de seus fomentos são realizados através de *grants* (bolsas) concedidas para artistas, instituições e coletivos ao participarem de editais elaborados pelo Conselho. Até os dias de hoje o Conselho continua a ser uma das fontes de financiamento a partir das quais depende o QWOCMAP para concretização de suas atividades.

¹⁶ No contexto de minha pesquisa *genderqueer* (numa tradução livre seria “gênero *queer*”) tratava-se um “termo guarda-chuva” bastante abrangente que abarcava todas aquelas pessoas que reivindicavam para si expressões e identidade de gênero e sexualidades não-normativa e mais fluídas, denotando aí certo apreço ao habitarem e negociarem os aspectos variados desse processo identitário marcados pela ambigüidade e um desejo

No decorrer de diferentes edições do curso oferecido por Madeleine naquela época e com a popularização e reconhecimento que essas ações formativas já estavam ganhando junto a comunidades de mulheres lésbicas e bissexuais e de pessoas trans e *queer of color*, surgiu a ideia de institucionalizar as atividades que já vinha se desenvolvendo há algum tempo. Contando com o apoio de outras ativistas, Madeleine resolveu criar o *Queer Women of Color Media Arts Project* constituindo-o como uma *Non-Profit Organization* juridicamente formalizada no começo da década de 2000.

Até o presente a vontade de facilitar o acesso à produção audiovisual de uma forma mais facilitada e prática continua movendo Madeleine e as integrantes da ONG. A acessibilidade permanece sendo um dos princípios guias na realização dos cursos de treinamento, que permanecem centrados na apreensão de técnicas cinematográficas de uma forma desmistificada, consideradas através de uma vertente de aprendizagem que entende estes modos de fazer e aprender a partir de perspectivas artísticas e criativas bastante inspiradas pela ática da espontaneidade.

Os desejos de fomentar iniciativas de formação artísticas especificamente voltadas para as populações de mulheres, de pessoas transgêneros e *queer of color* tem relação com a carência de atividades formativas desse tipo e centradas nas demandas dessas populações na região, o que na compreensão do grupo resulta na consequente escassez de imagens produzidas por e sobre estes sujeitos, com poucas representações significativas presentes na mídia em geral e em suportes audiovisuais mais especificamente. Considerando essas demandas e a ausência de iniciativas de formação que priorizassem esse público e que se focassem nas experiências desses sujeitos, Madeleine idealizou o projeto piloto que viria a dar origem ao *Filmmakers Training Program* (programa de treinamento de cineastas), que hoje é um dos principais módulos através dos quais muitos dos esforços cotidianos do QWOCMAP estão envolvidos. Em suas palavras em uma entrevista que deu em 2006 ela buscava naquele momento se engajar em um compromisso pessoal de contar suas próprias histórias e ainda dar possibilidades para que outra/os também contassem histórias que geralmente não encontravam outro modo de serem narradas se não pela elaboração coletiva e pela democratização de maior acesso ao meios de representação visual:

de não serem capturadas/os pelo binarismo de gênero e por esquemas de heteronormatividade compulsória.

Nos termos de minha própria filosofia pessoal, eu tento dar voz a histórias que geralmente não são contadas. (...) Seja [uma história] sobre APIs [“Asian Pacific Islanders”, traduzido aqui como “habitantes de ilhas do pacífico”], sobre lésbicas, sobre lésbicas imigrantes, sobre a juventude afegã, ou sobre história [de vida] de minha mãe, essas são vozes que geralmente não [tem oportunidade] de serem ouvidas (Madeleine Lim, 2006)¹⁷.

No contexto desse programa de treinamento e dessa filosofia são desenvolvidos os *workshops*, realizados em geral duas vezes ao ano em parcerias com outros grupos ativistas que também se focam e atuam entre comunidades não-brancas na região da Baía de São Francisco e em outras partes dos Estados Unidos. Procedendo deste modo, os *workshops* fomentam o diálogo e a criação de seus participantes centrando-se em diferentes aspectos e necessidades pertinentes a cada comunidade enfocada, sejam estas latinas, asiáticas, afro-americanas, indígenas, ou de pessoas provindas de variadas regiões do oriente médio ou de países africanos.

Como atividades que são gratuitas, livres de qualquer custo adicional para quem participa como estudante, o QWOCMAP conta com um processo de seleção dos participantes que é realizado em conjunto com as organizações ativista com a qual mantêm parcerias no momento em que os cursos se realizam. O fato de que os *workshops* permanecerem livres de custos aos participantes se trata de algo bastante inusitado no contexto estadunidense no qual, na maioria dos casos, as iniciativas de formação similares desse tipo são cobradas e custam um significativo investimento em termos econômicos. Junto a isso se apresenta também um contexto em que a cobrança de taxas por qualquer tipo de serviço se torna um lugar comum mesmo entre o universo das *non-profit organizations*.

Como parâmetro, para dimensionar e comparar os custos relativos à formação oferecida pelo QWOCMAP, geralmente as

¹⁷ Extraída da matéria “*Living the dream*” presente e produzida pelo portal *SFGate* em julho de 2006. Disponível em: <http://www.sfgate.com/thingstodo/article/LIVING-THE-DREAM-Madeleine-Lim-Film-teacher-2516369.php> acessado em novembro de 2016. Todas as traduções de entrevistas e outras citações de autores em língua estrangeira (inglês e espanhol principalmente) são minhas.

integrantes do coletivo se referiam ao curso universitário que Madeleine ministrava na *San Francisco State University* onde ela é professora assistente. O curso universitário desse tipo, que forme nas aptidões técnicas e artísticas os estudantes regulares para que se tornem diretores, custa em média cinco mil dólares por participante. Considerando que o ensino superior nos Estados Unidos conta com irrisório fomento financeiro governamental, na maior parte dos casos os cursos de cinema e filme semelhantes ao oferecido pelo coletivo são muito caros para serem pagos por estudantes de baixa renda, que geralmente acumulam grandes dívidas para custearem sua formação profissional e universitária seja em cinema e filme ou em qualquer outra área de formação profissional.

A formação que é oferecida gratuitamente pelo coletivo nos últimos quinze anos se tornou constante na atuação da NGO e se constituiu em um desafio no contexto de cortes de *grants* (bolsas) e de outros financiamentos atuais, dos quais o QWOCMAP depende para continuar ofertando seus *workshops* sem custos adicionais às/aos participantes. Numa quantificação de investimentos necessários para a realização da formação suas/seus diretora/es, as realizadoras do QWOCMAP avaliam que o minuto de para a produção técnica de um vídeo ou filme na indústria de filmes independentes equivalha ao montante de mil dólares o minuto produzido. Se considerarmos os padrões da indústria cinematográfica hollywoodiana, nos quais os valores de produção filmica são ainda mais caros - os valores do minuto de filme produzido ali excedem bem mais de um milhão de dólares - se têm a dimensão que o acesso a essas técnicas e as possibilidades de realização de audiovisuais entre as comunidades não-brancas e de baixa renda que elas enxergam como público-alvo sejam bastante limitadas e restringidas por fatores econômicos bastante concretos.

Essa disposição em continuar oferecendo o programa de treinamento de forma gratuita é bastante admirável se consideramos que a maior parte dos participantes nos *workshops* do QWOCMAP faz parte de setores populacionais de baixa-renda. Dificilmente muitas destas pessoas teriam acesso a esse tipo de formação técnica e a possibilidade de aprimoramento de suas aptidões artísticas devido às restrições financeiras e pelos custos elevados deste tipo de treinamento nos Estados Unidos. Caso os workshops do coletivo tivessem custos para aqueles que deles participam existiria uma barreira econômica bastante concreta para muitos dos indivíduos que o QWOCMAP prioriza como seu público-alvo.

As temáticas dos workshops variam bastante e estão relacionadas às parcerias nutridas em determinados momentos pelo coletivo com os grupos ativistas na realização da atividade de formação. Muitos deles estão centrados aspectos urgentes e atuais para os grupos e suas comunidades e que são discutidos entre os participantes como questões políticas que afetam as vidas e as comunidades das quais provêm. Alguns cursos foram centrados em *queer immigration* (imigração *queer*) e mais recentemente em debates sobre violências contra as pessoas trans e *queer of color*. Tratam-se também de temáticas tabus tais como violências domésticas em casais de lésbicas e entre transgêneros, no quais são abordadas experiências traumáticas de violência sexual. Algumas edições dos *workshops* estavam focadas na abordagem da crescente violência policial e de Estado atual, que afetou principalmente as comunidades afro-americanas e latinas nos últimos dois anos, em um aumento alarmante de casos resultantes em mortes quase sempre motivadas pelos conflitos raciais e de classe latentes no país.

Na diversificação de suas atividades e para circular as produções realizadas nos *workshops* o QWOCMAP criou novos programas, ramificados a partir do *Filmmakers Training Program*. O *Exhibition Program* (Programa de exibição) se iniciou em 2003 nas primeiras exhibições dos filmes produzidos nos primeiros cursos oferecidos por Madeleine. As exhibições se davam no período de uma noite no *San Francisco LGBT Community Center*, situado em uma parte central da cidade, entre os de *Hayes Valley* e o *Mission District*. As exhibições então contavam com poucos filmes, mas atraíam um público significativo e que pouco a pouco foi crescendo em quantidades de espectadores, demonstrando às realizadoras do QWOCMAP a necessidade de um espaço um pouco mais ampliado para as sessões de cinema que vinham realizando.

Logo a ideia para a realização de um festival de cinema mais formalizado surgiu e deu origem ao *Queer Women of Color Film Festival* (QWOCFF), que desde 2007 se realiza no *Brava Theater*, localizado na *24th Street*, no característico bairro latino do *Mission District*, sendo que somente em 2012 umas das edições do festival não se situou neste teatro, ocorrendo excepcionalmente no *Yerba Buena Center for the Arts* (YBCA), localizado no distrito financeiro em São Francisco. Tendo consolidada sua realização no *Brava Theater*, reduto dedicado a divulgação de iniciativas e performances artísticas realizadas por mulheres feministas e jovens naquela região, hoje o festival conta com longas filas de espera na entrada e com sessões que se distribuem

ao longo de três dias em um final de semana (de sexta-feira a domingo). O evento ocorre anualmente, quase sempre nos meses junho, verão no hemisfério norte, e coincide com uma série de eventos celebrando o orgulho LGBTQ na cidade que nesse mesmo mês também conta com a realização da Parada do Orgulho LGBTQ de São Francisco (*São Francisco Pride Parade*).

O festival é construído através das exposições dos filmes produzidos nos *workshops* e também com painéis temáticos com a presença das/dos realizadora/es dos filmes, relacionando suas falas às temáticas escolhidas para cada uma das edições do evento. Os temas são escolhidos de acordo com problemas e questões urgentes discutidas e vivenciadas nas comunidades com as quais o QWOCMAP trabalha. Nas últimas edições, por exemplo, os temas focais das edições dos festivais foram “*Re-generation: Food, Environment & Land*” (Re-Generação/Geração: Comida, Meio-Ambiente e Terra) em 2014 e “*Justice Heals: Film & Nation State*” (Justiça Cura: Filme a o Estado-Nação) em 2015.

O festival é entendido como um dos espaços de divulgação e produção de visibilidade para novas representações a respeito das “*queer women of color*” e das pessoas transgêneros e *gender nonconforming* e de suas comunidades representadas nos filmes que são produzidos. Como abordarei mais detalhadamente nos capítulos seguintes - especialmente no capítulo dedicado à descrição da edição do festival em que participei como parte da equipe organizativa - o evento conta tanto com participantes anteriores frequentadores dos cursos de formação facilitados pelo QWOCMAP como também com peças audiovisuais de outras *queer women of color* provindas de outras partes do mundo e dos Estados Unidos.

O Programa de treinamento de cineastas e o Programa de exibição são complementados pelos *Production and Distribution Program* (Programa de distribuição e produção), duas facetas e atividades que estão interconectadas nos procedimentos cotidianos do coletivo. Estes módulos de atuação do QWOCMAP se direcionam a um trabalho de curadoria por parte da equipe do QWOCMAP de seu próprio acervo fílmico que a partir de diferentes recortes curatoriais e temáticas visa oferecer um serviço educativo de exposições a universidades, escolas, festivais de cinema, além de grupos comunitários e ativistas. O programa de produção se centra na elaboração de roteiros e de peças audiovisuais para outros grupos ativistas e instituições, realizadas pela equipe de integrantes do QWOCMAP na prestação de um serviço

especializado e profissional, mas voltados em grande parte para fins políticos ativistas de seus grupos parceiros.

Como parte de suas atividades o QWOCMAP também participa com sessões de sua curadoria em festivais nacionais e internacionais dedicados à temática LGBTQ, tais como o *San Francisco International LGBTQ Film Festival*, produzido pela organização *Frameline*, um dos maiores festivais voltados às temáticas LGBTQ no mundo e que se realiza desde 1977 em São Francisco, na tradição de festivais desse tipo existentes em diversas partes do país. O coletivo também distribuiu seus vídeos e filmes através de *streaming* na internet, com uma plataforma virtual¹⁸ que conta com parte de seu acervo organizada através de categorias vinculadas às temáticas e conteúdos dos filmes - tais como saúde, imigração, raça e classe, gênero e sexualidade, artes e ativismo, entre outros - e acessível através de contribuições efetuadas por meio de pagamentos com cartão de crédito.

Depois de terem suas estreia no *QWOC Film Festival* (QWOCFF, como é mais conhecido), muitos dos filmes produzidos ali são submetidos para exibição em outros festivais de cinema e vídeo. Incentivar seus estudantes e diretora/es na participação e inserção em outros circuitos de exibição e discussão filmicos parece ser também uma boa forma de dar visibilidade do trabalho do grupo. É uma iniciativa que também vêm pouco a pouco reunindo e legitimando os trabalhos do coletivo para além de seu impacto mais imediato na comunidade da qual faz parte, com algumas das produções realizadas em seus cursos de treinamento recebendo diversas menções e prêmios. Um destes foi justamente o prêmio de melhor documentário em 2009 para o filme de Ruby Yang, *City of Borders* (2008), no *Teddy Award*, premiação LGBT oficial do Festival Internacional de Cinema de Berlim.

Tanto as atividades cotidianas do QWOCMAP como as dinâmicas do *Queer Women of Color Film Festival* estão comprometidas em aumentar a quantidade de produções audiovisuais criadas por e sobre os sujeitos com os quais trabalham. Visando desenvolver filmes e vídeos politicamente perspicazes, socialmente relevantes e que tenham significados pessoais e locais, as iniciativas do QWOCMAP buscam desafiar e desmistificar variadas formas de estereótipos raciais, de classe, políticos, sexuais e de gênero pretendendo potencializar principalmente novas e dinâmicas representações a respeito das mulheres lésbicas, pessoas transgêneros e *queer* não-

¹⁸ Disponível em: <https://secure.qwocmap.org/>. Acessado em novembro de 2016.

brancas e outros sujeitos que não se enquadram nas dicotomias de gênero e sexualidade, vivendo estas distinções e processos de subjetivação nas intersecções de raça, classe e deficiências e habilidades.

As integrantes do QWOCMAP adotam uma conduta em que produção e criação artística são acionadas conjuntamente para produzir agências e efeitos variados, tais como a criação de uma compreensão coletiva a respeito destas múltiplas comunidades e de suas demandas sociais e políticas. Construindo vínculos entre comunidades aparentemente díspares (latinas/os, asiáticas/os, afro-americanas/os, indígenas, africanas/os), em que os debates a respeito do gênero e da sexualidade - e dos sujeitos transgêneros, das lésbicas, *queer*, bissexuais, etc. ganham relevo especial - são dificilmente abordados, o que pretendem é constituir um contexto positivo para expressão de novos criadores independentes em seus processos de descobrimento e reafirmação, fortalecendo suas comunidades e o público participante de seus eventos através de arte e ativismo.

A atuação do QWOCMAP ganhava também dimensão política especial nos processos sociais que estavam se desenrolando na Baía de São Francisco relativos à especulação imobiliária, com os altos preços de aluguéis e todos os outros proibitivos problemas sociais que a cidade enfrentava, com a marginalização social de amplos setores populacionais, e o “êxodo quase forçado” das populações não-brancas em função de exclusões econômicas severas e acentuadas mais ainda por um contexto de crise econômica mundial. As fundadoras e integrantes do QWOCMAP observavam que permanecer na cidade e no escritório que ocupam há quase quinze anos era também um ato de resistência política simbólica que acarretava um certo peso material e financeiro bastante significativo para o grupo. Para elas era um modo de continuar fortalecendo as parcerias e o enquadre de justiça social que tinham nutrido desde o começo de seu trabalho com outros grupos existentes na cidade, comprometidas com a visibilidade e representação das populações de mulheres lésbicas, *queer* e *trans of color* das quais elas faziam parte. Mas sua permanência e presença na região, sua atuação política e as representações que produziam a partir de seus filmes eram também modos de tornar mais diversa e mais complexa a imagem libertária e *gay friendly* associada à São Francisco.

1.6 A “meca libertária e gay” na parte oeste do país

No imaginário associado à região influenciava e continuam influenciando os processos de deslocamento urbano populacional e as migrações internas e externas ao país, tão característicos do panorama cultural desse local e da história de constituição do estados Unidos com país. Essa dinâmica social se desenvolvia também em função da existência do porto, que serviu como porta de entrada para variados grupos imigrante ao longo de mais de um século de desenvolvimento urbano na região da Baía. A região é uma central portuária para a exportação de grande parte da produção industrial existente atualmente na costa oeste do país, escoada através do porto existente em Oakland, um dos maiores dos Estados Unidos. No processo de colonização tardia da parte oeste do país, São Francisco tem uma longa história relacionada à recepção de pessoas vindas de diversas partes do país e do mundo, com diversas ondas migratórias em direção àquela área: a migração interna durante o *Gold Rush* californiano no século XIX, a presente comunidade latina e de origem mexicana, base populacional já presente no período das primeiras colonizações do território, e a imigração asiática ocorrida mais tarde, entre os séculos XIX e XX e que persiste atualmente.

Uma das características marcantes da *Bay Area* é sua fama como “meca libertária”. Essa imagem libertária associada à cidade, que se propaga tanto dentro como fora dos Estados Unidos, configura-se ali também a partir de uma cultura urbana que floresceu ao longo do século XX que se faz notar hoje ainda de forma bastante destacada, com a presença nas diferentes comunidades e grupos urbanos que tornaram a região como moradia ao longo de diferentes momentos históricos e que ali permanecem, dando à região interessantes características socioculturais. No imaginário popular a cidade de São Francisco em si constituiu-se como um centro urbano receptivo aos imigrantes, estrangeiros e àqueles considerados “diferentes”, contexto no qual a adaptação social e invenção de novas formas de viver talvez parecessem estar mais disponíveis e abertas em relação às diferenças.

Trata-se de uma cidade de colonização tardia e urbanização intensa, se comparada à outras regiões estadunidenses, ocorrida ao mesmo tempo em que a Califórnia tornava-se um estado na década de 1850, depois da conquista do território pelos colonizadores europeus, colonizando a região de forma definitiva e retirando-a do domínio mexicano que se dava desde o começo daquele século. São Francisco passou de um pequeno vilarejo de pouco mais de 200 habitantes na década de 1770 - região que contava originalmente forte presença de comunidades nativo-americanas indígenas e depois colonizada por

monges franciscanos espanhóis - para uma região de densa ocupação urbana e portuária conhecida primeiramente como *Yerba Buena* e depois renomeada como São Francisco, com mais de 35 mil habitantes no final da segunda metade do século XIX. Hoje, contando do uma população estimada em 864 mil somente no distrito de São Francisco¹⁹, mais de oito milhões de pessoas vivem naquela área, nas estimativas e estatísticas populacionais quantificadas entre os três centros urbanos mais próximos uns dos outros, isto é, São Francisco e as cidades limítrofes de San Jose e Oakland.

Kath Weston (2011) nota que São Francisco, como cidade originalmente portuária, já contava então com certa liberalidade sexual que se fazia presente ao atrair, ao longo da história mais recente, diferentes ondas de movimentos de contracultura ou de sujeitos “desviantes” aos olhos dos poderes oficiais e das normas sociais hegemônicas: os marinheiros, os *hippies*, *beatniks*, punks e os próprios gays, lésbicas, transgêneros, *queer* que são bastante associados hoje àqueles espaços. De certo modo, estes movimentos e dinâmicas sociais consolidaram a reputação da cidade como uma “meca” para aqueles considerados diferentes e alternativos, terreno fértil para constituição de comunidades alternativas em coalizão.

Na década de 1950 a Califórnia era um dos únicos estados estadunidenses nos quais por lei gays e lésbicas estavam protegidos em termos jurídicos para reunirem-se em estabelecimentos comerciais e de lazer, mesmo que cotidianamente ainda assim bares e outros estabelecimentos frequentados por estas pessoas fossem invadidos e revistados pela polícia (D’EMILIO, 1989, p. 81). A nascente “cultura urbana gay e lésbica” que florescia neste momento em São Francisco em mais de trinta bares distribuído pela cidade e na emergência de algumas das primeiras organizações homófilas no país, tais como a organização de homens gays, a *Mattachine Society*, e de mulheres lésbicas, denominada como *Daughters of Bilitis*. Estas foram algumas das organizações que cimentaram o perfil alternativo associado à cidade e que realizavam os primeiros trabalhos de discussão política a respeito do que denominavam como sujeitos “variantes”, ainda que estas ações fossem bastante marcadas por certo moralismo e comprometimento com a respeitabilidade reinante no período do mandato presidencial de

¹⁹ Dados obtidos no censo mais recente em 2014, oferecidos pelo *United States Census Bureau*. Disponível em: <http://www.census.gov/quickfacts/map/IPE120213/06075> . Acessado em setembro de 2016.

Dwight Eisenhower, caracterizado por seus aspectos conservadores e pelo conformismo social (D'EMILIO, 1989, p. 90).

Segundo John D'Emilio alguns fatores contribuíram para que a cidade fosse se tornando ao longo da segunda metade do século XX a “capital gay” dos Estados Unidos. Entre estes fatores estavam a presença e a constituição da cena *beatnik* no bairro de *North Beach*, na qual muitos dos autores mais famosos eram homens gays (entre eles o escritor Allen Ginsberg), e também alguns escândalos envolvendo forças policiais que ganharam notoriedade na década de sessenta. Uma série de rondas e invasões policiais que tinham a permissão e aprovação do prefeito George Christopher fez com que proprietários de bares frequentados por lésbicas e gays reportassem as constantes extorsões exercidas por policiais à promotoria de justiça municipal, culminando num evento que ficou conhecido como “*gayolascandals*”, que ganhou então certa repercussão nacional e reforçou a visão associada aos aspectos “alternativos” e “desviantes” ligados à cidade.

Ao fim dos anos sessenta e começo dos anos setenta São Francisco e a região de cidades circundantes já eram reconhecidos nacionalmente em publicações de circulação nacional como o lar dos “rebeldes” e “desviantes” no país (D'EMILIO, 1989, p. 94). Estas imagens foram reforçadas ao longo do tempo por uma série de fatores sociais e pelo forte efeito político provocado pelo florescimento dos movimentos sociais homossexuais naquela região do país no fim dos anos sessenta e na passagem para década de setenta. No período a cidade contou com protestos históricos de populações LGBT, tais como ocorrido na *Compton's Cafeteria*, considerado como um dos marcos históricos de nascimento político desses movimentos sociais nos Estados Unidos.

A rebelião ocorrida no ano 1966 se desenvolveu em decorrência dos constantes assédios de gerentes e policiais contra pessoas transexuais e transgêneros que frequentavam a loja localizada na *Taylor Street* no *Tenderloin*, uma das franquias da rede de cafeterias pertencentes a Gene Compton. Esse protesto ficou conhecido como rebelião da *Compton's Cafeteria*, quando diversas pessoas se reuniram nas imediações do café, quebrando janelas e enfrentando ofensivas policiais. Para muitos meus interlocutores esse foi um dos eventos precursores das rebeliões que deram origem ao moderno movimento LGBTQ estadunidense, apontado com acontecimento tão importante quanto aquele ocorrido algum tempo depois, em 1969, no Bar *Stonewall Inn* em Nova York, quando um grande contingente de pessoas transgêneros de variadas origens étnicas e sociais também promoveram

enfrentamentos e resistiam às forças policiais que cotidianamente invadiam os estabelecimentos da região, assediando e prendendo seus frequentadores.

Foi também em São Francisco que uma das primeiras Paradas do Orgulho Gay foi organizada, ganhando o formato de marcha pelo orgulho que esses eventos vieram a tomar. As primeiras caminhadas na cidade ocorreram um ano depois das rebeliões ocorridas no bar *Stonewall Inn* (28 de junho de 1969) e de certa forma eram resposta e algumas das originais tentativas na obtenção de maior visibilidade em espaços urbanos e públicos, fora dos bares e de outros estabelecimentos comerciais voltados ao público gay ou lésbico. Diferentemente do evento massivo de orgulho LGBTQ, que ocorre atualmente em São Francisco, que cruza em marcha a *Market Street* e finalizando a caminhada entre *Hyde Street* e a *8th Street*, um dos primeiros eventos de “orgulho gay” na cidade era denominado então como “*Christopher Street Liberation Day Gay-In*” realizado no final do mês de junho de 1970. O “*Gay-In*” foi uma caminhada que contou com pouco mais de cinquenta pessoas e que tinha se iniciado nas imediações da *Christopher Street* para celebrar o primeiro aniversário das rebeliões em torno de *Stonewall Inn* em Nova York. A caminhada seguiu então em direção à *Polk Street*, dirigindo-se ao *City Hall* e terminando em um evento celebratório com mais duzentas pessoas que adentraram o *Golden Gate Park* (por isso chamado de “*Gay In*”).

Ao longo das décadas de setenta e oitenta a cidade e a região foram se constituindo cada vez mais como um dos centros políticos e sociais de atração e organização de “comunidades” LGBTQIA bem como de variadas organizações políticas focadas em seus direitos e lutas²⁰. Tal como nota a estudiosa Elisabeth Armstrong, nos anos setenta a comunidade gay em São Francisco adquiriu visibilidade e poder sem precedentes. O número de organizações, sem fins lucrativos e comerciais, explodiu. A maior parte do crescimento [na quantidade] de organizações tomou lugar no [distrito do] Castro, uma vizinhança que estava se tornando rapidamente uma Meca gay. Homens gays de varias partes do país emigravam para a cidade. Possibilidades sexuais pareciam infinitas, com bares gays cheios de homens jovens. E, em 1977, a comunidade demonstrou a seu poder político ao eleger Harvey Milk, para o

²⁰ No próximo capítulo me concentrarei, entre outras discussões abordadas, nas descrições e análises sobre a constituição dessas “comunidades” na região e no modo como o QWCMAP articula e se insere nessas relações com outros grupos ativistas na cidade.

conselho de supervisores [municipal], fazendo dele primeira pessoa [autodefinida como] gay a ser eleita para [ocupar] um cargo público em uma grande cidade dos Estados Unidos. (ARMSTRONG, 2002, p. 113)²¹

Na metade dos anos setenta a cidade tinha se tornado uma zona relativamente livre para gays e lésbicas, se comparado com outras partes do país. Uma importante mudança se notava nas formas de organização política voltada aos gays e lésbicas naquele momento histórico, em que de tímidos grupos de apoio e educação homófilos de pequenas proporções surge um movimento social de base e voltado à liberação sexual, em grande parte organizada contra repressões policiais e influenciada por um clima de otimismo em relação obtenção de direitos civis. Estas mobilizações de proporções nacionais estavam em certa medida inspirados pelos movimentos de direitos civis das populações negras e pelos movimentos de liberação das mulheres na década de sessenta, “que proviam um modelo de uma minoria oprimida que rejeitava assimilação e que agressivamente transformavam seu “estigma” em uma fonte de orgulho e força” (D’EMILIO, 1989, p. 91).

O crescimento da visibilidade e poder político se materializavam também em repercussão negativas entre políticos e figuras públicas conservadoras que aproveitavam essa nova situação social e política para autopromoção e para iniciarem “cruzadas” moralistas contra o que consideravam a ameaça e perversão homossexual que se desenvolvia livremente em São Francisco, tendo entre uma de suas principais promotoras a cantora gospel Anita Bryant. A resposta do nascente movimento social de gays e lésbicas se reverteu em campanhas nacionais contra leis que discriminavam estas populações, tais como a proposta de estadual introduzida pelo senador conservador John Briggs que previa a proibição que professores gays e lésbicas trabalhassem em escolas públicas.

Foi neste contexto político e na crescente ocupação do Bairro *Castro* por homens gays que a figura política que se tornaria Harvey Milk tomou forma. A ocupação e moradia de muitos homens gays naquela região da cidade ocasionaram a formação de uma das primeiras zonas liberação sexual para homens homossexuais naquele momento histórico e consolidando o bairro internacionalmente como uma “vila gay”, com sua cultura *leather* (couro) e de BDSM (Bondage, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo). Era ali também o

²¹ Tradução livre.

local no qual Harvey Milk tinha sua loja de fotografia e onde começou seu ativismo entre a comunidade, com apoio de ativistas locais e em função do clima otimista que reinava na cidade no que dizia respeito à aceitação de gays e lésbicas e também nas lutas contra as propostas de leis discriminatórias introduzidas pelo senador John Briggs. Debatendo e se opondo às propostas conservadoras do senador em outras partes do estado da Califórnia com ampla cobertura midiática Milk ganhou popularidade, se tornando para muito uma das faces mais importantes dos movimentos de “liberação gay” daquele momento²².

Como supervisor municipal eleito pelo distrito cinco (o *Castro*) Harvey Milk tinha se tornado uma figura polêmica e de grande visibilidade, um líder entre a comunidade que representava e atraindo oposição entre as representações e figuras políticas conservadoras da cidade. Em sua parceria com o prefeito progressista George Moscone, Harvey Milk tinha atraído a ira de Dan White, veterano de guerra, ex-policial e ex-bombeiro e um dos mais conservadores líderes legislativos no conselho de supervisores de São Francisco – o homem que veio a assassinar tanto o prefeito Moscone e também Milk no interior do *City Hall* no fim de novembro de 1978. O duplo assassinato expôs as fragilidades das conquistas políticas conseguidas para a população de gays e lésbicas na cidade de São Francisco e na região até aquele momento, com um impacto político desfavorável na passagem dos anos setenta para os oitenta, quando a então nova epidemia relacionada ao vírus HIV surgiu como mais um dos fatores afetando a “população gay” da região e em tantas outras partes do mundo.

O processo de construção da imagem da cidade e da Baía como destinos “alternativos” e “libertários” cimentaram as visões sobre a região como um refúgio ou mesmo como “terra natal” para lésbicas, gays, transgêneros e sujeitos *queer* em diversas partes do país e em outras partes do mundo. Contando com homens gays, mulheres lésbicas, transgêneros e de pessoas *queer* de diferentes origens étnicas e raciais, classes sociais, experiências e identidades, naquela época se estimava que mais de dezessete por cento da população da cidade se autodefinia como gay, lésbica ou bissexual (WESTON, 1991, p.08).

²² A história de Harvey Milk foi representada no filme *Milk* (2008), dirigido por Gus Van Sant e no qual o ator Sean Penn interpreta o personagem principal, Milk, ganhando o Oscar de melhor ator por sua atuação. Confira o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=s2kD-9QZO4>. Acessado em janeiro de 2017.

Como um centro de referência geográfica, aberto à recepção daqueles tidos como “diferentes” em termos de gênero e sexualidade em seus locais de origem, a cidade se configurava para muitos como um tipo de “paraíso”, onde fosse possível reconstruir outras formas de vida, tal como nota Nan Allamila Boyd em seu livro *Wild Open Town* (2003). Através de um estudo histórico detalhado, de depoimentos e de histórias de vida Nan Allamila Boyd descreve como São Francisco ocupa ainda hoje simbolicamente o espaço de “terra prometida” para sujeitos LGBTQ, quase mesmo no sentido de ser considerada tal como uma “terra natal” a ser “encontrada” e reencontrada pelas pessoas que se sentem parte do espectro LGBT e por todos aqueles que desviam de certas normas culturais e sociais, ainda que hoje, gradativamente, o panorama social ali existente, como veremos, tenha se modificado de forma irreversível em função de dinâmicas econômicas globais, como ela mesma observa.

Em seu artigo “*Gay politics, gay community: The San Francisco Experience*” John D’Emilio inicia notando que “para homens gays e para lésbicas São Francisco tornou-se similar ao que é Roma para Católicos: muitos de nós vivem lá e muitos de nós fazem a peregrinação” (D’EMILIO, 1989). Nesse artigo e em sua historiografia das relações sociais e políticas o autor analisa detidamente a razões que levaram a cidade e a região a serem conhecidas e se consolidarem internacionalmente como destinos LGBTQIA, quase uma “meca” para gays e lésbicas. Ele nota como ao menos desde a década de quarenta, com o fim da Segunda Guerra Mundial, foi ali o contexto urbano estadunidense no qual os modernos sentidos e configurações das comunidades e de muitas das políticas envolvendo populações que se identificam sob a sigla LGBTQIA se desenvolveram. Mais recentemente a região vem se transformando radicalmente, em processos de modificação social e urbana que afetam principalmente alguns dos sujeitos autodefinidos como parte do espectro LGBTQ e também do grande contingente de populações não-brancas e em alguns casos imigrantes que ali vivem.

Estas modificações sociais deram forma ao modo como vim a entender o contexto em que o QWOCMAP se insere e desenvolve seu ativismo e que estava bastante relacionado às lutas sociais em torno dos usos e do acesso aos espaços urbanos na região da Baía, nas lutas pelo direito às cidades da região e, de forma mais abrangente, nas mobilizações pelo direito de moradia mais economicamente acessível para as populações empobrecidas e não-brancas. Em uma situação regida por lógicas neoliberais que visam à privatização de diversos

aspectos da vida social contemporânea, uma das questões políticas que surgiam com força em muitas das narrativas que encontrei em meu trabalho de campo e que se expressavam nos filmes e nas discussões políticas do QWOCMAP, se referiam à intensa transformação urbana pela qual a região da Baía de São Francisco passava ao longo das últimas décadas e que prosseguia e se intensificava durante o período em que realizei o trabalho de campo.

A cena ativista na qual se insere o QWOCMAP são atravessadas por questões abrangentes que dizem respeito às populações não-brancas na região e não somente naquelas especificidades referentes às mulheres, pessoas trans e *queer of color com* as quais o grupo atende como seu público-alvo. Eram principalmente questões concernentes aos direitos à cidade, aos benefícios sociais relativos à saúde, educação e moradia – tópicos de ação e discussão política que eram parte de muitas das discussões e campanhas políticas realizadas por muitos grupos de artistas e ativistas na região da Baía. As transformações pelas quais passavam a cidade e a região diziam respeito principalmente ao que muita/os de minhas/meus interlocutor/a/es enxergavam e entendiam como um processo danoso e destrutivo da imagem e do perfil social e político “libertário” associado especialmente à São Francisco e às cidades circundantes. Dessa característica mais libertária, acessível e “progressista” em termos políticos, passavam-se, segundo muitas/muitos delas/deles, a um contexto de “higienização social” bastante excludente que modificava de maneira decisiva esse contexto social. Essa exclusão se desenvolvia através de intensa especulação imobiliária e dos deslocamentos quase forçados de grandes parcelas populacionais, definidos por algumas/alguns autores (ZUKIN, 1987; WACQUANT, 2008; SLATER, 2006) através do termo “gentrificação”, processo social gestado principalmente em nome de maiores de lucros e causador de variadas situações de segregação e exclusão social.

As incorporações dessas discussões surgiam entre organizações de lutas por moradia, ONGs que reuniam e organizavam populações não-brancas (principalmente latinos, negros e asiáticos) em suas lutas e especificidades, comunidades mais diretamente afetadas por estas transformações sociais quando entrecruzadas com dinâmicas de racismo estrutural e empobrecimento econômico. Esse processo se intensificou com a presença de grandes corporações e empresas de tecnologia que influenciam na migração de grandes contingentes de trabalhadores vinculados a estas indústrias, o que inevitavelmente modificava o panorama sociocultural da cidade e também elevava os custos de vida

praticados na cidade, em conflitos sociais que se fazem cada vez mais cotidianos na região.

1.7 Especulação imobiliária e turística, deslocamentos populacionais e disputas pelos espaços urbanos em tempos de neoliberalismo

Esta associação imagética associada à *San Francisco Bay Area* como universo libertário serve tanto para a constituição concreta de uma comunidade progressista em termos políticos de *queer*, gays, lésbicas e transgêneros, que ainda hoje migram e vivem na região, ao mesmo tempo em que serve de mote e característica de atração turística para a cidade, influenciando interesses financeiros bastante destacados e fomentados por iniciativas governamentais e privadas. As características de diferença sexual e de gênero presentes na região se tornam um dos elementos de interesse no mercado de atrativos turísticos que a região oferece e gera lucros bastante palpáveis para aqueles que investem nessas iniciativas.

Ao mesmo tempo em que estes significados simbólicos associados à imagem libertária permaneçam, também perseveram a transformações sociais e culturais ocorridas em São Francisco no que diz respeito aos seus novos moradores e ao constante fluxo turístico que movimentam a cidade. Estas transformações são especialmente sentidas ao final da década de noventa, momento no qual a cidade passa a se constituir como um local movido econômica e principalmente pelas iniciativas relacionadas esse campo de atração de visitantes sazonais provindos de variadas partes do mundo. Este turismo constitui-se em grande parte torno da exploração econômica dessa imagem de “cidade progressiva e liberal” em termos políticos e sexuais, sendo recorrentemente “ofertada” como destino preferido aos turistas LGBT, mas não somente a estes tipos específicos de viajantes.

Muitos turistas são atraídos pelas histórias associadas à região e pela fama cosmopolita da cidade, características essas habilmente manipuladas por certos setores financeiros que buscam “explorar essas diferenças” presentes naquele meio social, sejam estas diferenças de gênero e sexualidade, diferenças étnicas e raciais (WEISS, 2011) ou mesmo de classe. Esses setores econômicos também se valem das evidentes diferenças existentes entre os afluentes moradores trabalhadores da indústria de tecnologia e informação e a crescente população de moradores de rua presente nas cidades da região e de grande parte de um ainda presente contingente de setores trabalhadores

assalariados que ali ainda vivem. São Francisco passa nesse novo momento histórico então a constituir-se em uma “cidade cartão-postal”, com suas fachadas prediais preservadas e vizinhanças e com suas regiões marcadas por diferenças variadas (*Castro*, o bairro onde estão os gays, *Haight-Ashbury*, a presença da comunidade *hippie*, *China Town*, a região asiática e “exótica”, etc.) e definida prioritariamente para o olhar e desfrute passageiro dos turistas (WESTON, 2011).

Um processo interessante que se faz sentir nessa mercantilização que a cidade vivencia e que de certo modo se associa à “turistificação” na qual toda aquela região está mergulhada, é a presença cada vez maior de populações economicamente abastadas e geralmente autodefinidas como brancas que escolhem São Francisco como moradia tanto pelos evidentes atrativos (principalmente por seu caráter multicultural e cosmopolita já citados) mas também pela proximidade da cidade em relação à região do Vale do Silício, onde muitos destes novos moradores trabalham.

Esse fluxo de migração de populações brancas e de classe média alta ou mesmo de novos moradores multimilionários transformou a paisagem urbana e social da região no final do século passado. Com o desenvolvimento da indústria tecnológica ao sul da Baía, no Vale do Silício, uma nova onda migratória de pessoas economicamente privilegiadas, conhecidas por muitos que ali já moravam como *tech workers* se inicia (e também algumas vezes denominados como *techies*²³), impactando a região em diversos aspectos culturais, econômicos e modificando o panorama urbano - com a reformulação das ruas, avenidas e vias expressas e com os novos empreendimentos imobiliários que surgem cotidianamente.

Mas as mudanças ocorrem não somente no aspecto mais diretamente urbanístico. Essa dinâmica social relativamente recente também dá origem, em parte, aos processos de especulação imobiliária e aos deslocamentos populacionais forçados ocorridos principalmente em São Francisco desde o começo dos anos 2000. Embora a especulação imobiliária e os deslocamentos forçados de populações geralmente não-brancas - por muitos pesquisadores identificados como processos sociais

²³ Os *techies* são os empregados e executivos altamente especializados e trabalhadores das indústrias tecnológicas, de informação e internet. Em muitos dos circuitos ativistas nos quais circulei a palavra *techie* é utilizada como um termo pejorativo para se referir a estes empregados e seus empregadores. A palavra em si é diminutivo para *technology workers* - numa tradução, os trabalhadores ou empregados de empresas de tecnologia.

correlativos, denominados pelo termo *gentrificação* - não sejam ali um fenômeno necessariamente novo ou somente relacionado à presença de *techies* na cidade, essa é uma questão social que intensificou o processo já existente e que vinha modificando drasticamente e de forma irreversível o panorama sociocultural da cidade.

Estes processos característicos relacionados à transformação dos espaços urbanos na Baía de São Francisco tiveram sua intensificação a partir do que se denominou então como o *dot-com boom* na passagem dos anos noventa para os 2000 e depois *tech bom* da metade da década de 2000. O *dot-com boom* foi a forma genérica de denominar um processo de especulação e supervalorização das ações nos mercados e bolsas de investimentos mundiais de empresas surgidas ou que se desenvolveram como advento e disseminação da internet. O termo originou-se a partir uso do “.com” (pontocom), presente ao final endereços e domínios virtuais das companhias criadas ou voltadas para a internet, muitas delas direcionadas ao comércio virtual, tal como os portais de compras online *E-Bay* e *Amazon*. Muitas destas empresas foram fundadas como *start-ups*, isto é, empresas de incipiente capital financeiro, provindo de investimento e valor econômico especulativo, baseadas em novas ideias potencialmente lucrativas e geralmente voltadas ao universo de aplicativos e recursos digitais e/ou virtuais.

Ao mesmo tempo em que estes novos investimentos criavam novos empregos na região, também intensificaram um processo de deslocamento de populações empobrecidas e etnicamente definidas, em função da especulação que também começou a ocorrer no mercado imobiliário regional, com a grande procura de moradia por parte dos funcionários das empresas de tecnologia onde estas empresas tinham suas sedes. Estes processos vêm se intensificando nos últimos anos, com a nova onda de investimento e especulação financeira em torno das empresas fundadas e voltadas às redes sociais (*Twitter* e *Facebook*), tecnologia de ponta (*Apple*, *HP* e *Microsoft*) e buscadores de internet (*Google*), que tem seus efeitos na *Bay Area*, dinâmica essa denominado por alguns como um novo *tech-bom* ou *dot-com boom 2.0*, isto é, uma nova bolha econômica especulativa em torno das empresas de tecnologia e ao redor de seu potencial lucrativo.

Esta especulação e valorização, neste novo momento de desenvolvimento econômico capitalista estadunidense, não é sem razão ou somente baseada nos potenciais de lucro provindos dos negócios voltados à tecnologia ou ao universo virtual, se considerarmos que entre as cem maiores e mais lucrativas empresas estadunidenses em 2014 se encontram dez empresas de tecnologia de informação, de acordo com a

lista publicada pela revista *Fortune*²⁴. Não por acaso muitas destas empresas citadas têm suas sedes em São Francisco ou no Vale do Silício, na cidade de Cupertino, localizada alguns quilômetros dali.

Este processo fez com que grande parte dos empregados e mesmo proprietários de empresas tais como *Apple*, *Google*, *Twitter* e *Facebook* - cujo criador e proprietário, Mark Zuckerberg, mora atualmente no *Mission District*, um dos bairros em São Francisco - escolhessem a cidade como seu destino favorito em termos de moradia. Estas dinâmicas sociais inevitavelmente influenciaram a já presente especulação imobiliária na cidade, elevando os custos de vida e moradia e fazendo com que a permanência e residência - principalmente de pessoas e grupos sociais trabalhadores assalariados, de baixa renda, não-brancos e também *queers* - se tornasse cada vez mais difícil, em uma impossibilidade real de arcar financeiramente com os altos custos de então e atualmente ainda praticados na cidade.

Uma miríade fatores contribui para a situação de exclusão social que se intensifica na região, tais como: os elevados preços de moradia, tanto para compra como para aluguel, os custos de vida, em termos de alimentação e deslocamento; os não tão novos empreendimentos de revitalização urbana e seus consequentes processos de gentrificação em algumas regiões da cidade de São Francisco e de outros centros urbanos na região da Baía, principalmente em Oakland; e os ainda permanentes processos de segregação racial e de classe presentes no contexto de urbanização e na vida cidadina nos Estados Unidos.

São Francisco permanece como uma das cidades mais caras para se viver nos Estados Unidos e também em nível global. De acordo com informações presentes em um relatório desenvolvido pelo portal Zumper²⁵ (GEORGIADES, 2014; ZUMPER, 2015), o aluguel de apartamentos de um quarto teve um aumento de 13,5 por cento em 2014, com uma média, em 2015, de 3.460 dólares por um imóvel de um quarto na cidade, tornando o mercado imobiliário na região o mais caro

²⁴ Disponível em: <http://fortune.com/fortune500/> e <https://www.rankingthebrands.com/The-Brand-Rankings.aspx?rankingID=131&year=822> . Consultado em janeiro de 2017.

²⁵ Conferir os estudos e mapas elaborados pelo site nos seguintes endereços eletrônicos: <https://www.zumper.com/blog/2014/12/san-francisco-apartment-rents-rose-by-13-5-in-2014/> e <https://www.zumper.com/blog/wp-content/uploads/2015/02/January-2015-Rent-Report.pdf> . Consultado em janeiro de 2017.

do país²⁶, mesmo em comparação com Nova York, outro centro urbano que sofre com exorbitantes custos de moradia e especulação imobiliária. Ainda em outro documento (HEFFTER, 2015)²⁷ que avalia a acessibilidade financeira de 378 áreas metropolitanas em nove diferentes países, São Francisco se afigura, em um contexto mundial, como a quarta cidade menos acessível financeiramente em termos de custos relativos à moradia.

Muitos denominam este processo de especulação imobiliária nas grandes cidades, com preços impraticáveis e exclusão econômica de certas parcelas populacionais, através do termo “gentrificação”, etimologicamente originário da palavra inglesa *gentry*, oriundo da palavra de língua francesa *genterie*, usada na definição da nobreza rural, proprietária de terras e de bom *status* social junto às monarquias europeias. O termo, tal como utilizado hoje, foi cunhado pela socióloga britânica Ruth L. Glass na década de sessenta e está presente tanto num campo de estudo sócio-antropológicos sobre processos urbanos contemporâneos, como ocupa e ganha também sentidos locais através do vocabulário político de diversos movimentos sociais em diferentes partes do mundo e também na *Bay Area*.

Alguns autores tais como Sharon Zukin (1987, p. 129), comprometidos com análises críticas sobre estas dinâmicas urbanas, definem a gentrificação, dentre suas diferentes conceituações atuais, como um conjunto de processos sociais através do quais áreas urbanas centrais, consideradas social e etnicamente marginalizadas e geralmente habitadas por classes trabalhadoras e setores assalariados empobrecidos, passam por “revitalizações econômicas” e modificações espaciais adequadas ao uso comercial e residencial de setores de classe média e de setores de classes altas. Para Loïc Wacquant (2008) e Tom Slater (2006), estes processos sociais refletem um movimento iniciado em torno da década de sessenta e que envolviam investimentos de capital privado em empreendimentos imobiliários e comerciais - focados no atendimento das necessidades de consumo e de moradia dessas parcelas

²⁶ Informação de acordo com o relatório sobre o mercado imobiliário nos Estados Unidos entre 2014 e 2015, desenvolvido pelo site imobiliário Zillow, disponível em: <http://www.zillow.com/blog/rents-up-not-where-you-expect-170427/> . Consultados em janeiro de 2017.

²⁷ O documento *11th Annual Demographia International Housing Affordability Survey*, produzido pela empresa pode ser acessado em: <http://www.demographia.com/dhi2015.pdf> . Consultados em janeiro de 2017.

populacionais mais abastadas economicamente) visando grandes centros metropolitanos e que persistem e se intensificam nos dias de hoje.

Neste processo o Estado, como matriz de implementação e ampliação de diretivas econômicas e políticas neoliberais, deixa também de prover assistência social para setores trabalhadores assalariados de baixa renda. Como parte do processo de desmonte do Estado de bem-estar social contemporâneo em tempos de neoliberalismo, todos aqueles indivíduos (moradores de rua) coletivos (vizinhanças baseadas em laços étnicos e culturais) ou elementos (associações de classe e organizações comunitárias de base) são de formas diretas e indiretas forçados a deslocar-se ou são mesmo removidos dos espaços urbanos numa das expressões de um processo de “purificação” urbana que visa a tornar a cidade em local agradável para o consumo e moradia de setores enriquecidos (WACQUANT, 2008).

Ao mesmo tempo, em definições mais locais, aquelas desenvolvidas por grupos ativistas que lutam contra estes processos de deslocamento forçado, tais como o *Causa Justa*²⁸, de São Francisco, definem os processos de gentrificação como aquelas reconfigurações espaciais com base em diferenças sociais, de classe, raciais, com fins de maximização de lucros e que deslocam geralmente populações urbanas, não-brancas e de classes trabalhadoras, historicamente vivendo com falta de investimentos governamentais em suas vizinhanças e de quase ausência de assistência social.

Como dinâmica contraditória, esses os antigos habitantes de baixa renda são forçados a se retirarem de suas vizinhanças por diferentes motivos (despejos oficializados judicialmente, aumento nos preços de aluguéis, assédios de proprietários e investidores) para darem lugar a novos moradores com maior poder aquisitivo, dispostos a pagarem custos mais altos de moradia na mesma região. Com vista no potencial de maiores lucros provindos e especulados a partir de áreas onde anteriormente os custos comerciais e residenciais eram mais baixos, se comparadas com outras regiões dos grandes centros metropolitanos, tais a Baía de como São Francisco, geralmente são construtoras e corporações privadas em aliança com proprietários de

²⁸ Um documento analisando os recentes processos de gentrificação na região da Baía de São Francisco foi desenvolvido pelo coletivo e publicado online, disponível em: <https://cjjc.org/wp-content/uploads/2015/11/development-without-displacement.pdf>. Consultado janeiro de 2017.

diferentes imóveis da região que conduzem estes processos (CAUSA JUSTA, 2014, p.08), com suporte de governos locais e estaduais através de legislações que facilitam os processos de desocupação forçada, tais como o *Ellis Act*.

De acordo com alguns de meus/minhas interlocutores/as, o processo de especulação imobiliária e gentrificação não é novo na região da Baía de São Francisco. Para muitos deles estas são maneiras quase institucionalizadas de ganhar mais dinheiro e lucrar em um contexto no qual as formas de produzir riqueza estão esgotadas e que necessariamente necessitariam ser renovadas como modo de manter os fluxos de capital e o próprio capitalismo em funcionamento e nesse processo intencionalmente mitigando resistências e certas agências.

Em 2014 as lutas contra a gentrificação, e o aumento de aluguéis e deslocamentos forçado indireto e direto de comunidades não-branca em diversas partes dos Estados Unidos e também em São Francisco, se constituíram em uma importante forma de atuação e resistência dos grupos ativistas e de mulheres, pessoas *queer* e *trans of color*. No caso da *Bay Area* essas dinâmicas de especulação imobiliária adquiriram uma nova faceta, materializada nos despejos judiciais realizados por locatários e pelas agências de imóveis com vistas a supervalorizar certos espaços urbanos e redefinir novos valores de aluguéis ou mesmo vender, restaurar ou “revitalizar” antigos condomínios e vizinhanças tendo em vista de maiores rendimentos econômicos.

Geralmente estes processos de despejo são realizados em áreas consideradas ainda economicamente acessíveis em termos econômicos para certos extratos populacionais (como por exemplos, comunidades predominantemente negras, latinas e imigrantes) na cidade, mas são também regiões urbanas que começam a serem mais valorizadas em termos imobiliários justamente por sua proximidade de áreas centrais e por suas peculiaridades étnicas e culturais. É o que vem ocorrendo nas dinâmicas de deslocamento forçado vigentes há alguns anos na região da *Mission Street*, reduto das comunidades latinas na cidade.

Mais do que ilustrativo desses processos sociais nesses últimos anos é o declínio, por exemplo, da população negra em São Francisco que decaiu de 13.4 por cento na década de setenta para menos de seis por cento no presente, segundo o censo²⁹ de 2010 realizado pelo

²⁹ O censo de 2010 e outros censos décadas anteriores e de outros períodos podem ser acessados para fins comparativos no seguinte endereço eletrônico:

Metropolitan Transportation Commission (MTC), agência local responsável pelo planejamento do transportes, coordenação urbana e finanças dos nove distritos que compõem a região da Baía de São Francisco. Estas dinâmicas refletem um processo mais amplo de racismo estrutural baseado em diferenças econômicas e de classe que afeta não somente a população de origem afro-americana, mas também outros setores assalariados de classes populares, trabalhadoras e atualmente até mesmo classes médias, que se veem obrigados a deixarem a cidade pelo aumento no custo de vida com o qual não podem arcar financeiramente.

Famílias e vizinhanças inteiras são forçadas a deixarem suas casas em função do aumento do aluguel ou por despejo ordenados por ordens judiciais orquestradas pelos locatários, donos de conjuntos de imóveis em que estas comunidades vivem desde longa data. Os despejos são reforçados e endossados legalmente por uma nova disposição na legislação californiana conhecida como *Ellis Act* (tratando-se de uma emenda ao *Government Code Section 7060-7060.7*) que autoriza judicialmente aos locatários a “saírem do mercado imobiliário” e consequentemente requisitando a desocupação de seus respectivos imóveis, geralmente revendendo os edifícios ou conjuntos habitacionais para outras iniciativas imobiliárias. Em 2014 uma forte cobertura midiática se deu em torno das muitas ações de despejo que foram legalmente endossadas pelo *Ellis Act* ainda que neste mesmo ano, se comparado com anos anteriores, os despejos tenham decrescido³⁰, segundo fontes governamentais relativas os despejos a partir de ordens judiciais de remoção destes inquilinos na cidade.

Estes fenômenos produziram um contexto no qual os únicos que podem realmente arcar com os custos de moradia em São Francisco são pessoas pertencentes a um perfil socioeconômico e cultural bastante específico e restrito. São geralmente setores sociais identificados com as populações brancas, de meia-idade ou extremamente jovens, de classe-média alta ou mesmo ricos e que dispõem de meios e status sociais para ocuparem locais de moradia historicamente habitados por populações

<http://www.bayareacensus.ca.gov/counties/SanFranciscoCounty70.htm> .

Consultado em maio de 2015.

³⁰ Das 1.037 notificações de despejo requisitadas através da *Ellis Act* foram realizados 822 despejos em 2014; um ano antes foram realizados 966 despejos, em 2012, 998 despejos; em 2011, 1.133; e em 2010 978. Essas estatísticas podem ser acessadas em:

<http://www.sfrb.org/index.aspx?page=47>. Consultado em janeiro de 2017.

pobres, provindas de classes trabalhadoras e geralmente negra/os, latina/os ou asiática/os.

Estas transformações socioculturais afetaram decisivamente a demografia e o cenário urbano da cidade, cada vez mais marcada para iniciativas governamentais que reforçam seus aspectos turísticos, com o aumento nos preços aluguel e do preço dos serviços de transporte público, um constante processo de desapropriação de antigos proprietários, especulação imobiliária para construção de novos empreendimentos residenciais e empresariais em áreas antes degradadas e quase sem nenhuma assistência urbana e governamental, esta cada vez mais limitada dentro dos marcos de uma intervenção estatal mínima, vinculada à lógica capitalista neoliberal.

Estes processos de privatização dos espaços, da vida pública e de ausência de um Estado de bem-estar social nesta etapa neoliberal do capitalismo interno nos Estados Unidos instauram um contexto de livre concorrência no quais sujeitos poderiam teoricamente e igualmente desfrutar das ofertas e benesses providas pelo livre mercado e pela concorrência. O que se produz geralmente é exatamente o oposto, em um contexto no qual a privatização dos espaços públicos, do direito aos espaços urbanos e à cidade é restringida e facilidade de acesso às condições de moradia é cada vez mais reduzida, o que acaba por afetar mais profundamente os setores marginalizados e periféricos: os residentes pobres não-brancos, mulheres, *queers*, trans e suas comunidades (WEISS, 2011).

Ainda assim, comparada com a média nacional no último período, a *Bay Area* conseguiu sair-se melhor no processo de recessão e crise econômica em que o país se encontrava em 2008 e que ainda se faz sentir mesmo com o processo de recuperação econômica recente. A região conta com uma taxa de desemprego de 4,8 por cento, considerando o contexto estadual em que o desemprego atinge 8,3 por cento. Em 2014 nota-se um crescimento proporcional na taxa de desemprego estadual mais ainda assim apresentando-se como um dos menores índices de população sem emprego em termos nacionais³¹.

Com o processo de transferência das plantas de produção industrial dos Estados Unidos para outros países nos quais os custos de produção industrial são menores (como a China), grande parte dos

³¹Dados atuais sobre o mercado empregatício na região podem ser acessados no seguinte endereço eletrônico: <http://www.labormarketinfo.edd.ca.gov/data/Top-Statistics.html>. Consultado em novembro de 2016.

empregos de manufatura operária industrial tecnológica - produção de componentes eletrônicos e de computadores – foi liquidada na região dos nove distritos que compõem a *Bay Area*. Os setores de saúde, assistência social e turismo tiveram crescimento, ainda que fiquem atrás do principal setor em crescimento, aqueles denominados serviços tecnológicos e científicos, que se compõem dos serviços de engenharia de tecnologia, design de sistemas de rede e de computadores, pesquisa, gerenciamento e desenvolvimento de redes sociais e outros serviços de internet.³²

Mas esses crescimentos em empregos e na economia da região geralmente se dão particularmente nas áreas de produção e gerenciamento tecnológicos e são vagas geralmente ocupadas por profissionais altamente especializados e provindos de diferentes partes do país e do mundo, tal como se observa no recrutamento de pessoal que transcende os limites dos Estados Unidos, atraindo executivos e engenheiros de informação de variadas nacionalidades para que trabalhem na Califórnia. Num processo contraditório, grande parte das populações não-brancas e também LGBTQ provindos de classes médias ou mesmo trabalhadoras, não se enquadram no perfil de extrema especialização que as empresas de tecnologia requerem, encontrando-se excluídas das oportunidades de trabalho que surgem na região em seu crescimento econômico.

O fato de que a região é também encarada como um destino de moradia e turismo por certos setores da população nos Estados Unidos provoca um processo de especulação imobiliária interna, no qual aqueles com meios financeiros e possibilidades sociais podem adquirir moradias ou outros empreendimentos em uma área do país rentável em termos geográficos e também turísticos. Mas ao mesmo tempo esta dinâmica de especulação imobiliária local quase sempre não se assemelha às características que fizeram com que a cidade, em princípio, se tornasse atraente como destino turístico e moradia.

³²De acordo com o *State of California Employment Development Department*, agência governamental que produz informações sobre a retração e crescimento econômico e análise sobre empregabilidade na Califórnia. O documento governamental, com dados atualizados em 2014, gráficos e projeções detalhadas sobre o crescimento e econômico da região, pode ser acessado no seguinte endereço: http://www.calmis.ca.gov/SpecialReports/SF_REA_Profile_Jun2014.pdf. Consultado em novembro de 2016.

Segundo muitas das pessoas com as quais conversei, o mesmo processo de deslocamento populacional forçado e de exclusão social produz um processo de expurgo que retira do contexto urbano de São Francisco e das cidades próximas aquelas populações que ajudaram a constituir a região como lugar de matizes libertários e de diversidade sociocultural. Mesmo setores de classe média e a maior parte de setores de classe trabalhadora hoje se veem forçados a abandonar a cidade, em função dos elevados custos de vida, migrando para outras partes da Baía, que também começam a sofrer com processos de especulação imobiliária e deslocamentos de grande parte da população residente original, tal como ocorre hoje Oakland e Richmond.

Em um processo renovação urbana que se arrasta desde o começo da década de setenta e se desenvolve até hoje, muitos dos novos empreendimentos imobiliários e das ações de urbanização recente promovem um tipo de expulsão dos setores que originalmente constituíram e marcaram a região em seus matizes peculiares relacionados às diferenças sociais, em sua diversidade racial e étnica, de gênero e sexualidade. Esta situação é peculiarmente paradoxal, pois foi justamente esta imagem relativa à região da Baía de São Francisco aquele que motivou a imigração de muitos setores populações de classes sociais abastadas.

1.8 Resistências locais à especulação imobiliária e aos processos de exclusão social urbana

Dois grupos que trabalham em parceria para organizar e denunciar os processos de gentrificação na região da Baía, o *Housing Rights Committee* e o *Anti-Eviction Mapping Project*, notam em seus relatórios e mapeamentos³³ que quase sempre os novos projetos imobiliários visam revitalizar as regiões e intencionalmente possibilitar a ocupação desses espaços por populações com maior poder aquisitivo. As novas edificações construídas são executadas tendo em vista um público consumidor de alta-renda, que possa eventualmente comprar ou

³³ O mapeamento e relatórios destes novos empreendimentos podem ser acessados nos sites destas duas organizações: <http://www.antievictionmappingproject.net/develop.html> e <http://www.hrcsf.org/SubHousing/subhsngindex.html>. Consultados em janeiro de 2017.

alugar estes novos espaços pelos exorbitantes preços oferecidos, em iniciativas que intencionalmente desprivilegiam populações de baixa-renda que já ocupam estas áreas urbanas justamente por serem mais acessíveis.

Estes empreendimentos dão forma a novos conjuntos de apartamentos modernizados que atraem em geral um contingente de jovens de classe média alta ou mesmo ricos, muitos deles executivos ou trabalhadores das empresas tecnológicas sediadas no Vale do Silício. Ou então são pessoas interessadas justamente nos aspectos por eles considerados “exóticos”, que enxergam nesses novos espaços que escolhem como moradia. Esta “exotização” se origina em grande parte devido a presença das diferentes comunidades etnicamente definidas que vivem nessas regiões da cidade, dando característica aos espaços urbanos de regiões tais como a *Mission District* ou *China Town*.

Muitos desses novos residentes se encontram afinados com as tendências de moradia “em moda” e optam por residirem numa “vizinhança étnica” ao mesmo tempo em que veem pulular ao seu redor novos negócios que atendem especificamente suas necessidades (cafés, lavanderias expressas, livrarias, etc.) além de desfrutarem convenientemente do acesso às vias expressas que facilitam os deslocamentos para a região do Vale do Silício (onde muitos trabalham), que fica bastante acessível saindo de automóvel a partir dessas regiões “étnicas” da cidade.

Alguns buscam também contato com as comunidades alternativas e artísticas que existiam em algumas localidades da cidade (principalmente no *Mission District* e no *South of Market*), o que certo sentido seria bastante irônico se considera que estes mesmo artistas não podem mais arcar com as despesas de manutenção e aluguel de um ateliê ou apartamentos como antes nestas mesmas regiões. Estes novos moradores buscam tanto essa experiência e contato com as diferenças como também os preços mais acessíveis praticados nessas áreas urbanas gentrificadas, se comparados com outras regiões da cidade onde os aluguéis são muito mais caros até mesmo para as pessoas de grande poder aquisitivo.

Essas comunidades de artistas também enfrentam problemas em sua permanência em São Francisco, ocasionado também em função dos processos de especulação imobiliária, numa dinâmica em que antigas galerias, ateliês de arte e outros centros culturais, que aglutinavam muito dos encontros artísticos e suas comunidades já não podem mais arcar com os custos de manutenção dos espaços em que se encontravam antes. Caso muito citado é justamente aquele do coletivo *Million Fishes Art*

*Collective*³⁴ - grupo composto por vários artistas, *performers* e atores desenvolvendo suas atividades em um espaço comunitário no *Mission District*. O coletivo foi despejado do estúdio que ocupava na *Bryant Street* por quase dez anos em 2012, em função das alegações infundadas do dono do edifício, que argumentava que o espaço era utilizado para os fins indevidos, fora das definições e em desacordo com as leis de zoneamento e ocupação comerciais vigentes na cidade. Na realidade o proprietário estava interessado em revender o imóvel, tal como ocorreu após o despejo do coletivo de artistas.

Este era somente um dos casos entre variados episódios semelhantes nos quais comunidades de artistas foram forçadas a saírem de locais em que se encontravam desde muito tempo, o que geralmente acarretava a finalização das suas atividades ou o deslocamento para outras regiões urbanas mais acessíveis em termos de ocupação imobiliária. Um destes contextos é justamente em Oakland, onde hoje grande parte da comunidade artística antes residente em São Francisco agora se encontra e vai constituindo uma efervescente cena de arte e ativismo que muitas vezes se nutre na oposição e na crítica a estes mesmos processos sociais de deslocamento e despejos forçados.

Oakland, também tem sido o destino de variados grupos de ativistas que antes tinham as sedes de suas organizações políticas na cidade, mas que também estão atualmente sendo forçados a mudar-se para outras regiões da área metropolitana. Os grupos de ativistas que permanecem na cidade são aqueles que começam a realizar um trabalho de arrecadação financeira junto a suas comunidades para que ali permaneçam e são aqueles também que acionam de forma mais direta estes problemas sociais, relacionando-os aos já presentes trabalhos de justiça social que realizam com as populações com as quais trabalham, como é o caso do QWOCMAP.

Mesmo que São Francisco continue tendo a fama de comunidade liberal alicerçada nas ideias em torno da “meca gay”, que constitui a cidade como destino de moradia para aqueles que se consideram libertários e “desviantes” de certas normatividades, Oakland vêm se tornando o destino de moradia preferidos de sujeitos

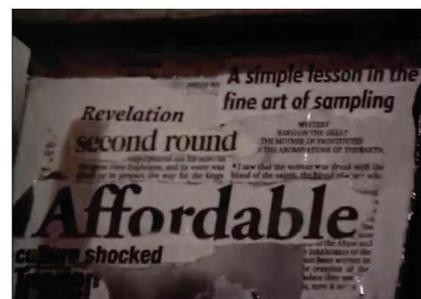
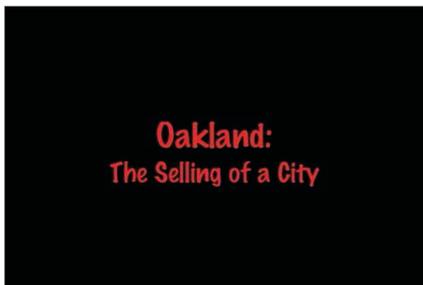
³⁴ Um pouca da história sobre este despejo foi coberta na matéria “How Quickly a “Genius” Startup Can Tank”, disponível em: <http://valleywag.gawker.com/how-quickly-a-genius-startup-can-tank-1599840136> . Consultado em janeiro de 2017.

autodefinidos como LGBTQ. Oakland também é conhecida como um dos novos destinos de moradia para grande parte dos sujeitos que se identificam como mulheres lésbicas, pessoas *queer* e *trans of color* na *Bay Area*. Migrando de diversas partes do país para viverem na Baía de San Francisco geralmente Oakland é o destino escolhido por diversas razões.

Uma delas é justamente em função dos preços de aluguéis lá praticados, bem mais baratos se comparados aos de São Francisco. Em conversas com algumas das pessoas que se autodefiniam como *queer* ou *trans* e que, assim como eu, também adotavam a *Bay Area* como seu novo lar, os preços de moradia e os custos de vida mais em conta em Oakland eram dos principais motivos envolvidos em seu deslocamento e moradia na cidade. Ao mesmo tempo, por estar “logo ao ali”, para aqueles que querem acessar São Francisco com certa facilidade, simplesmente atravessando a Baía através do sistema de metrô *BART* ou de carro pela *Bay Bridge*, Oakland também vem enfrentando processos de gentrificação que se reflete em muitas das discussões políticas realizadas na cena ativista *queer* e *trans of color* que ali floresce.

As questões em torno da intensa migração que se presenciava na cidade e na *Bay Area* como um todo nos últimos anos era também tópico de intensas polêmicas em fóruns virtuais, tais como o grupo de *Facebook Gay Area Housing S. F. Bay Area* no qual eu havia encontrado a oferta de moradia de meu apartamento, e também entre grupos e organizações sem fins lucrativos e não-governamentais tais como o *QWOCMAP* e tantos outros. A polêmica se desenrolava justamente pelas críticas que muitos destes fóruns e coletivos nutriam relacionadas ao processo de gentrificação que acreditavam estar acontecendo na região.

Muitos dos minhas/meus interlocutoras/es que se definiam como mulheres lésbicas, pessoas *queers* e *trans of color* questionavam até que ponto a massiva migração para a *Bay Area* de sujeitos autodefinidos como *queer* não estaria também, em algumas instâncias, potencialmente forçando os deslocamentos de populações empobrecidas - que já há bastante tempo viviam nas comunidades marginalizadas de Oakland e em algumas regiões de Berkeley e São Francisco - tivessem de abandonar suas moradias pela constante procura e especulação imobiliária corrente, muito interessada nos novos moradores dispostos a pagar aluguéis mais caro nessas mesmas vizinhanças antes ocupadas por setores populacionais empobrecidos. Esta polêmica era muito presente tanto nestes contextos de discussão políticas por meio de



Cenas do filme *Oakland: the selling of a city* (2003), de Kristina Lovato-Hermann. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

fóruns *on-line* como também em muitos dos filmes produzidos pelo QWOCMAP.

Essas discussões aparecem pela ONG desde o começo de suas atividades, quando filmes curtos tais *Oakland: the selling of a city* (2003), de Kristina Lovato-Hermann, e como *At home with Desalojos Realtors* (2004), de Yaromil Fong-Olivares, já discutiam os processos de gentrificação no *Mission District* e na cidade de Oakland. A temática relativa à gentrificação, como questão sempre presente e que preocupa muitos dos e das *filmmakers* treinados pelo coletivo, continua aparecendo na produção mais recente realizada no contexto de treinamento do QWOCMAP, com filme “*Mi Casa es Mi Casa*” (2009), de Marta Martinez, que discute as novas dinâmicas de deslocamento forçado e de empreendimentos imobiliários que prosseguem seu curso no *Mission District*. Todos estes filmes foram produzidos nos cursos de formação de cineastas desenvolvidos pela ONG, que busca de uma forma intencional incorporar questões de urgência política e que se relacionam às vidas dos criadores que estão sendo treinada/os em seus workshops, sendo muitos dos tópicos questões que afetam de forma mais geral as comunidades das quais fazem partes estas/es novas/os criadora/es.

Muitos desse processo de resistência e sua presença como temática dos filmes desenvolvidos pelo QWOCMAP se deve em grande parte pelo fato de que as populações atingidas pelos efeitos da gentrificação são geralmente as populações não-brancas com a qual a ONG trabalha e que são, por sua vulnerabilidade econômica e social, mais afetadas diretamente por estas transformações sociais. São também reações daqueles e daquelas que, como parte das comunidades LGBTQ, enxergavam na região da Bay Area um “oásis” progressista e libertário que se vê agora posto em risco em um contexto social no qual os custos de vida e a intensa especulação imobiliária modificam o perfil social e econômico das cidades em torno da Baía, que passa a ser destino privilegiado e acessível somente àqueles que detêm certos privilégios, sejam estes econômicos, raciais, de gênero entre outros. A permanência do QWOCMAP na cidade e principalmente a realização de seu festival de cinema se apresentavam, no contexto das atividades da ONG, como um dos principais modos pelos quais suas integrantes enxergavam suas contribuições ao movimento local de resistência frente estes processos de exclusão.

Capítulo 2

O QWOCMAP e as mulheres lésbicas, pessoas *queer* e *trans of color*

A partir de uma análise de certas categorias êmicas sobre identidades definidas em termos de gênero e sexualidade e de pertencimento racial busco discutir neste trecho da tese as definições locais mais correntes na auto-identificação de sujeitos e de coletivos que encontrei em campo. Eram nomenclaturas e termos bastante específicos e que guardam em si histórias locais de articulação e questionamento identitário em marcos de gênero e sexualidade e que são também estavam definidos nas histórias de lutas por reconhecimento e auto-definição étnica e racial das diversas populações não-brancas nos Estados Unidos.

Enquanto eu estabelecia uma relação de pesquisa e efetuava minha aproximação junto ao QWOCMAP eu também participava de variados eventos relacionados aos espaços de sociabilidade LGBTQIA³⁵ da região e, mais especificamente, ao que se denominava como um universo de atividades *queer of color*. Em muitas situações em que estive envolvido na *Bay Area* e também na definição do público que o QWOCMAP buscava atrair para suas iniciativas, deparei-me com recorrentes alusões aos sujeitos que pretendiam focar como audiência distinta, isto é, um público-alvo que se esperava alcançar e para o qual estas atividades eram organizadas: as mulheres lésbicas, os *queer*, *trans of color*. Esse era o público esperado e previamente bastante determinado para o festival de cinema que organizavam e para os *workshops* que ofereciam.

Em muitas das festas, mostras de cinema, festivais de arte entre outros eventos frequentemente se definiam implicitamente por parte das/os organizadoras/es certos perfis de público visando que estas ocasiões se distinguissem de outros eventos LGBTQIA na região da

³⁵ Esses eventos poderiam ser visto como uma enorme variedade e diferentes de atividades que acabam caindo na classificação ampla de “LGBTQIA” (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queers, Intersexos, Assexuais), mas que, como veremos ao longo desse trabalho, são pensados para certos segmentos, numa divisão clara entre evento “mais gays”, isto é voltados para a sociabilidade de homossexualidades masculinas e aqueles eventos direcionados a uma público que se definia como lésbico, *queer* e transgênero e que ali eram agrupados dentro da categoria, também abrangente, de QTWPOC.

Baía de San Francisco e se voltassem mais exclusivamente àquela audiência que o QWOCMAP e outros coletivos chamavam de “comunidade” de *Queers, Trans People and Women of Color*³⁶ e sintetizado na sigla QTWPOC. Variadas vezes as/os organizadoras/es de tais eventos buscavam deixar explícito nos materiais de divulgação o recorte que se estava fazendo e para qual público estes acontecimentos eram organizados. Quase sempre eram atividades mais voltadas para pessoas que se auto-identificassem como *queer* ou *gender queer*, pessoas trans e também para mulheres lésbicas *of color*.

Assim a/os organizadora/es deixavam claro desde o princípio que estas atividades eram realizadas com certo foco de público, chegando em alguns casos a serem eventos exclusivos para pessoas que se definiam como QTWPOC, nos quais demais públicos que se identificassem para além do espectro LGBTQIA (no caso, pessoas cisgênero e/ou heterossexuais) ou que fossem reconhecidas socialmente ou se identificassem em termos étnico e raciais como brancas pudessem até mesmo serem barradas em sua entrada caso decidissem comparecer. Em variados materiais de divulgação pessoas entendidas como brancas no interior do sistema de classificação racial estadunidense e aquelas que se entendiam como “héteros” ou cisgêneros³⁷ eram des-incentivadas a participar, com sinalizações muito claras sobre estas restrições, presentes nos materiais informativos e em convocatórias *on-line* em redes sociais.

Este tipo de definição prévia de um público específico pretendido para certos eventos, e geralmente também expresso e representado nos filmes produzidos pelo QWOCMAP, parecia para mim de começo uma atitude um tanto defensiva, que não corresponderia, talvez, com um espírito mais aberto de inclusão social que, quem sabe, coletivos ativistas desse tipo pudessem fomentar. Vista a tendência bastante

³⁶ Numa tradução livre poderia se definir como “Pessoas *Queer*, Trans e Mulheres de cor”, isto é, não-branca/os. Voltarei ao longo do capítulo a discutir sobre estas categorias e sobre sua articulação para criação dessa sigla e desse tipo de classificação étnico-racial em sua relação com as sexualidades e o gênero.

³⁷ Termo relativamente novo no campo de gênero e sexualidade, se define como o processo subjetivo no qual sujeitos se identificam ou que se entendem em conformidade com o gênero pelo qual forma definidos ao nascer, designado aí geralmente a partir de uma compreensão normatiza que enxerga uma continuidade ou uma conformidade entre diferentes genitálias e as identidades de gênero.

visível e reconhecida de exclusão social que muitas pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers*, Intersexos, Assexuais enfrentam cotidianamente no contexto social estadunidense de um modo geral, quicá essa não fosse a conduta mais adequada.

Vim depois a dar-me conta que esse tipo de tendência, que se repetia em variados eventos e grupos, mas que não se observava entre as integrantes do QWOCMAP no que se referia ao seu festival, poderia ser um tipo de reação aos processos de disputa no interior de variadas redes de ativismo e de comunidade constituídas na através de tensas relações identitárias e subjetivas no espectro populacional representado pela sigla LGBTQIA. No caso do grupo com o qual eu buscava trabalhar e pesquisar a tendência era deixar claro que seus eventos e filmes estavam voltados para uma determinada população, priorizando suas demandas e necessidades em torno construção de variadas e mais frequentes representações positivas. Mas ao mesmo tempo não existia ali necessariamente a ideia de que seu festival de cinema devesse ser exclusivo ou mesmo que se fosse barrar expectadores que não fossem parte desse “espectro QTWPOC³⁸” que talvez definisse o “caráter” de certos eventos. Essa dinâmica nesse caso mais inclusiva não se aparecia ou se expressava no caso do workshop de treinamento fílmico do QWOCMAP, uma atividade que era exclusivamente dedicada às mulheres lésbicas e pessoas *queers* e *trans of color*.

Estas relações de inclusão e exclusão geralmente estavam atravessadas por definições raciais, de gênero, sexualidade e de classe social que variavam enormemente segundo os grupos e indivíduos em questão, mas que diziam respeito principalmente ao fato de que a cidade San Francisco, que é conhecida comumente como a “meca gay” mundial, como abordado no capítulo anterior, nem sempre se apresentava como uma esfera pública e espaço social receptivos àquelas pessoas não-brancas (de origem latina, asiática e hoje também para afro-americanos em geral) que se definam como *trans* e *queer*.

Por uma série de razões muita/os de minhas/meus interlocutoras/es se sentiam um tanto deslocadas/os na cidade e em outros espaços da região por causas diversas que se relacionavam principalmente às questões socioeconômicas: *San Francisco Bay Area* se tornava cada vez mais um centro urbano “muito caro”, com custo de vida financeiramente desafiador para se viver com certo conforto, como muitas/os diziam. Outro fator importante para não se sentirem bem em certos espaços urbanos de San Francisco eram os processos de exclusão

³⁸ *Queer, trans, women and people of color.*

daquelas/es que não se enquadravam exatamente no estereótipo de um “gay branco”, de classe média alta, com performance de gênero “masculina”, cisgênero e com grande poder aquisitivo – isto é, com essa imagem bastante generalizante em si mesma, mas que frequentemente é associada à San Francisco como um tipo de “meca gay”, tal como concebido em algumas compreensões mais *mainstream* e bastante difundidas no imaginário nacional e internacionalmente sobre a cidade.

Por este motivo muitas pessoas com as quais convivi ao longo do trabalho de campo tentavam criar uma distinção entre o público LGBTQIA e uma “comunidade” mais específica definida muitas vezes como QTPOC³⁹ e algumas vezes como QTWPOC, tal como mencionado antes. Como categorias locais e também nacionais, com usos e trânsitos também em contextos sociais estadunidenses variados, *People of Color* e *Women of Color* foram denominações recorrentes durante meu trabalho de campo. Eram categorias que se difundiam de formas específicas na região da *Bay Area* e que ganhavam certa densidade e sentidos nos discursos de muitas/os de minhas/meus interlocutoras/es, quase sempre definindo-se a partir de marcadores sociais étnicos e raciais relacionados às questões de gênero e sexualidade, articuladas através de suas próprias experiências e vivências.

Como veremos, era na utilização cotidiana destas categorias que muitas destas pessoas pensavam sobre si mesmas em termos identitários e pelos quais também conjecturavam sobre as possibilidades transformarem os modos representação estereotipados existentes sobre pessoas e “comunidades” QTWPOC algo que no caso do QWOCMAP se desdobrava através da exibição e produção de filmes que abordassem essas diferenças e tornassem essas definições mais multifacetadas. Como um modo de explorar essas questões, no tópico seguinte e ao longo desse capítulo abordarei através da breve descrição de alguns de filmes produzidos pela ONG, das histórias de sua formação e das inspirações artísticas e políticas que elegiam como modelos para suas atividades, o modo como essas distinções identitárias e a articulação dessas categorias apareciam ali.

Eram também modos de conceber as alianças e parcerias que o grupo estabelecia com uma ampla gama de organizações que elas entendiam como afins em termos sociais, culturais e políticos. Os filmes que abordarei aqui eram também peças audiovisuais que tocam de

³⁹ *Queer & Trans People of Color*.

diferentes maneiras nessas distinções identitárias e que abordavam também um pouco da posição muitas vezes ambígua que estes sujeitos ocupam no espaço público urbano na *Bay Area* e nos seus processos de identificação identitária.

2.1 Inspirações de resistência: as referências políticas, históricas e artísticas do QWOCMAP

O QWOCMAP e suas/seus parceiras/os refletem, enquanto sujeitos e coletividades, o entrecruzamento de marcadores de diferença, espelhando nos filmes e nas temáticas que são abordadas nos filmes e nas suas trajetórias artísticas os fluxos transnacionais e os processos migratórios contemporâneos no contexto dos Estados Unidos nas últimas décadas. Esse tipo de dinâmica social ficava evidente nos detalhes e histórias narradas no dia em que me sentei com Kebo pela primeira vez para conversar sobre minha pesquisa e depois em outros momentos nos quais fui conhecendo um pouco das histórias de vida das integrantes da ONG. Conforme fui conversando com as integrantes do QWOCMAP, no começo de nosso contato cotidiano no escritório, fui me inteirando de suas histórias e de sua ética de trabalho político que se baseavam em outras experiências organizativas de resistências políticas e artísticas anteriores, que as inspiravam a continuar atuando em São Francisco e a expandir suas atividades em outros centros urbanos da *Bay Area*, em outras partes dos Estados Unidos e mais recentemente em outros países.

Nas histórias descritas por Kebo, por Madeleine, e por outras por pessoas com as quais conversei quase sempre se referiam ao papel importante que a própria Madeleine Lim⁴⁰. Essas narrativas davam conta também de como a história de vida de Madeleine se confundia com a história do QWOCMAP no começo de sua formação tal como mencionado antes tinha nascido em Singapura em 1964, vivendo ali até 1988 e se exilando aos 23 anos na *Bay Area*. Madeleine tinha se mudado para São Francisco em função de perseguições políticas que começara a sofrer devido seu ativismo voltado às demandas da comunidade de mulheres lésbicas da qual ela fazia parte em seu país natal.

⁴⁰ Nessa entrevista ao programa de televisão “*10 Percent TV - with David Perry*” em 2016 Madeleine é entrevistada, falando sobre a necessidade de diversidade e de mulheres diretoras sobre na produção de mídia e filme nos Estados Unidos: <https://www.youtube.com/watch?v=gqe7n7tAovU> . Acessado em novembro de 2016.

Formada em cinema pela *San Francisco State University* e produzindo seus filmes de modo independente, começou a ser premiada, sendo um destes prêmios justamente àquele que possibilitou as primeiras oficinas de treinamento de novos cineastas que originaram o QWOCCMAP. No momento em que iniciei minha pesquisa Madeleine contava com uma trajetória de mais de vinte anos de produção cinematográfica, fora dela, como mencionado antes, a ideia original do projeto de uma ONG que formasse jovens cineastas, mulheres, transgêneros, lésbicas e *queers*. Trabalha hoje como diretora executiva e artística da ONG, e é ela que coordena todos os programas do QWOCCMAP.

Kebo Drew⁴¹ era uma mulher que se identifica como afro-americana e lésbica, exercendo na ONG a função de diretora administrativa, gerenciando os programas, a captação de recursos e os trâmites de comunicação do QWOCCMAP, aos quais ela se juntou para expandir as parcerias da ONG com outras organizações da comunidade LGBTQIA em São Francisco. Tendo ganhado diversos prêmios e bolsas como dançarina profissional, escritora e poetisa, Kebo tinha se formado profissionalmente em administração pela *University of San Francisco*, trabalhando por anos gerenciando o desenvolvimento de projetos e eventos para variados grupos e empresas e participado como ativista em diversos grupos e como conselheira de organizações e festivais de cinema LGBTQIA em San Francisco. Como criadora visual ela desenvolveu o vídeo de apresentação do QWOCCMAP chamado “*Reels of Resistance: Film IS Social Justice Activism*.”⁴², uma espécie de manifesto visual dos objetivos e da missão do QWOCCMAP.

Como dito, outra integrante do projeto no momento em que iniciei o trabalho de campo era Stephanie Yan (ou Steph, tal como ela preferia ser chamada) que assim como Madeleine também tinha origem

⁴¹ Em entrevista de 2015 ao *South of Market Arts Cultural Center*, Kebo fala sobre o perfil do QWOCCMAP e seu papel na criação e fomento de uma cena artística em San Francisco:

<http://www.somarts.org/qwoccmapinterview/> . Acessado em novembro de 2016.

⁴² Numa tradução literal “Bobinas de resistência: Filme É justiça e ativismo”. Aqui o sentido da palavra “bobinas” está relacionado às bobinas de filmes, grandes carretéis em que são enroladas fitas fotográficas compostas de películas de celuloide, onde se registravam imagens em movimento para projeção cinematográfica antes do advento das tecnologias digitais de captação de imagens.

em Singapura, se deslocando para San Francisco em busca de formação filmica de ensino superior e tendo trabalhado em uma série de empresa de produção de cinema. Ela tinha se integrado ao QWOCMAP pouco tempo antes de minha chegada, ao QWOCMAP, substituindo Liliana Hueso, cineasta que se identifica como chicana/latina e que tinha se mudado recentemente para o México, deixando a ONG nesse processo.

Steph ocupava a posição de Liliana na função de gerenciamento do programa de treinamento como cineasta, algo que estava bem de acordo com sua formação como instrutora de produção através de seu curso que tinha concluído na *San Francisco State University*. Ela também trabalhava na coordenação do programa de produções da ONG e nos aspectos técnicos do festival anual, gerenciando a equipe de produção do evento, realizando o trabalho de curadoria do acervo do QWOCMAP sob coordenação de Madeleine. Esta era a equipe interna (*staff*) do QWOCMAP no momento da pesquisa e as pessoas com as quais tive maior contato ao longo do trabalho de campo, tendo as três se tornado - principalmente Kebo - minhas interlocutoras privilegiadas ao longo de todo o processo de trabalho de campo.

Sentados no sofá da sala de estar no escritório, no primeiro dia em que compareci ao escritório para começar nossa parceria, Kebo tinha uma postura muito aberta e interessada no modo como eu buscava me aproximar delas e fez questão de explicar de uma forma bastante educativa e didática quais eram os eventos, grupos e tendências artísticas antecedentes às experiências de trabalho e de formação que o QWOCMAP propunha e que de certa maneira as inspiravam. Kebo e as outras integrantes do coletivo faziam questão de ressaltar que as ações do QWOCMAP faziam parte de uma tradição de ativismo bastante específica nos Estados Unidos, relacionada principalmente às resistências históricas de populações não-brancas e de certos segmentos das populações LGBTQIA organizadas em suas lutas ao longo da história.

A proposta de reunir produção artística e ativismo a respeito de questões de gênero, de sexualidade, étnicas e raciais é ainda em alguma medida uma proposta original elaborada pelo QWOCMAP no contexto de organizações ativistas do qual fazem parte. Ainda não se encontram em muitos lugares dos Estados Unidos tantos grupos com propostas de trabalho semelhantes e que estejam voltados à criação artística e ao mesmo tempo em que se dediquem ao ativismo em torno de questões raciais, de sexualidade e de gênero.



Fotografia das Integrantes do QWOCMAP. Da esquerda para direita: Madeleine Lim, Diretora executiva e artística; Kebo Drew, Diretora administrativa; e Liliana Hueso, Ex-Diretora do programa de treinamento filmico. Fonte: Web Site do QWOCMAP (<http://www.qwocmap.org/>).



Fotografia de Stephanie Yan, atual Diretora do programa de treinamento filmico, no escritório do QWOCMAP. Fonte: Web Site do QWOCMAP (<http://www.qwocmap.org/>).

As integrantes do grupo elencavam uma série de referências políticas e artísticas que se instituíam como inspirações para o tipo de trabalho que o QWOCMAP vinha realizando ao longo de sua atuação de uma década e meia em São Francisco. Algumas destas referências e influências foram citadas por Kebo em nossa primeira conversa sobre a história do coletivo, momento no qual ela aproveitou para esboçar numa folha de papel uma espécie de linha do tempo que intercalada grupos de ativismo, diretora/es de cinema e de teatro, visuais e de cinema de diferentes matizes políticos e artísticos, referidos naquela folha de papel em uma linha do tempo dividida por décadas. A linha do tempo se iniciava no começo dos anos sessenta até os dias atuais, momento histórico no qual o QWOCMAP e várias outras organizações políticas, personalidades e movimentos artísticos existentes na *Bay Area* e em outras partes do país se localizavam temporalmente.

Uma das principais referências neste momento histórico para Kebo eram os cantores negros e suas músicas de protesto ligado ao *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC), conhecidos como *SNCC Freedom Singers*. O SNCC tinha surgido a partir de resistência estudantil aos eventos racistas ocorridos na universidade de Greensboro no estado da Carolina do Norte. Os cantores do grupo, que era formado por Cordell Reagon, Bernice Johnson, Rutha Harris, Charles Neblett, Bertha Gober faziam parte da sessão SNCC em Albany no estado de Nova York e realizavam sua apresentação como um dos modos arrecadação financeira para o comitê nacional, ao mesmo tempo em que buscavam organizar e atrair mais adeptos para o movimento nacional de direitos civis com suas turnês. Em um modo artístico de expressão e de fazer político, eles foram importantes referências no contexto dos direitos civis das comunidades afro-americanas naquele momento, aliando musicalidade, artes e políticas de uma forma íntima e em consonância com as experiências de vida de populações especialmente marginalizadas na segregatória sociedade estadunidense daquele momento.

Nessa lista e no mesmo período histórico relativo aos anos sessenta Kebo também destacava as rebeliões contra violência policial ocorridas na *Compton's Cafeteria* em São Francisco e no Bar *Stonewall Inn* em Nova York como referências relativas às ações diretas em que as populações LGBTQ nos Estados Unidos se envolveram em busca de justiça social e de reconhecimento e mais tarde de direitos civis. Nesse período Kebo também citou as rebeliões ocorridas na prisão de Attica em Nova York, que se tornou um marco nos direitos das populações encarceradas nas décadas subsequentes.

Nesse contexto histórico eram também importantes referências as lutas de alguns teóricos e ativistas, tais como: Angela Davis em sua resistência e atuação no Partido dos Panteras Negras e ao Partido Socialista nos Estados Unidos, e como prisioneira política nas lutas que impulsionou contra a expansão do sistema prisional no país; Miss Major, mulher transgênero famosa por seu ativismo pioneiro em torno do reconhecimento, direitos e contra o encarceramento massivo de pessoas transgênero; Ericka Huggins em sua militância junto ao Partido dos Panteras Negras e na militância feministas no interior dessa organização na região de Berkeley e Oakland; além de Byard Rustin e James Baldwin, ativistas do direitos civis para população afro-americana e abertamente homens gays, que discutiam suas sexualidades no contexto desses movimentos sociais.

Nos anos setenta e oitenta Kebo elencava uma grande rede de coletivos ligados ao feminismo negro, chicano e lésbico e referenciava ainda a emergência dos movimentos de liberação gay no Estados Unidos como importantes inspirações. As referências ainda latentes e bastante vivas presentes e inspiradas pelos movimentos de direitos civis e de outros setores marginalizados (as comunidades latinas, nativo-americanas e mais tarde os movimentos camponeses liderados por Cesar Chavez) se faziam presentes como importantes fontes de inspiração para ações políticas diretas entre as comunidades visadas. Nestes movimentos estavam presentes, segundo elas, um tipo de fazeres políticos e artísticos que estavam interconectados, uma filosofia influenciava o surgimento e a forma de trabalho atual do QWOCMAP.

Entre os grupos e indivíduos citados como importantes e surgidos nesse período estavam: o *Combahee River Collective*, um grupo de mulheres negras e lésbicas, famoso por seus manifestos e seu ativismo entre mulheres também feministas, negra e lésbicas em Boston e pela elaboração de um dos primeiros manifestos sobre as diferenças com os feminismos que relegam as diferenças étnicas, raciais e de sexualidade ao segundo plano; as contribuições de teóricas de ativistas e artistas vinculadas como aos feminismos não-brancos tais como Audre Lorde (1984), bell hooks (1992,1996), Glória Anzaldúa (1987), na sua excelente abordagem das especificidades sociais, de gênero e sexualidade, de raça e etnicidade vividas pelas mulheres não-brancas na construção de movimentos feministas mais interseccionais. Na passagem dos oitenta para os anos noventa e no terreno das artes visuais e do cinema ela citava também variados artistas tais como Jean-Michel Basquiat, a cultura *hip hop* dos anos oitenta e as ações de resistências artísticas ligadas ao coletivo *ACT UP* em meio a epidemia de AIDS; os

experimentos de teatro cinema *queer* e experimentais, sensíveis às questões étnicas e raciais presentes nos trabalhos de diretores, escritores e artistas tais como Maya Deren, Marlon Riggs, Isaac Julien, Pratibha Parmar, Jewelle Gomez, Trinh T. Minh-há.

Ao longo dos anos noventa e começo dos anos 2000 ela recontava como variados movimentos e coletivos ativistas tinham servido como antecedentes ao trabalho que o grupo realizava, muitas das organizações nas quais ela ou Madeleine também tinham de alguma forma participado antes da criação do QWOCMAP. Os grupos citados por ela foram: *Queer Nation*, grupo de ação direta e de enfrentamento à violência homofóbica na luta por direitos LGBTQ, formado em Nova York no começo dos anos noventa e relacionado ao *ACT UP*⁴³; *Post-Modern African American Homosexuals (Pomo Afro Homo)*, grupo de teatro de vanguarda que reunia e discutia temas relativos às vivências de homens gays negros em meio à epidemia de AIDS no bairro *Castro* em São Francisco; *Sister Spit*, um coletivo lésbico e feminista de performance situado e formado em São Francisco em 1994; *Queer Latino/a Artists Coalition (QueLACo)*, uma coalizão de artistas e performers de origem latina que trabalhavam reunindo questões da tradições culturais étnicas latinas e relacionando-as às vivências de sujeitos LGBTQ; e publicações alternativas tais como a revista *OUT/LOOK - National Lesbian and Gay Quarterly*, famosa por seus artigos de opinião e por sua visão progressiva e não-assimilacionista no que se referia às questões e políticas LGBTQ durante os anos noventa.

Ela citava também os grupos mais recentes que o QWOCMAP considerava como grupos parceiros ou *irmãos* e que realizavam trabalhos de ativismo e organização comunitária semelhantes aos

⁴³ O *AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP)* é um grupo de ação direta ativista e artístico formado no final dos anos oitenta em Nova York, abrindo outras sessões regionais mais tarde. O grupo se voltava à denúncia da inatividade do governo estadunidense à época frente às crescentes mortes de homens gays em decorrência de complicações relativas aos efeitos do vírus HIV/AIDS no sistema imunológico. O grupo se tornou célebre por suas criativas ações em grandes mobilizações de rua, por pressionar publicamente por medidas legislativas federais concretas que combatessem a epidemia e por incentivar a pesquisa médicas e possíveis tratamentos para pessoas que vivem com o vírus. Uma história informal sobre suas ações pode ser encontrada em: <http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html> . Acessado em janeiro de 2017.

desenvolvidos pelo QWOCMAP, muitos dos quais tinham sido ou eram parceiros do coletivo em *workshops* e no próprio festival de cinema que elas organizam. Eram grupos com focos e públicos-alvos variados, tais como: o *Old Lesbians Organized for Change* (OLOC), que reunia e organizava mulheres lésbicas mais velhas e idosas em torno de causas políticas progressivas; e organizações contemporâneas que vinham desde longa data trabalhando em São Francisco como o *São Francisco Women Against Rape* (SFWAR) e o *Community United Against Violence* (CUAV), duas das organizações entre os coletivos sobre os quais me deterei mais detalhadamente adiante, na descrição mais aprofundada sobre as parcerias do QWOCMAP nos próximos capítulos.

A linha do tempo desenhada e problematizada por Kebo nessa conversa no começo de meu trabalho de campo com o coletivo se tratava também de uma espécie de genealogia política e artística que QWOCMAP buscava honrar e resignificar como sua, isto é, uma tentativa de se inserir em uma tradição política e de artes, reforçando certos pertencimentos e certas iniciativas entre as variadas existentes. A linha do tempo, como eu vim a entender depois, também buscava apresentar o grupo como um dos resultados auto-evidentes contemporâneos de lutas políticas, resistências, expressões artísticas passadas e da necessidade de continuar produzindo um trabalho ativista e artístico que fomentasse meios para auto-representação de sujeitos QWTPOC.

Mesmo que a linha do tempo apresentada por Kebo possa ser questionada em suas tentativas e efeitos, ao apresentar uma genealogia linear que leve ao surgimento QWOCMAP no final da década de noventa e começo dos anos 2000, poder-se-ia notar também que essa era uma das maneiras que Kebo e outras de suas integrantes adotavam na tentativa de valorizar certas tradições de produção artísticas e de ativistas que não são comumente celebradas ou mesmo lembradas em alguns contextos ativistas nos quais o grupo circula. Era também uma forma de explorar os modos de legitimação para o QWOCMAP e distinguir certos modos de fazer políticos mais adequados para o coletivo em um contexto de disputas existentes no interior dos movimentos LGBTQ contemporâneos nos Estados Unidos, como veremos no capítulo seguinte.

Como abordarei ao longo desse trabalho, estas disputas criavam certas polarizações entre um movimento de gays e lésbicas mais *mainstream* nos Estados Unidos - com uma agenda política de incorporação homonormativa, interessada na conservação e assimilação de certos ideais cívicos estadunidenses - e de outro um movimento de

ativistas compostos por lésbicas, pessoas *queer* e trans que resistem a certos esquemas de incorporação homonormativa atuais e que são bastante inspirados pelas tradições de lutas políticas de mulheres não-brancas, lésbicas, do “terceiro mundo” e trabalhadora/es gestado entre os anos sessenta e os anos oitenta.

No momento de nossas primeiras conversas eu ainda não tinha tão claro estas distinções que guiavam os modos de fazer e que sobre as quais elas tinham que se posicionarem. Era ainda, de certa forma, um universo todo novo e a ser desvendado no ano de 2014, que se iniciava e ao longo do qual nós ainda iríamos organizar um festival de cinema, no mês de junho, e realizar um dos *workshops* para o treinamento de jovens cineastas, em algum ponto no segundo semestre.

Minhas perspectivas naquele momento ainda estavam concentradas unicamente na análise de alguns de seus filmes e dos eventos que o grupo organizava todos os anos desde seu surgimento. Eu ainda não tinha me dado conta de que o coletivo se insere numa rede de grupos e de iniciativas que não se restringem unicamente aos seus respectivos trabalhos políticos localizados, mas que sim se expandiam em redes, em ações coordenadas e de parceria, ao abordarem problemas sociais e culturais que afetavam as comunidades com as quais estes grupos trabalhavam e os modos como essas populações ocupam o espaço urbano e a esfera pública.

Como discutirei nas próximas páginas esses coletivos e suas atividades constituíam uma rede de coletivos, de lutas e de ativismos de cunho feminista, transgênero e *queer* centrados nas populações não-brancas da região e abordavam geralmente os problemas sociais que afetam estes grupos na região da Baía de São Francisco. Muitos destes problemas moviam as ações do QWOCMAP e de outros coletivos que eram seus parceiros e colaboradores, ao buscarem discutir e atuar sobre problemas tais como: as mediações para as implicações da intensa especulação imobiliária que vinha ocorrendo na região e o modo como pessoas QWTPOC ocupavam os espaços públicos na região; os processos de violências estatais, policiais, de gênero, relativas às sexualidades, e as agressões raciais vivenciadas cotidianamente por estes setores populacionais; a mediação de processos de exclusão e marginalização social; e lutas por visibilidade e representação nas mídias e nas artes, um dos principais objetivos que animavam de modo especial as ações do QWOCMAP.

Inseridos neste contexto social, muitas das lutas nas quais se envolvia o coletivo se davam em torno dos direitos aos espaços públicos e no direito ao acesso aos espaços urbanos cidades da *Bay Area*.

Materializavam naquele momento principalmente nos combates às diferentes formas de violência que vinham se intensificando nos últimos tempos e muitas vezes estas eram disputas e conflitos que apareciam também representadas nos filmes que eram produzidos por elas, como veremos ao longo desse trabalho. As definições e categorias *women, of color, queer*, trans e lésbica em suas articulações com marcadores étnicos e raciais em torno das quais a ONG organizava suas atividades e galvanizava seu público-alvo eram também centro de uma série de debates locais e de um tipo de dinâmica identitária catalisada pelo QWOCMAP e que continuamente surgia como temática de seus filmes. A seguir irei me concentrar na discussão sobre estas categorias e suas inter-relações a partir de algumas abordagens sobre seus filmes, de outros materiais, informações e de contexto sociais encontrados em campo. Busco aqui abordar também, a partir de uma análise de cunho mais sociológico um pouco da situação socioeconômica relativa ao público alvo com o qual a ONG trabalhava e que tinha como foco nas suas atividades.

2.2 Situações socioeconômicas das populações QWTPOC na Bay Area

Nesse contexto de debates sobre os sujeitos e as denominações identitárias, diferentes organizações ativistas na Baía de São Francisco desenvolvem trabalhos políticos que abordam os processos de gentrificação e o quanto essas situações desencadeiam efeitos nocivos sobre mulheres lésbicas, pessoas trans e *queer people of color*, as populações mais diretamente afetadas pelas dinâmicas de deslocamento quase forçado provocado pela especulação imobiliária e pela elevação do custo de vida na região. São grupos e pessoas que são afetados por essas situações socioeconômicas tanto por suas origens de classe, étnicas e nacionais – provindas/os de famílias trabalhadoras e de imigrantes em grande maioria e em menor quantidade de classes médias - e que estão também inevitavelmente atravessadas por questões de gênero e sexualidade, intensificando situação de exclusão e marginalidade.

Os processos de gentrificação são assim, no contexto atual, uma das principais lutas das populações LGBTQ não-brancas em suas tentativas de relacionar variados programas políticos que não dizem respeito somente às questões específicas relativas aos direitos e acesso aos benefícios básicos à saúde, moradia e educação relativos às populações não-brancas na cidade, mas também, num recorte

interseccional, relacionado à ausência destes benefícios e direitos com dinâmicas mais abrangentes do capitalismo neoliberal tardio nos Estados Unidos, especialmente quando se tratam de pessoas que se identificam como LGBTQ.

É notória na região na *Bay Area* a presença de moradores de rua ocupando diferentes regiões das cidades que compõem a região metropolitana. São pessoas de diferentes procedências e extratos sociais, mas que contam entre essas populações com um grande contingente de pessoas negras e latinas, geralmente vivenciando condições de extrema pobreza e de ausência de assistência social mínima. Com a crise econômica mundial entre os anos de 2008 e 2009, que teve efeitos intensos no contexto socioeconômico estadunidense, com a “explosão” bolha de especulação imobiliária, a população de moradores de rua de ampliou consideravelmente, encorpada por uma nova leva de trabalhadores assalariados de classe média baixa que, não tendo mais condições econômicas de pagar hipotecas de suas moradias ou seus aluguéis, foram despejados, passando a morar em abrigos e em muitos casos nas ruas das grandes cidades, com uma estimativa, em 2009, de 3.5 milhões de pessoas⁴⁴ experimentado situação de rua e falta de moradia. Na região da Baía de São Francisco, segundo estimativas coletadas e analisadas num relatório bianual em 2013 pelo *San Francisco Human Services Agency*, órgão do governo metropolitano, existiam mais 6.436 pessoas vivendo nas ruas sendo que 29 por cento deste contingente se identificavam como LGBTQ a partir do *survey* realizado.⁴⁵

Em termos nacionais, grande parte da população moradora das ruas nos Estados Unidos se identificam como LGBTQ, constituindo quase a metade deste contingente (entre 20 e 40 por cento)⁴⁶, e muitos

⁴⁴Estimativa baseada em diferentes fontes e estatísticas analisadas pela organização *National Coalition for the Homeless*, estudo que pode ser acessado em: http://www.nationalhomeless.org/factsheets/How_Many.html . Consultado em janeiro de 2017.

⁴⁵O relatório realizado pela agência pode ser acessado em: http://sf.gov.org/lhcb/sites/default/files/Documents/LHCB/San_Francisco_PIT_Homeless_Count_2013_Final_February_13_2014.pdf . Consultado em janeiro de 2017.

⁴⁶Segundo dados analisados e compilados no documento desenvolvido pela organização *National Gay and Lesbian Task Force*, disponível em: http://www.thetaskforce.org/static_html/downloads/HomelessYouth.pdf . Conferir também os dados da sobre esta parcela da população LGBT,

deles se identificam como não-brancos e bastante jovens, segundo dados e de ONGs envolvidas com as lutas por moradia, tais como *Larkin Street Youth Services*⁴⁷, que inclui em suas iniciativas a *Castro Youth Housing Initiative*, voltada a população LGBTQ e jovem na região do bairro LGBT Castro, e a *Coalition on Homelessness*⁴⁸, que atua em San Francisco desde 1987 organizando variadas lutas sociais por justiça habitacional ao longo dos anos, documentando os abusos que ocorrem em abrigos públicos para moradores de rua na cidade e produzindo recentemente um *survey* sobre as experiências locais de deslocamento forçado dos habitantes na região da *Mission Street*⁴⁹.

Segundo o relatório⁵⁰ desenvolvido pelo coletivo *Movement Advancement Project* (MAP) e publicado em abril de 2015, as disparidades jurídicas enfrentadas e a situação econômica das populações LGBTQ não-brancas são alarmantes em termos gerais no país. Como uma organização que serve como frente de coalizão de diferentes organizações lutando por direitos civis e por outras legislações concernentes aos LGBTQ nos Estados Unidos, o MAP

produzida pelo National Alliance to End Homeless:
<http://www.safeschoolscoalition.org/LGBTQhomelessFactSheetbyNAEH.pdf> . Consultado em janeiro de 2017.

⁴⁷Acesse seu website: <http://larkinstreetyouth.org/programs/housing/castro-youth-initiative/> . Acesse também os dados sobre a população LGBT jovem e moradora de rua em San Francisco produzida pelo coletivo: http://larkinstreetyouth.org/wp-content/uploads/3_LGBTQ_Homeless_Youth_Brief.pdf . Avaliações sobre Sobre juventude sem-teto em 2014: <http://larkinstreetyouth.org/download/12304/> . Consultados em janeiro de 2017.

⁴⁸Acesse seu website (<http://www.cohsf.org/>) e também seu estudo realizado sobre as precárias condições dos abrigos para moradores de rua em: <http://www.cohsf.org/wp-content/uploads/2014/08/ShelterShock.pdf> . Consultado em janeiro de 2017.

⁴⁹Disponível em: <http://www.cohsf.org/wp-content/uploads/2014/08/Harrsment-and-Displacement-Survey-Mission-Report.pdf> . Consultado em janeiro de 2017.

⁵⁰O documento pode ser acessado em: <http://www.lgbtmap.org/file/paying-an-unfair-price-lgbt-people-of-color.pdf> . Outro documento relatando a dificuldades enfrentadas por LGBTQ *people of color* no mercado de trabalho também pode ser encontrado em: <http://www.lgbtmap.org/file/a-broken-bargain-for-lgbt-workers-of-color.pdf> . Consultado em janeiro de 2017.

lançou o documento *Payingan Unfair Price: The Financial Penalty for LGBT People of Color*, um relatório que detalha em termos estatísticos e através de análises legais⁵¹ o modo como as populações LGBTQ não-branca – estimada, em seu levantamento, em torno de três milhões de pessoas nacionalmente - vivenciam um processo exclusão e discriminação, pela ausência de leis protetivas, ou mesmo por meio de legislações anti-LGBTQIA, e por condições econômicas precárias concernentes às pessoas não-brancas que em geral se atravessam para criar índices de empobrecimento maiores entre *LGBTQ people of color* (categoria utilizada em seu relatório), ao se encontrarem na intersecção de diferentes comunidades marginalizadas social e economicamente.

No documento, que conta também com pesquisas que descrevem os processos de insegurança econômica vivenciada por LGBTQ *people of color*, se observam diferenças marcantes na comparação com seus pares LGBTQ brancos e pessoas não-LGBTQ *of color*. Com leis discriminatórias em níveis nacionais, estaduais e locais, que não reconhecem famílias LGBT, muitos dos benefícios estatais são negados ao mesmo tempo em que discriminações estruturais, com maiores dificuldades de empregabilidade em função de dinâmicas homofóbicas e racialmente excludentes, se provocam impactos econômicos e dificuldades no ganho de maiores rendas salariais.

Como população LGBTQ *of color* de baixa renda se torna mais difícil, num Estado de bem-estar social desmantelado e com uma economia de mercado neoliberal e de natureza privada em crise, bancar economicamente variadas necessidades básicas como aluguel, alimentação, vestimenta e acesso aos serviços de saúde e assistência social (em sua maior parte de natureza privada) e ao sistema educativo (pago muitas vezes com empréstimos de longo prazo). Em termos legais trabalhistas muitos dos direitos e benefícios não são desdobrados aos casais LGBTQIA, produzindo situações nas quais parceiro/as com acesso a serviços e planos de saúde não podem estender seus benefícios aos seus cônjuges, com ausência de licenças para cuidado de familiares em caso de doenças, além de ocorrências citadas por muitos acerca das discriminações cotidianas enfrentadas em locais de trabalho.

⁵¹Neste link se encontram detalhados infográficos resumindo algumas das conclusões do documento, cruzando diferentes variáveis sociais, econômicas, legais, raciais, de gênero e sexualidade: <http://www.lgbtmap.org/unfair-price-infographics> . Consultado em janeiro de 2017.

No caso de pessoas trans *of color* a situação de precariedade se intensifica ainda mais. Diversos relatórios demonstram que maiores barreiras enfrentadas por estes sujeitos em termos de acesso justo à saúde são uma das grandes dificuldades, com disparidades que contribuem para maiores taxas de suicídio, desemprego e encarceramento. No mercado de trabalho a situação se caracteriza pela dificuldade em obterem tratamento igualitário e, uma vez empregadas/os, de se manterem em seus cargos. A dificuldade em encontrar vagas de trabalho mais estáveis e de manterem os vínculos empregatícios que conseguem se torna um grande desafio, justamente pelo tipo de transfobia que sofrem cotidianamente, algo que acaba, inevitavelmente afetando e provocando grandes diferenças salariais e de renda em um contexto em que demissões injustas não são incomuns.

Além disso, os processos de violência de gênero e sexualidade, com ataques transfóbicas e violência sexual, são uma constante na vida de muitas pessoas trans, que se encontram mais suscetíveis e vulneráveis a estas ocorrências. Tal como demonstram os relatórios desenvolvidos⁵² em 2013 pela *National Coalition of Anti-Violence Programs* (NCAVP), nota-se que mulheres trans, pessoas não-brancas, e jovens adultos estão expostos desproporcionalmente aos altos riscos de serem vítimas de violência em decorrência de crimes de ódio. Contando com informações de 16 programas antiviolaência contra pessoas LGBTQ, em diferentes partes dos Estados Unidos, a organização analisou que crimes de ódio tiveram um crescimento 21 por cento no número geral de violência e assassinatos no caso das populações LGBTQ, em comparação com períodos anteriores.

No relatório, quase 90 por cento de todos os casos de homicídios eram de pessoas não-brancas, nos quais quase três quartos (72 por cento) eram mulheres transgênero, e mais de dois terços (67 por cento) de vítimas de homicídio eram mulheres transgênero não-brancas. De certo modo, os relatórios produzidos pela organização através de pesquisa e análise de dados nacionais demonstram uma

⁵² O documento pode ser acessado em:

http://www.avp.org/storage/documents/2013_ncavp_hvreport_final.pdf.

Informações adicionais sobre os casos de discriminação contra pessoas transgênero podem ser encontradas no seguinte relatório:

http://www.thetaskforce.org/static_html/downloads/reports/reports/ntds_full.pdf, produzido pelo *National Center for Transgender Equality*.

Consultados em janeiro de 2017.

tendência recorrente nos últimos anos e que se reafirmou em 2013, ao visibilizar que processos e violência e crimes de ódio se intensificaram, crescendo e afetando de forma desproporcional principalmente as mulheres e pessoas transgênero e as “comunidades” LGBTQIA não-brancas em geral, com estatísticas que indicam como os preconceitos e prejuízos baseados em discriminações de gênero, raça e etnicidade e especialmente nas intersecções de diferenciações e identificações raciais e LGBTQ são predominantes e generalizada nos Estados Unidos.

Numa conjuntura nacional de crise econômica e de desigualdades sociais estruturais existentes historicamente, efeitos nefastos se refletem naquelas populações que se veem mais afetadas pela falta de assistência social e acesso aos direitos básicos ainda garantidos pelo Estado em um contexto marcado pelas orientações políticas neoliberais: as populações negras, latinas e asiáticas e em grande medida parte do contingente de imigrantes indocumentados que compõem somente na Califórnia sete por cento da população, com mais de 2.830 milhões de pessoas, segundo informações do *U.S. Department of Homeland Security* (DHS) em 2011.

Os trabalhadores imigrantes não encontram fáceis condições de vida no país e por serem indocumentados, sem permissões de trabalho e documentos governamentais oficiais estão relegados aos empregos onde a regulamentação trabalhista é menos acirrada, tais como em empresas de manutenção e limpeza, comércios diversos e nos restaurantes de grandes empresas de alimentação. Geralmente sem direitos trabalhistas e civis básicos, estas populações se veem quase sempre sem outras oportunidades de emprego e moradia, concentrando-se, em grandes cidades como São Francisco, em bairros tais como *China Town, Mission, Tenderloin, Castro* e *North Beach* ou então em diversas regiões periféricas de outras cidades da região da Baía, como *West Oakland* ou na região central e ao norte de Berkeley. Atualmente, as lutas das populações imigrantes e, no interior destes movimentos sociais, daqueles sujeitos indocumentados, são centrais em muitas das organizações *queer* e *trans of color*, justamente por que são problemas tomados de formas interseccionais, e não necessariamente somente relacionados a gênero e sexualidade, mas que são transversalmente também afetados pelo status migratório e indocumentado de muitos sujeitos agrupados e representados por estes coletivos ativistas.

Com uma população de mais de 11,5 milhões de imigrantes indocumentados, enfrenta-se no país situações nas quais muitas destas

pessoas, sendo imigrantes de segunda e terceira geração, isto é, filhos e netos de imigrantes de primeira geração (os primeiros em suas unidades familiares a migrarem), vindos de outros países, jamais viveram em outro lugar que não os Estados Unidos, o que provocava uma conjuntura problemática no terreno dos direitos civis, na qual certos americanos tinham e tem documentos governamentais oficiais - o que lhes garante existência perante o Estado e lhes outorga direitos civis variados - enquanto estes 'outros' americanos não são reconhecidos legalmente e não têm os mesmos benefícios sociais e direitos, encontrando maiores dificuldades em diversas instâncias nas quais os documentos são exigidos, tal como no mercado empregatício, por exemplo.

Grande parte do ativismo em torno das políticas pró-imigratórias, principalmente na juventude universitária, se articula e organiza por meio das ferramentas virtuais de interação, tomando como parte de suas iniciativas a comunicação através de redes sociais, blogs e outros fóruns virtuais para sua coordenação nacional em campanhas que se materializam na internet e se desdobram em ações diretas nas ruas em torno do *slogan* “*Undocumented, Unafraid, Unapologetic*” uma dos principais motes do movimento. Foi através de vídeos produzidos para a internet⁵³ que uma marcha nacional, organizada em março de 2011, foi divulgada, buscando atrair aqueles que, tal como seu *slogan* ressaltava, eram indocumentados, sem medo e sem desculpas para saírem às ruas reclamando seus direitos e seu status como cidadãos americano-estadunidenses.

Desde ao menos a segunda metade da década de 2000 o governo, senado e o congresso norte-americanos veem acenando a possibilidades de incorporação e de direitos civis para os imigrantes indocumentados residentes no país, mas foi em 2006 o ano em que diversas manifestações organizadas pelo movimento pró-imigração se organizaram na Califórnia em cidades como Los Angeles e San Francisco. Os protestos foram uma forma de resposta coletiva à proposta legislativa H.R. 4437 (*The Border Protection, Anti-terrorism, and Illegal Immigration Control Act*)⁵⁴, uma proposição de lei que elevaria penalidades legais relativas à ‘imigração ilegal’ e classificaria imigrantes indocumentados ou quaisquer pessoas que auxiliassem na entrada de imigrantes no país por meios não-legais tais como

⁵³O vídeo pode ser acessado no seguinte link: <http://bit.ly/1JS7YBn>

⁵⁴A proposta de lei foi aprovada no Congresso em 2005, mas não foi aprovada no Senado estadunidense.

criminosos nos termos das leis estadunidense. Os protestos contra a proposta de lei também potencializaram outros debates e reacenderam discussões nacionais sobre a reforma imigratória e sobre a necessidade de legislações mais liberais no que diz respeito aos imigrantes nos Estados Unidos.

2.3 Lutas feministas, trans e *queer of color* em suas dissidências políticas

Nesta conjuntura diversas organizações políticas encampam as lutas das populações não-brancas na região ao mesmo tempo em que buscam abordar ou mesmo centrar-se nas demandas de certas populações mulheres lésbicas, *queer* e trans *of color*, tal como muitos deles definem-se atualmente, buscando atingir e discutir com a para estas populações suas necessidades e lutas através de recortes interseccionais. San Francisco, como um dos “berços” dos movimentos contraculturais e do moderno movimento LGBTQIA estadunidenses, se torna assim uma arena onde certas dissidências no interior de variados movimentos sociais se tornam mais visíveis e marcantes. São notórias as distinções políticas que muitos grupos ativistas que organizam trans, *queer* e mulheres não-brancas fazem a respeito das políticas mais abrangentes presentes no que chamam de “*Mainstream Gay & Lesbian politics*”. Muitos destes grupos apontam dissidências com as organizações e ONGs gays e lésbicas *mainstream*, as quais criticam em função de suas “políticas conservadoras e neoliberais” e pelo fato de que geralmente estão centradas em setores mais afluentes de classe-média, geralmente brancos de origem anglo-americana.

No terreno político as críticas e dissidências se direcionam a excessiva atenção voltada à aprovação do casamento igualitário e pela inserção de sujeitos LGBTQ entre as forças militares nacionais, o caráter midiático e festivo que muitos grupos dão aos grandes eventos de orgulho (como as Paradas LGBT), o peso excessivo dado ao *lobby* parlamentar para a aprovação jurídica de certos direitos sociais. Muitas das diferenças políticas entre estes coletivos se dão também pelo fato que as organizações políticas gays e lésbicas *mainstream* tendem a organizar certos setores sociais os quais já tem, por sua posição socioeconômica e racial no contexto da sociedade estadunidense, acesso a muitos dos direitos civis garantidos constitucionalmente em terreno estatal, sem sofrerem tão diretamente com outros efeitos das crises econômicas recentes ou com os problemas estruturais de racismo e falta de assistência social em geral.

E é justamente por estes aspectos que sofrem duras críticas de outras correntes mais radicais que organizam homens e mulheres *queer* e trans não-brancos, no interior das manifestações e políticas LGBTQ mais abrangentes nos Estados Unidos, que segundo muitos destes grupos radicalizados, quase sempre se encontram comprometidas e contribuem com políticas nacionalistas imperialistas e militarizadas dos sucessivos governos estadunidenses e com a gestão de certas formas de homonacionalismos, marcados por distinções de classe (de classe média alta ou mesmo de camadas altas bastante ricas), raça/etnicidade e gênero (voltadas principalmente às demandas de homens gays e brancos) e sexualidade (algumas vezes focadas em mulheres brancas e lésbicas, e quase nunca em sujeitos trans) e que excluem ou mesmo desprivilegiam as demandas de outras camadas da população LGBTQ no país, isto é, pessoas *queer* e trans não-brancos, geralmente pobres, de classes trabalhadoras e imigrantes.

Muitas das críticas são endereçadas às campanhas realizadas por ONG de porte internacional e com base nos Estados Unidos, tais como o *Human Rights Campaign* ou o *Marriage Equality*, que se focam unicamente em questões sociais importantes para a comunidade LGBTQ em geral - tais como o casamento civil igualitário ou então a aprovação de novas legislações antiviôlências de gênero e sexualidade - mas sem que as relacionem ou mesmo às considerem como parte de outros aspectos e problemas sociais vivenciados por parcelas empobrecidas, não-brancas e imigrantes da população de mulheres, trans e *queer of color*.

Tais questões sociais, considerados mais prementes por grupos trans, *queer* e mulheres *of color* e pelo QWOCMAP, tais como os problemas abrangentes provocados pelas crises econômicas e pelas inerentes desigualdades sociais existentes - desemprego, pobreza extrema, falta de assistência social básica sem custos e com um sistema de educação e saúde de natureza sumariamente privada e por isso mesmo exclusiva - em um país de economia capitalista neoliberal, principal potência imperialista no mundo, são deixados de lado ou mesmo sumariamente ignorados por uma parcela significativa do movimento gay e lésbico *mainstream* institucionalizado no país.

Estes grupos gays e lésbicos parecem fazer parte do processo de institucionalização e absorção ideológica de movimentos sociais pelas políticas neoliberais, num processo que foi analisado pela pesquisadora Urvashi Vaid em seu livro *Virtual Equality - The Mainstreaming of Gay and Lesbian Liberation*, lançado na metade dos anos noventa. Neste estudo a autora observa como o movimento LGBTQ nos Estados

Unidos historicamente ignorou as dinâmicas estruturais de racismo e de classe, exploração econômica, desigualdade de gênero em nome das lutas por uma igualdade em termos jurídicos e legais, por isso mesmo somente condicional e simulada na obtenção de direitos iguais, isto é, uma igualdade que era então e continua sendo somente “virtual” (VAID, 1995). Igualdade virtual também por que visa atingir igualdade para pessoas LGBTQ somente em termos legais formais, sem tomar em conta certas dinâmicas sociais de exclusão e sem buscar transformar estruturalmente certas instituições sociais que reprimem e marginalizam em base às diferenças de gênero, de sexualidade e raciais.

Muitas das organizações LGBTQ não-brancas, críticas aos modelos e programas políticos dos grupos gays e lésbicos *mainstream*, estão voltando seus esforços de organização, arrecadação econômica e construção de lideranças e comunidades de mulheres lésbicas, trans e *queer of color* de uma forma consciente, buscando abordar temas e trabalhos políticos em questões sociais que afetam especificamente estas parcelas da população estadunidense. São organizações que privilegiam o debate sobre o modo como populações não-brancas são alvo de vigilância policial de forma institucionalizada ao mesmo tempo em que compõem como efeito e consequência destas políticas de vigilância e controle estatal, a maior parte do contingente da população encarcerada nos Estados Unidos e também na região da Baía de San Francisco, segundo relatório do governo da cidade e distrito de San Francisco⁵⁵.

Aderindo a uma lógica de justiça social profundamente influenciada por debates anarquistas e socialistas, estes coletivos e organizações realizam campanhas de educação e debates sobre o sistema prisional industrial nos Estados Unidos, contexto no qual a maioria das prisões é gerida por empresas privadas e se tornam fontes de mão de obra e trabalho forçado em plantas de produção industrial, se tornando também novas origens de empregos e rendas quando implantadas em regiões empobrecidas do país. São posições políticas

⁵⁵A maior parte do contingente carcerário na região metropolitana de SF é composta primeiramente por negros (56%), com menor porcentagem de pessoas encarceradas de diferentes origens étnicas e raciais não-brancas, e por uma porcentagem de 22% de brancos. Conferir o relatório de outubro de 2013 no seguinte endereço eletrônico: <http://sfcontroller.org/Modules/ShowDocument.aspx?documentid=4596>. Consultado em janeiro de 2017.

compartilhadas por grupos ativistas de envergadura nacional tal como o *Against Equality*, grupos locais na costa Leste do país, tais como o *Sylvia Rivera Law Project* e o *Audre Lorde Project*, de Nova York, e discutidas em fóruns comuns destes movimentos tais como a conferência *Creating Change*, organizada pela ONG *National LGBTQ Task Force*, ou então em conferências tais como *Color of Violence*, organizada pelo coletivo INCITE!.

São grupos também grupos ativistas que discutem a necessidade de buscar relacionar aspectos sociais abrangentes que se refletem na vida das camadas assalariadas de extratos médios e de classes trabalhadoras e os efeitos atuais provocados pelo desmonte do Estado de bem-estar social e o processo de empobrecimento generalizado que se desenrola em diversas regiões do país, com a falta de emprego e de condições de moradia, de acesso á saúde e educação no contexto neoliberal estadunidense e de como esta situação afeta em geral e mais diretamente as mulheres lésbicas e pessoas trans e *queer* não-brancas, entre a população LGBTQIA no país.

Como parte de suas iniciativas uma das principais discussões são aquelas que se referem à violência contra pessoas LGBTQIA ao mesmo tempo em que se relacionam às demandas específicas de populações não-brancas (asiáticas, latinas e negras) em cada uma das regiões do país. Ao mesmo tempo em que se organizam para aprovação de legislações e ações governamentais contra a constante violência de gênero e sexualidade, violências policiais e estatais e agressões diárias às quais estas populações estão expostas, estes grupos realizam um trabalho de organização de base, conhecido como *grassroots organizing*, que visa aproximar voluntários e parceiros das ações de ativismo e educação destes coletivos, ao mesmo tempo em que se constroem e se nutrem através de suas comunidades locais.

Na região da baía de San Francisco vários grupos vêm realizando um trabalho consciente de organização comunitária dos extratos *queer*, trans e de mulheres lésbicas não-brancos. Dentre as diversas organizações que existiram na cidade e que ainda continuam em ação atualmente podemos destacar as ONGs e coletivos tais como *Community United Against Violence* (CUAV), o *San Francisco Women Against Rape* (SFWAR), *Lavender Youth Recreation & Information Center* (LYRIC), *Trans Justice Law Project* (TJLP), *Transgender Gender Variant Intersex Justice Project*, *El/ La Translatina*, *Trikone* (para pessoas LGBT de ascendência sul-asiática), *Asian Pacific Islander Queer Women and Transgender Community* (APIQWTC) e o *Asian & Pacific Islander API Equality Northern California*. Estes são

grupos que têm uma relação orgânica e parcerias constantes com o QWOCMAP ao longo de suas iniciativas em *workshops*, em seu festival de cinema anual e que vêm realizando trabalhos de organização comunitária em diferentes comunidades não-brancas na cidade para dar voz às demandas sociais e econômicas desses setores populacionais, bem como fomentar modos de estar na cidade, disputando espaços urbanos e reivindicando seus direitos nessas arenas da esfera pública.

2.4 Ocupação dos espaços e processos identitários entrecruzados em dois filmes

Além de meu contato presencial com o QWOCMAP, que iniciou propriamente quando situei presencialmente na *Bay Area* depois de me mudar para os Estados Unidos, minha relação com a ONG também tinha se iniciado à distância, no contato com os filmes que produziam, muitos deles disponíveis *on-line*, alguns deles bastante recentes e produzidos no mesmo ano em que tinha me deslocado para a cidade. Aos poucos fui assistindo alguns desses filmes como um modo de entender as características e as discussões identitárias que ali apareciam. Entre aqueles disponíveis virtualmente estavam dois que chamaram então minha atenção então pelo modo como articulavam uma relação entre variados marcadores de diferença para abordar as vidas e os modos pelos quais as pessoas representadas nos filmes consideravam seus processos de configuração identitária de uma forma múltipla e interseccional, expressando nessas peças audiovisuais possibilidades de resistência frente às situações de exclusão e marginalização com as quais se defrontavam.

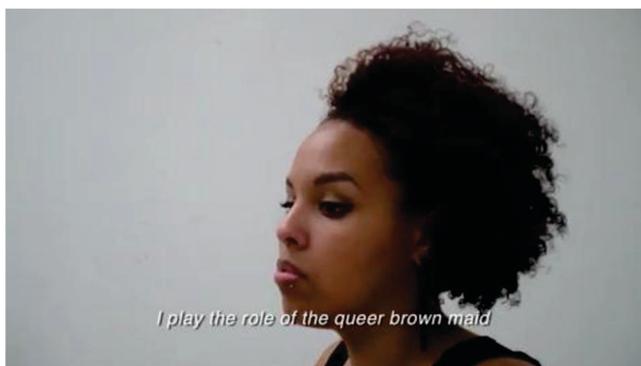
Um desses filmes se intitulava *WoMan, native OtHer* (2014), curta de três minutos dirigido por Megan Ortenez. Esse filme, que se inspirava em seu título e também em seus argumentos nas discussões contidas no celebrado livro *Woman, Native, Other* (1989), da pesquisadora feminista Trinh T. Minh-há, se apresentava no contexto de produções audiovisuais do QWOCMAP como um tipo de uma homenagem que buscava tornar mais “*queer*” algumas de suas sugestões poéticas e políticas pós-coloniais. No filme, que se tratava de um registro experimental e não tanto de um documentário ou de uma ficção, vemos uma pessoa de pele negra manipulando uma série de objetos e circulando por alguns espaços domésticos e íntimos. A personagem, vestida toda de preto, permanecia ora sentada ora circulando por um campo neutro e branco. Nas sequências que se seguiam essa personagem manipulava em seu próprio corpo uma série de objetos: flores artificiais,

linhas brancas, fotografias grudadas umas às outras, móveis e dobraduras em papel.

Em um tipo de montagem que não prezava pela linearidade e nem por uma edição que fosse mais cronológica, se agrupavam imagens e se criavam planos e enquadramentos nos quais a personagem se encontra absorta, tal como se estivesse pensando sobre as questões narradas. A narradora, que se presume, seja a diretora do filme, nos fala dos processos de exotização, colonização, de invisibilidades representacionais e de agressões variadas sob os quais vivem e viviam “mulheres” e “nativas”, tornadas “outras” pelos mecanismos e dispositivos de sujeição colonial. A narradora observa como uma “mentalidade” colonial se instalava na consciência e na linguagem dessas mulheres, tal como se fossem impedidas de falar sobre si ou mesmo de narrarem suas histórias de um modo produtivo e livre, notando como o inglês, como idioma tido ali como hegemônico, poderia ser limitante nessa tarefa. Esta seria, na concepção da diretora, a linguagem do colonizador.

Ali se buscava através de uma linguagem poética e bastante indireta falar sobre “as casas de concreto que aprisionam” essas mulheres e na sua “busca por janelas de vidro que possam ser quebradas” para fugir dessas “prisões da língua”, prisões que tolheriam a capacidade de fala e comunicação. Ao serem submetidas a uma “língua colonizante”, que não deixaria as “mulheres nativas”, tornadas “outras”, falarem sobre si, se reafirmaria o “mito ocidental” de que essas mulheres interpretariam o papel da “*queer brown maid*” (“criada *queer* e morena”), sempre violadas em tempos de guerra e fadadas “eternamente” a limparem as casas de seus senhores. Ela se pergunta então: “Será que ainda é possível desaprender a língua colonizante? Ou seria muito tarde para desaprender a “língua do senhor?”. Como potencial resposta ela indaga e afirma: talvez seja possível se tornar uma outra entidade, uma/um “S/He” (Ela/e) que comece a falar uma “bela língua *queer*” e possa assim se recusar ser colonizada/o, ao habitar lugares que estão “lá e aqui”. Talvez seja possível construir espaços íntimos e poéticos que possam ser reinventados para se tornarem mais habitáveis, situados através de localizações geográficas e de processo de dominação colonial, pensados ali como resistências intersubjetivas possíveis.

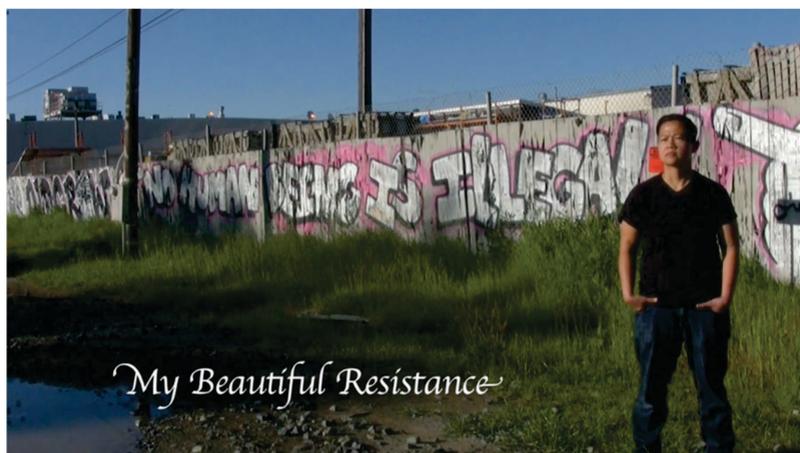
Outro desses filmes, que despertou bastante minha atenção naquele primeiro período de contatos, se intitulava *My beautiful resistance* (2013) roteirizado, dirigido, editado e protagonizado por Penny Baldado. Nesse curta metragem de oito minutos e de caráter mais



Cenas do filme *WoMan, native OtHer* (2014), dirigido por Megan Ortenez. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa

documental, Penny trata de narrar seu processo de emigração das Filipinas para os Estados Unidos, movida por seu desejo em viver como lésbica de uma forma pública (como ela diz: “*I wanted to live as an out lesbian*”), algo que à época não era uma possibilidade real em seu país de origem. O filme se inicia com planos e enquadramentos gerais de paisagens marítimas na *Bay Area* e de outros contextos urbanos da região e segue rapidamente nos apresentando pela primeira vez a figura de Penny, em pé, com as mãos nos bolsos de sua larga calça jeans, em uma posição ereta, observando o horizonte. Em segundo plano, nessa mesma tomada, logo atrás da personagem que observamos, vemos um grande muro pintado com grandes grafites nas cores rosa e branco que compõem a frase “*No human being is illegal*” (“nenhum ser-humano é ilegal”). Mais ao fundo se observam um pequeno trecho de céu nublado e uma fina linha de concreto que revela alguns prédios enfileirados no horizonte.

Vivendo por mais de quatorze anos como imigrante, a personagem narra as diversas dificuldades que enfrentou para conseguir as coisas mais básicas em termos de moradia, emprego e assistência social pelo fato de ser indocumentada (“*undocumented*”) e pela sua apresentação e performance de gênero como uma mulher mais “masculinizada” (“*being a masculine presenting woman*”), algo que dificultava sua inserção em empregos variados e também provocava a desconfiança e desqualificação por parte de chefes e de colegas de



Cena do filme *My Beautiful Resistance* (2014), dirigido por Penny Baldado. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

trabalho. Ela narrava também como foi se especializando em trabalhar em restaurantes e outros serviços de preparação de refeições como uma alternativa ao contexto no qual se encontrava quando de sua mudança para os Estados Unidos. Notava que o trabalho em serviços de alimentação tinha surgido como uma alternativa em termos de emprego, pois mesmo que tivesse se formado como veterinária na Filipinas sua qualificação profissional não era reconhecida formalmente na Califórnia.

Por diversos momentos do filme vemos Penny em seus trânsitos por espaços urbanos da *Bay Area*, em lugares que presumimos ser sua casa (em momento em que se representam espaços domésticos mais íntimos) e também em localidades bastante semelhantes aos contextos citadinos de Oakland, onde mora a diretora e protagonista do filme. É ali que ela possui desde algum tempo um café dedicado ao que ela define no filme como a “comunidade local” marcada pela presença de imigrantes, pessoas trans e *queer* que moram em Oakland. Penny, que narra em primeira pessoa suas experiências pessoais e de história de vida de uma forma bastante emocionante e emocionada, parece se esforçar para representar em seu curta o modo como seu negócio, o Café Gabriela, se dedica a ser um espaço seguro para imigrantes, mulheres e pessoas QTPOC justamente pela situação de dificuldade que enfrentou ao longo de seu processo de consolidação nos Estados Unidos em seus primeiros anos ali.

O Café Gabriela⁵⁶, que tem o seu nome definido como uma homenagem à revolucionária filipina Gabriela Silang, parece ser para Penny um modo de reafirmar seu “novo pertencimento” à comunidade em que se encontrava, em um esforço consciente de estabelecer relações com esse contexto social do qual ela faz parte na *Bay Area*, mas também

⁵⁶ Num perfil do seu café presente na página local *Anew America* registra o modo como Penny tinha imaginado a criação do seu negócio com certo comprometimento ecológico (um *green business*), de modo a reciclar seus resíduos e oferecer alimentos e bebidas produzidos e comercializados localmente, dentro de uma parceria comunitária em torno da preservação ecológica. Perfil disponível no seguinte endereço: <http://www.anewamerica.org/index.php/entrepreneur-profile/137-penny-baldado-community-minded-chef-and-entrepreneur>. Endereço eletrônico consultado em janeiro de 2017. A temática em torno das lutas pela preservação do meio ambiente era algo que estava bastante em voga e que se expressou através de meu trabalho de campo e nas temáticas do festival e do workshop que o QWOCMAP organizaria naquele ano.

LIFE
IS LIVING.ORG

A FREE CELEBRATION OF OAKLAND LIFE THROUGH HIP-HOP,
INTERGENERATIONAL HEALTH, & ENVIRONMENTAL ACTION

OCT 8 • 10AM – 7PM • deFremery Park
(Little Bobby Hutton Park) 1651 Adeline St.



PEOPLE'S KITCHEN
COLLECTIVE

Powered by
**Youth
Speaks**

FREE BREAKFAST PROGRAM

Cartaz da ONG *Youth Speaks* divulgando suas ações comunitárias em torno de justiça ambiental e alimentar, representando ali Penny Baldado em ação. Fonte: Página do Café Gabriela na rede social facebook.



CAFE GABRIELA

Named after Gabriela Silang, a famous Filipina heroine, Cafe Gabriela strives to keep her courageous and independent spirit alive by making a conscious effort to support and promote local businesses in the East Bay.

From Blue Bottle Coffee Co., our Oakland based roaster and bean supplier, to the Bread Workshop and Starter Bakery, a local bakery based in Berkeley and Emeryville respectively, Cafe Gabriela offers high quality products from local conscious businesses.

Fotografia de representando Penny Baldado com seus funcionários e clientes em frente ao Café Gabriela, em Oakland. Logo do Café Gabriela contendo sua missão comunitária local. Fonte: Página do Café Gabriela na rede social facebook.

assinalando e reafirmando suas origens nacionais, culturais e étnicas. Ao longo do filme, a partir de sua narrativa, o que parece ocorrer é

essa negociação multi-escalada de pertencimento [que] é, contudo, formada centralmente pela experiência de não pertencer. Muitas pessoas QPoC não encontram estruturas para habitar, mas tem que criá-las ou reapropriá-las. A experiência de estar sempre fora de lugar - na nação, na comunidade, na família, no clube ou na sala de aula - produz uma “criação de lugares” localmente definidos como uma estratégia necessária de sobrevivência, ocupando e reivindicando temporariamente espaços hostis ou indiferentes (...). (BACHETTA, EL-TAYEB, HARITAWORN, 2015, p. 773)⁵⁷ (aspas das autoras).

Entendido não somente como um negócio com fins unicamente ou puramente comerciais, mas também como um modo de ocupação e de resistência nos espaços urbanos, Penny enxerga seu trabalho no Café Gabriela como uma forma de “construir” essa comunidade localmente, ao participar de iniciativas ativistas em parceria com ONGs de Oakland e também de San Francisco, como é o caso do trabalho conjunto que ela já tinha há algum tempo com o QWOCMAP – fornecendo e doando alimentos variados para seus eventos, além de trabalhar com sua equipe como voluntária nas recepções que são oferecidas ao longo de seu festival de cinema - e com a ONG *Youth Speaks*, que atende populações jovens da *East Bay*.

Além disso, no filme vemos como para Penny esse é um modo ativo de falar e também de entender as diversas identidades a partir das quais ela se reconhece enquanto sujeito, sendo ela uma mulher imigrante filipina e asiática nos Estados Unidos, sendo aí muitos vezes considerada e se autodefinindo como *of color*, lésbica com apresentação “masculinizada”, e também “indocumentada” – posições através das quais ela também vivencia certo senso de pertencimento e coletividade e não somente momentos e situações de exclusão que são ressaltados no filme. O fato de ser uma imigrante “indocumentada”, isto é, sem

⁵⁷ No original: *This multiscale negotiation of belonging is, however, centrally shaped by the experience of not belonging. QPoC do not find structures to inhabit but have to create or reappropriate them. The experience of always being out of place – in nation, community, family, club or classroom – produces locally grounded spacemaking as a necessary strategy of survival; be it in temporarily occupying and claiming hostile or indifferent (...).*

documentos oficiais governamentais, parecia ser algo que movia a emoção presente ali e o que tinha desatado o desejo de Penny em produzir o filme.

Ela deixa claro na conclusão do curta sua intenção em submeter uma solicitação formal de visto de residência como exilada, que, logo sabemos, acaba sendo expedido pelo governo estadunidense. Ao final, o curta-metragem é dedicado aos mais de doze milhões de imigrantes “indocumentados” que viviam no país à época de conclusão do filme e que tinham muitas “*histórias a serem contadas...*” assim como ela tinha contado um pouco sobre a sua. Afirmando que sua intenção era ampliar os limites do debate público sobre as pessoas imigrantes, *queer*, lésbicas e *of color* em suas situações de vida em novos contextos sociais, ela buscava ativamente modificar os termos da discussão: “*Eu ousou sonhar com um mundo sem fronteiras*”.

Por um lado, esses filmes exploram de formas bastante distintas as histórias de vida de suas criadoras e também os modos pelos quais estes sujeitos podem se situar e ocupar outros espaços em situações de exclusão ou marginalização social, sejam esses lugares mais metafóricos e poéticos ou mais literais, como no caso dos contextos urbanos públicos da *Bay Area*. Por outro lado, os filmes produzidos no contexto do QWOCMAP – em um processo que também se desdobra no momento de sua exibição em seu festival de cinema, como tratarei em outro trecho desse trabalho - abordam de formas diretas e indiretas os diversos modos pelos quais seja possível falar sobre si mesmas/o situando-se através de variadas identidades coletivas e através de processo de subjetivos mais individualizados.

São processos nos quais categorias de identificação se articulam entre si de formas contingentes para criação de modos de estar no mundo e de se subjetivar que muitas vezes acabam por ser nomeados de maneira abrangente por muitos dos sujeitos que encontrei em campo através de categorias de identidade coletiva tais como *women of color*, *of color*, *queer* e *trans*. A seguir, procuro brevemente refletir sobre estas categorias de um modo a entender como elas eram negociadas em campo e também tensamente disputadas em seus sentidos e usos pelos sujeitos com os quais convivi ao longo da pesquisa. Muitas vezes essas categorias de identidades serviam como elementos de um processo classificatório e generalizante para definir coletividades, populações e “comunidades”, bem como para definir quais eram os públicos e audiências esperadas e priorizadas em eventos tais como o festival de cinema do QWOCMAP organizava e também em seus cursos de treinamento filmico.

2.4.1 Categorias em relação: *Queer*, *Trans*, *Women of Color* e *People of Color*

Como dito, além das distinções identitárias que estavam presentes nos filmes, estas também se expressavam no modo como eram organizados vários eventos na *Bay Area*, definidos a partir de certos públicos que se esperavam que comparecessem a certos eventos. Eram marcadas também por algumas segmentações identitárias bem definidas, apresentando divisões e diferenças entre distintos segmentos da sigla LGBTQIA. Essas divisões representavam certamente também certas disputas no interior desses movimentos sociais e dos limites das próprias políticas de representação através de identidades de gênero e sexuais coletivas. Essas disputas também se expressavam na realização e na concepção dos filmes que eram realizados pelo QWOCMAP e apareciam como uma tentativa de estabelecer um “espaço filmico” para explorar e multiplicar essas diferenças presentes entre os segmentos LGBTQIA da região.

Desse modo, muito mais do que realizar um trabalho sobre e entre pessoas que pensassem sobre si mesmas através de categorias como gays e lésbicas – como categorias definidoras de pessoas e coletivos – eu estava trabalhando com grupos e pessoas que definiam na maioria das vezes a si mesmas como mulheres lésbicas, pessoas *queer* e trans e que concebiam estas identidades de gênero e sexualidade como que englobadas por marcadores sociais étnicos e raciais, estes bastante marcantes em seus discursos. Era nessa relação de complexidade e de distinção no interior do espectro populacional englobado de forma muito abrangente como “LGBTQIA” na *Bay Area* que se definiam diferenças notáveis entre eventos “mais gays” e aqueles mais voltados ao público lésbico, trans e *queer*, contextos nos quais se faziam alusões diretas às categorias identitárias que estavam marcadas no tempo, no espaço e contexto de disputas entre variados segmentos sociais agrupados nessa sigla tão heterogênea.

As siglas certamente não são somente nomes de segmentos populacionais diversos dentro desse “espectro identitário LGBTQI”; ali, mais evidentemente, se processavam importantes distinções a respeito dessas diferentes categorias de identidade e também sobre os meios diversos pelos quais muitas pessoas que enfrentam processos de exclusão social encontram maneiras de construir alianças políticas ou constituir ‘famílias de escolha’ e também suas possibilidades de

construir “comunidades” a partir de certas experiências e identidades políticas coletivas compartilhadas.

Estas eram categorias de identidade e de processos de identificação que constituíam um senso de pertencimento em termos identitários coletivos, provendo densidade, legibilidade e materialidade aos variados processos de subjetivação de muitas/os de minhas/meus informantes. Estas categorias também surgiam como substrato na construção de noções mais abrangentes sobre coletividades em alguns contextos, em coalizões mais ou menos estáveis e algumas vezes bastante provisórias, mas que às vezes se cristalizavam naquilo que era denominado em alguns discursos e em termos nativos como uma “comunidade QWTPOC”⁵⁸ na *Bay Area*, colocada em contraste com um universo populacional “mais gay e masculino” também existente na cidade e em outras regiões da *Bay Area*.

Categorias tais como lésbica, trans, *queer* ou *genderqueer* em suas possíveis relações e adaptações no contexto de variadas populações étnica ou racialmente definidas em suas especificidades articulavam-se em campo para criar um tipo de “coletividade imaginada” (ANDERSON, 2005) que era bastante importante para muitas/os de minhas/meus interlocutores, fosse entre a/os participantes dos *workshops* do QWOCMAP, para o público participantes do festival de cinema que organizavam e também em variados outros contextos em que tive a oportunidade de participar de eventos semi-públicos (tais como festas em danceterias em Oakland e San Francisco), voltados para a “comunidade QTWPOC” que era mais numerosa em na Baía de San Francisco e, me diziam, “mais concentrada” populacionalmente na *East Bay* (que se constituía das cidades de Berkeley, Richmond e Oakland). A seguir procuro discutir brevemente aquilo que surgia ali como definições sobre as categorias as classificatórias tais *People of Color*, *Women of Color*, *Queer* e *Trans* em suas relações, a partir de debates teóricos e de observações em torno do modo como muita/os das/os minhas/meus interlocutoras/es retratavam e entendiam seus processos de identificação em termos de gênero e sexualidade.

2.4.2 *People of Color* e *Women of Color* como termos de coalizão

⁵⁸ Abordarei de forma mais detida os aspectos relativos ao que se chamava de “comunidade” QWTPOC no quarto capítulo desse trabalho.

Expressões tais como *People of Color* (Pessoas ‘de cor’) e *Women of Color* (Mulher ‘de cor’) tem histórias bem definidas no interior de movimentos sociais feministas e naqueles dedicados às questões raciais desde os anos sessenta nos Estados Unidos e que, de certo modo, refletiam-se nos debates políticos, na própria nomeação do QWOCMAP e também no público-alvo que a ONG buscava organizar e treinar em produção filmica. Os debates mais recentes sobre as sexualidades questionadoras de certos binarismos na definição de identidades de gênero e de desejo sexual (tais como lésbica, trans, cisgênero, *queer*) também apareciam constantemente entrelaçadas na forma como a ONG e muitos dos sujeitos que faziam parte de suas iniciativas concebiam suas próprias identidades e experiências.

Quando pensamos em uma categoria tal como *People of Color* no contexto estadunidense podemos pensar como ela, em si mesma, tanto nas suas articulações em diferentes contextos históricos e sociais no país quando nos modos locais pelos quais elaboravam sobre ela minhas/meus interlocutoras/es, variou enormemente. Remetendo aos movimentos por direitos civis das populações negras sessenta, muitos ativistas e também Kebo Drew, integrante do QWOCMAP, em uma de nossas conversas, traçavam a origem e os usos do termo *People of color* a uma tentativa positivar e de distinguir certas identidades produzidas por uma retórica política presente nestes movimentos sociais, motivando assim novos termos que pudessem servir como nomeação individual e coletiva mais positiva frente aos termos existentes, muitas vezes prejudiciais e exclusivos e que refletiam certas discriminações sociais bastante cotidianas.

Estas novas palavras serviam então como dispositivos de nomeação que pudessem responder ao desconforto que pessoas de pele negra ou morena e/ou com traços fenotípicos específicos (diferentes daqueles traços corporais e faciais ditos “caucasianos” ou euro-americanos, associados com certo ideal de branquitude nos Estados Unidos) sentiam e sentem quando defrontadas com situações de agressão ou violência racista, os momentos nos quais essas palavras com sentidos derogatórios geralmente surgiam. Em contextos sociais de língua inglesa termos preconceituosos utilizados para se referir às pessoas de pele negra quando ditas por pessoas brancas (tais como *nigger*, *negro* ou mesmo *colored*⁵⁹) são assim re-situados ou mesmo

⁵⁹ Em contextos sociais de segregação racial, anteriores à época dos movimentos sociais pelos direitos civis das populações negras nos Estados Unidos, ambos os termos (*negro* e *colored*) eram bastante utilizados como

desafiados em seus usos e sentidos, na tentativa de designar outras nomeações ‘mais adequadas’ em termos políticos. A expressão *of color* surge com uma história de usos bastante antiga, remontando ao menos ao começo do século XVIII, caindo depois em desuso e, mais recentemente, sendo retomada com novos sentidos. Segundo alguns autores na atualidade

a insatisfação com o [termo]‘não-brancos’ (*non white*, no original) como um rótulo racial pode ter contribuído para a recente a popularidade dos termos formado pela adição da expressão *of color*, como [é utilizado em] *women of color, communities of color*, e mesmo entre agrupamentos *ad hoc* como jornalistas *of color*, educadores *of color*. (Houghton Mifflin Company, 2005, p. 356)⁶⁰

Como um esforço em catalisar processo de constituição e identidades coletivas e individuais surge a expressão *People of Color*, imaginada como alternativa para uma nova designação étnica e racial, mas que apresenta em si também um aspecto bastante genérico, ao não assinalar as diferenças evidentes entre as variadas populações consideradas não-branca nos Estados Unidos (afro-americanas, asiáticas, indígenas, latinas, etc.). Como expressão que também tem seus sentidos colocados em disputa, *People of Color* (ou *Person of Color*⁶¹, quando utilizada no singular) ganha significados variados de forma contextual mesmo entre estas populações consideradas não-brancas, recebendo em alguns círculos sociais mais intelectualizados a conotação de que seja um termo “mais adequado” para se referir na atualidade às pessoas não-

palavras pejorativas para referir-se às populações que pudessem ser classificadas como não-brancas ou então para referir-se mais especificamente às pessoas negras ou de origem racial “dúbia”, isto é, consideradas mestiças (pessoas com *mixed racial heritage*, em língua inglesa).

⁶⁰ Conferir algumas das contribuições a respeito da expressão “*of color*” no *The American Heritage Guide to Contemporary Usage and Style*, produzido por editora Houghton Mifflin Company (2005, p. 356). No original se lê: “*Dissatisfaction with nonwhite as a racial label may have contributed to the recent popularity of terms formed with the phrase of color, as in person of color, women of color, communities of color, and even such ad hoc groupings as journalists of color or educators of color*”.

⁶¹ “Pessoa de cor”, numa tradução livre.

brancas, isto é, o termo “politicamente correto” existente no contemporâneo, prevenindo que não se recaia em nomações datadas e preconceituosas usadas em tempos passados (como *negro* ou *colored*).

Atualmente o termo é geralmente preferível e usado tanto por pessoas brancas como não-brancas para referir-se às populações tidas como não-brancas e também onde ‘raça’, como categoria que se relaciona à cor de pele e a outros aspectos fenotípicos, importam como marcadores sociais produtores de diferença e definidores de identidades. Alguns comentadores⁶² e estudiosos sobre a constituição do idioma inglês⁶³ no contemporâneo notam que talvez a expressão tenha surgido em contexto coloniais americanos e franceses em que a escravização legalizada ainda vigorava e que fosse ali utilizada para distinguir homens e mulheres negros e livres (*free people of color*, no inglês e *gens de couleur libres*, no francês) de outras populações negras de que ainda estivessem escravizadas. Em um contexto em que os termos e expressões foram se modificando ao longo do tempo, os “termos mais

⁶² Conferir SAFIRE, 1988. Nesse artigo do New York Times intitulado “*On Language: People of color*” de autoria de William Safire e publicado em 1988, o pesquisador comenta a partir de conversas com diferentes especialistas como o surgimento da expressão *People of Color* variou ao longo do tempo e se tornou no final do século XX a “expressão majoritária” para referir-se às pessoas não-brancas nos Estados Unidos.

⁶³ O termo “pessoas de cor” é citado pela primeira vez no Oxford English Dictionary em 1796, e, como “de cor” (*colored*), foi originalmente usado em referência às pessoas de pele clara de origem mestiça (africana e européia) como modo de distingui-las de pessoas africanos de “sangue completo”. Mas depois que a guerra civil (estadunidense) [o termo] foi “de cor” (*colored*) foi adotado cada vez mais como um rótulo para americanos de [pele] negra em geral, independente do tom da pele ou ascendência, e foi usada por muito tempo com orgulho nas comunidades negras antes de perder finalmente sua popularidade na metade do século XX’. (Houghton Mifflin Company, 2005, p. 356). Lê-se no original sobre os primeiros usos da expressão “*of color*” em contexto estadunidense: “*The term people of colour is first cited in The Oxford English Dictionary in 1796, and, like colored, it was originally used in reference to light-skinned people of mixed African and European heritage as distinct from full blooded Africans. But after the Civil War colored was increasingly adopted as a label for Black Americans in general, regardless of skin shade or ancestry, and was long used with pride in the Black community before eventually losing favor in the mid- 20th century*”

em voga” para designar as populações afro-americanas nos Estados Unidos também foram se transformando: partindo do termo pejorativo *colored* no contexto de segregação racial legal; *negro* como termo afirmativo durante os movimentos militantes dos anos sessenta na luta por direitos civis; no fim do século XX, a nomeação de *african american*, num esforço de reafirmar certa origem racial e herança ancestral com o continente africano; para depois articular o surgimento e a popularização de *People of color*, que parece ganhar maior uso atualmente e também se dispendo como um termo mais livre de significados pejorativos ao ser utilizado tanto por brancos como por não-brancos de formas “mais confortáveis” em contextos públicos.

A expressão também parece assinalar um sentido mais abrangente que poderia talvez materializar laços de solidariedade entre todas aquelas populações consideradas não-brancas (populações entendidas como “hispanicas” ou latinas, indígenas ou nativo-americanas, afro-americanas, etc.) e não somente para se referir-se às pessoas de pele escura, isto é, para referir-se a todos os grupos definidos em termos étnicos e raciais como não-brancos no sistema de classificação racial dos Estados Unidos. De outro modo a expressão também carrega em si um sentido ambíguo, pois denota que pessoas ou grupos pudessem ser definidos por aquilo que elas não são (ou seja, não são brancas ou brancos), isto é, definidas por uma expressão que é cunhada a partir de uma negativa ou por uma falta.

Coloca também uma situação em que o “branco” (muitas vezes também designado pelo termo “caucasiano” no Estados Unidos), imaginado aqui também como um marcador racial e étnico de pessoas e de grupos, tem como “origem” povos anglo-saxões e/ou europeus. Geralmente “ser branco” nesse sistema de classificação racial é tomado como valor referência ou mesmo pensado como algo que estaria definido para além de marcadores raciais - tal como se o “branco” não estivesse designado também por certo pertencimento étnico que pudesse ser retrçado em termos históricos aos povos europeus originários e aos diversos processos de “miscigenação” ocorridos por milênios para formar aquilo que se define hoje como “europeu”. Nessa retórica sobre classificações raciais que são contextuais, a designação de alguém ou de um grupo como “branco” é geralmente apagada ou mesmo desprezada em debates mais desatentos sobre relações raciais nos Estados Unidos. Ser branco, em muitas dessas compreensões, não é tratado em termos raciais, pois ser “branco” aqui não é convencionalizado, chamado ou compreendido enquanto marcador social “racial”, mas sim como valor universal a partir do qual todos os outros grupos ditos “étnicos” ou

“raciais” e também pessoas são considerados (*people of color* são assim “pessoas não-brancas”).

Ao mesmo tempo a expressão *People of Color* politicamente revela uma tentativa de consolidar laços de solidariedade⁶⁴ entre todos aqueles grupos considerados não-brancos, constituindo assim um tipo de figura coletiva e majoritária mais potente em termos de identificação coletiva, pois desafia a noção de *minority populations* (populações minoritárias) que é frequentemente associada a essas populações em diversas ocasiões. Em um contexto social em que geralmente imagina as populações brancas como majoritárias em termos numéricos no país, a expressão *People of Color* engendra uma excelente imagem que possa desenvolver um senso de compartilhamento coletivo e dar vida às parceiras e coalizões políticas entre variadas populações consideradas não-brancas.

Por outro lado, a expressão também mascara as diferenças certamente existentes entre estas diferentes populações. Como uma sigla e definição coletiva generalizante a expressão *People of Color* muitas vezes mascara diferenças étnicas e raciais marcantes existentes entre todos aqueles que são ou que se autoidentificam como não-brancos no contexto social estadunidense (pessoas negras, latinas, asiáticas e nativo-americanas) e também nos modos distintos pelos quais estes grupos e pessoas lidam com situações de discriminação e preconceito racial. Invisibiliza também situações e concepções baseadas em preconceitos raciais que se materializam entre estes diferentes grupos étnicos, tais como a as condutas de preconceito racial estabelecidas contra pessoas de pele escura e pertencente às comunidades afro-americanas e muitas vezes definido como “*anti-blackness*”⁶⁵, que

⁶⁴ Conferir Houghton Mifflin Company, 2005, p. 356. No original lê-se sobre estas questões de solidariedade: [*The terms non white and people of color*] are used inclusively of all non-European peoples—often with the assumption that there is a political and even cultural solidarity among them—and are virtually always considered terms of pride and respect. (...) The two terms are synonymous, but where non white identifies by means of a negative and implies exclusion from a European commonality, of color substitutes a positive and emphasizes inclusion in a diverse group of peoples from the rest of the world.”

⁶⁵ Essa é uma discussão política frequente entre círculos de ativismo POC nos Estados Unidos. Conferir o artigo “*How to tackle anti-blackness as a non-black poc*”, de autoria de Almass Badat, disponível em:

muitos ativistas de origem asiática julgam encontrar entre suas famílias e comunidades de origem, por exemplo.

Mas como uma noção que busca englobar laços de solidariedade, a expressão *People of Color* parece sinalizar um tipo de colisão possível nas respostas possíveis contra racismos institucionalizados e também contra micro agressões cotidianas que são enfrentadas por estes grupos, mesmo que existam inevitavelmente grandes diferenças entre diversos grupos étnicos, que se utilizam de *People of Color* como categoria classificatória para pensarem sobre identidades coletivas. Como uma expressão surgida a partir de uma tentativa de desenvolver laços de solidariedade política também se encontra em torno dela uma série de questionamentos sobre sua validade e utilização em diversos círculos ativistas e especialmente quando se discute a respeito do surgimento de uma outra categoria identitária bastante associada e desenvolvida à *People of Color: Women of Color*.

Essa é uma expressão que também reflete os debates abrangentes de solidariedade entre variadas comunidades consideradas não-brancas. O termo *Women of Color* busca sinalizar um tipo de especificidade das mulheres entre as “pessoas de cor” nos Estados Unidos, demarcando as questões e as lutas feministas, demarcando os debates contemporâneos sobre gênero como um dos marcadores sociais importantes em qualquer debate a respeito de justiça social e na luta contra os efeitos dos variados racismos enfrentados por estas populações. Tratando-se de um termo alternativo surgido no interior de movimentos feministas transnacionais no final dos anos oitenta, algumas autoras associadas ao que era denominado de feminismos do terceiro mundo (*Third World Feminism*) notam como a partir da década de noventa, no contexto estadunidense, as mulheres feministas não-brancas dificilmente se reconheceriam no termo *Third World Women* passando a reivindicar de forma recorrente o termo *Women of Color* e até mesmo questionando definições monolíticas a respeito das “mulheres do terceiro mundo naquilo” que criticamente chamam de expressões e reduções típicas de tipos “feminismos ocidentais”, isto é, definições que não consideram as diferenças (étnicas, raciais, de classe, etc.) que atravessam as experiências e as lutas das mulheres definidas genericamente como pertencentes ao e “do terceiro mundo” (MOHANTY, 1988, p. 333).

Como expressão surgida neste contexto de lutas e disputas representacionais e políticas no interior de movimentos feministas de

terceira onda, que dialogam intensamente com as variadas vertentes de pensamento, práticas e teorias pós-coloniais, *Women of Color* parece ser também um termo que sugere uma ampla coalizão possível entre mulheres que definem a si mesmas e os seus grupos étnico-raciais a partir de diferenças que são evidentes, mas que, ao mesmo tempo, não impossibilitariam laços solidariedade e de luta social em parceira, da forma semelhante ao qual também *People of Color*, como categoria de identidade coletiva, parece sugerir.

Remetendo-se a histórias de usos da categoria *Women of Color* no contexto dos movimentos feministas estadunidenses a ativista Loretta Ross⁶⁶ nota que o termo originalmente aparecia como um modo dar visibilidade às demandas específicas das mulheres negras em uma das edições do *National Women's Conference*, realizado na cidade de Houston em 1977. No vídeo⁶⁷ em que se registra seu depoimento dessa ativista, ela observa criticamente as relações de disputas entre feministas no contexto do movimento nos anos setenta, naquilo ela busca estabelecer um tipo de genealogia do termo *Women of Color* através de sua experiência histórica como ativista orgânica e parte desses movimentos.

Nessa ocasião, Ross declara que em função de divergências entre as mulheres negras presentes nas conferências e as organizadoras do evento (predominantemente mulheres brancas) se apresentou uma plataforma alternativa chamada "*The Black Women's Agenda*", elaborado em contraposição àquela oferecida pelas organizadoras e chamada de "*Minority Women's Plank*". Na conferência, que iria votar resoluções guias para atuação política, as demais mulheres não-brancas vinculadas aos "grupos minoritários de mulheres" (*minority women*) presentes no evento queriam ser incluídas na plataforma política

⁶⁶ É uma das fundadoras e integrante do grupo *The Sistersong Women of Color Reproductive Justice Collective*, uma das organizações feministas pioneiras no debate sobre direitos reprodutivos nos Estados Unidos. Visite o site da organização (<http://sistersong.net/>) e site de Loretta Ross (<http://www.lorettaross.com/>) para mais informações sobre suas trajetórias entre o movimento feminista estadunidense. Endereços eletrônicos acessados em setembro de 2016.

⁶⁷O depoimento da ativista se encontra registrado neste vídeo (*The Origin of the phrase "Women of Color"*) presente na plataforma de *streaming YouTube*, disponibilizado pelo coletivo *Western States Center* (em inglês): <https://www.youtube.com/watch?v=82vl34mi4IwA>. Acessado em setembro de 2016.

desenvolvida pelo grupo de mulheres negras que assim, com essas novas inclusões, deixaria de ser somente uma “agenda política das mulheres negras”.

Nesse contexto Ross observava que ali a demarcação do termo *Women of Color* era distinguida simplesmente como uma expressão de parceria. Não era vista como designação definida a partir de diferenças biológicas essenciais em termos raciais (nascido asiático, afro-americano, indígena, por exemplo), mas sim uma designação determinada em termos de solidariedade e como categoria política de identificação a partir da compreensão de necessidades e de “bandeiras de luta” comuns, compartilhadas entre mulheres que tivessem sido racializadas como não-brancas. Em lutas compreendidas como compartilhadas entre estes diferentes grupos étnicos nas respostas políticas contra as diversas formas de racismos e sexismos, seria possível estabelecer um comprometimento em trabalhar politicamente em colaboração como “mulheres de cor” que fossem consideradas equivocadamente enquanto “minorias”.

Ao mesmo tempo alguns ativistas notam que estes termos têm também suas limitações enquanto modelos de identificação coletiva no contexto de movimentos sociais que lutem por justiça social nos Estados Unidos, justamente pelo sentido talvez um pouco monolítico e essencializado que vem ganhando nos últimos anos entre esses círculos de ativismo. Nesses contextos se nota que apesar das expressões *Women of Color* e *People of Color* possam servir como “termos guarda-chuvas”, ao auxiliar nas lutas coletivas e nas alianças possíveis entre diferentes histórias coletivas e individuais de racialização, em alguns casos essas categorias passam também a serem esvaziadas de suas histórias, relegando suas origens com categoria essencialmente política e de coalizão ao esquecimento.

Ross se pergunta em sua fala: “por que reduzir uma designação política (*Women of Color*) a um destino ou identificação quase biológica e essencializada em torno da noção de raça?”⁶⁸ Loretta Ross nota ainda que não se trate de desconsiderar os diferentes processos de racialização que desenvolvem categorias identitárias determinadas e influenciadas por marcadores raciais (afro-americanos, asiático-americanos, nativo-americanos, por exemplo) mas sim de entender que na opção pelos termos *Women of Color* ou *People of Color* o que se está escolhendo é

⁶⁸ No mesmo vídeo citado anteriormente Ross se pergunta em inglês sobre a categoria *Women Of Color*: “*But why are you reducing a political designation to a biological destiny?*”

trabalhar com outros grupos e pessoas que foram “tornadas minorias” por processos de opressão baseados em prejuízo e discriminação racial.

Ao compreender esta história, que está embutida no contexto de formulação desses termos, Ross julga que seria possível elevar o debate sobre identidades coletivas e individuais a outras esferas, onde estas categorias serviriam como catalisadores de ações conjuntas, de iniciativas de solidariedade e de também, eu diria, no caso do QWOCMAP, de construção de meios de produção visual e artística que recontem estas histórias individuais e coletivas a partir dos pontos de vista particulares individuais e coletivos e a partir intervenção e articulação entre esses grupos étnicos na ação conjunta para criação artística.

Este tipo de iniciativa não se encontra ausente de tensões entre estas diferentes posicionalidades em termos étnico-raciais, de gênero, sexualidade, como eu pude observar e como veremos mais adiante na análise do processo de criação do QWOCMAP. Mas surge também muitas vezes como um modo de colocar em questão os modos monolíticos pelos quais estas categorias de solidariedade e de identidade são às vezes naturalizadas no próprio contexto político ativista no qual elas surgem, ganhando assim alguns sentidos redutores bastante fixados e algumas vezes essencialistas.

Janani Balasubramanian (2013, s/p.), ativista trans e *genderqueer* e artista da palavra escrita e falada de origem sul-asiática, pergunta-se em artigo do *Blog Black Girl Dangerous*⁶⁹ até que ponto se poderia considerar como as mesmas essas experiências de colonização e racialização encaradas por comunidades afro-americanas e as comunidades sul-asiáticas nos Estados Unidos, por exemplo, sem considerar que, em termos coletivos e individuais estas experiências e as situações recorrentes de racismos não são as mesmas para todos os grupos *of color* no país, isto é, refletem diferentes processos e dinâmicas sociais bem como dizem respeito à diferentes tipos de preconceitos racistas direcionados à diferentes grupos racializados.

Para esta/e ativista a expressão *People of Color* não daria conta de diferentes posicionalidades, processos de identificação e experiências específicas de vivência dos diferentes racismos nos Estados Unidos. Em

⁶⁹ Conferir Balasubramanian (2013). Artigo publicado em março de 2013 e intitulado “*What’s Wrong With the Term ‘Person of Color’*”. Disponível em: <http://www.blackgirldangerous.org/2013/03/2013321whats-wrong-with-the-term-person-of-color/> . Consultado em outubro de 2016.

sua compreensão estes termos não deveriam ser abandonados em sua utilização em meios politizados entre pessoas QTWPOC, mas sim considerados em seus limites, tendo sempre em vista suas origens e sua característica contingente como categoria de coalizão política para que não se recaia em usos genéricos e simplificadores de “*communities of color*”. Seria necessário considerar criticamente os processos desiguais e as hierarquias étnicas e raciais entre diferentes grupos considerados como não-brancas no interior de histórias de discriminação e prejuízo social no interior dos sistemas de classificação racial no país. Para Balasubramanian (2013, s/p.) o termo *People of Color* seria somente um dos termos para construir essas parcerias e nutrir solidariedades e não um movimento social ou uma “comunidade” em si mesmos.

2.4.3 *Queer* e Trans e seus entrelaçamentos com *People of Color*

Sempre que tentamos definir o que seja o *queer* nos defrontamos com impasses, no difícil exercício articulado em delinear os significados de uma categoria que recusa ou escapa às distinções prontas, bem-acabadas e restritas. Como categoria acusatória corrente em contextos anglôfonos, se dirigia àqueles/as que de algum modo resvalavam entre as dissidências em relação às normas binárias de gêneros correntes, designando todos/as aquele/as percebidos/as como “estranhos/as” e “exóticos/as” em termos de gênero e sexualidade, em um exercício de comparação quase sempre prejudicial para estas pessoas, no terreno das normativas sociais que ditam apropriadamente o que deve propriamente ser masculino ou feminino. Nessa lógica normativa e binária, tudo o que é ambíguo ou que momentaneamente foge desse dualismo poderia ser, para bem ou para o mal, incluído nesse espectro *queer*.

Nesse jogo contextual a respeito dos significados dessa categoria, pela positiva ocorre ao menos desde os anos oitenta um processo de (re)apropriação e resignificação do *queer* enquanto termo, livrando a palavra e seus significados prejudiciais e transformando essa categoria de acusação e injúria em termo potencialmente útil em processos de configuração identitária. Apresentando-se como uma forma de resistência aos processos de construção subjetiva e identitária muito estritos e encapsulados em noções tais gays, lésbicas e bissexuais, o *queer* sinalizava uma alternativa que talvez demarcasse outros processos de construção subjetiva e identitária mais fluidos. Categoria interessante naquilo que poderia ser pensado como uma crítica as políticas de identidade segmentadas, ser ou estar *queer* buscaria a reafirmação

combativa de táticas, estéticas, políticas e de práticas sexuais e de gênero que evitassem uma assimilação aos modelos normativos em geral.

Autoras pioneiras dos estudos *queer* em suas críticas aos sistemas binários, nas reflexões seminais articuladas principalmente por Adrienne Rich (RICH, 1980), Eve Sedgwick (SEDGWICK, 1990), Judith Butler (BUTLER, 1990) Gayle Rubin (RUBIN, 1998; RUBIN; BUTLER, 2003) e Teresa de Lauretis (LAURETIS, 1991), notam que as identidades trans já pressuporiam um trânsito e um desafio em suas raízes ao binarismo de gênero e, em alguns casos, à heterossexualidade quanto um regime normativo compulsório. No caso de meu trabalho de campo existiam exemplos de pessoas que não se identificando com o gênero que lhes tinha sido atribuído ao nascer e não se sentindo necessariamente pertencentes ou identificadas com as representações do “gênero oposto”, resistiam às representações sociais definidas e fixadas para o que fosse específico de “homens” e/ou de “mulheres” em dado contexto social do qual faziam parte. Buscavam assim transitar entre estes aparentes opostos masculinos e femininos, sem definir especificamente serem “homens” ou “mulheres” em termos estritos, ou seja, passavam a se considerar como pessoas trans não-binárias (*non-binary trans people or person*) em suas próprias palavras. Obviamente, em alguns casos existiam pessoas trans que se definiam como “homens trans”, “mulheres trans” ou mesmo somente como transgêneros, mas também existiam pessoas que se definiam somente como “trans” de uma forma mais abrangente, sem necessariamente se distinguirem como homens ou mulheres, preferindo assim se situarem e habitarem um espectro da não-binariedade e da fluidez identitária. O que se mostrava muito comumente em campo era a expressão de um debate político sobre as existências de pessoas trans não-binárias, que resistiam a pensarem e refletirem sobre si mesmas em termos exclusivamente binários em termos de gênero e sexualidade.

Ao mesmo tempo em que essas categorias ganhavam contornos próprios a partir das experiências dos sujeitos representados nos filmes e que produziam essas obras audiovisuais, eram também categorias de identidade coletiva amplas, modos compartilhados pelos quais os sujeitos entendiam suas experiências, ao se utilizarem delas para descrever a si mesmas/os, e se autoidentificam como pessoas *queer*, trans, ou como mulheres *of color*. São categorias classificatórias que servem para ressaltar diferenças de formas não prescritivas, mas que também são descritivas e produtoras de mais diferença, utilizadas ali de um modo plástico nas maneiras pelas quais os sujeitos delas se

apropriavam e criavam novas categorias e definições sobre suas sexualidades e suas identidades de gênero.

Desse modo, não eram categorias que englobavam umas às outras ou que se articulassem hierarquicamente. Eram ali relacionadas de um modo interseccional para apontar certas especificidades identitárias em suas produtividades possíveis, ao produzirem mais diferenças. Ainda assim existia certamente uma predominância da categoria *queer* como noção de referência, um “termo guarda-chuva” amplo que deveria quase sempre ser relacionado em suas relações com a transgeneridade. Muitas vezes, mesmo que se reivindicasse como referência a própria categoria “mulher”, como era bastante frequente no caso das inclinações iniciais e da nomeação de uma grupo como o QWOCMAP, “mulher” também aparecia como um elemento ou noção colocada em jogo, pois se partia principalmente de uma definição *queer* que buscava desestabilizar a integridade desse ente discursivo “essencial” em nome de uma significação menos estática e mais contingente, optando talvez por uma orientação e posição sobre o gênero que era mais fluída.

Apresentavam-se em campo também certas situações em que se discutia o *queer* como processo de questionamento de identidades de gênero e de sexualidades que deveria levar em consideração questões étnicas e raciais. Notava-se ali como a necessidade de debates que dedicassem maior atenção às articulações entre sexo/gênero com outros marcadores sociais produtores de diferenças e de posicionalidades, tais como etnicidade, nacionalidade e de processos de racialização locais e transnacionais deveriam ser seriamente levados em conta no caso da maioria das pessoas movidas e envolvidas nas ações da ONG. A inclusão de questões referentes aos debates étnicos e raciais tem sido um dos esforços de certa vertente de estudos *queer* realizados principalmente em contextos acadêmicos estadunidenses e que vem sendo designada como *Queer of Color Critique*.

Na concepção de alguns dos teóricos da *Queer of Color Critique*, no contemporâneo o *queer* passaria em algumas situações por um processo de assimilação em alguns casos bastante normativo, seja nos complexos modos de absorção acadêmica ou no debate público entre movimentos sociais, tornando-se ironicamente muito semelhante a uma “nova identidade coletiva” entre as variadas já existentes (gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros, travestis, trans, intersexuais, assexuais), agregando agora mais uma letra (a letra Q) à já enorme sigla LGBT, agora designada talvez como LGBTQIA.

A sigla QTWPOC (*Queer & Trans People of Color*) que era algumas vezes utilizada pelas integrantes do QWOCMAP, serve nesse contexto para demarcar certa distinção política e racial em contraposição a uma parcela da população e do movimento social LGBT mais *mainstream* nos Estados Unidos, composto em grande parte por pessoas brancas, de classe média ou classe média alta e que se identificam como gays e lésbicas principalmente. Em muitos desses espaços mais institucionalizados de ativismo gay e lésbico discussões sobre classe social, questões referentes aos pertencimentos raciais e étnicos e também debates mais específicos que desafiavam certas categorias identitárias mais estanques nem sempre encontravam muita audiência, propiciando assim um contexto no qual pessoas *queer* e trans “de cor” não encontravam acolhida, visibilidade ou representação política.

Muitos estudiosos vinculados às tendências teóricas da *Queer of Color Critique* tais como José Muñoz (1999), Gayatri Gopinath (2005), Juana María Rodríguez (2003), Roderick Ferguson (2004), Marcia Ochoa (2011), Jasbir Puar (2007), Martin Manalansan IV (2003), entre outras/os se inspiram em debates feministas interseccionais reafirmando a importância do *queer* como uma categoria que se expande para além das compreensões que o identificam com um ideário unicamente relacionado a certo tipo de braquitude anglo-americana. Reivindicando os sentidos outros que o termo pode adquirir na experiência de pessoas latinas, que o incorporam enquanto parte de seus processos identitários, a autora Juana María Rodríguez nota que o

queer não é simplesmente um termo guarda-chuva que engloba lésbicas, bissexuais, homens gays, pessoas *two-spirited* e transexuais; é [sim] um desafio às construções da heteronormatividade. [O *queer*] não precisa subsumir as particularidades destas outras definições de identidade; ao invés disso, [o *queer*] cria uma oportunidade para questionar os sistemas de categorização que serviram para definir a sexualidade. (...). Para muitos dos latinos vivendo nos Estados Unidos, a apropriação da linguagem para nossos próprios usos faz e forma parte de rituais de sobrevivência. [O *queer*, tal como outros termos de identificação sexual, racial e étnica,] (...) são então apropriados e transformados no interior destas comunidades. *Queer* se torna um, numa série de termos, que nós podemos empregar

para definir a nós mesmos. (RODRÍGUEZ, 2003, p. 24-25)⁷⁰

De certo modo o que fazem estes/as pesquisadores/as é propor ressignificações da categoria *queer* através da experiência das pessoas racializadas como não-brancas ao mesmo tempo e que se colocam em relevo as categorias locais ou nativas que também questionam, em alguma medida, o binarismo de gênero e sexualidade. Muitas destas pesquisas e estudos visam certo desafio aos padrões homonormativos presentes no interior de certas tendências dos estudos *queer* estadunidenses e europeus, marcados por lógicas subjetivas predominantemente gays, masculinas e brancas, num mecanismo que despreza e exclui subjetividades *queer* racializadas como não-brancas. Busca-se assim tornar legíveis certos arranjos de homosociabilidade que pouco se assemelham “à versão universalizada de ‘identidade gay’ delineada no interior de imaginários gays eurocêtricos” (GOPINATH, 2005, p. 11)⁷¹ e estadunidenses. Nesta tendência dos estudos da *Queer of Color Critique* o que se pretende é descentrar as lógicas hierárquicas intrínsecas aos processos de racialização constituídas no interior de matrizes nacionais e transnacionais, desconstruindo

a “branquitude” e os paradigmas Euro-Americanos ao teorizar sexualidades tanto em termos locais e também transnacionalmente (...), [buscando] desafiar certas noções etnocêtricas que advogam uma ‘identidade gay globalizada’ universal, comprometida com narrativas coloniais sobre desenvolvimento e progresso e que julga todas as ‘outras’ culturas sexuais, comunidades e práticas em contraste ao modelo Euro-Americano de identidade sexual. (Gopinath, 2005, p. 12)⁷²

Nessa proposta se constroem modos alternativos para pensar sobre a pertinência e usos do *queer* enquanto categoria no norte e no sul globais, refletindo também sobre a possibilidade de tomar este conceito numa dimensão que possa ser considerada em termos transculturais, seja nos seus usos analíticos em teorias acadêmicas ou nos modos como sujeitos e coletivos articulam suas identidades em diferentes contextos nacionais. O que parecem propor estes pesquisadores é uma tarefa

⁷⁰ Tradução livre.

⁷¹ Tradução livre.

⁷² Tradução livre.

política no interior da produção de ideias em contextos acadêmicos centrais, tomando processos de racialização e etnicidade em seus aspectos históricos e na influência real e decisiva que estes têm nos modos como sujeitos e coletivos entendem suas constituições subjetivas e suas identidades de gênero e sexuais. Estas pesquisas parecem sugerir assim um modo de pensar sobre o *queer* que seja mais plástico e localizado étnica e racialmente, atentando para as potencialidades não limitantes que o termo tinha na origem de seus usos positivados e como desafio aos binarismos identitários.

A teóricas feministas pós-coloniais Paola Bachetta, Fatima El-Tayeb e Jin Haritaworn (2015) notam que também talvez seja possível uma análise que tomasse “as posicionalidade de *Queer People of Color* (ali definido pela sigla QPoC) como uma lente valiosa para repensar os imaginários raciais e coloniais de sujeitos e de espaços” (BACHETTA, EL-TAYEB, HARITAWORN, 2015, p. 769) em países “centrais”, pois se trataria de uma abordagem que reúne raça, gênero, classe, colonialismo e sexualidade em uma análise englobante em que se abordam vários apagamentos (dos gêneros, das sexualidades, da raça ou da etnicidade) nos debates ativistas e acadêmicos sobre a ocupação de espaços urbanos e a partir de um entendimento em que os espaços seriam formações que estão atravessadas e co-constituídas através de sexualidade e de outras relações de poder colocadas em jogo.

Reconhecendo as limitações presentes na articulação das categorias "*queer*" e "*of color*" em suas contingências, as autoras propõem que mesmo com os problemas indiscutíveis estes conceitos apresentam em termos de definições abrangentes fugidias e talvez um tanto universalizantes em aspectos relativos às identidades e sujeitos ali representados, de um certo modo esses termos possam ainda, quem sabe, serem utilizados e mobilizados para descrever as intervenções radicais de grupos TQPOC numa paisagem urbana de grandes metrópoles em contexto nos quais estes grupos continuam a ser violentamente excluídos. As autoras pensam nessas categorias analíticas como modos de construção de alianças, sejam estas nos modos de construir teorias em campos acadêmicos ou nas atividades e ações diretas de grupos lutando contra processo de exclusão e opressão em contextos urbanos variados. Elas notam que essas necessidades de coalizão sejam necessárias no presente momento, como modos de resposta e reconhecimento de coletividades QPoC ou QTPOC:

Nós reconhecemos que as identidades e as lealdades são múltiplas, variáveis e multifacetadas, mas neste momento da história, a categoria de "QPoC" permite

que os ativistas europeus [e americanos] QPoC, (...) e nos permite, como estudiosas que provêm desse contexto, a traçar conexões que são mais complexas do as narrativas hegemônicas eurocêtricas e estadunidenses implicam [e possibilitam] (...) [e também como uma forma de criação positiva de parcerias possíveis] (BACHETTA, EL-TAYEB, HARITAWORN, 2015, p. 769).⁷³

E é nesse espírito de aliança e de parceria que muitas das pessoas *queer* e trans “de cor” buscam assim a constituição de outros fóruns sociais e de outros debates políticos que visibilizam e deem legitimidade às suas demandas subjetivas, identitárias e políticas, como era o caso do grupo com o qual eu estava trabalhando nos Estados Unidos. É neste contexto de ativismo, de vivências e construção de “comunidades” QTWPOC que se reafirmam certos pertencimentos raciais e de classe na visão de muitos grupos que se localizam nesse espectro político, propondo experiências de convivência e criação tal como as propostas pelo QWOCMAP. Ao assistir seus filmes, nas conversas que tínhamos em seu escritório e nos contatos anteriores com seus materiais de divulgação, ficava clara a intenção imbricada na realização nos filmes e vídeos do QWOCMAP: contar histórias que traduzissem de forma variadas as vidas dos sujeitos e coletividades QTWPOC. O trabalho de criação filmica e audiovisual do QWOCMAP, sua missão envolvida em incentivar e proporcionar a formação “novos criadores” através do programa de treinamento e de seu festival de cinema, procurava transformar as visões normativas a respeito dessas pessoas e coletividades através dos suportes midiáticos e assim fazer “justiça social”, construindo imagens multidimensionais dessas coletividades e sujeitos.

O próprio grupo articulava sua missão e objetivos assim como uma forma “resposta” visual aos processos de invisibilização, como um dispositivo para o fomento de criação artística situado no interior de uma compreensão em que trataria de justamente visibilizar a existência de sujeitos configurados no entrecruzamento de inúmeras diferenças identitárias e que vivenciavam esses processos de exclusão de variadas

⁷³ No original se lê: “*We acknowledge that identities and allegiances are multilayered and shifting, but at this point in history, the category of ‘QPoC’ allows European QPoC activists, and allows us as scholars coming out of this context, to trace connections that are more complex than dominant U.S. and Eurocentric narratives imply (...)*”.

formas. A compreensão local era de que como efeito social da discriminação, segregação e violência, muitas dessas pessoas se viam “apagadas” das produções audiovisuais em geral, quando orientadas por padrões sexistas, machistas, racistas e heteronormativos. Tratava-se assim de um interessante movimento de ativismo e resistência cultural, permeado pelo sentimento do “*do it yourself*” (“faça você mesmo”), buscando transformar essa postura política e artística em realidade, algo expresso em seu *slogan*: “*We make vision into reality!*”⁷⁴

Nos próximos capítulos abordo alguns dos modos como os processos exclusão social são tomados como centrais na retórica do QWOCMAP e se expressavam no contexto social em que eu me encontrava, na pesquisa que propunha a realizar sobre e com suas integrantes. Procuo refletir sobre os modos simbólicos e econômicos pelos quais a *San Francisco Bay Area* - considerada por muitos como um contexto social “inclusivo” em termos multiculturais, de gênero e sexualidade - começava a ser vivenciada como uma região em que nem sempre pessoas e coletividades QWTPOC encontravam muita acolhida ou boa recepção, vendo sua permanência ali ou mesmo a ocupação voluntária de espaços públicos afetadas pela crescente especulação imobiliária e pelos processos de gentrificação.

Esse cenário, embora bastante presente em diferentes partes dos Estados Unidos, se acentua de uma forma marcante na região da Baía de San Francisco, contexto no qual se desenvolvem acirradas disputas a respeito dos usos e políticas dos espaços públicos e privados em contexto urbano narrados nas páginas anteriores e contexto no qual o QWOCMAP desenvolve seu trabalho de ativismo e arte. Nos próximos capítulos descreverei nos modos como a ONG realiza esse trabalho de ativismo e de arte também focado em dar vazão à estes debates sobre os usos do espaços público e o modo mulheres lésbicas e pessoas *queer* e trans of color podem ocupar e se sentirem visíveis nesse contexto.

Focando minha análise no festival de cinema que organizam anualmente, no curso de treinamento que acompanhei na cidade de Richmond, localizada ao norte na *Bay Area* e também na análise filmica de um de seus documentários, dirigido por Madeleine Lim e produzido pelo QWOCMAP busco explorar essas questões. Nessas aproximações etnográficas busco refletir sobre os modos poéticos e performáticos pelos quais a ONG materializa e engendra o que chamam de “comunidades” QWTPOC e a maneira pela qual, através de do

⁷⁴ Em uma tradução livre: “nós transformamos visão em realidade”.

treinamento cinematográfico e na criação de seus filmes, advogam por uma relação indissociável entre arte e ativismo.

Capítulo 3

Performando comunidade(s): Um festival de cinema para mulheres, lésbicas, *queers* e *trans of color*.

Em meu contato com o QWOCMAP se definiu uma dinâmica de inserção que foi gradativa, com um acordo realizado com suas integrantes no que se referia à minha participação em suas atividades para efetuar minha pesquisa de campo e também para ativamente trabalhar com elas no que fosse necessário. Uma vez aceito entre elas para a realização da pesquisa a ideia era que eu pudesse participar de seu cotidiano no escritório. Foi nesse escritório que a maioria das nossas interações se deu e também onde pude observar a dinâmica entre suas integrantes no dia-a-dia. Foi lá que meu trabalho mais intensivo se concentrou, especialmente nos períodos mais próximo da realização do festival que se realizaria em junho. Pouco a pouco fui me tornando, naquele cotidiano corrido da ONG, um membro da equipe realizadora da atividade que mais as moviam naquele momento.

No escritório meu campo foi se moldando em sua dinâmica cotidiana, construindo ali uma plataforma na qual eu podia desenvolver uma relação de convivência mais íntima com minhas interlocutoras. No nosso acordo inicial, a partir de minha proposição pessoal e com a abertura e disponibilidade delas, definimos que eu pudesse trabalhar no escritório e realizar minha pesquisa com a existência de uma contrapartida para o grupo. A ideia era que pudesse estar ali presencialmente trabalhando com elas ao menos três vezes por semana como um *intern*, com um tipo de figura interna que estagiasse de forma experimental com o coletivo e que pudesse “fazer de um tudo”, de acordo com as dinâmicas de trabalho que surgissem e fosse assim coletando dados para a investigação que propunha.

Esse esquema de trabalho proporcionou um cotidiano rotineiro que eu já imaginava e que buscava como modo de inserção em campo desde a elaboração do projeto da pesquisa etnográfica que queria desenvolver com elas. Essa aproximação se comprovou muito interessante para a realização do trabalho, pois possibilitava observar e participar de suas ações de uma forma mais próxima e “com elas” e não somente “sobre elas”, buscando seguir os conselhos e a inspiração de minha professora supervisora Trinh T. Minh-há na Universidade da Califórnia em Berkeley, buscando seguir sua proposta na tentativa de “falar de perto” de minhas interlocutoras.

Trinh T. Minh-há, como teórica e cineasta feminista pós-colonial, problematiza os espectros colonialistas na produção de conhecimentos, seja artísticos, seja científico/acadêmicos, propondo assim “falar de perto ao invés de falar sobre” (*talking nearby instead of talking about*) determinado contexto de interação, seja para a produção de um filme documentário, em criações visuais, seja numa crítica epistemológica à antropologia ou no contexto de encontros etnográficos e em suas resultantes etnografias, tais como aquela que eu buscava desenvolver. Ao trabalhar com formas de linguagem indireta, ‘falar de perto’ sugere que não se ‘objetifique’, que não se aponte para um ‘objeto’ como se ele estivesse distante do sujeito falante, daquele/a que cria uma narrativa, ou mesmo que se esteja ‘longínquo’ nos termos dos lugares de fala nos quais essas narrativas são engendradas. Seriam assim tipos de narrativas ou falas que refletem sobre as condições de sua produção, achegando-se de seu objeto de reflexão de maneira bastante próxima, sem que essa proximidade, no entanto, tome ou clame o lugar do próprio objeto de investigação, criando, ao mesmo tempo, uma forma de narrativa vívida e não mera ilustração de outro processo (também vívido) de interação social e criação artística (TRINH, 1991; T. TRINH e CHEN, 1992).

Para mim era importante engendrar um tipo de interação em campo que não tomasse o lugar de fala de minhas interlocutoras e sim pudesse desenvolver uma parceria concreta, baseada em alianças políticas locais e que eu pudesse entender na prática como uma série de procedimentos e interações se desdobravam para a criação dos filmes e vídeos do coletivo. Possibilitava também comprovar e entender na prática e através de seus discursos como elas se organizavam internamente e como buscavam construir relações externa ao grupo para a realização de seu festival de cinema.

Foi nesse espaço que vi se desenvolverem todos os preparativos para a realização das duas principais atividades que caracterizaram o ano que passei em contato e trabalhando com o coletivo: a organização para o festival de cinema que elas organizam anualmente, o *Queer Women of Color Film Festival*, que geralmente se desenrola no mês de junho de cada ano; e os *workshops* de treinamento filmico, que se realizam em momentos diversos do ano, em parcerias com grupos locais e de outras regiões dos Estados Unidos, que descreverei e analisarei em capítulo seguinte.

Nesse capítulo concentrarei numa descrição mais detida a respeito das questões organizativas prévias à realização do festival e sobre sua realização ao longo de um final de semana na edição em 2014,

na qual estive envolvido na organização. Na continuidade dessas descrições busco também ponderar sobre os desdobramentos pressupostos ao longo e após a realização do festival, especialmente no que se refere ao modo como através dele se materializam espaços de experiência e de política ao mesmo tempo em que se atualiza e se adensa o que as integrantes da ONG chamam de “comunidade” QWTPOC, pensando por elas como um modo de ocupação dos espaços públicos em San Francisco.

Como um espaço privilegiado de circulação dessas imagens alternativas sobre a/os QWTPOC, o festival se torna uma arena especial para notamos como performativamente a própria “comunidade” ganha forma através deste evento e ao mesmo tempo em que desafia as percepções locais sobre estes sujeitos em espaços públicos em San Francisco. O festival acaba demarcando um *momento extraordinário* no contexto citadino de San Francisco e se torna ocasião muito significativa em termos simbólicos para vários segmentos populacionais LGBTQIA habitantes da região.

O festival é também um *momento esperado e marcado*, onde essa noção de comunidade é imaginada e de certo modo “materializada”, construindo através de sua realização também novos modos de pensar sobre mulheres e pessoas QWTPOC, suas identidades e subjetividades. Começamos descrevendo as dinâmicas gerais de preparação e realização do festival no escritório, a realização do festival, seguindo para uma análise mais detida sobre a noção de “comunidade”, que ali se expressa no interior de um circuito de festivais LGBTQIA que se realizam nos Estados Unidos.

3.1 Preparações para o festival e o cotidiano no escritório do QWOCMAP

O escritório da ONG funcionava de fato como a sede de uma equipe de produção fílmica que ao mesmo tempo em que preparava as duas atividades centrais que marcavam o ano, produzia também material audiovisual para outros coletivos e ONGs ativistas da região. A forma de viabilizar financeiramente o QWOCMAP se produzia através da elaboração de projetos desenvolvidos com o fim de concorrer às bolsas de incentivo cultural providas de variadas agências nacionais e internacionais que buscam fomentar a ação de grupos ativistas focados em ações entre populações entendidas como “minoritárias” nos Estados Unidos e em outras partes do mundo. Eram essas bolsas e prêmios de incentivo que garantiam, em termos financeiros, a continuidade das

atividades do QWOCMAP, financiando os salários das três integrantes fixas do *staff* da ONG.

Por esse motivo, no momento em que comecei a trabalhar com as integrantes da ONG no escritório grande parte das atenções estavam ainda voltadas para a elaboração destes projetos, que eram escritos em sua totalidade por Kebo e revisados à exaustão por Madeleine. Grande parte do trabalho se concentrava nestes esforços ativos de escrever estes *statements*, desenvolver projetos e justificativas direcionadas à competição por bolsa de financiamento (*Grants*), refletindo um universo que é bastante corriqueiro e familiar para grande parte das organizações não-governamentais ou sem fins lucrativos ativistas nos Estados Unidos. O exercício de escrita era uma forma de engajamento político do qual Kebo se orgulhava, numa articulação textual densa sobre os fins e missões que caracterizavam a ONG, tentando ao mesmo tempo em que se adaptava às *guidelines* (regras) dos editais de financiamento, buscar também se “encaixar” nas prerrogativas destes órgãos sem perder de vista os princípios guias que orientavam sua organização. Ela visava assim, como comentava em algumas conversas que tivemos, permanecer verdadeira e autêntica aos princípios de justiça social aos quais se dedicava o QWOCMAP.

A revisão minuciosa ficava a cargo de Madeleine que tinha maior experiência na dinâmica de submissão e na avaliação de projetos desse tipo por sua já bastante antiga trajetória em grupos ativistas e em fundações que supervisionavam e financiavam projetos semelhantes aos do tipo que a ONG buscava desenvolver. Entre as fundações e órgãos para quais a ONG enviava projetos de financiamento e com as quais também desenvolvia parcerias estavam organizações nacionais, municipais e internacionais privadas e públicas tais como *The San Francisco Foundation, San Francisco Arts Comission, The Zellerbach Family Foundation, Left Tilt Fund, Grants for Arts San Francisco Hotel Tax Fund, Global Fund for Women, Fund For Shared Insight, National Arts & Disability Fund, California Arts Council, Art Works, GAPA F, Astrea National Lesbian Foundation, Bloomberg Philanthropies, The William and Flora Hewlett Foundation, Hass Fund, City of Richmond grants for the Arts, Red Envelope Giving Circle*.

Nas primeiras semanas em que eu iniciava meu trabalho no escritório, enquanto Kebo e Madeleine se concentravam em trabalhar em torno do financiamento, eu tinha sido responsabilizado por elas para que começasse a entrar em contato com as organizações que seriam parcerias na realização do festival. Esse trabalho consistia contatar várias ONGs e outras organizações que já tinha sido parcerias do

QWOCMAP em edições passadas do festival e também de traçar novas e potenciais coligações com outros grupos que topassem participar daquela edição do festival. Kebo e Madeleine também se concentravam em fazer este tipo de trabalho de uma forma mais tangencial naquele momento, se dividindo entre as tarefas correspondentes de financiamento e os preparativos para o festival. Steph, que tinha começado a trabalhar como a responsável técnica de produção filmica, estava bastante concentrada em trabalhar à distância e presencialmente com algumas/alguns das/os diretoras/es que tinham se formado no último *workshop* que o QWOCMAP tinha realizado, que se desenvolvera antes de como começo de meus trabalhos com o grupo. Steph se concentrava no suporte e no *know-how* técnico que tinha como profissional de cinema formada recentemente e buscava assim auxiliar estas/es criadoras/es nos últimos detalhes de edição dos filmes produzidos, que seriam exibidos naquela próxima edição do festival.

Uma das coisas que caracterizavam toda a dinâmica no escritório do QWOCMAP assim que comecei a tomar contato com o grupo era a aparente ansiedade que o festival causava em suas integrantes por se tratar do principal evento público que a ONG organizava e que manifestava, digamos assim, sua faceta pública. Uma das características mais marcantes era a grande dificuldade enfrentada por elas em termos organizativos para “concretizar” o festival e que tanto Kebo, Madeleine e Steph expressavam ao descrever o evento. O festival, chamado de *Queer Women of Color Film Festival* (QWOCFF), tinha ganhado uma magnitude inimaginável ao longo de sua realização em suas diversas edições, atraindo cada vez mais um grande público de ano a ano, com uma quantidade de pessoas que de certo modo parecia inesperada para elas, considerando certa marginalidade que elas atribuíam às atividades do QWOCMAP em suas origens.

O temor e a ansiedade aparentemente relacionados ao festival advinham também a partir do próprio tamanho da ONG em termos numéricos, com um *staff* permanente composto por três pessoas. Era assim um tipo de evento que ganhou uma magnitude maior do que a esperada, comprovando-se como uma empreitada de difícil realização se contasse somente com a equipe de que se dispunha para direcioná-lo previamente e concretizá-lo na prática. O temor e a ansiedade que eu pressentia em minhas interlocutoras a partir das conversas sobre o festival antes de sua realização assim não eram injustificados, pois de fato não seria possível organizar a atividade nos formatos e tamanho que elas propunham contando somente com três ou quatro pessoas (comigo incluído) para organizar todos os detalhes.

Outra pessoa que nos auxiliava nessa tarefa organizativa de ampla envergadura era Jessica Morris, ativista e estudante que também buscava fazer uma pesquisa sobre o QWOCMAP a partir de um viés vinculado aos estudos feministas, a ênfase (*minor*) que estava designada por ela ao cursar a graduação na universidade *Mount Holyoke College*, em Massachusetts. Jessica também estava trabalhando assim como eu num regime de experimentação e observação-participante junto ao QWOCMAP e assim, de certo modo, ocupávamos os dois estes lugares ambíguos como “aprendizes” dos procedimentos e modos de trabalho próprios do grupo e que eram regulados e ditados por Madeleine Lim.

Nos dois chegávamos ao QWOCMAP (Jessica chegou alguns meses mais tarde, já mais próximo da realização do festival) num momento em que as “engrenagens” postas em movimento para o desenvolvimento do festival já estavam em movimento. Ao que parecia e pelo que nos contava Kebo em conversas e comentários informais, a preparação do festival começava em média um ano e meio antes da realização de uma de suas edições. A base para que ela nos apresentasse e comentasse sobre os procedimentos de preparação do festival eram sumarizados numa planilha digital chamada “2014 *Queer Women of Color Filme Festival – Planning Timeline*” (Planilha e linhas do tempo de organização do festival) e que tinha como seu primeiro item a definição e confirmação dos membros da equipe organizadora do festival (*Festival Team Members*).

A definição da equipe teria se definido em teoria no começo de 2013, bem antes da realização da edição de festival em 2014. Mas essa não era a realidade quando eu e Jessica chagamos para realizar um trabalho em parceria com o QWOCMAP. A equipe que aqui elas se referiam parecia ser algo bem mais amplo do que somente cinco pessoas e dava a entender que se tratava de um maior número de pessoas do que tínhamos naquele momento a disposição para a realização do evento. Depois vim a entender em minhas conversas com ex-integrantes da ONG e com diretores e diretoras associados ao coletivo, que em edições passadas o QWOCMAP tinha contado com grande quantidade de parceiros voluntários, mas que esse número tinha se reduzido drasticamente nos últimos anos em grande parte em função das dinâmicas e da tônica de trabalho intenso que imprimiam tanto Kebo quanto Madeleine a tudo que dizia respeito ao festival. Tínhamos então, na prática somente cinco pessoas com as quais contar para organizar um festival de grandes para médias dimensões, o que não parecia uma boa perspectiva, considerando o fluxo e a quantidade de trabalho pressuposta naquela *Timeline* que Kebo nos apresentava então.

Chegávamos em um momento em que muitas coisas relativas à organização do evento pareciam estar atrasadas, pois, segundo a planilha de Kebo, muitas delas deveriam ter sido realizadas no ano anterior. Entre as atividades descritas ali estavam alguns procedimentos importantes divididos entre diferentes sessões com correspondentes às tarefas e aos deadlines. O maior desses campos se tratava do que se chamava de “*Logistics*”, espaço da tabela no qual se encontravam tarefas como a reserva do espaço em que o festival aconteceria; trâmites administrativos para obtenção de licenças municipais para realização do evento, organização de reuniões com voluntárias/os e com parceiros, organizações logísticas das recepções com alimentos e bebidas a serem oferecidos; preparação e criação de crachás e de documentos distribuídos entre instituições e outros parceiros e variadas outras minúcias.

Essa parte logística, que se constituía a partir de uma extensa lista de tarefas, era coordenada principal por Kebo e era repassada, a depender do contexto e atribuição a mim e a Jessica. Outros aspectos listados eram “*Tech*” (que tocava na produção de um trailer para aquela divulgação daquela edição e também dos últimos detalhes de finalização dos filmes que seriam exibidos), que ficavam principalmente sob responsabilidade de Madeleine e Steph; “*Promotional Materials & Website*” e “*Communications*” dedicados às tarefas de contato cotidiano com a empresa responsável pela criação do material gráfico e pela divulgação do evento na internet; e por fim, um campo definido como “*Donations*”, que se dedicava ao contato com todas as empresas, ONGs e outras organizações que pudessem auxiliar financeiramente na realização do festival, cuja responsabilidade recaía sobre Kebo, com o auxílio de Steph e meu. A planilha também trazia uma versão sumária das atividades que ocorreria durante o festival.

Como dito, minhas atividades estavam dedicadas a entrar em contato com as organizações parcerias da ONG, tentando definir que tipo de cooperação estes entes externos ao coletivo poderiam começar a nutrir ou como dar continuidade às parcerias que já tivessem sido realizadas no passado. Meu trabalho se concretizava numa cooperação com Steph, de modo que por semanas nossas atribuições se dedicavam a entrar em contato com diversas organizações que tínhamos definido como possíveis parceiros escrevendo emails ou então telefonando para estabelecer uma primeira conversa. Eu estava encarregado de iniciar estes novos contatos, pesquisando numa base de dados de organizações

não-governamentais e sem fins lucrativos da região (*San Francisco Bay Area Progressive Directory*⁷⁵).

Minha seleção de organizações, entre as novas que buscávamos vincular ao trabalho do coletivo, se relacionavam à temática da curadoria que o QWOCMAP estava definindo para o festival daquele ano, determinado como “*Re-Generation: Food, Environment & Land*”⁷⁶, escolhida como um modo de dar vazão às temáticas que tinham surgido em alguns dos cursos de treinamento que se realizaram nos dois anos anteriores e que seriam a base de muitos dos filmes que seriam exibidos naquele ano, enfocando-se cada vez mais nos aspectos de justiça ambiental (*Environmental Justice*) que elas buscavam ressaltar então para o festival daquele ano. Assim, grandes partes dos grupos com os quais entrei em contato tinham como foco algum tipo de debate a respeito de lutas por justiça ambiental ou então de cunho ambientalistas, quase sempre relacionadas às demandas e discussões políticas específicas das populações imigrantes e *of color* da Califórnia.

Enquanto Steph ficava responsável em definir quem seriam parceiros comunitários (que doariam somas em dinheiro para a realização do evento) ou então Co-apresentadores (contribuindo de outras maneiras para que o evento se realizasse) e também se ocupava dos trabalhos de edição com os cineastas que pediam seu auxílio, eu buscava doações em espécie (tais como estadias em hotéis, objetos, doações de comida, pacotes de viagem, entre outros tipos de contribuição) que seriam os prêmios de dois leilões, o silencioso, que ocorreria ao longo do festival, e o virtual, que ocorreria no mês de maio, um pouco antes da realização do evento. Para isso nos utilizávamos também da extensa rede de contatos e de referências, em termos de pessoas e lideranças de cada um dos grupos e organizações que deviam ser contatadas e que eram elencadas por Kebo e Madeleine a partir de seu *know-how* ativista e da história que elas já tinham na sua relação com outros grupos políticos na *Bay Area*.

⁷⁵ Confira a o endereço do diretório *on-line* com os links e endereços virtuais de variados grupos, que servia como base para algumas das pesquisas e contatos que iniciei ao longo do trabalho de campo na preparação do festival. O diretório contém mais de 1200 organizações de matizes políticos “progressistas” trabalhando no ativismo e organizações de diferentes populações e enfocadas em diferentes perspectivas e temas na região: <http://www.bapd.org>. Acessado em novembro de 2016.

⁷⁶ “Re-Generação/Geração: Comida, Meio Ambiente e Terra”, numa tradução livre.

Eu ficava pouco a pouco responsável também em viabilizar a realização das recepções que teríamos durante as várias sessões de exibição do festival, entrando em contato com restaurantes pertencentes a proprietárias/os *of color* ou que se dedicassem a divulgação e venda de comidas e pratos etnicamente vinculados às culturas de populações *of color*. Desse modo eu estava priorizando, com o consentimento delas, o contato de vários restaurantes de comida mexicana, porto-riquenha, vietnamita, chinesa, japonesa, de *soul food* e de tantas outras orientações culinárias. Nas falas de Kebo a comida e as bebidas que iríamos oferecer também se trava de uma forma de acolher o público participante do festival, designando um tipo de menu que buscava refletir as culturas culinárias dos grupos que o QWOCMAP organizava através de suas ações. Eu também tinha ficado responsável em conseguir junto ao *San Francisco Police Department* uma autorização para venda e comercialização de bebidas alcoólicas, algo que foi bastante trabalhoso e um tanto estressante na ocasião, pois como estrangeiro, naquela situação trabalhando como pesquisador e estudante provindo do Brasil, a interação com um órgão de regulamentação e repressão não me parecia a melhor das tarefas, mas algo ao qual me propus como parte de meu compromisso com o grupo.

Mesmo que toda essa organização prévia fosse enfatizada nas conversas e interações mais diretas que tínhamos com Madeleine e Kebo, na prática e por minha própria experiência junto com elas, o que me parecia era que o festival era organizado de uma forma muito espontânea e um tanto caótica. Mesmo com todo o processo de racionalização dos processos e ações para concretização do festival, modulados através das planilhas e pelo modo como elas buscavam trabalhar no escritório, ainda assim ficava uma impressão, que era partilhada por mim, Steph e Jessica, de que o festival acaba sendo um esforço de imaginação e de organização prática que exigia muita concentração, esforço e sacrifício para que realmente se realizasse de uma forma satisfatória. Mais do que seguir cada um daqueles passos descritos e racionalizados através de *deadlines* bastante definidas e fixas, nossa impressão era de que as coisas acorriam de formas corridas, desorganizadas e bastante espontâneas, de acordo com as pressões e demandas que se apresentassem mais urgentes em determinado momento.

Ainda assim a planilha com a *timeline* de tratava de um mapa ou um documento-guia para todas as atividades, ações e detalhes concernentes ao festival e encarnava um tipo de racionalização que tanto Kebo quanto Madeleine buscavam imprimir em tudo que dizia respeito

ao QWOCMAP e não somente ao festival. As formas de interação, modulação e racionalização buscavam construir, segundo elas, uma ideia de profissionalismo e precisão que elas pretendiam associar à imagem da ONG. Este tipo de procedimento muito estrito referente ao que elas chamavam de “profissionalismo” se expressava também em nas interações cotidianas que tínhamos com Kebo e Madeleine. Principalmente nas relações que eu e Jessica e ocasionalmente com Steph tínhamos com Madeleine, as interações se davam de forma rígida e às vezes ríspidas e que se intensificavam com a proximidade de realização do festival.

Na visão de Steph, em conversas que tivemos ao longo do ano, isso se desenvolvia por uma insegurança de que o coletivo fosse visto como pouco profissional entre as equipes de produção filmica ou entre os outros grupos e ONGs LGBTQIA da *Bay Area*, temor e ansiedade que também me foi relatada pela própria Kebo em uma de nossas conversas. O cuidado tão redobrado no que se referia aos detalhes de escrita de uma carta de convite para uma parceria entre organizações ou e-mail para outro coletivo ativista, a forma de edição de um projeto para requisitar financiamento e a relação com outros grupos de um modo mais geral se devia à maneira como minhas interlocutoras tentavam minimizar os danos à imagem de respeitabilidade e profissionalismo que o QWOCMAP tinha construído ao longo dos anos. Esse sentimento de preservação (que às vezes se revertia em rispidez em algumas relações interpessoais) também se justificava, nas palavras de Kebo, frente a situações passadas em que recorrentemente a credibilidade e a consistência, em termos de ética de trabalho e de qualidade dos filmes desenvolvidos por estas ativistas e criadoras, foram colocadas em questão pelo simples fato de serem mulheres *queer of color* que os estavam produzindo.

Essa forma de relação interpessoal um tanto rígida e algo seca foi para mim uma dificuldade no começo de minha relação com elas no cotidiano do escritório e algo que perdurou e percorreu toda minha experiência com elas. Não somente pelo fato de ser brasileiro e também não falar de forma plenamente fluente o inglês no começo de nossas interações, imaginei que talvez elas não me quisessem ali em seu ambiente de trabalho pelo modo como me tratavam, que se exprimia em receptividade e cordialidade, mas também através de certa distância e até em alguma desconfiança em ocasiões diversas.

Muitas vezes eu sentia que minha presença ali talvez fosse indesejada ou mesmo que minhas contribuições não fossem suficientemente boas ou mesmo que fossem pouco significativas, em

termos de trabalho propriamente dito ou nos desdobramentos que a pesquisa que fazia sobre e com elas pudessem trazer para o grupo. Certamente o fato de que eu fosse um homem cisgênero e homossexual fazendo uma pesquisa sobre o grupo de mulheres e pessoas *queer of color* não fosse aos olhos delas o melhor dos cenários e algo que não correspondia plenamente com seu projeto político e ativista. Mas eu imaginava que com seu aceite, isto é, com sua permissão em realizar a pesquisa *in loco*, eu pudesse problematizar essa posicionalidade e ao mesmo tempo construir uma relação de aliança e parceria que, de fato, ao longo daquele ano, se concretizou.

Refletindo sobre estas questões então e agora através da escrita desse trabalho, que já é feito em retrospectiva e como um exercício de invenção a partir da memória e de outros registros (cadernos de campo, vídeos e todos os demais materiais colhidos ao longo do campo), penso que de certo modo eu colocava minha própria posicionalidade como tema de reflexão central no trabalho antropológico contemporâneo a partir de meu desconforto em campo. Minha interação com elas, que teve certamente muitos momentos de prazer e alegria, foi também marcada por sentimentos de vulnerabilidade e de desconforto que me tiravam e continuam tirando de minhas zonas de conforto como pesquisador e como sujeito em si mesmo. Ao longo de nossa convivência esse meu estranhamento inicial foi se minimizando, mas fez também com que minha relação com o coletivo não tenha sido de extrema proximidade como eu tinha imaginado de início. Imaginava que pudesse estabelecer relações de solidariedade e amizade com as integrantes do QWOCMAP, algo que se ensaiou com Steph, mas que não se mostrava possível com Kebo e Madeleine, que se mantinham a certa distância.

Os preparativos para o festival seguiam ao longo dos meses de março, abril e maio de forma bastante corrida, na dinâmica de produção de um evento que logo se realizaria em meados de junho. Algumas situações dignas de nota foram reuniões e encontros que se destacam para que o festival se realizasse sobre os quais busco agora comentar a partir de breves descrições. Algo que era organizado com bastante cuidado foi a preparação para a *Community Partner Convening* (algumas vezes chamada também de *Meeting*), uma reunião de convenção que seria realizada com representantes das organizações, coletivos e ONGs que seriam parceiras do QWOCMAP naquela edição do festival. Essas organizações faziam parte da seleção definida por Kebo e Steph que contou com meu auxílio, sendo previamente definidas, como mencionado antes, no mês de março e abril entre os

grupos e coletivos que seriam naquele ano os *Community Partners* (Parceiros da Comunidade) e os *Co-presenters* (Co-apresentadores) do QWOCFF.

As diferenças entre estas categorias nas quais o coletivo classificava estes grupos se deviam ao modo como cada organização se propunha a colaborar com o festival em termos de capital humano (colocando à disposição voluntários e parte de seu *staff* contratado para trabalhar durante o festival) e de capital financeiro revertido através de doações em dinheiro que cada grupo ou ONG destinasse ao QWOCMAP para realização do festival. As doações de grupos que ultrapassassem o valor de trezentos dólares habilitavam estes mesmo grupos a se tornarem, na classificação interna do QWOCMAP, *Community Partners*, o que possibilitava que os coletivos pudessem acessar o público que assistisse ao festival em sessões pré-determinadas para falarem sobre suas ações e trabalhos de ativismo e justiça social na *Bay Area*. *Co-presenters* eram aqueles grupos e ONGs que não tinham possibilidades de fazer doações em dinheiro para o QWOCMAP, mas que mesmo assim se prontificavam a realizar algum tipo de parceria ou trabalho voluntário que auxiliasse na realização do festival.

Neste caso geralmente estes grupos eram convidados a disporem *flyers* e outros materiais informativos em um *stand* específico durante o festival, mas não tinham reservado para si um momento específico para falarem com o público participante do QWOCFF ao longo de sua realização, cortesia estendida somente aos *Community Partners* de cada ano. Em 2014 estavam definidos como *Co-presenters* treze grupos: *Arab Cultural Center*, *Aunt Lute Books*, *Brown Boi Project*, *California College of Arts*, *California Food Justice*, *EDEN*, *LGBTQ Youth Space*, *Mujeres Unidas y Activas*, *National Religion & Justice Coalition*, *Office of Women's Health de San Francisco*, *Queer Fest Productions*, *Shades Magazine* e *United Roots Oakland*.

No caso dos *Community Partners* se esperava um tipo de cooperação mais próxima para realização das atividades durante o festival pelo fato de que cada uma destes grupos teriam um momento para discursar brevemente para o grupo como *sponsors* (tal como patrocinadores ou incentivadores, de certa maneira) de sessões específicas ao longo das exposições daquela edição. Precisavam então estar a par das dinâmicas organizativas e logísticas de cada uma das exposições que estavam sendo programadas pelo QWOCMAP e nas quais estariam vinculados. A *Community Partner Convening* servia justamente a este objetivo e como um modo de apresentação das

próprias atividades do QWOCMAP para os ativistas que ainda não conheciam a trajetória da ONG.

A *Community Partner Convening* daquela edição tinha sido organizada para que ocorresse no primeiro dia de junho, em torno de quinze dias antes da realização do festival no Brava Theater. Anteriormente Kebo tinha negociado com a direção *The San Francisco Foundation*, uma das fundações que financiam as atividades do grupo, a concessão de uma sala especial de reuniões no luxuoso prédio *One Embarcadero Center*, edifício em que se sediava a fundação, localizado em um dos centros econômicos da cidade, no bairro *Embarcadero*. *The San Francisco Foundation* é uma organização filantrópica que agrupa doações de variadas fontes para financiar através de bolsas e prêmios variadas organizações não-governamentais na *Bay Area* e incluso aí o próprio QWOCMAP.

Nessa parceria que já se realizava através do financiamento foi possível também reservar no começo do ano uma das salas de reuniões na sede da fundação. Contando com alguns representantes de cada uma da ONG a dinâmica dessa reunião ocorreu com uma apresentação breve de Kebo a respeito da dinâmica de trabalho e desenvolvimento geral do Festival quando de sua realização naquele ano. As organizações parceiras presentes daquele ano foram: *Galeria de la Raza*, *Zuna Institute*, *Queer Cultural Center*, *The Exiles (BDSM between women)*, *Old Lesbian Organizing for Change (OLOC)*, *Asian Pacific Islander Cultural Center's (APICC)*, *Asian Pacific Islanders Equality – Northern California*, *Asian & Pacific Islander Queer women and Transgender Community (APIQWTC)*, *BibiSF - Queers of Middle Eastern*, *North African descent*, *Chicana/Latina Foundation*, *NIA Collective - Lesbians of African descent*, *National Center for Lesbian Rights (NCLR)*, *Community United Against Violence (Cuav)*, *San Joaquin Pride Center*, *Asian Pacific Islanders Equality – Los Angeles*, *Family Builders*, *Our Family Coalition*, *Trevor Project*, *WOMAN inc.*, *Asian Women Shelter*, *San Francisco Women Against Rape (SFWAR)*.

Kebo destacava que cada um das/os parceiras/os ali presentes teriam um tempo definidos de chamada para que se comunicassem com a audiência no palco logo após as exposições, ressaltando a necessidade de serem enviados representantes de forma responsável e que pudessem estar pontualmente nos momentos em que fossem solicitados. Entre as tarefas que se requisitavam uma vez que formalizada a parceria era que estas organizações pudessem divulgar o QWOCFF entre suas listas de email, em seus web sites e também que alertassem sua comunidade do evento integrando-o como parte orgânica de seu calendário interno.

A definição de “calendários oficiais” algo que era bastante comum nos modos de funcionamento e relação com o público na maioria da ONGs da *Bay Area*. Outro aspecto importante desse encontro era a necessidade que estes organizadores incentivassem seu público alvo a participarem do festival não somente como parte da audiência, mas também como voluntários durante a realização do festival. Essa questão se mostrou um tanto complexa na conversa que se efetuava ali, pois dependia de um esforço consciente desses ativistas no convencimento político a respeito das parcerias que estavam realizando com o QWOCMAP, mas fazia parte do “acordo” que se buscava firmar ali, que objetivo daquele encontro prévio com estas ONGs parceiras. Um último detalhe era que garantissem a divulgação de suas atividades entre o público reunido no Brava Theater, local no qual se realizaria o evento, através de peças gráficas que pudessem ser afixadas no espaço (cartazes e banners) e também que pudessem ser distribuídas (tal como panfletos ou cartões-postais) ao público ao longo das sessões de exibição.

Outro evento importante que ocorreu um pouco antes da realização do festival foi a reunião com os voluntários que fariam parte da equipe durante o evento e que se chamava, nos termos da ONG, de “*Vonluteer Orientation*” (Orientação de Voluntárias/os). Algumas semanas antes Kebo tinha enviado um email para a lista cadastrada de voluntários de edições passadas e também para aquelas/es que tinha se voluntariado através do site do QWOCMAP marcando a reunião, que seria guiada por um conjunto de rotinas e regras que deveriam ser apresentadas e negociadas com as/os participantes do encontro, futuras/os voluntárias/os. A reunião era tratada pela equipe interna com QWOCMAP como uma das principais prioridades do coletivo, pois se tratando de um festival idealizado *para a comunidade* o trabalho duro e bastante abrangente também era realizado *por integrantes dessa mesma comunidade*. O QWOCMAP valorizava bastante esse desprendimento e a disposição de trabalho de suas voluntárias/os⁷⁷ visto que não muitas

⁷⁷ O ativista Yan Ching, curador do *Hong Kong Lesbian and Gay Film Festival*, em seu comentário em um fórum de curadores e críticos envolvidos em um fórum produzido pela revista *Gay and Lesbian Quarterly (GLQ)* para dossiês temáticos a respeito dos “*gays and lesbian film festivals*”, narra sua experiência com o voluntariado e com o trabalho intenso em festivais LGBTQ: “*There are just not that many people in the community who can afford to be out and have the time, resources, and energy to do so much volunteer work. Organizing and programming*

pessoas atualmente, se comparadas com edições passadas, estavam interessadas ou tipo disponibilidade para trabalhar durante três dias de uma forma que não envolvesse compensações financeiras em retorno, isto é, sem serem pagas/os por seu trabalho no festival.

Nessa reunião, que tinha sido convocada e organizada para que ocorresse no primeiro dia de junho, contava com quase todos os voluntários que estariam *in loco* auxiliando para que tudo corresse como planejado ao longo do evento. A reunião de orientação tinha como intenção direcionar as ações política das/os envolvidas/os durante o festival, para que já tivessem familiaridade com as políticas e procedimentos que caracterizavam quase todas as edições do festival e que não ocorressem problemas no andamento do evento. A reunião também servia para definir variadas funções e equipes de trabalho designadas para as diversas dimensões do festival ao longo de sua realização.

Quando de sua realização a reunião estava bastante cheia, com participantes que tinham tomado parte de edições anteriores do festival e também de pessoas que ali apareciam pela primeira vez. A dinâmica geral era dada pela apresentação de Kebo e Madeleine que proporcionavam momentos nos quais as/os presentes pudessem conhecer a proposta artística e política do QWOCMAP, buscando também criar um ambiente de acolhimento e de engajamento direto por parte das pessoas que tinham se comprometido com o evento naquele ano. A reunião começara com uma apresentação sumária sobre a estrutura do festival, apresentando nossa equipe interna e enfatizando a relação orgânica que deveria haver entre nós e as equipes de voluntárias/os e com os demais parceiros comunitários.

No momento seguinte Kebo e Madeleine enfatizavam que o festival seria um situação e um espaço em que a diversão deveria ser privilegiada, proporcionando um momento em que as/os voluntárias/os pudessem confraternizar e se sentirem bem. Mas, ao mesmo tempo, em sua fala elas reforçavam que o festival também seria uma ocasião na qual muito “trabalho duro” (“*working hard*”) se realizaria. Essa parte da reunião foi assinalada com a apresentação do documento de regras e

LGBTQ film festivals/programs here has always been a thankless, no-rewards job, so those of us who have been engaged with local film culture as critics and scholars and want to see it be more queer inevitably find ourselves drawn into taking up more festival work.”(BARRET *et al.*, 2005: 605).

procedimentos, do termo de compromisso que seria assinado por cada uma/um. Um aspecto dos mais interessantes da reunião era a discussão que as integrantes da ONG apresentavam como “*QWOCMAP Experience*” (que se dedicava a discutir as várias facetas das orientações políticas da organização) relacionando esta experiência – que se efetivaria ao longo do festival – com a construção de laços de solidariedade e com aquilo que elas buscavam consolidar como principal objetivo do festival: a construção de comunidade (“*building community*”).

Os aspectos políticos do encontro eram guiados pelo documento de políticas e procedimentos (*10th Queer Women of Color Film Festival – Policies & Procedures*), que foram apresentados por Kebo de forma bastante didática e aberta às contribuições e dúvidas das pessoas presentes. Era no processo de racionalização de informações e modulação de comportamentos que distinguia a ação da ONG, se discutiria nessa ocasião o documento de “*Policies & Procedures*”, que tinha sido desenvolvido por Kebo ao longo do ano como um modo normatizar as atividades do evento como um todo, padronizando certas políticas de funcionamento bem como para divulgar entre os participantes alguns aspectos relativos as política e visões que caracterizavam a ONG e seu evento. O documento simbolizava para as integrantes da ONG os acordos políticos coletivos e individuais que seriam acertados através dessa reunião com voluntárias/os e uma maneira de ganhar politicamente os presentes para o modo como elas imaginavam que seu festival deveria funcionar. Ao final do encontro foram distribuídos alguns cartões-postais para que os presentes já comessem a divulgar o evento entre suas/seus conhecidas/os e também se realizou um *tour* pelo teatro, apresentando os espaços nos quais cada uma das equipes iriam se concentrar ao trabalharem.

Um momento importante na nossa dinâmica interna antes do festival foi uma reunião entre as cinco pessoas (Madeleine, Kebo, Steph, Jessica e eu) que dispúnhamos para trocar e direcionar as equipes mais amplas de voluntários durante o festival. Nesse breve encontro discutimos um *Script* das situações que transcorreriam naquela edição. Esse documento era uma espécie de roteiro mesmo de todos os momentos que se sucederiam em ordem cronológica durante os três dias da atividade e servia, nas palavras de Kebo, para tivéssemos uma ideia mais clara de como as coisas iriam se realizar na prática, possibilitando uma visão panorâmicas que deveríamos ter como grupo diretor central do evento. Nesse encontro definimos algumas funções para cada

uma/um dos cinco a partir daquilo que se considerava mais afinado à expertise de cada uma/um.

Ainda que Kebo e Madeleine estivessem na prática na supervisão de todas as questões organizativas elas queriam que nós três às auxiliassem em alguns outros setores. A proposta era que eu e Jessica ficássemos responsáveis pela coordenação das recepções e da equipe de voluntárias/os destacada para esses momentos do festival. A ideia era que sob supervisão de Kebo pudéssemos ter certa independência para organizar e direcionar as ações dos voluntários sob nossa supervisão, algo que nos causava, dizíamos então, uma certa aflição e ansiedade, mas que se mostrava necessário pelo reduzido grupo que tínhamos para tocar todo o evento. Steph e Madeleine ficariam na supervisão da parte técnica e de projeções na sala de exposições do teatro, tendo como auxiliar Maya Chinchilla, uma das integrantes do Conselho Diretor da ONG, que já vinham auxiliando na transcrição e elaboração de legendas para todos os filmes que seriam exibidos naquela edição. Maya e Steph tinham já nas últimas semanas trabalhado incansavelmente para dotar todos os filmes de legendas, um dos pressupostos de inclusão e de pessoas surdas no festival, uma das novidades que estava sendo incluída pela primeira vez naquela edição.

Junto com Madeleine, Maya também se encarregaria de coordenar os intérpretes em línguas de sinais que estariam disponíveis principalmente nas sessões em que as diretoras/es dos filmes exibidos se comunicassem com a audiência do festival no momentos de debates que se definiam para depois das mostras dos filmes, em cada uma das sessões organizadas para cada dia do evento. Kebo, com ao auxílio de Brenda Williams e Dawn Surrat, duas das outras integrantes do Conselho Diretor do QWOCMAP, estariam responsável por toda a logística de apresentações e de direcionamento de diretoras/es, *Community Partners* e *Co-presenters* e de todas as outras ações coordenadas para que o festival se desenvolvesse, supervisionando a relação entre as equipes de voluntárias/os e a necessidade de remanejamentos que fossem necessários.

Outra ocasião digna de nota, que ocorreu alguns dias antes da realização do festival, foi um evento festivo e de confraternização promovida por Jewelle Gomez e sua companheira Diane Sabin, duas das mais antigas incentivadoras e apoiadoras do QWOCMAP. Jewelle era notoriamente conhecida por seu trabalho em teatro como atriz, dramaturga, produtora e poeta com trabalho iniciado em torno dos anos setenta na criação de uma série ficcional chamada “*The Gilda Stories*” que reinventava a partir de uma perspectiva feminista e lésbica as

clássicas histórias de vampiro, narrando as aventuras eróticas e políticas de vampiras em meio a contextos sociais coloniais, contemporâneos e futuristas multirraciais estadunidenses.

Como afigura política que transitava entre os terrenos de produção artística e de mídia ela também tinha uma extensiva trajetória como ativista lésbica *of color* em Nova York e na costa oeste dos Estados Unidos, sendo uma das produtoras de um dos primeiros programas de televisão voltados ao público afro-americano e uma das membras fundadoras da *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD), de uma dos primeiros conselhos da *Astraea Lesbian Foundation*. Profissionalmente Jewelle também tinha servido como diretora do *Poetry Center and American Poetry Archives* at San Francisco State University e do *Literature Program for the New York State Council on the Arts*, além de participar como membra do *San Francisco Arts Commission*, atuando como *Director of Grants and Community Initiatives for Horizons Foundation*, uma das mais velhas fundações voltadas ao fomento de atividades e grupos LGBTQ nos Estados Unidos.

Diane por sua vez também era bastante reconhecida na região da *Bay Area* como uma das principais referências médicas nas questões de saúde entre as populações LGBTQ, atendendo em seu consultório localizado no bairro gay Castro desde os anos oitenta, atuando ali como médica especialista em quiropraxia. Com um ativismo regional a partir do *National Center for Lesbian Rights* (NCLR) e como diretora do *The Lesbian Health & Research Center*, vinculado à *University of California* em San Francisco, nos anos noventa ela tinha também se envolvendo com o ativismo e artístico de lésbicas *of color* da região de San Francisco, editando o trabalho de poetisas tais como Cheryl L. Clarke e auxiliando no ativismo local de Sharon Page Ritchie. A partir da década de noventa Diane também passou a ser reconhecida como uma das principais referências nacionais em um movimento filantrópico entre lésbicas, num grupo de mais de cem contribuintes que é conhecido como "*Lesbians and Our Friends*", coletivo que destina financiamento para uma série de iniciativas e organizações focadas no trabalho político e artístico entre mulheres lésbicas, *queers* e trans.

A confraternização que Jewelle e Diane ofereciam era chamada, nas definições do QWOCCMAP, de *Angel's Brunch* e se tratava de um encontro festivo com comidas e bebidas na casa de Jewelle e Diane entre as integrantes do QWOCCMAP e as diretoras/es formadas/os nos últimos cursos de treinamento fílmico que a ONG tinha promovido. As/os diretoras/es que estavam presentes tinham sido responsáveis pela

criação dos filmes e de outros materiais audiovisuais nos dois últimos anos, cuja a produção seria em grande exibida naquela nova edição do festival em 2014. Essa ocasião foi marcada por um encontro de gerações de criadoras/es mais jovens com duas das mais antigas “personalidades artísticas e ativistas” entre as mulheres lésbicas, trans e *queer of color* na *Bay Area*.

Como casal Diane e Jewelle tinham ficado nacionalmente conhecidas por mover uma ação com mais doze casais pelo direito à união civil (casamento) entre pessoas do mesmo sexo em 2004, num caso judiciário famoso chamado “*In re Marriage Cases*”, ação judicial com representação movida por organizações ativistas tais como Lambda Legal, National Center for Lesbian Rights e American Civil Liberties Union na Suprema Corte do Estado da Califórnia. Ganhando notoriedade nacional e se inserindo nas mobilizações pelo direito ao casamento igualitário que animavam o debate público sobre ativismo LGBTQIA nos Estados Unidos no começo dos anos 2000, o caso atraiu atenção da mídia e também deu espaço para uma discussão regional na cidade. Com a aprovação e regulamentação jurídica acenando em sentido positivo no estado da Califórnia Jewelle e Diane formalizaram sua união através de uma “parceria doméstica”⁷⁸, vigente nas leis californianas e permanecendo juntas nestes termos desde 2008.

O contato entre as realizadoras treinadas nos cursos do QWOCMAP e Jewelle e Diane sempre ganhava um tom bastante emocionante através das palavras amáveis de Kebo e especialmente de Madeleine, que tinha em Diane uma figura mentora para as ações que a ONG vinham desenvolvendo ao longo dos anos. Nessa ocasião as integrantes da ONG narravam um pouco da trajetória das duas anfitriãs e também o papel que tinham cumprido na consolidação dos trabalhos de treinamento fílmico e de ativismo que QWOCMAP ao longo da última década. Eram momento de descontração e de reconhecimento de uma trajetória que parecia ter continuidade através das ações de arte e ativismo do QWOCMAP e que encontravam ali um espaço para florescer e se materializar de um modo bastante autêntico e tocante. Este parecia ser um momento de calma antes da “tempestade” que se iniciaria com a realização do festival naquele próximo final de semana.

⁷⁸ A união foi noticiada pelo jornal *The New York Times* na ocasião: <http://www.nytimes.com/2008/11/02/fashion/weddings/02gomez.html> . Acessado em novembro de 2016.

3.2 *Queer Women of Color Film Festival*: dinâmicas do evento em sua realização em 2014

O festival acaba sendo imaginado como a faceta mais pública do QWOCMAP, aglutinando a comunidade de “*queer trans women and people of color*” para que reflitam criticamente sobre suas relações com os movimentos sociais de que fazem parte e também sobre suas próprias vidas e experiências. O festival é entendido como um dos espaços de divulgação e produção de visibilidade para novas representações a respeito destas pessoas e de suas comunidades que de modo geral, se espera, estejam presentes e representadas de diferentes maneiras nos filmes que são produzidos nos programas de treinamento.

O ponto em comum das produções ali exibidas audiovisuais seria justamente compartilharem de diferentes experiências individuais destes sujeitos que se autoidentificam como mulheres, *queers* e trans “de cor”, politizando suas vidas e suas vivências não somente no contexto do movimento social LGBTQ em San Francisco, mas também no âmbito da produção artística e criativa, tornando estas/es novas/os artistas-ativistas neste processo e exercício de produção audiovisual e também na circulação e difusão destas imagens através do evento. O festival de 2014 vinha sendo programado desde o começo do ano para que ocorresse no Brava Theater, que se localiza na parte mais ao sul da *24th Street* no *Mission District*, bairro latino de San Francisco. Com bastante antecipação continuamente víamos se desenvolver uma retórica em que o festival teria uma audiência renovada ao longo da edição daquele ano, centrada em questões de justiça ambiental em sua relação com as populações QWITPOC.

Na forma como o QWOCMAP entende sua atuação e a explica para o público em geral está ideia de que variados níveis de atuação se interconectavam através dos chamados “programas internos” desenvolvidos pela ONG - programas de distribuição e produção, por exemplo - que se distinguem como diferentes esforços para galvanizar visibilidade à produção audiovisual a qual se dedica o grupo. As mostras temáticas e o festival de cinema que organizam surgiam como uma das táticas para distribuição, exibição e circulação das criações e imagens produzidas no contexto do programa de treinamento. A partir da exibição dos filmes e vídeos produzidos pelas/os diretoras/es e criadoras/es vinculadas/os aos sucessivos programas de treinamento promovidos ao longo dos anos, QWOCMAP idealizou em 2004 o “*Queer Women of Color Film Festival*”, um festival de cinema que vem desde então ocorrendo anualmente no mês de junho.

O festival do QWOCMAP surge na esteira de uma “tradição” de festivais LGBT de cinema na região da Baía de San Francisco iniciada na década de setenta, com aquele que é considerado o primeiro festival do tipo na região, tais como o Frameline (*San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival*) e que proliferam ao longo dos anos, consolidando um circuito de festivais LGBTQ no contexto dos EUA e em outros países a partir de desafios iniciais em criar um espaço de produção e exibição de filmes que estabelecesse um diálogo entre a pluralidade de sujeitos e subjetividades pertencentes à cena “homo” (BESSA, 2007, p. 265).

Segundos diversos autores eventos de cinema e de artes que se focam em promover visibilidades em nome de identidades LGBTQIA não se tratam de uma novidade no contexto estadunidense. De acordo com a historiografia realizada por Gerald Zielinski (2006) sobre as origens dos festivais contemporâneos que celebram a “diversidade sexual” desde os anos setenta, se nota que o Frameline poderia ser considerado um dos precursores entre os festivais voltados a discutir um cinema “lésbico” ou “gay”, em eventos que eram marcados então pela apresentação de filmes de curta-metragem e de cunho experimental, tal como se observa ainda na produção e no material exibido no QWOCFF anualmente.

De um modo marcante a maioria destes eventos parecia cumprir com o papel de criar e fazer circular “imagens positivas” destes ao mesmo tempo em que fomentava uma ideia mais geral e ainda bastante abrangente de “comunidade” imaginada a partir de “experiências compartilhadas”, ativando um senso de coletividade desde dentro a partir de lugares vivenciados em conjunto. Como um espaço de tensão entre trabalhos artísticos profissionais e o engajamento político ativista possível a partir desses espaços, os festivais de cinema “lésbico” e “gays” e mais tarde “transgêneros” parecem surgir justamente na esteira e em nome de algumas vezes vagos e muitas vezes concorrentes sentidos daquilo que seus organizadores chamam de “comunidade” (ZIELINSKI, 2008, p. 06) e também na definição, nesse sentido de quais sejam as expectativas, gostos e interesses prioritários dessa potencial audiência.

No terreno de estudos realizados no Brasil a respeito dos festivais LGBTQ ou da diversidade encontramos importantes contribuições de Karla Bessa que nota que a história recente de festivais desse tipo produziu “territórios locais”, constituindo uma relação com a “cena urbana” e fomentando uma dinâmica de “produção de subjetividades” (BESSA, 2007: 260-1) algo que continuamente vi ocorrer ao longo das

sessões elaboradas para aquela edição do QWOEFF e como veremos mais a diante. Na sua análise sobre o Festival Mix Brasil o antropólogo Marcos Aurélio Silva observa que muitos desses festivais da “diversidade” buscam se consolidar a partir de uma “base comunitária” ao serem organizados coletivamente por agentes sociais envolvidos em movimentações artísticas ou políticas – calcadas em questões de gênero e sexualidade – e que dependem em grande medida desse senso de comunidade para constituir um público cativo (SILVA, 2012, p.21), e ao mesmo tempo constituindo seu público e formatando essas comunidades. Ao buscar entender suas configurações recentes observa-se que a maioria dos festivais de cinema LGBTQ se organizam a partir de uma

estrutura e organização dos festivais de cinema *queer* mostram sinais de uma tensão comum, talvez característica, entre as influências do modelo coletivo mais “étnico”, por um lado, e as influências de posições teóricas *queer*, por outro. As retóricas dos festivais fazem reivindicações ao abraçar e realçar um sentido da comunidade de LGBTQ. Qualquer festival em particular forma um híbrido prático dessas duas tendências, ainda que alguns possam ser mais extremos do que outros. (ZIELINSKI, 2006, p. 04.)

O autor nota ainda que as estruturas organizacionais próprias de cada festivais LGBTQ com o passar do tempo também começaram a refletir diferentes ideias a respeito das sexualidades, das categorias de identidade e de suas relações com o cinema. Uma tensão definidora é aparente nas muitas combinações híbridas de duas posições principais aparentes nestes eventos, a saber, por um lado o essencialismo sexual nos festivais mais populares (celebrando identidades “gays” e “lésbicas” principalmente) e uma abordagem mais *queer* e anti-essencialista, que é comum em festivais menos populares e mais “artísticos”, conforme nota Ger Zielinski (2006, p. 06).

Esse último caso parece ocorrer no QWOEFF, no qual o que se desenrola é uma celebração de aspectos de semelhança entre coletividades e grupos étnica e racialmente distintos seria um dos aspectos marcantes, ainda que os aspectos de diferença, no interior desse discurso unitário sobre a “comunidade” QWTPOC também ressurgam continuamente no momento em que os filmes são consumidos no evento. Como veremos mais adiante os filmes exibidos celebram tanto os aspectos coletivos, possíveis de serem notados na experiência de

pessoas *queer of color*, mas também se voltam a discutir e problematizar aspectos culturais, étnicos e raciais mais específicos de grupos sociais particulares.

Ainda que os festivais geralmente sejam visto como parte do fortalecimento de vínculos e de “formação de comunidade” também existem aqueles sujeitos e pesquisadores que colocam em suspenso noções tão acabadas, totalizantes e englobantes de comunidade baseadas em questões de gênero e de sexualidade. A antropóloga Kath Weston (1991, p.124) em sua pesquisa de campo em San Francisco nos anos oitenta criticava os estudos que reduziavam simplesmente a variedade de experiências ou definiam o sentimento de pertencimento encontrado em campo ao conceito de “comunidade” sem tornar mais complexa a análise dessas diferenças.

A pesquisadora preferia considerar que a “comunidade gay poderia se melhor entendida não como uma subcultura unificada, mas talvez como uma categoria implicada nos modos como lésbicas e homens gays tenham desenvolvido identidades coletivas, tenham se organizado no espaço urbano e ainda nos modos como tenha conceituado suas relações significativas” e íntimas (WESTON, 1991, p. 124). Criticando os aspectos por demais unificadores e excludentes que noção de “*gay community*” em sua formulação local na San Francisco dos anos oitenta - noção nativa que encerrava em si mesma somente os gays e as lésbicas brancos com certos estilos de comportamento e corporalidade - muitos sujeitos *queer* e trans, “lésbicas e gays e *of color* criticaram a suposição simplista de que entendimentos mútuos iriam fluir a partir de uma identidade comunitária compartilhada (WESTON, 1991, p. 129), necessitando por isso mesmo dar espaço às diferenças que nem sempre estavam pressupostas ou que não tinham espaço para surgirem no interior de uma noção tão estrita de “comunidade”.

Surgido no começo dos anos 2000 o festival do QWOCMAP já aparece como uma das respostas locais ao surgimento e proliferação de diferenças entre a “comunidade gay”, tornando-se também ele, um dos lugares nos quais as diferenças entre pessoas *queer* e trans *of color* são debatidas e ganham densidade, diversificando cada vez mais aquilo que poderia ser definido como “comunidade” enquanto categoria local. Poderíamos acrescentar aqui, a partir das elaborações da autora, que no contexto contemporâneo em que o festival se desenrola, entre mulheres e pessoas *queer* e trans *of color*, o conceito de “comunidade” que ali se molda tem muito mais a ver com a proliferação dessas diferenças e de como novos significados relativos ao “estar junto” se forjam na realização do evento enquanto tal.

A exibição dos filmes por elas/eles produzidos teve seu início em 2003 e ocorria inicialmente nas instalações do *San Francisco LGBT Community Center* durante somente uma noite. As mostras vinham se realizando regularmente no mês de junho ao longo dos últimos anos por dois motivos em específico: durante esse período do ano em várias cidades dos Estados Unidos se organizava o mês do orgulho LGBTQIA, com a realização de eventos celebratórios e também de *Pride Parades* (Paradas do Orgulho) que, no caso de San Francisco, aconteciam naquele período; e também ao fato de que em junho se realiza o *National Queer Arts Festival*, que naquele momento chegava à sua décima sétima edição. O festival do QWOCMAP faz parte do festival nacional, compondo uma das principais atividades do tipo durante a realização desse evento.

O *National Queer Arts Festival* é promovido pelo *Queer Cultural Center* (QCC) de San Francisco, uma organização que procura incentivar a realização de atividades voltadas para a produção, discussão desenvolvimento cultural e artística na região da *Bay Area*, se definido como uma organização multirracial voltada à “construção comunitária” (*community-building*) e ao fomento de artistas, organizações e artes *queer* a se realizarem em San Francisco e arredores bem como acolhendo outras expressões de arte realizadas em outras partes do país. Desde o começo dos anos noventa o QCC vem organizando exposições de cinema, mostras artísticas e festivais de arte que incentivem uma aproximação e uma perspectiva multicultural sobre as artes no interior de comunidades e de experiências LGBTQIA na cidade.

Na esteira dessa missão a organização começou a desenvolver em 1998 o *National Queer Arts Festival*, um festival anual com a duração de um mês, sempre realizado sempre em junho, contando com um caráter multidisciplinar e concebido como um programa de incentivo, financiamento e documentação de atividades locais e nacionais emergentes no campo de grupos que enfocassem em suas atividades debates centrados na relação entre gênero, sexualidades e artes para “criação de comunidades *queer*”⁷⁹.

As parcerias com o *Queer Cultural Center* e a inserção no *National Queer Arts Festival* foram importantes para consolidar o festival do QWOCMAP como um evento independente na cidade, sendo que as primeiras noites de exibição aconteciam em sua sede, numa

⁷⁹ Confira a temática do *National Queer Arts Festival* em sua edição em 2014 no seguinte endereço: <http://qcc2.org/nqafcalendar/about-nqaf-2014/>. Acessado em novembro de 2016.

parceria que Madeleine nutria desde longa data como integrando do QCC na posição de curadora de mostras de vídeo e cinema ao longo dos anos noventa. Com a consolidação do festival de cinema de uma forma mais independente do QCC a partir de 2005, o QWOCMAP pôde realizar a primeira edição do QWOCFF, que desde então continua fazendo parte da programação regular do *National Queer Arts Festival* como um dos variados eventos e atividades de sua programação na cidade ao longo de suas dezessete edições.

Com o tempo, com a ampliação do acervo filmico do grupo e com maior interesse e participação da comunidade local, as exhibições que tinham se iniciado de uma forma despreziosa se transformaram em um festival que durava dois dias e hoje se desenvolve ao longo de três dias durante um final de semana (de sexta a domingo). Ganhando reconhecimento local entre os outros festivais de temática LGBTQ da região - tais como o reconhecido “Frameline” (*San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival*) - que passou a integrar uma sessão especial em seu evento dedicada ao conteúdo produzido pela ONG - e também pelo apoio direto e informal das pessoas que eram formadas pelo QWOCMAP - que através de um esquema de divulgação “boca-a-boca” angariavam mais e mais pessoas para cada exibição - o festival foi crescendo e atraindo uma audiência muito maior do que Kebo e Madeleine esperavam inicialmente.

As primeiras edições eram idealizadas como “*Movie Nights*” (noites de filme), com uma seleção de filmes em formato reduzido, que passaram a agrupar mais filmes conforme a produção e o acervo da ONG foram crescendo. Cada edição era apensada para que cumprisse e se envolvesse diretamente em pautas políticas pertinentes às pessoas QTWPOC, com discussões e pontos de reflexão presentes entre a comunidade e que também estivessem presentes nos filmes, num exercício de curadoria e definição temática de cada edição do festival, geralmente e principalmente elaborada por Madeleine e, nos últimos anos, por Kebo. As exhibições buscavam realizar um recorte temático às vezes bastante difícil de ser construída pela variedade de experiências, enfoques e modos de construção inerente que os filmes pressupunham.

As temáticas das nove primeiras edições do festival se concentravam em torno das múltiplas identidades representadas entre as *queer women of color*, que algumas vezes buscavam focar em marcadores identitários mais específicos - tais como as representações produzidas por *Black, Asian ou Native American Queer Women Filmmakers*, temáticas da terceira, da quarta e sexta edições respectivamente - ou então nas relações entre regiões geográficas,

etnias, “grupos raciais” e religião em conexões possíveis com identidades constituídas através de dissidências de gênero e de sexualidades *queer* ou LGBT, como foi o caso da nona edição que abordava comunidades constituídas em variados pertencimentos étnicos, religiosos e vinculados à regiões geográficas entre o norte do continente africano, do oriente médio, do sul sudoeste asiático naquilo que é nomeado por alguns como pontos comuns na construção de comunidades *SWANA/AMEMSA* (*Southwest Asian, North African/Arab, Middle Eastern, Muslim, South Asian Communities*).

Questões relativas aos marcadores de idade e geração, vivências da sexualidade, romance e envolvimento emocional, trânsitos transnacionais e imigração também aparecem com frequência, seja nas sessões temáticas que compõem cada uma das edições ou como focos mais abrangentes em algumas edições do evento. Os debates em torno de identidades interseccionais foram o foco da sétima edição do festival em 2011 com a temática “*Igniting the intersections: LGBTQ people of color*”⁸⁰ e buscava assinalar a preocupação de suas organizadoras em “acender e iluminar com paixão” os debates a respeito das intersecções que caracterizam as vidas e as representações construídas para e por tantas/os das/os diretoras/es que participavam de seus programas de treinamento ao longo dos anos. Na oitava edição do festival o enfoque tinha girado em torno de debates sobre casamentos homoafetivos ou entre “pessoas do mesmo sexo” tal como era descrito na temática em si mesma, buscando alimentar debates naquele momento bastantes presentes sobre a proposição 8, uma emenda constitucional que buscava desautorizar legalmente o “casamento entre pessoas do mesmo sexo”, que já era uma realidade no estado da Califórnia naquela ano.

A configuração do evento para que se tornasse um festival de grandes dimensões e o interesse que foi fomentando ao longo dos anos se tornou um dos motivos pelos quais o trabalho voluntário foi se tornando algo essencial para que o QWOEFF se realizasse de maneira satisfatória. Como descrito no tópico anterior, era possível enxergar através do festival por que as lógicas de parcerias locais e de engajamento comunitário ocupavam lugar tão destacado ao longo dos meses de preparação em que fui me aproximando e trabalhando com a

⁸⁰ O foco do Festival neste ano poderia ser traduzido como algo próximo de “Acendendo as intersecções: pessoas LGBTQ de cor”. A palavra inglesa “*igniting*” pode significar tanto inflamar, colocar em chamas, como também pode significar acender ou iluminar alguma coisa ou temática, como no caso das intersecções identitárias enfocadas no festival de 2011.

ONG e depois como pude observar e tomar partido durante a realização do próprio festival. O voluntariado comunitário ganhava especial dimensão na forma de trabalho externa do grupo, pois de outra forma não seria possível realizar o festival nas dimensões propostas contando com uma equipe interna tão pequena de somente cinco pessoas. Por isso, desde longa dada, o QWOCCMAP vinha nutrindo um programa de parcerias com outras ONGs da região para que “cedessem” seu capital humano (em grande seus funcionários contratados e alguns de seus voluntários) durante a realização do evento e também buscando ativistas e outras pessoas interessadas em trabalhar ao longo dos dias de realização da atividade de uma maneira voluntária.

A presença e apoio direto da equipe de voluntárias/os era algo crucial para que o evento acontecesse nos últimos tempos e por isso fazia sentido a maneira determinada com qual Kebo tinha se esforçado para garantir juntamente comigo e Steph para que tivéssemos um número considerável de parceiros e de pessoas para tocar adequadamente as coisas. Para que o festival se materializasse de fato eram imprescindíveis as parcerias com outras ONGs da *Bay Area* e os trabalhos voluntários que de fato constituíam o evento enquanto um dispositivo através do qual a própria noção de “comunidade” ganhava materialidade e que animavam a retórica que permeava grande parte da atuação do QWOCCMAP.

O festival tinha ganhado bastante notoriedade ao longo dos anos e na ocasião em que realizava meu trabalho de campo chegava a sua décima edição, com datas de realização que tinham se definido para meados do mês de junho, entre os dias treze, quatorze e quinze. Ao longo da semana em que o festival se realizaria tínhamos nos dirigido ao Brava Theater com uma equipe de voluntárias/os (que já tinham sido organizados previamente com funções em específicas relativas aos deslocamentos e transporte de pessoas, objetos e outros materiais) todos os instrumentos, câmeras, filmes e todos os demais objetos necessários para montar e preparar o teatro para o começo do festival naquela sexta-feira.

O teatro se encontrava em uma rua bastante movimentada no coração do *Mission District*, com muitos cafés, estabelecimentos que vendiam frutas e verduras e diversos outros restaurantes de comida latina que caracterizavam essa região da cidade. O fato de que o festival se realizasse no Brava nos últimos anos assinalava um compromisso do QWOCCMAP em ocupar certas regiões da cidade no contexto de gentrificação que se intensificava em San Francisco e que tinha naquela região da cidade um especial efeito. Como observado em capítulos

anteriores, a forma de ocupação de espaços tem uma conotação especial em um contexto de exclusão de diversas populações *of color* na região da *Bay Area* e também pelo fato de que cada vez mais a cidade parece ser acessível somente ao público de classe média alta ou mesmo para aqueles que podem arcar com os altos gastos relativos ao custo de vida na escolha em viver ali na cidade.

O festival muitas vezes se distinguia como um momento em que mulheres, pessoas trans e *queer* se deslocavam novamente para a cidade, ocupando, mesmo que temporariamente, um espaço que nem sempre estava disponível para elas/es, seja em termos econômicos e também simbólicos. Muitas das pessoas com quem convivi e conversei durante o festival me relatavam que viviam em outras cidades que compunham a *Bay Area*, e que a realização do festival era também uma oportunidade de vivenciar por alguns dias o “cosmopolitismo” e a vida da “cidade grande” de San Francisco, de desfrutar da rica vida cultural latina e chicana do *Misssion Disctrict* e de sentir recebido de uma maneira mais positiva em espaço de acolhimento e identificação que o festival do QWOCMAP proporcionava.

O Brava Theater⁸¹ era uma espaço com dimensões consideráveis, embora não se tratasse de um dos maiores teatros da cidade. O prédio construído em 1926 tinha sido adquirido por um grupo feminista em 1996 e se caracterizava na cidade por ser um centro cultural voltado às artes desenvolvidas por mulheres. Há anos suas gerentes, integrantes do coletivo “*Brava! Women in the Arts*” que administravam os eventos que ali ocorriam, tentavam angariar financiamento para realizarem uma ampla reforma nas instalações físicas do teatro. Devido aos anos de uso e de falta de manutenção, que nem sempre era a adequada, algumas partes do teatro não se encontravam em perfeitas condições físicas, com partes internas do reboco à mostra e com algumas partes do teatro visivelmente desgastadas pelo tempo.

Mas, ao mesmo tempo, a entrada do teatro, construída a partir de uma estrutura elegante e simples de ferro e vidro, denotava um passado de grandes espetáculos. Na parte superior estava pintado com tinta de cor pérola e em detalhes em vermelho em grandes letras garrafais o nome do teatro, sugerindo um passado glorioso e “sofisticado”, tal como deviam ter sido o de muitos dos teatros antigos na cidade, posteriormente transformados em cinemas de rua e atualmente utilizados

⁸¹ Confira um pouco mais da história do coletivo e do Brava Theater em seu web site oficial: <http://www.brava.org/about-brava/history/> . Acessado em novembro de 2016.



Espaço físico externo e interno do Brava Theater. Fonte: Web site do Brava Theater. (<http://brava.org/>).

para outros fins. A fachada de entrada assim como todo o prédio foi construída em estilo *art déco* e também era dotada de um grande letreiro vertical nas cores verde e vermelho escuro, com grandes letras em neon luminoso com o nome do teatro, configurando um belo espetáculo visual quando acesso durante a noite.

A fachada externa, que antes era repleta de pequenas vitrines de variadas lojas que se acoplavam à estrutura arquitetônica da construção, tinham sido tampadas com tapumes de madeira, então pintados com festivos e coloridos grafites que remetiam aos pertencimentos latinos da vizinhança e que se encontravam aos montes em diversas outras ruas do bairro. Nos dias do festival e naquela edição víamos já uma fila de espectadoras/es se formando na parte de fora do teatro que se estendia ao longo daquela mesma parede pintada de grafites até a outra esquina, virando a rua que continuava após o teatro. Essas conformações em fila, a espera e antecipação provocada pela fila do lado de fora que começava a se formar a partir da metade daquela tarde de sexta-feira, segundo me diziam Kebo e Steph, era algo que quase sempre se repetia em todas as edições do festival no dia da abertura e começo das atividades.

A fila se formava tanto pelo fato de que o QWOCMAP orientava sua audiência por meio de *mailing lists* para que chegassem cedo aos dias de exibição dos filmes, mas também porque a capacidade de ocupação do Brava Theater não era muito grande e de forma recorrente, com a lotação máxima atingida logo nos primeiros momentos em que se abriam as portas do teatro, algumas/alguns espectadores corriam o perigo de ficarem do lado de fora.

Na esquina em que se encontrava o Brava Theater, do outro lado da rua, se localizava a *Galeria de la Raza*, também um famoso centro artístico dedicado ao incentivo e difusão de artes chicanas/latinas na *Bay Area* e que dava às redondezas certa fama relacionada à efervescência cultural dos eventos que se desdobravam por ali, sempre com animadas atividades de arte e exibições repletas de espectadores e participantes. Esse estado de coisas, com muitas pessoas circulando entre as ruas e entre estes espaços de arte dava uma sensação de expectativa e antecipação, tal como se um evento extraordinário estivesse prestes a ocorrer. E de fato, ao longo das exibições a sensação era de que algo se configurava de modo marcante ao longo das exibições e no modo pelo qual o público reagia aos filmes, como veremos mais adiante.

O “charme antigo” do teatro, um dos antigos espaços na cidade dedicado às apresentações de variedades e performances de *vaudeville* e depois um dos clássicos cinemas de rua de San Francisco, propiciava um ambiente aconchegante onde pudesse se realizar uma atividade que

se caracterizaria muitas vezes por momentos de intimidade, descontração e emoção. As partes internas do ambiente do teatro eram decoradas com *spots* de iluminação que a davam uma sensação intimista ao espaço, intensificando o tipo de construção arquitetônica um tanto cavernosa do lugar, mas ainda assim tornando-a convidativa. A parte interna, em que se encontravam os assentos, o palco, onde também se encontrava a tela de exibição, era pintado em suas bordas em tons mais escuros, em cores de vermelho escarlate (assentos e detalhes das paredes), de um azul esmaecido em representações que lembravam um céu anuviado, com alguns toques variados nos tons de bege, tal como nos grandes arcos em alto-relevo que marcavam as paredes laterais, onde se encontravam grandes luminárias que destacavam a atmosfera misteriosa do espaço. O teto, também pintado em azul e repleto de arabescos *art decó* em cores claras era realçado pela iluminação teatral em cores azuis. Construído com três grandes fileiras de assentos inferiores e duas menores fileiras de cadeiras na parte superior, todas estavam voltadas para o palco em estilo italiano, emoldurado por duas sacadas abalaustradas de cada um dos lados. Com uma cercadura simples arredondada e suas cortinas de azul escuro, intensificadas pela iluminação avermelhada, o palco era o ambiente central onde quase todos os acontecimentos (a exibição dos filmes, debates com diretoras/es, apresentações de *Community Partners*, etc.) se desdobravam e para onde a atenção do público se dirigia de forma recorrente.

Eu tinha ficado também responsável por organizar juntamente com Jessica todas as caixas de plástico nos quais todos os instrumentos e outros equipamentos seriam transportados e que de modo geral seriam descarregados e alocados em locais no interior do prédio específicos de modo a facilitar a formação e organização das equipes responsáveis em cada espaço do teatro. Meu trabalho nas últimas semanas antes da realização do festival consistia sumamente em fazer um inventário pormenorizado de todos os itens que pertenciam ao acervo do QWOCMAP para que pudéssemos ter uma ideia mais padronizada do que necessitava ser transportado para o local. De certo modo essa tarefa tinha sido já facilitada pela organização prévia de outros voluntários em edições passadas e pelo fato de que grande parte do material se encontrava armazenado no escritório da ONG de uma forma bastante organizada.

Além disso, eu tinha ficado responsável por entrar novamente em contato com todos os voluntários que se propunham a participar nos transportes e deslocamentos, fossem de instrumentos e objetos para

realização do evento no teatro ou de contribuições de comida para as recepções que faríamos em cada uma das exposições ao longo do evento. Este papel foi fortalecendo também meu vínculo com alguns dos voluntários, que se tratavam, como dito, de antigos parceiros e parceiras do QWOCMAP, tendo sido ex-participantes de cursos de treinamento filmico, diretoras/es de filmes que tinham sido exibidos em edições passadas e também tinham participado do festival como audiência e que se disponibilizavam a trabalhar para que o evento acontecesse.

Como uma atividade organizativa relativamente grande, nossa equipe de organização interna se distinguiu dos demais membros das equipes de voluntárias/os mais amplas do festival, que se estendia a todas/os aquelas/es envolvidas de forma na realização do evento. Nós cinco (Kebo, Madeleine, Steph, Jessica e eu) que éramos parte do *staff* da ONG e tínhamos assim uma espécie de prerrogativa em organizar e dirigir as ações e dinâmicas dos demais grupos designados para exercerem determinadas funções ao longo do festival. A equipe interna funcionava como uma espécie de grupo diretor dos diversos outros âmbitos do evento que funcionavam com relativa independência.

As equipes de voluntários com tarefas específicas já tinham sido definidas ao longo da reunião com os voluntários realizada dias antes e estavam divididas nas seguintes funções e âmbitos de atuação: “*Front Desk*” (mesa de recepção, com liderança alternada de Dawn Surrat e Brenda Williams), “*Security*” (com lideranças de CamenLeah Ascensio, responsável pela segurança durante o festival), “*Donations/Actions*” (Doações e andamento dos leilões e doações que ocorriam durante o evento), “*Bar*”, “*Catering*” e “*Greening*” (responsáveis pelo andamento das recepções, da venda de bebidas e pela reciclagem de resíduos ao longo do festival), e “*Ushers*” (equipes de guias “lanterninhas” que auxiliavam as/os participantes no interior da sala de exposições). Outras equipes menores se definiam como “*Child Care*” (para cuidado e creche para as crianças), “*Self Care*” (no auxílio às situações de estresse emocional que pudessem ser acionadas nas/os participantes a partir dos filmes ou por situações ao longo do evento), “*ASL Terps*” (equipe de intérpretes em língua de sinais), “*Tech*” (responsável pelo suporte técnico nas exposições dos filmes).

Na sexta, dia da noite de abertura, nos encontrávamos no teatro desde o começo da tarde, organizando os últimos detalhes. Durante a tarde a expectativa para que o evento se realizasse era grande e uma eletricidade corria no ar para que todos os pequenos detalhes não ficassem descobertos. Kebo e Madeleine coordenavam as divisões de trabalho, supervisionando tudo que se referia às sessões filmicas, a

confirmação de convidados e de *Community Partners* que apresentariam em cada um dos dias do festival. Kebo repassava com as voluntárias que ficaram responsáveis da mesa de recepção (*front desk*) os perfis de todas as diretoras/es que apresentariam seus filmes ao longo dos três próximos dias e também de todas as outras pessoas que subiriam ao palco para conversar com a audiência.

Esse tipo de supervisão em conjunto com as quatro voluntárias da mesa de recepção era importante, me dizia Kebo na ocasião, pois eram elas as responsáveis em repassar estas informações posteriormente, ao longo dos dois próximos dias, aos realizadores dos filmes no momento em que eles chegassem ao teatro. O quarteto da mesa de recepção tinha também como função fazer o *check-in* no festival de todas/os aquelas/es que estavam diretamente relacionadas/os à algumas das sessões - fossem diretoras/es, representantes de organizações que fossem *Community Partners*, ou pessoas participantes como voluntárias. Faziam este trabalho conferindo as informações repassadas por Kebo e distribuindo crachás que identificavam cada uma dessas pessoas, servindo como referências para que outras equipes de voluntários em outras imediações do teatro pudessem direcioná-los nos momentos necessários aos espaços corretos.

Eram elas também responsáveis em efetuar a contagem de participantes no começo de cada sessão do festival bem como de organizar os grupos de diretores e de parceiros que subiriam ao palco ao final de cada exibição. Entre duas voluntárias mais jovens estava também uma mulher afro-americana de meia-idade que compunham essa equipe com função de liderança e que se apresentou para mim como Brenda Williams. Brenda, depois vim a saber, seria uma das principais responsáveis pela realização do treinamento filmico que o QWOCMAP estaria promovendo na segunda metade daquele mesmo ano na cidade de Richmond, cidade localizada ao norte de San Francisco.

Brenda vinha exercendo aquela função de liderança na mesa de recepção já há algumas edições do festival e tinha se especializado em ser uma espécie de chefe dos serviços e das responsabilidades gerais daquela equipe. Como parte do *Board of Directors* (Conselho Administrativo) da ONG, como uma diretora de filmes independentes iniciados a partir do treinamento oferecido pelo coletivo e também como uma das principais lideranças e parceiras do QWOCMAP para além de sua própria equipe interna. Pude ter um maior contato com Brenda no semestre seguinte daquele mesmo ano, ao longo da preparação do curso

de treinamento filmico que se realizaria nos meses seguintes, como veremos no capítulo seguinte.

Outras/os voluntárias/os auxiliavam com o deslocamento de grandes mesas para que a recepção ocorresse durante a noite, algo que tinha ficado sob minha responsabilidade e de Jéssica. Eu fui recebendo as encomendas de alimentos e outros grandes recipientes com refeições pré-preparadas, contribuições de diversos restaurantes que eram parceiros do QWOCMAP, e também orientando os voluntários que iam chegando ao teatro para que auxiliassem no processamento de alguns alimentos, principalmente das frutas que seriam oferecidas durante a recepção da noite. Alguns outros voluntários eram deslocados para que auxiliassem na instalação de placas adesivas que tinham sido encomendadas por Kebo para sinalizar certas regiões do teatro tais como a mesa de recepção, o bar, a própria área de preparação e oferecimento dos alimentos, a mesa de prêmios do leilão silencioso (“*silent action*”), mesas em que materiais impressos das ONGs parceiras do festival naquela edição. O leilão era a conclusão de mais uma das iniciativas do QWOCMAP para arrecadar dinheiro para seu funcionamento e que tinha se iniciado com um leilão virtual (“*online action*”) lançado alguns meses antes do festival e concluído no dia quatro de junho, dias antes do festival em si.

No interior da sala de exibição do teatro Steph e Madeleine conferiam os detalhes técnicos dos projetores e dos filmes, repassavam a ordem de exibição de cada peça visual articulada dentro de cada sessão e também as questões técnicas relativas à preparação do próprio teatro. Essa conferência era repetida diversas vezes por um temor de que a projeção não funcionasse e por um tipo de rigor técnico definido por Madeleine em relação a tudo que dizia respeito ao festival. No espaço interno do teatro também circulavam os voluntários que ficariam responsáveis em organizar e monitorar tudo que transcorresse ali, organizando algumas áreas especiais dedicadas aos doadores conhecidos como *Angels* (que dedicavam voluntariamente grandes somas de dinheiro para o financiamento do QWOCMAP) e também organizando e conferindo a quantidade de assentos disponíveis. Estes voluntários circulavam pela sala de exibição durante todo o período anterior ao começo das projeções, orientando as/os espectadoras/es para que se acomodassem nos lugares ainda disponíveis. Uma vez abertas as portas do teatro eram também as/os integrantes dessa equipe que iam avaliando e repassando para a mesa de recepção a quantidade de assentos que ainda estavam disponíveis, controlando assim a quantidade de pessoas compondo a audiência do festival e a lotação possível do espaço.

Nesse ínterim, a fila no lado de fora ia aumentando e a expectativa de que as portas se abrissem foi aumentando do lado de dentro. Com quase todos os detalhes de organização interna entre as equipes de voluntários garantidos e organizados, Kebo e Madeleine decidiram abrir o teatro um pouco mais cedo do que o esperado. Com as portas abertas, pouco a pouco as/os espectadoras/es foram adentrando o espaço, deslocando-se rapidamente pelas imediações do hall de entrada do teatro sempre recebida/os com sorrisos pelas voluntárias que recepcionavam as/os recém-chegadas/os. A ideia era que as/os espectadoras/es do festival se sentissem bem recebidas/os no espaço do teatro, algo que se envolvia na recepção calorosa por parte dessas/es voluntárias/os, conduta interpessoal bastante enfatizada na reunião de organização e treinamento com as/os voluntárias/os na semana anterior.

Esse tipo de recepção estava relacionado à compreensão reforçada em muitas das falas de Kebo e Madeleine ao modo rude pelo quais muitas vezes mulheres, pessoas *queer* e *trans of color* eram tratadas em diversos espaços urbanos e comerciais da *Bay Area* e à maneira como elas pretendiam transformar o festival em espaço de acolhimento para este mesmo grupo social que elas tinham como público-alvo. Elas buscavam intencionalmente consolidar o festival em um marco anual de ocupação urbana e artística em San Francisco, dedicada especialmente ao público foco que tinham em mente como a “comunidade” ao qual pertence o QWOCMAP e que refletisse justamente o oposto do que se via constantemente acontecer na cidade, com situações de exclusão social destes mesmos grupos. A exclusão dessa população ocorria em função dos processos de gentrificação correntes em toda a região naquele momento e pelo fato de que existiam poucos espaços e eventos específicos para os grupos e pessoas QWTPOC na cidade, situação bastante diferente se comparada e se considerasse a grande quantidade de espaços gays e lésbicos em San Francisco, frequentados geralmente por pessoas que se entendiam como brancas.

As/Os espectadoras/es que adentravam o teatro paravam brevemente para cumprimentar os voluntários, conferir os materiais de divulgação das organizações parceiras na realização do festival e rapidamente se dirigiam à esquerda do hall, onde se encontrava a porta de acesso à sala de exposições, garantindo assim seu assento, visto a rápida e frequente lotação que se efetuava especialmente na noite de abertura. Madeleine e Kebo conversavam também animadamente com antigas parcerias, conhecidas e amigas pessoais e da ONG, num dos raros momentos de descontração que presenciei ao longo aquelas



Realização do QWOCCF. Público participante do festival aguarda em fila do lado de fora do Brava Theater.
Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).



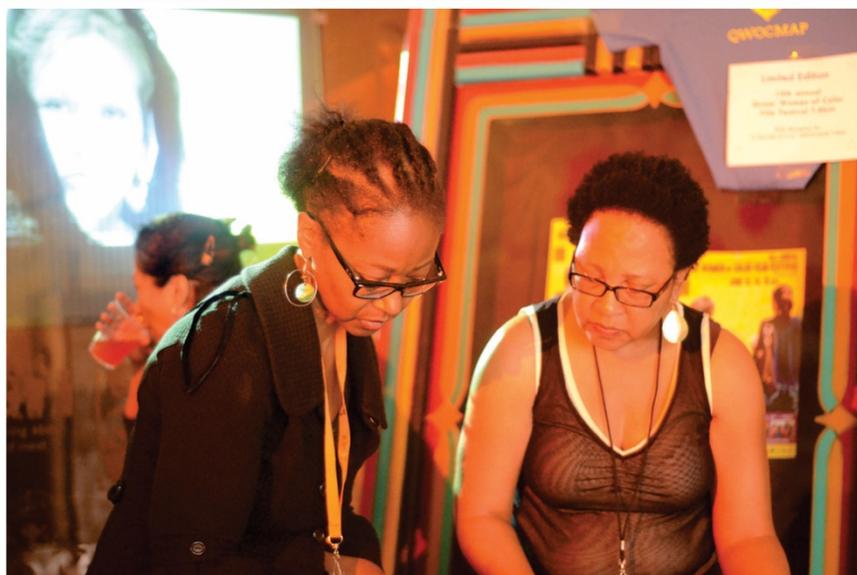
Realização do QWOCCF. Público aguardando a abertura das portas, em frente ao Brava Theater. Madeleine Lim (de terno), Diane Sabin e Jewelle Gomez no festival em 2014. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).

semanas em que todos tinham estado excessivamente ocupados e estressados para que tudo corresse bem durante o festival.

Era nesse contexto também que eu observada que muitas/os dos voluntárias/os e demais participantes do festival já se conheciam de outras edições ou de outras situações sociais podendo se reencontrar naquele espaço com certo senso de reconhecimento. Conforme me diziam várias/voluntárias/os o festival era o momento do ano em que mais se tinha a chance de encontrar velhas/os amigas/os ou então alguém com quem sempre se esbarrava em variados espaços de San Francisco ou de outras cidades da cidade da *Bay Area* e que, pela duração do evento, se propiciava uma convivência mais prolongada e uma experiência vivencial compartilhada através da assistência aos filmes que eram exibidos. Era naquele contexto de interação interpessoal que eu notava animadas conversas, abraços, beijos, flertes e outras tantas formas de envolvimento que pareciam ganhar forma através do festival e que pareciam significar também que os filmes, embora tivessem lugar importante em todo o esquema, não eram o único atrativo para que alguém frequentasse o festival de cinema do QWOCMAP.

Rapidamente, com o chegar da noite e já com muitas pessoas circulando pelo espaço, entre sala de exibições e hall do teatro, muitas/os conversando animadamente do lado de fora e de dentro do teatro, chegava a hora em que as atividades de exibição dos filmes começariam.

Voluntárias/os iam orientando as pessoas que ainda se encontravam ausentes de seus assentos que encontrassem seus lugares, pois a exibição dos filmes logo iria começar. A noite de abertura e o festival como um todo foi marcado por um tempo segmentado através de sessões temáticas que se relacionavam ao tema geral daquela edição (*Re-Generation: Food, Environment & Land*) e que diziam respeito aos aspectos de pertencimento cultural relativos aos aspectos culinários, de meio ambiente, de espaço e territórios em suas relações com comunidades *of color*. A discussão sobre Justiça Ambiental (*Environmental Justice*) que tinha sido sublinhada como parte da curadoria dos vídeos que o QWOCMAP tinha produzido ao longo do ano anterior deu a tônica de cada uma das sessões. Estas sessões temáticas eram compostas tanto por filmes produzidos pelas/os diretoras/os de edições passadas do curso de treinamento filmico e também por submissões de outros realizadores não vinculados diretamente à ONG e que tinham apresentado de seus filmes para apreciação e seleção, para que fosse parte das exibições naquela edição.



Realização do QWOCCFF. Voluntária/o circulando em meio ao público em busca de doações. Brenda Williams coordenando trabalhos da mesa de recepção do festival. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).



Realização do QWOFF. Realização de recepção e dos trabalhos de bar durante o festival. Fonte: Web site do QWOFFMAP (www.qwoffmap.com).



Realização do QWOCCF. Público participante do festival. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).

A curadoria da mostra era feita em parceria entre Madeleine e Kebo, mas fica sob responsabilidade principalmente de Kebo, que se tornou ao longo dos anos a pessoa responsável e escrever os textos que compunham a programação e o catálogo. Esses textos davam consistência temática ao festival, impressos no catálogo final daquela edição distribuídos aos público, tinham sido escritos por Kebo, algo que tinha ocupado grande parte das suas atividades ao longo daquele semestre. Um trabalho que quase nunca ficava muito explícito era seu papel como curadora da mostra ao longo dos anos, criando relações entre produções filmicas que nem sempre tinham uma relação muito direta em termos de temáticas e formas de criação, de argumentos, etc.

Kebo quase sempre expressava dificuldade e descontentamento na sua tarefa “íngrata” ao ter de materializar um arco temático que fizesse sentido de forma abrangente, incorporando todos os filmes em uma narrativa geral englobante. Este trabalho também se tornava mais complexo quando elas buscavam incluir de forma mais orgânica as submissões de outras/os diretoras/es que não tinham feito perto dos *workshops* de treinamento, pois o QWOCMAP também elaborava uma convocatória para estes tipos de submissões alternativas, que poderiam ou não se encaixar no recorte curatorial pretendido como foco de cada edição. Esse parece ser uma tendência bastante abrangente no que se referem aos festivais LGBTQIA, comprometidos em atender anseios e expectativas de setores às vezes tão diferentes habitando a famosa sigla e que acabam criando sentimentos de ansiedade bastante frequentes nos organizadores de eventos do tipo, guiando em geral suas escolhas, que são também escolhas políticas e de público:

[Sentimentos de] antecipação [dos organizadores de festivais] a respeito das expectativas da comunidade tendem a orientar escolhas em programação, apresentação, locais, descrições presentes nos programas [dos festivais], os tipos de patrocínio, etc., levando, entre outras coisas, às perguntas aparentemente benignas como "o que pode ser considerado um filme gay ou lésbico?" "A que comunidade estamos nos dirigindo? Como a escolha do local ou do local influencia a composição do público?" e "o quanto apropriado é esse filme, ou um programa, para um público LGBT em geral?" (ZIELINSKI, 2008, p.06)

No final da década de noventa Ruby Rich (1999, p.79) observava como a definição da programação de um festival e as

expectativas do público a respeito da mesma podem influenciar uma à outra de formas bastante surpreendentes. O surgimento de insatisfações entre o que é exibido e o que o público espera ver podem revelar nuances e diferenças entre os projetos políticos dos organizadores de um festival e aquilo que seria mais “palatável” ao gosto do público (RICH, 1999, p.81). Mais recentemente a autora proclama que talvez fosse necessário que os organizadores e também os investigadores preocupados com as dinâmicas de festivais LGBTQ

pudessem entender quais as posições exatamente os festivais hoje habitam não só no corpo político e social, mas também no imaginário político de seus públicos, os espectadores que se constituem em centenas de cinemas e outros espaços de exibição em todo o mundo como comunidades baseadas em traços compartilhados de identidade. Reunidos para testemunhar os produtos cinematográficos e de vídeo com os quais esse público reivindicaria uma conexão, essas audiências continuam a se manifestar, constituindo comunidades visíveis, ainda que por um breve período de cada ano, e assegurando o crescimento contínuo dos festivais ainda que os mesmos se constituam cada vez mais em espaços de conflito e ambivalência. (RICH, 2005, p.620).

Certamente o tema em torno de “justiça ambiental” não agradaria plenamente todas as pessoas componentes da audiência do festival naquele ano, que, pelo que eu observava, se tratavam sumamente de grupos de pessoas que circulavam em contextos urbanos, embora a questão ambiental e o debate sobre a alimentação, pressuposto na temática daquela edição, seguramente encontrasse ressonância também entre estes setores presentes. Os processos de gentrificação nas diversas cidades da *Bay Area* vinham destituindo pequenos negócios existentes em diversas regiões urbanas caracterizadas pela atividade econômica de moradia de grupos e famílias de imigrantes e de outros grupos classificados como *of color* que eram atendidas como público foco da ONG.

Mas mesmo que nem todas as temáticas agradassem igualmente e de forma uniforme toda a audiência, este também era um momento em que o ativismo e os aspectos educativos - ou “pedagógicos” como algumas vezes escutei Kebo dizer, que as integrantes da ONG atribuíam a si mesmas e à sua organização - pareciam surgir com maior forma e sinalizando suas vocações como ativistas em discussões que nem

sempre eram fáceis ou agradáveis para o público, mas que necessitavam ser discutidas da mesma maneira. No seu entendimento, a missão do QWOCMAP também estava envolvida em promover junto à comunidade QWTPOC certos debates políticos que ainda não estavam plenamente em voga ou popularizados, apresentando assim através da programação de filmes algumas desses tópicos às vezes polêmicos.

Ali parecia ocorrer um processo também presente em outros festivais na cidade, tais como o Frameline, em que uma tensão entre as aspirações políticas das organizadoras e as expectativas do público estão “indiscutivelmente no coração de um festival orientado para a comunidade, ou seja, uma tensão entre as expectativas e os níveis de conforto da audiência, constituída pela retórica em torno do festival e as ideias de sexualidade em relação ao cinema e à comunidade” (ZIELINSKI, 2006, p 06) que também são nutridas pelo público frequentador do evento.

A “Exibição da Noite de Abertura” (“*Opening Night Screening*”) tinha como nomeação “*Babes, Hot Babes*” (“Gatinhas, Gatinhas Atraentes”), acontecendo na noite de sexta-feira, no dia 13 de junho. No sábado ocorriam duas atividades: Um painel de discussões nomeado “*Hotbed of Cool*” (“Viveiro de [coisas] legais), num debate entre Madeleine Lim, do QWOCMAP, e Cheryl Dunye, cineasta *queer of color* e professora da San Francisco State University; e a “Exibição de Destaque” (“*Featured Screening*”), nomeada de “*Seeds of Resistance*” (“Sementes de Resistência”). No domingo ocorriam duas sessões: uma delas era “Exibição Central” (“*Centerpiece Screening*”), que transcorreria no período da tarde e nomeada “*Go tell it onthe Mountain*” (“Vá falar sobre isso na montanha”); e a “Exibição da Noite de Encerramento” (“*Closing Night Screening*”) com o tema sob o título de “*Girl Power!*” (“Poder das Meninas!” ou “Poder feminino”).

A “Exibição da Noite de Abertura” (com o título “*Babes, Hot Babes*”), que se iniciou às sete horas da noite e tinha como foco discutir as questões referentes à sexualidade, à sensualidade, ao amor e liberdade. Nessa sessão se reuniam filmes que tratavam de maneira delicada de assuntos nem sempre fáceis de serem processados e que causaram reações bastante exaltadas na audiência presente, numa das noites mais cheias e atribuladas no interior da sala de exibição. Dois dos filmes⁸² que mais marcaram essa exibição inicial foram o documentário

⁸² Os filmes apresentados nessa sessão eram situados no programa com suas/seus diretoras/es e com o ano de realização (aqui também incluindo o gênero e tipo de filme) e foram: *Free in Song* (Tiyé Yayu Square-LeVias,

My Beautiful Resistance (Penny Baldado, 2014), mencionado em capítulo anterior, e o romance ficcional *Possibly* (Tracy Nguyen, 2014). Esse filme foi a sensação entre o público presente ao retratar uma história de amor, romance e desencontro entre duas mulheres *queer* de origens asiáticas em suas nas idas e vindas entre espaços de intimidade doméstica e seus trânsitos pela cidade através do sistema de transporte público de metrô da *Bay Area*, o *BART*. Uma cena desse filme tinha sido utilizada como imagem da capa do programa do festival daquele ano e também chamava a atenção da audiência e causava curiosidade por esse motivo e pelo modo como representava o envolvimento dessas duas pessoas nos espaços públicos da região. O conflito inerente ao argumento do filme se construía a partir de duas pessoas que tinham se separado recentemente e que por viverem na mesma vizinhança em Oakland e frequentarem os mesmos lugares (livrarias, bares e restaurantes), quase sempre acabavam se encontrando, resultando em conflitos e confrontos dolorosos.

Numa dessas situações, numas das primeiras cenas do filme, somos apresentados às personagens *em flashback*, no primeiro momento em que tinham tido contato e se apaixonado, no interior de uma das estações de metrô do sistema *BART*, tal como se tivessem se encontrado naquele mesmo momento. Logo em seguida somos apresentados ao que parece ser uma cena mais atual, mas muito semelhante à anterior, novamente em um encontro não intencional e dessa vez bastante desagradável entre estas mesmas personagens, novamente no interior de uma das estações de metrô e dentro uns dos vagões do sistema *BART*, cena a partir da qual se desdobra a narrativa central de envolvimento entre as duas.

Em *Possibly*⁸³ (2014) se encontrava também um esforço em retratar e visibilizar estas personagens em seu deslocamento e em situações de descontração. Nos as víamos circulando e se encontrando

2014) – Documentário; *Trucker Kitty* (Alice Choe, 2013) – Documentário; *My Beautiful Resistance* (Penny Baldado, 2014) – Documentário; *Big Mama's House* (Denna Dean Aaron, 2013) – Comédia; *Interrogation* (Tara Perez, 2013) – Narrativa; *The Cake Factory* (Jessica Praznik, 2013) – Romance; *Possibly* (Tracy Nguyen, 2014) – Romance; *Dos Almas* (Danielle Villegas, 2013) – Romance; *Sweet & Hot* (Tiffany Whigham, 2013) – Romance; *Heft* (Alexandria Wright, 2014) – Comédia.

⁸³ Na sinopse do filme se lia: “*Two queer Asian American women, Cass and Des, run into each other everywhere, so what could possibly be their connection?*”



Cena do filme *Possibly* (dir.: Tracy Nguyen), exibido no 10th QWOEFF.



Cena do filme *My Beautiful Resistance* (dir.: Penny Baldado), exibido no 10th QWOEFF.

no interior de um dos vagões do metrô; em encontros casuais com amigos em bares e livrarias; deslocando-se pelas cidades e conversando dentro de um automóvel; e transitando pelos espaços de natureza, também muito presentes na paisagem urbana da *Bay Area*, ao realizarem uma trilha no final do filme em um conhecido parque local, o *Tilden Regional Park*, localizado na *East Bay*. Ali no filme se encontravam e se representavam modos de estar nesses lugares, tornando aparentemente mais simples a ocupação de alguns espaços e tornando-os mais habitáveis em uma conjuntura no qual estes locais não se mostravam tão atrativos – frente atual situação de exclusão socioeconômica e relacionadas às questões raciais, de gênero e sexualidade existente em espaços públicos da *Bay Area* -, algo que era bastante real para muitas das pessoas que se encontrava ali assistindo esses filmes e participando do festival.

A reação do público ao longo da exibição foi algo que me deixou bastante surpreso em um primeiro momento. Eu presenciava um tipo de assistência aos filmes que não era passiva ou silenciosa, tal como se observa em sessões de cinema comerciais em tantas salas de exibição. Eu já sabia por outras pessoas que tinham participado de edições passadas que as sessões de exibição não eram do tipo que se encontra em tantos outros lugares, em que uma audiência impassível assiste aos filmes quase sem reações visíveis. A reação da audiência aos filmes era efusiva, com aplausos frequentes, gritos de excitação, em alguns casos com vaías (quando representadas cenas de brutalidade ou opressão nos filmes) em um tipo de recepção que demarcava muito claramente os modos como os filmes estavam sendo recebidos no momento em que eram assistidos.

Ao olhar para os lados, em diversas fileiras de espectadores eu via muitos sorrisos, olhares de contentamento e alegria com algumas das cenas exibidas, algumas pessoas chorando em momentos típicos de emoção que eram representados, casais de mãos dadas e grupos de amigas exultantes com cenas de enamoramento que eram representadas. Esse tipo de reação representava, pelo menos para mim, um modo muito distinto de assistir a um evento como aquele e representava um tipo de participação individual e coletiva bastante peculiar. Talvez fossem nesses momentos que um senso coletivo de “comunidade” produtora de consensos temporários - quem sabe uma das expressões “liminóides” constituintes de *communitas*, no sentido de Turner (1974a), naquele espaço - pudesse se transfigurar através da exibição das imagens, configurando um momento de transição e transformação de experiências



Cenas do filme *Possibly* (2014), dirigido por Tracy Nguyen. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.



Realização do QWOFF. Retratadas aqui público participante do festival em uma das recepções entre as sessões de exibição e uma das diretoras do QWOFFMAP registrando a realização da atividade. Fonte: Web site do QWOFFMAP (www.qwoffmap.com).

representadas lá e proporcionando novos significados para experiências compartilhadas por muitas das pessoas ali presentes.

Como um momento demarcado no tempo e no espaço, o QWOCCF parecia atualizar as noções de compartilhamento e de pertencimento daquelas pessoas que coletivamente se engajavam umas com as outras e com os filmes de maneira tão intensa, conformando uma “comunidade” no momento de exibição dos filmes através do momento em que, como audiência predominantemente de mulheres *queer* e *trans of color*, viam-se a si mesmas de maneiras “cúmplices” em certas imagens e situações representadas nos filmes, numa espécie de comprometimento ou validação surgidos a partir delas e como se estivessem comprometidas ou mesmo como se estas experiências e vivências fossem validadas por estes registros imagéticos, em investimentos quase catárticos e muito mais intenso se comparados com as reações de outras audiência presentes em outros festivais de cinema (RICH, 1999, p. 84).

No caso do QWOCCF era recorrente nas conversas subsequentes que realizei com frequentadores do evento que a existência do festival e suas exibições ao longo de um final de semana eram esperadas com ansiedade por muitas e muitos, pois era ali que se alimentavam de novas e diversas representações sobre sujeitos e experiências de vida que nem sempre eram visíveis ou estavam presentes na maioria dos filmes disponíveis no mercado audiovisual estadunidense. O festival ganhava densidade a partir do que se discutia entre os participantes na exibição dos filmes, da sua conformação através de cada uma de suas sessões e da forma como estavam organizadas na programação do evento, fazendo sentido tanto dentro do arco temático escolhido pelo QWOCCMAP e também ganhando significados próprios para a audiência que construía seus próprios sentidos a partir da exibição dos filmes. Uma dimensão espetacular se configurava através da exibição de “imagens impactantes e dramáticas” (MANNING, 1992, p. 291) que colocavam em atividade e comunicação uma série de valores, emoções, crenças, dificuldades e contradições a respeito do modo como pessoas *queer of color* pensavam a si mesmas e em suas relações com um contexto social mais amplo.

Logo após o final da exibição o público era convidado para que permanecesse no espaço do teatro, pois logo a seguir se iniciaria o debate com as realizadoras/es dos filmes daquela sessão, algo que se repetiu após todas as outras sessões subsequentes ao longo dos dois próximos dias, uma característica de funcionamento que também se observavam em outros festivais LGBTQ na *Bay Area* e alhures. Tal

como observa a pesquisadora Karla Bessa a respeito desses eventos é nítido que

A maioria dos festivais, ao longo de suas edições, desenvolveu uma prática de conversa, de debate, que os distingue dos demais festivais de cinema, dado o interesse “formativo” que lhe é inerente. A aparição nos festivais GLBT de diretores, atores e críticos, bem como o convite a pesquisadores da área da sexualidade, da psique e/ou relacionados com a temática em questão (violência física contra gays, AIDS, etc.), promove outra dinâmica de projeção-audiência, que descaracteriza a tradicional relação passiva e aumenta as chances de esclarecimento ou mesmo de germinação de dúvidas (existenciais ou não) que permitirão um prolongamento da exibição do filme a uma relação maior (engajamento?) com o que se consome em termos de imagem-representação (BESSA, 2007, p. 275)

No caso do QWOCFF todas/os as/os diretoras/es convidados subiam ao palco para falarem brevemente sobre os processos de criação de seus filmes bem como também responder algumas perguntas da audiência. As sessões de debates com as/os diretoras/es eram marcadas por conversas entre as diretoras com perguntas umas/uns às/aos outras/os e também com perguntas que eram elaboradas por Kebo ou Madeleine que se encontravam em cima do palco como mediadoras dessas ocasiões de diálogo. Era nesses momentos nos quais se entendiam certas nuances dos filmes ou mesmo certas escolhas visuais das/diretoras/es ou mesmo as conexões mais diretas com as temáticas de cada uma das sessões.

Nesses momentos também se encontravam espaços para que integrantes e representantes das organizações parceiras definidas como *Community Partners* daquela edição do festival subiam ao palco para conversar com a audiência sobre as ações de suas organizações e divulgando um pouco sua parceria com o QWOCMAP. A dinâmica dessas breves apresentações tinha uma tônica de propaganda que era intencionalmente utilizada por estes parceiros e pelo QWOCMAP como uma possibilidade de difusão positiva de grupos e ações que se direcionavam ao público que frequentava o festival e também como um modo de renovar certas alianças que vinham se nutrindo ao longo dos anos. O festival era então o palco no qual efetivamente, em público, essas alianças políticas se renovavam, constituindo e dando

continuidade ao ativismo QWTPOC tão presente na cidade e na região no momento em que eu realizava meu trabalho de campo.

Era nesses momentos de diálogo e conversas com o público que, a partir da mesa de recepção da entrada, se organizavam outras equipes de voluntárias/os que ficavam responsáveis por recolher contribuições voluntárias em dinheiro para o financiamento da ONG entre as expectadoras/es. Era também estas equipes, lideradas por Dawn Surrat, que se recolhiam também alguns lances para o “leilão silencioso” que se realizava do começo ao fim do festival, com prêmios que tinham se divulgado através de *mailing lists* e com alguns deles, no caso dos prêmios físicos, dispostos numa grande mesa no hall de entrada do teatro. As formas de repartição dos diversos momentos do festival naquela edição se dividiram ao longo dos dois próximos dias entre variadas exibições, com vários debates coletivos e em algumas recepções em que se serviam comidas e bebidas aos espectadores assistentes do festival. O papel que essas recepções cumpriam naqueles momentos entre sessões se demonstrava de enorme importância na dinâmica do festival, pois eram os momentos, para além das próprias sessões de exibição, no qual as/os participantes e expectadoras/es podiam conversar umas/uns com as/os outras/os, num diálogo sobre os filmes e também num modo de interação interpessoal informal que construía uma sensação amistosa de diálogo e compartilhamento de alimentos, amizades e ideias.

Como dito, sob supervisão de Kebo, eu e Jessica tínhamos ficado responsáveis em organizar e direcionar a equipe de voluntários responsável por servir os convidados, o que requeria que preparássemos os alimentos, a sua apresentação visual em grandes recipientes próprios que tínhamos providenciado previamente e também a logística relativa ao serviço para oferecer esses alimentos ao público em todas as sessões principais de exibição numa grande mesa que ficava em frente à entrada do espaço de projeção dos filmes. Grandes filas se formavam rentes à esta mesa, com diversos voluntários servindo às/aos expectadoras/es em pratos e com talheres descartáveis biodegradáveis. A parte de preparação era bastante trabalhosa, algo que tinha tomado bastante de meu tempo durante todo o festival, pois de fato acabei por coordenar de forma mais intensa toda essa dimensão de atividades do festival. Esse envolvimento, que era demarcado em momentos bastante específicos do evento, também permitia que eu me deslocasse por diferentes espaços do teatro, observando e interagindo com as/os participantes, assistindo algumas das sessões temáticas e também registrando em meu caderno de

campo algumas das impressões e *insights* que surgiam ao longo da realização do evento.

O envolvimento com a organização das recepções no festival me propiciava também momentos de descontração e muita interação com as/os voluntários para que trocássemos muitas informações e eu também soubesse de suas expectativas em relação às atividades, um pouco de suas histórias de vida e pudesse estabelecer vínculos com algumas/alguns delas/es após o festival. Este foi um dos principais modos de me conectar de maneira presencial com o público e com a comunidade que o QWOCMAP buscava organizar e que possibilitou que posteriormente eu pudesse realizar várias entrevistas e outros contatos para além de minha participação no cotidiano do escritório da ONG.

Com comidas de variados restaurantes típicos tinham também o papel de atualizar algumas alianças políticas com parcerias comunitários da ONG e ao mesmo tempo propiciar outros tipos de interação que as sessões em si mesmas não possibilitavam. Kebo diversas vezes comentava comigo ao longo do semestre o fato de que o festival do QWOCMAP era uma dos únicos do tipo a oferecer este tipo de recepção com pratos e bebidas especialmente preparadas para a ocasião e também de como para ela este tipo de coisa representava uma intenção em oferecer o que tinham de melhor à sua “comunidade”. Assim elas buscavam não somente oferecer os filmes, mas também propiciar momentos de intimidade e de confraternização, no qual o compartilhamento de alimentos e de bebidas surgia como um modo de construir e consolidar estes vínculos sociais e afetivos, simbolizando um “oferecimento especial”, com uma abertura e disposição que elas queriam associar à ONG. Também durante a noite de abertura tivemos uma confraternização chamada de “*Opening Night Party*”, num *Studio* que se encontrava anexado ao Brava Theater na parte superior da construção, fechando as atividades daquela noite e comemorando o sucesso que tinha se concretizado através das atividades, numa festa que se estendeu até a uma hora da manhã do dia seguinte.

No dia seguinte, segundo dia de atividades, as atividades seguiram como planejadas, começando com um mutirão de organização e limpeza depois das atividades da noite de abertura no dia anterior. Com o espaço organizado estávamos prontos para a primeira atividade do dia, um debate nomeado “*Hotbed of Cool*”, um painel de discussão

entre Madeleine Lim e Cheryl Dunye⁸⁴ e que se realizaria a partir das três horas da tarde. A audiência nessa primeira sessão no sábado parecia bem mais reduzida se comparada à noite de abertura que sempre era a sessão mais cheia em comparação com as outras. Geralmente a forma de preenchimento dos espaços era realizada de uma forma coordenada pela equipe de voluntária/os presentes na sala de exibição e nesse dia visivelmente tínhamos menos participantes.

Durante o painel realizado na parte da tarde as discussões giravam em torno do modo como estas duas *queer women of color*, já conceituadas diretoras de cinema e professoras universitárias, se situavam naquele momento em relação à produção filmica que tinham realizado ao longo dos anos. Muitas das questões debatidas pelas duas refletiam a grande dificuldade em adentrar um universo entendido por muitos como excessivamente masculino e de como a necessidade de apreender técnicas de produção visual era um dos primeiros desafios para qualquer *queer women of color* que quisesse criar peças cinematográficas. Essa dificuldade era algo que tinha movido Madeleine para que idealizasse o programa de treinamento do QWOCMAP e era algo também reforçado por Cheryl Dunye quando ressaltou a necessidade de criações de estéticas e imagens próprias e que representassem a riqueza e a diversidade de vivências possíveis nesse variado universo próprio de coletividades QTWPOC.

Entre o debate e a sessão da noite tínhamos espaço para conferir pequenos detalhes referentes à organização do festival e também no que se referiam às atividades do dia seguinte. Eram nesses momentos de intervalo e de relativa calma, se comparado à torrente de pessoas e de coisas acontecendo ao mesmo tempo que caracterizavam as sessões centrais do festival, que eu tinha oportunidade de conversar e me conectar mais profundamente com muitos dos ativistas, espectadores e voluntários com os quais eu já tinha iniciado algum contato anterior, pois tinha ligado para alguns deles para confirmar sua participação no festival como parte da equipe ou mesmo convivido com alguns deles e delas no escritório. Mas eram nessas ocasiões entre os turnos de trabalho e entre as pessoas que se revezavam para dar conta de todas as atividades pelas quais tinham ficado responsáveis, que eu podia

⁸⁴ Ela é uma aclamada diretora que burca “borrar” as fronteiras entre ficção e documentários na criação de filmes experimentais realizados desde os anos noventa sobre *queer people of color*. Confira seu web site: <http://cheryldunye.com/>. Acessado em dezembro de 2016.

conversar sobre as suas expectativas sobre os filmes, suas experiências passadas junto ao QWOCMAP e sobre o que achavam da edição atual.

Quase sempre elas/as me diziam que o festival era um dos poucos espaços voltados para esse público em específico na cidade e que esse era um dos principais motivos pelos quais muitas/os delas/es retornavam ano a ano para verem os filmes ou até mesmo para se envolverem mais intensamente como voluntária/os. O senso de pertencimento e de atividade coletiva fazia com que os momentos de trabalho intenso que muitas vezes fossem compensados com momentos cândidos de emoção e reação coletiva de fundo muito positivo, pelo fato de que, como atividade compartilhada, o festival atualizava modos de estar juntas/os, maneiras de enxergar a variedade de experiências individuais e ao mesmo tempo de criar um espaço demarcado onde a prioridade na representação desses sujeitos em suportes de mídia e em imagens em movimento.

Ver-se na tela e dividir os estranhamentos, as familiaridades, as situações de emoção, pesar e de prazer parecia ser um ritual compartilhado e bastante demarcado daquelas/es que viam em coletivo aquelas imagens em movimento na grande tela do teatro, nas reações de exaltação efusivas e tão frequentes em todas as sessões de exibição daquela edição. Nos circuitos de eventos audiovisuais celebratórios das identidades e vivências LGBTQ no quais que se insere o QWOCFF a

tela de cinema tornar-se um território possível para as relações afetivas e/ou das culturas urbanas ‘gays’ ou ‘lésbicas’, além das experiências transgênero e talvez seja esse o principal foco de prazer das performances que marcam não só os filmes e festivais mas também das performances que emergem no contexto das lutas por *visibilidade* das políticas de representação (SILVA, 2012, p. 55).

A “Exibição de Destaque”, programada para a noite e que se chamava “*Seeds of Resistance*” (“Sementes de Resistência”) era uma dos principais destaques daquele ano por sintetizar o foco central da edição, concentrada em torno da Justiça Ambiental em sua relação com comunidades *of color*. Se iniciando em torno das sete horas da noite os filmes enfocavam questões relativas ao uso da terra e aos direitos de povos originários e nativo-americanos em sua autodeterminação. No programa se lia e se vislumbrava, como sumário da sessão, uma relação entre variadas dimensões do que as integrantes do QWOCMAP consideravam uma importante discussão a ser realizada com a sua



Cena do filme *Push/Pull* (dir.: Lilly Alvarez), exibido no 10th QWOCCF.



Cena do filme *16 Seeds* (dir.: Melinda Jones), exibido no 10th QWOCCF.

“comunidade”, novamente concatenando os nomes e temáticas do filmes com o arco narrativo focal do festival:

From Black farmers and elders tilling tradition from beans, to preserving Indigenous watershed culture in Napa Valley, to rural Colombian women harvesting cassava out of scorching memories of war, these lush documentaries regenerate our legacies of growing our own food and sustaining our lands. Community organizers, black farmers and elders preserve tradition, lay groundwork and spread 16 Seeds in the struggle for food justice. Food and survival are carved into Malaysian Memories during the WWII Japanese occupation of Southeast Asia. Carried by the voices of women, The Sky is the Roof is an Indigenous perspective of ecology. Woman Native OtHer finds a source of personal transformation by decolonizing language, time and vision. The erasure of communities creates a Push/Pull between the “American Dream” and the fragments of migration, rich lands, nourishing foods and healthy bodies. Mujeres de Tierra Sembrando Resistencias harvest corn, cassava, marjoram and resistance from memories of war. (QWOCMAP, Programa do 10th QWOCFF, 2014, s/p.)

No momento da exibição nessa sessão os filmes⁸⁵ que se destacaram como exercícios criativos envolventes, chamavam minha atenção por seu desenvolvimento narrativo que abordava estas questões de um modo poético e ao mesmo tempo bastante pungente em termos emocionais e políticos. Estas peças audiovisuais tinham em comum tocarem em temas considerados delicados do ponto de vista pessoal: danos à saúde de populações *of color* pelo consumo massificado de alimentos industrializados, separações e distanciamento entre “terras natais” e novos contextos de vida em países estrangeiros, caso de famílias de imigrantes, ou na resistência aos grandes conglomerados

⁸⁵ Os filmes apresentados nessa sessão foram: *16 Seeds* (Melinda James, 2012) – Documentário; *Malaysian Memories* (Celeste Chan, 2014) – Documentário; *The Sky is the Roof* (Beth Nelsen, 2014) – Documentário; *WoMan Native otHer* (Megan Ortañez, 2014) – Pessoal/Ficcional; *Push/Pull* (Lilly Alvarez, 2014) – Pessoal/Ficcional; *Mujeres De Tierra: Sembrando Resistencia* (Claudia Corredor y Aritz Ríos) – Documentário

industriais de agronegócio na preservação sementes e de territórios indígenas.

Sem necessariamente recorrerem a um tom panfletário ou excessivamente literal em termos de discussão política, ao utilizarem recursos poéticos variados para transmitirem mensagens bastante variadas, a tônica era carregada de grande apelo emocional, algo que eu também notara e parecia afetar diretamente na recepção dessas imagens pela platéia, onde algumas pessoas choravam, davam as mãos ou abraçavam de forma terna, como que na tentativa de oferecer conforto mútuo.

Os filmes dessa sessão tinham bastante ressonância com algumas dos debates que o QWOCMAP viria a fazer com ativistas e realizadores no semestre seguinte, no qual começavam a discutir os efeitos nocivos de uma grande refinaria de petróleo em termos de poluição em umas das cidades da *Bay Area*. A cidade de Richmond, que passava há anos por um dificultoso processo de debates políticos a respeito de justiça ambiental para com seus habitantes e com suas comunidades de QWTPOC seria o foco de um dos treinamentos filmicos que o QWOCMAP promoveria no semestre posterior e talvez esse já fosse um efeito do tipo de abordagem que a ONG estava tomando durante o ano em que realizei meu trabalho em conjunto suas integrantes.

No último dia do festival no domingo teríamos duas sessões, o que de certo modo redobrava os esforços e fazia com que a equipe de voluntários e nosso grupo de cinco pessoas tivessem que ter mais foco ainda para garantir todas as tarefas do dia. O cansaço já cobrava seu preço com a desistência de alguns voluntários e voluntários e também as coisas ficavam mais difíceis, pois a impaciência no trato com algumas situações já parecia se expressar na interação de Kebo e Madeleine. A sessão da tarde, que se chamava “*Go tell it on the Mountain*” se focava em questões de espiritualidade, tocando principalmente nas dificuldades que muitos sujeitos *queers* e *trans of color* enfrentavam em relacionar suas vivências em torno das sexualidades ao navegarem espaços religiosos e suas comunidades de fé.

O título da sessão remetia diretamente à música gospel de mesmo nome, um *spiritual* ligado ao gênero musical de *Rhythm and Blues* surgido em *black churches* - igrejas de orientação evangélicas em sua maioria frequentadas pela população afro-americana – e tornado como um dos hinos do movimento de direitos civis das populações negras dos anos sessenta através da gravação de Mahalia Jackson, cantora gospel e importante figura artística e política no

interior daquele movimento social. A introdução para os filmes⁸⁶, a partir do texto presente no programa, ressaltava a relação às vezes conflituosa existente entre orientações sexuais e espiritualidade, ao destacar os vários caminhos pelos quais ela pode se manifestar:

*From lies propagated by Catholicism, to churches that preach love but condemn LGBTQ people, to a beloved African-American community balancing Civil Rights and gay rights, these poignant films excavate the roots of homophobia and graft healing onto our spirits. Through the teachings of slain priest Romero, a Salvadoran lesbian learns that justice begins with her in *La Justicia Nace En Mi*. Renouncing the truth of Catholic teachings planted by family tradition gives Ruth wings to fly toward feminist organizing and lesbian love in *Mentiras Que Dan Alas*. An African American elder unearths resilience when she reveals *What's It Like?* for her enslaved grandmother in the bleak landscape of race and sexuality. *Adán y Eva Vinieron a Mi* intertwines the burgeoning hope of falling in love with both men and women with the constant threat of homophobic violence in a society that doesn't allow us to love. An African-American community grapples with Civil Rights, LGBTQ rights and same-sex marriage in *The New Black*. (QWOCMAP, Programa do 10th QWOEFF, 2014, s/p.)*

A exibição da noite de encerramento se articulavam sob o tema do “*Girl Power!*” (“poder feminino” ou “poder das garotas”) e tocava em questões de feminilidade, poder em contextos de conflito e também nos sentimentos de esperança frente às dificuldades. Os filmes⁸⁷, que

⁸⁶ Foram exibidos nessa sessão temática os filmes: *La Justicia Nace En Mi* (Yanira Arias, 2013) – Documentário; *Mentiras Que Dan Alas* (Ruth Vera, 2013) – Documentário; *What's It Like* (Jovelyn Richards, 2013) – Experimental/ Pessoal/ Ficção; *Adán y Eva Vinieron a mi* (Nadia Capdevilla, 2013) – Documentário; *The New Black* (Yoruba Richen, 2014) – Documentário.

⁸⁷ Foram exibidos nessa sessão temática os filmes: *Desert Lullabies* (Monely Soltani, 2014) – Narrativa/Ficção; *Yo Soy Mi Centro* (Camila Zabala, 2013) – Documentário; *Casey's Hope* (Sanjay Chhugani, Viet Hoang, Casey Huynh, 2013) – Documentário; *Liberation* (Catherine Frost, Christine Liao, 2013) –

eram bastante curtos nessa sessão, embora fossem muitos, tinham como foco a discussão em torno da juventude e daquilo que se entendia como parte de táticas de resistência em situações adversas, ressaltando o poder e a agência de suas personagens em suas comunidades locais e nos espaços urbanos em que se situavam.

Nessa sessão um dos filmes que tinha sido mais aclamado pelo público presente foi *History of SFWAR*⁸⁸ (2013). Esse filme era um dos documentários de curta-metragem que tinham sido desenvolvidos pela divisão de produção e direção do QWOCMAP, que as integrantes da ONG denominavam como QWOCMAP *Productions*. Esse filme foi

Experimental/Narrativa/Ficção; *ñembotavy* (Vanessa Paniagua, 2013) – Documentário; *Finding Hope* (Nicholas Hatten, Rosie Walker, 2013) – Documentário; *The Un/belonging* (Raquel Wells, 2013) – Pessoal/Ficção; *Keyed Up* (Kim Castillo, Shannon Shue, 2013) – Comédia; *Closet Dance* (Aaron Ornelas, Catherine Pope, 2014) – Experimental/Narrativa/Ficção; *Hip Hop Dee* (Tina Cates, 2014) – Narrativa/Ficção; *Girls You Know* (Carie-Elena Edwards, 2014) – Pessoal/Ficção. O enunciado no programa relacionava estes filmes e títulos da seguinte forma:

“For a 7-year-old girl in war-torn Iran, Desert Lullabies are rich with fairytales that give her the courage to flee. A non-birth mother in Yo Soy Mi Centro is at risk of losing her child through laws that don’t recognize their bond.. For a Chinese-Vietnamese queer refugee, Casey’s Hope is found in starting a family of her own. The sea and sand connect a young woman to her Liberation. A Guaraní word that means turning a blind eye, Ñembotavy describes the way young lesbians are silenced by their families and the watchfulness of a church that preaches love.. A young lesbian discovers the strength to be herself after Finding Hope in an accepting community.judgement within queer identity leads to The Un/Belonging. A queer Chinese-American girl is Keyed Up to talk to her little brother before he goes to college. A young African American lesbian affirms herself after a Closet Dance. A queer Black butch underground MC navigates the music industry in Hip Hop Dee. History of SFWAR honors 40 years and the role that San Francisco Women Against Rape plays in the movement to end sexual assault.The support of Girls You Know inspires a young girl to mold her environment”. (QWOCMAP, Programa do 10th QWOCFF, 2014, s/p.)

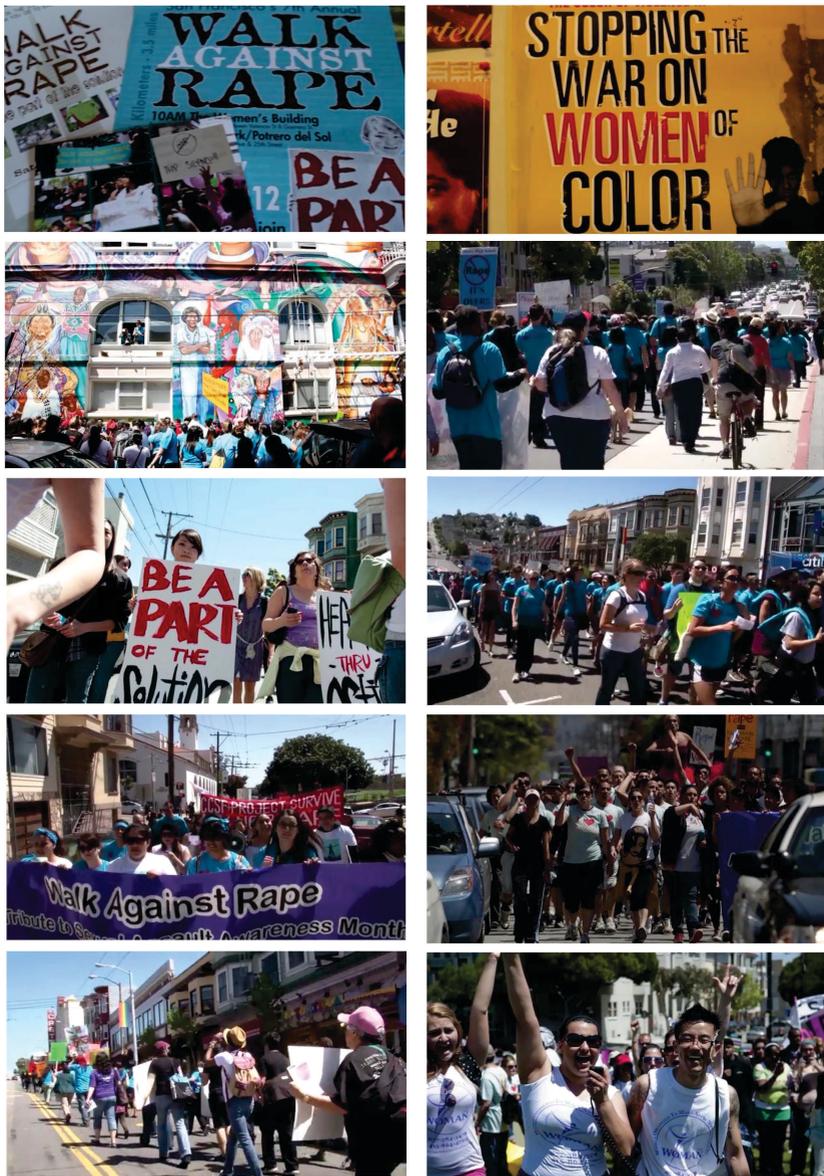
88 A sinopse do filme se define da seguinte maneira: “*History of SFWAR honors 40 years and the role that San Francisco Women Against Rape plays in the movement to end sexual assault.*” O filme está disponível on-line no seguinte endereço: <https://vimeo.com/78592194> . Acessado em fevereiro de 2017.

realizado em parceria com o *San Francisco Women Against Rape*⁸⁹ (SFWAR), uma das mais antigas organizações feministas e de lutas contra as violências de gênero e sexuais em São Francisco. Seu argumento girava em torno da formação desse grupo originalmente concebido como um coletivo de ação direta contra casos de violência contra a mulher e em torno de casos de estupro. Recontava-se ali como o grupo tinha começado com a iniciativa de mulheres *of color* em minoria e como foi aos poucos, com o passar do tempo e consolidação do grupo como uma ONG, se tornando uma organização comunitária predominantemente dirigida por mulheres *of color* e também por mulheres lésbicas e *queer*.

Kebo originalmente tinha integrado essa ONG como parte do grupo de apoio interno, responsável pela recepção direta às vítimas de estupro que tivessem “ascendência africana” (*Women of African Descent Task Force*) e que fossem direcionadas para a organização. No documentário ela também participa como uma das personagens entrevistadas e revela através de seu depoimento que era uma “sobrevivente de um ataque sexual”, algo que a tinha levado a participar como uma voluntária no SFWAR. Ela falava de sua experiência como ativista nesse grupo e de como o SFWAR cumpria com uma representatividade comunitária muito importante, significativa em termos feministas e no debate sobre as sexualidades, entre as organizações do espectro político “progressista” na *Bay Area*, servindo como uma “voz coletiva” das mulheres que lutavam contra violências de gênero na região e como uma referência política entre as diversas organizações direcionadas às demandas de pessoas e coletividades QWTPOC na região.

Notável no filme é uma representação que nos leva a aprender sobre as maneiras pelas quais o SFWAR e também os seus parceiros (como o QWOCMAP) “constroem a comunidade” de mulheres feministas e de pessoas QWTPOC com sua atuação na região. Essas iniciativas de incentivo e construção de “comunidade” (*nourishing the community*), como se narrava no documentário, se davam e eram representadas tanto nos modos pelos quais o SFWAR prestava seu serviço em termos de ação direta no atendimento às vítimas de violência

⁸⁹ Esse curta-metragem de dez minutos tinha sido criado como uma forma de celebrar os quarenta anos de formação da ONG e uma sessão especial de exibição tinha sido realizada em sua sede na ocasião do lançamento, contanto com outras atividades: <http://www.sfwar.org/anniv/program.html> Acessado em janeiro de 2017.



Cenas do filme *History of SFWAR* (2013), dirigido por QWOCMAP Productions. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

sexual e também nos efeitos simbólicos diretos que propiciavam às/aos *queer women e trans people of color* que sofrem com agressões machistas e sexuais nos espaços urbanos.

Ressaltavam-se também como as ações ativistas da ONG propiciavam visibilidade e novos modos de ocupação do espaço urbano da cidade de San Francisco nesse tipo de ativismo político. Um exemplo desse tipo era representado no filme ao retratarem e discutirem a realização da *Walk Against Rape* (“Caminhada Contra o Estupro”), uma caminhada que tinha sido idealizada pela SFWAR em tempos mais recentes, como um modo de “levar para a rua” as discussões que se faziam no interior da organização, dando visibilidade pública às lutas contra violências de gênero e sexuais na cidade. No filme, que registra a realização de uma dessas caminhadas, vemos como literalmente são colocados em movimento os corpos desses sujeitos nos espaços das ruas, em situação de protesto e resistência que, de certo modo, também “reivindicam” e situam essas populações em meio ao contexto bastante “privatizado” e excludente pelo qual se caracterizam hoje diversas regiões da *Bay Area*. Mas ao mesmo tempo também se cria ali, através dessas imagens, uma noção em torno de uma “comunidade” construída no espaço público através das representações presentes no filme. Essa comunidade também se “construía” através do contexto no qual esse filme era exibido, esse festival de cinema feminista, trans e *queer of color* que se realizava no *Mission District* pela iniciativa do QWOFFMAP. Compartilhar e desfrutar daquelas imagens em coletivo também era uma forma muito “concreta” de fomentar sentimentos de pertencimento e de coletividade e assim “construir comunidade” ocupando espaços públicos urbanos na *Bay Area* em tempos de gentrificação.

Nessa mesma noite se realizou ao final da sessão, logo após o debate com as/os diretoras/es dos filmes daquela última atividade, a premiação do melhor filme escolhido pelo público (*QWOFF Audience Award*), que comumente se realizava ao final de todas as edições do festival. Durante todo o festival se distribuía algumas fichas com os filmes que vistos ao longo dos dias, numa votação que buscava indicar a preferência do público a respeito de alguns dos filmes vistos naquela edição. Como nem todas as sessões eram frequentadas por todas as pessoas em todas as sessões de exibição o prêmio de público geralmente se direciona ao filme que era mais bem votado em termos numéricos, algo que não necessariamente correspondia à escolha majoritária do

público. Naquele ano o prêmio foi para o filme “*Un/Belonging*”⁹⁰, realizado em 2013 por Rachel Wells, que discutia as dinâmicas contraditórias e interseccionais na conformação de identidades *queer of color*.

Em *Un/Belonging* sua criadora, roteirista e editora Raquel Wells tratava de narrar suas experiências pessoais de trânsito entre espaços da



FACE:	<input type="checkbox"/> WHITE	<input type="checkbox"/> BLACK	<input type="checkbox"/> ASIAN
	<input type="checkbox"/> NATIVE AMERICAN	<input type="checkbox"/> OTHER COLOR	
HISPANIC:	<input type="checkbox"/> YES	<input type="checkbox"/> NO	<input checked="" type="checkbox"/> DON'T KNOW?
MARITAL STATUS:	<input type="checkbox"/> MARRIED	<input checked="" type="checkbox"/> DIVORCED	<input type="checkbox"/> SINGLE
SEXUAL ORIENTATION:	<input type="checkbox"/> STRAIGHT	<input type="checkbox"/> GAY	<input type="checkbox"/> ???
HOW MANY CHILDREN:	<input type="checkbox"/>		



Cenas do filme *Un/belonging* (2013), dirigido por Raquel Wells. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

Bay Area e entre categorias de identidade coletiva pelas quais ela navegava como uma mulher que tinha “saído do armário” mais tardiamente em sua trajetória de vida, após um grande período em que tinha sido casada e permanecido por longos anos numa “relação heterossexual” com seu companheiro, o pai de seus quatro filhos. A diretora, que também narra a estória, problematiza de forma romanceada e humorada o modo como ela, ao ser “nova na cena” e na “comunidade”, se surpreendia com o modo como era “recebida” e tratada em muitos eventos *queer*, *trans of color* na região da Baía, onde muitas/os não conseguiam entender como elas tinha sido casada, o fato de que não tinha se identificado como lésbica ou como *queer* por muito tempo durante a vida adulta e pelo modo como quase se exigia dela uma “carteirinha *queer*” para que pudesse “ingressar” e ser “aceita” de modo mais confortável nesses espaços de sociabilidade e de “comunidade”.

Ao longo do filme ela vai passando de uma locação à outra, sempre em lugares urbanos e espaços

⁹⁰ Em sua sinopse se lia: “*Judgement within queer identity leads to The Un/Belonging.*”

reconhecíveis da *Bay Area*: em encontros informais compostos por pessoas QWTPOC ou então em espaços como cafês, danceterias e restaurantes, lugares nos quais ela vai encontrando personagens e através de sua conversa e interação, problematizando as diversas identidades que ela habita. Para ela não se tratava de descobrir-se ou legitimar-se de uma maneira prescritiva com o que se constituía como a melhor e “mais correta” forma de “ser *queer*” ou de estar em espaços de sociabilidade e coletividades caracterizados como QWTPOC; a partir de sua narrativa no final do filme se trataria de compreender que ninguém precisava se “encaixar” em modelos predeterminados em termos de gênero e sexualidade, primando talvez por um “não pertencer” às categorias muito fixas de identidade, fluindo para além e através delas.

No caso de muitos dos filmes exibidos durante o festival recorrentemente se representavam os corpos desses sujeitos e suas coletividades no espaço da cidade, em situações de descontração ou deslocamento, em contraposição à paisagem urbana, reafirmando de certa forma a “permanência” dessas pessoas nesses espaços de um modo lúdico, lírico e descomprometido. Abordavam-se nas representações presentes nesses filmes os espaços para as situações de estranhamento e para as dificuldades intrínsecas ao adentrar um contexto social tão carregado de classificações identitárias coletivas e pessoais, nas dinâmicas de articulação algumas vezes complicadas entre identidades sexuais, de gênero, étnico-raciais e com as histórias de vida e suas especificidades no modo ambíguo como muitas dessas pessoas ocupavam posições de identificação entrecruzadas por variadas formas de diferença. Pelo que eu notava ao longo das sessões de exibição dos filmes era também no espaço do festival onde essas definições coletivas eram negociadas coletivamente, tanto em processos de identificação com certas categorias como também de estranhamento e não-identificação com outras categorias articuladas e representadas nos filmes.

Apresentava-se ali também a cidade como um personagem em muitos desses filmes, nas formas em que se representavam os modos de ocupação desses espaços urbanos. Esse tipo de relação se dava de formas distintas. Os espaços urbanos apareciam ali como uma relação de ocupação positivada, em deslocamentos que expressavam uma apropriação do espaço, reivindicando esses lugares e também produzindo a cidade e as imagens nos filmes como modos de habitar esses ambientes. O que parecia acontecer durante o festival era uma forma de conceber a cidade a partir de pontos de vista da QWTPOC, privilegiando seus modos de estar juntos na construção de parcerias

através de diferenças e em sua resistência a se submeter aos modelos citadinos “modernos, de “branquidade” e heteronormatividade, impostos e “plasmados” como lugares comuns pelos espaços urbanos da *Bay Area*. O que se processava ali era um processo de “materialização” e de feitura desses espaços urbanos em San Francisco a partir dessas perspectivas de resistência e das experiências QWTPOC, que são instauradas a partir da realização do evento no *Misssion District* e através dos próprios filmes. Ali se consolida uma noção de

criação de lugares (por) QPoC como redefinições e re-inscrições resistentes do espaço urbano. A criação de lugares se refere às estratégias concretas de resistência e de incômodo que perturbam, ainda que momentaneamente, a coerência excludente de espaços considerados brancos e /ou héteros. Por criação de lugares [como uma prática e um conceito] nós a entendemos e a sugerimos como a real redefinição e como uma produção materializada de espaços enquanto lugares QPoC, [criados] por sujeitos QPoC. BACHETTA, EL-TAYEB, HARITAWORN, 2015, p. 775)⁹¹

Como um campo de produção que trabalha e que é constituído de diferentes dimensões do social, “a cidade e as imagens que são produzidas a partir dela passam a compor um campo de produção de subjetividades que informa e constrói uma mitologia que é compartilhada não só pelos moradores da cidade” (SILVA, 2012, p.99), mas também pelas pessoas que nela circulam. Tal como retratado no filme *Possibly*, estar na cidade é também percorrê-la, entendendo as diferentes dimensões e significados que corpos e coletividades QWTPOC podem adquirir nesses espaços. Esse estar na cidade é também tornar-se parte de suas paisagens, trafegando por seus caminhos de um modo a se tornar também um elemento desses panoramas urbanos.

⁹¹ No original em inglês: “*We will consider QPoC placemaking as reconceptualizations and resistant reinscriptions of urban space. Placemaking references concrete strategies of resistance and disturbance that disrupt, however momentarily, the exclusionary coherence of spaces assumed to be white and/or straight. By placemaking we mean the actual reconceptualization and materialized production of space as QPoC place by QPoC subjects*”.



Realização do QWOCCF. Voluntárias e diretoras Dawn Surrat e Monely Cosmo Soltani conversam com o público participante do festival. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).



Cena do filme *Girls You Know* (dir.: Carrie-Elena Edwards), exibido no 10th QWOCCF.



Cena do filme *History of SFWAR* (dir.: QWOCMAP Productions), exibido no 10th QWOCCF.

A cidade também é um local de “produção de sujeitos” “QWTPOC” que se constroem em situações de exclusão e marginalidade, seja em termos de gênero e sexualidade ou então nos modos atuais pelo quais sua presença não é muito bem-vinda em diversos contextos citadinos na *Bay Area*. A cidade e certas regiões de San Francisco especialmente vão se tornando um contexto no qual a gentrificação segue como uma lógica contestada, mas sempre operante. Notam as pesquisadoras Paola Bachetta, Fatima El-Tayeb e Jin Haritaworn (2015) que os deslocamentos forçados daquelas populações consideradas descartáveis acabam por produzir também outras formas de alianças não imaginadas em outros contextos. Tal como notam, esses deslocamentos provocados por processos de gentrificação ao mesmo tempo em que

produzem um sistema de controle global cada vez mais refinado e brutal, (...) também invariavelmente produzem novas políticas de coalizão, nas quais [pessoas e grupos] QPOC muitas vezes desempenham um papel central. Propomos uma abordagem QPoC não como a única, mas como uma de uma série de modalidades possíveis que podem abrir novas formas de olhar translocalmente para o espaço e para a raça e de resistir ao controle racista e colonial.⁹² (BACHETTA, EL-TAYEB, HARITAWORN, 2015, p. 776)

O festival, de uma forma, se torna uma espécie de refúgio no qual muitas dessas pessoas podem construir um senso de coletividade e de “comunidade” frente aos processos de exclusão decorrentes de discriminações raciais, de gênero e de sexualidade. Esses processos de exclusão em espaços urbanos também acabam assim criando e produzindo esses lugares alternativos construídos ali como contextos de resistência a partir do qual se podem falar sobre as diferenças que compõem essa “comunidade”.

⁹² No original em inglês: “*The ongoing displacements of various ‘disposable populations’ (...) produce an increasingly refined and brutal global system of control, but they invariably also produce new coalitional politics, in which QPOC often play a central role. We propose QPoC not as the only, but as one in a range of possible modalities that may well open up new ways of looking translocally at space and race, and of resisting racist and colonial control.*”

O festival funciona assim como um dos modos pelos quais muitas/os de suas/seus frequentadoras/res intensificam e refletem sobre seus próprios processos de identificação e subjetivação ao entrarem em contato com os filmes, nos modos de compartilhamento coletivo ao longo das exibições e da concretização da programação sugerida pelas organizadoras, materializando e territorializando suas subjetividades no contexto urbano de San Francisco a partir do evento. Ao representar na tela uma miríade de experiências e situando-as em espaços urbanos da *Bay Area* e alhures, se tocavam em variadas práticas de envolvimento erótico e emocional, histórias de vida, descobrimentos em torno das sexualidades e de processos de transição transgênero, articulação de múltiplas identidades a partir de arranjos interseccionais, valorização e relativização de pertencimentos nacionais, culturais e étnicos. A cidade aparecia nesses registros sempre como um pano de fundo e também com certo protagonismo nas narrativas que se desenrolavam na tela, assinalando diferentes modos de estar no contexto da rua e de ocupar certos espaços citadinos.

No final do domingo nos todos estávamos exaustos, após a realização da última exibição e da última sessão temática. Tivemos ao final do evento uma festa que tinha sido organizada sumamente entre os integrantes da equipe interna do QWOCMAP e das/os equipes de voluntárias/os do evento, que ocorreu nas dependências do teatro. Após o término do festival, com um grupo de poucas/os voluntárias/os que ainda restavam, organizamos os últimos detalhes, instrumentos e equipamentos, realocando móveis e outros objetos no teatro e limpando minimamente o espaço para finalizar as atividades daquela edição do festival. Com o restante da equipe de voluntárias/os que tínhamos trabalhado buscamos organizar todas as coisas o mais rápido possível afim de facilitar o deslocamento em direção ao escritório do QWOCMAP, onde descarregaríamos ainda naquela noite várias caixas contendo equipamentos e outros utensílios utilizados durante o evento. Com um sentimento de dever cumprido e bastante cansados eu, Jessica e Steph fomos convidados por Madeleine e Kebo para um jantar em um dos restaurantes das redondezas de modos que pudéssemos descontrair um pouco e ao mesmo tempo começar informalmente uma avaliação a respeito do evento como um todo.

Eu vim depois considerar que mesmo que festival tenha sido uma atividade intensa e bastante cansativa, foi uma experiência de vida significativa para mim como parte de uma equipe que pôde organizar evento tão significativo para as “comunidades” QWTPOC que o QWOCMAP buscava nutrir. Eu me sentia realizado com o que tínhamos

conseguido concretizar, mesmo que ainda tivesse algumas ressalvas ao modo corrido e com o qual tínhamos lidado com muitas questões organizativas ao longo dos últimos meses. Mas o fato era que o festival tinha sido novamente um sucesso mesmo com todos os contratemplos e dificuldades que tinham surgido nos meses anteriores ao evento.

Algo que tinha ficado mais claro naquela conversa durante nosso jantar de confraternização era que na visão das integrantes da ONG o evento tinha cumprido com a missão que elas idealizavam como seu principal objetivo: reunir uma variedade de pessoas e grupos tão distintos entre si, com posicionalidades e pertencimentos tão diferentes à princípio, para que se construísse algum senso de pertencimento comunitário, nutrindo e desenvolvendo uma “comunidade QWTPOC” que ganhava materialidade especial através e a partir do evento que elas tinham criado. A ideia de comunidade é uma das principais categorias articuladas pelas participantes e pelas integrantes do QWOCMAP em seus discursos sobre o festival e é sobre ela que vamos nos debruçar a seguir.

3.3 Performando “comunidade(s)” no espaço público através de diferenças

O festival era visto como um dos contextos nos quais alianças eram construídas e a própria noção de “*people of color*” ganhava densidade como uma categoria englobante de variadas experiências de subjetivação e de racialização. Nas conversas com integrantes do QWOCMAP e também nas interações com várias/os das /os voluntária/os ao longo do festival eram recorrentes comentários refletindo um entendimento local sobre como o festival se tornou uma das táticas privilegiadas para “construir comunidade” (*building community*) própria das/dos QWTPOC em San Francisco, numa ideia de coalizão que exaltava a completude e o pertencimento. Mas, como evento em si, o festival também se sugeria como *locus* privilegiado para entender que entre estes “pontos em comum” também existiam as diferenças, entremeadas e bastante evidentes na ideia de coletividade que se expressava ali.

O QWOCMAP e suas atividades funcionam como dispositivos catalisadores de processos identitários e modos de subjetivação, de modos de estabelecer resistências imagéticas e de construir possibilidades impactantes de transformação social sobre sujeitos dissidentes e marginalizados em termos de gênero e sexualidade e que também são também racializados de formas discriminatórias. O festival

em si é um ponto de “clímax” e materialização dessas premissas que definem o grupo e também de uma série de expectativas que vão se formando de forma gradativa ao longo de um ano no interior da própria ONG.

Pude comprovar na prática, em minha própria experiência de campo e na observação das expectativas, falas e ações de minhas interlocutoras (Kebo, Madeleine, Steph e, na preparação e realização do festival, na minha interação e proximidade com Jessica) que o evento se inicia muitos antes de sua realização *in loco* no Brava Theater. De certo modo o festival começa a tomar forma bem antes de os filmes serem exibidos no espaço desse teatro, existindo através do trabalho que se realiza meses antes no interior do escritório da ONG e também nas relações que o coletivo estabelece com grupos e com diretores que se formam através de suas iniciativas pedagógicas de treinamento fílmico. O festival assim se tornou um dos momentos privilegiados nos quais se concretizavam minhas próprias intenções e expectativas em etnografar as ações do QWOCMAP enquanto grupo ativista e assim mapear os pontos numa rede de relações que dão materialidade ao grupo enquanto tal, mas que não se reduzem somente à realização de seu festival ao longo de três dias.

Fazer parte das atividades do QWOCMAP se constitui também num *modo de fazer* parte da ONG ao mesmo tempo em que se pode, nessa interação, *fazer o coletivo existir* enquanto experiência política e poética. Além de um grupo constituído por Kebo Drew e Madeleine Lim, únicas duas integrantes que permanecem desde o começo de sua fundação, o QWOCMAP é também constituído performativamente através do festival de cinema que organizado anualmente, pelos *workshops* que são ministrados ao longo dos anos e também pelas práticas dos diversa/os criadora/es que transitaram como parte de seu *staff* ao longo dos anos ou que participam de suas iniciativas de formação fílmica.

De certo modo, nessa abordagem do grupo estou aqui inspirado pelas sugestões de Michel de Certeau (1980, p. 41) buscando trabalhar com uma análise dos discursos e das práticas sobre o festival de cinema organizado pelo QWOCMAP como um espaço político e como experiência compartilhada. Para este autor tanto práticas como discursos devem ser analisados como “modos de fazer”, que seriam maneiras de encapsular tanto ação como os modos próprios de dizer, sem necessariamente localizá-los em níveis hierárquicos desiguais. Este procedimento analítico suporia colocar as práticas e os discursos em níveis de complexidade semelhantes que permitem pensar no festival



Realização do QWOCCF. O público no espaço de exibição do teatro. Kebo Drew (no canto direito da imagem) mediando debate entre diretoras após a sessão de exibição de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).

como um lugar no qual performativamente a “comunidade” QWTPOC que o QWOCMAP busca representar em seus filmes ganha densidade e onde também se constitui enquanto população, enquanto experiência, espaço político e como lugar de produção artística.

Para alguns autores os festivais podem ser encarados como aquelas atividades que se realizam através de intervalos regulados e programados por calendários seculares, caracterizados por ocasiões públicas e destacados por expressões estéticas comunicativas coletivas, performando unidades temporárias de larga escala que encapsulam também interações mais íntimas de contato face a face entre seus participantes (STOELTJE, 1992, p. 261). As participações em festivais no contemporâneo oferecem contextos nos quais sistemas de reciprocidade e de responsabilidade compartilhada assegurariam a continuidade de certas formas de produção e circulação de signos de prestígio ou então de experiências compartilhadas. Seu caráter e “ethos participatório” (STOELTJE, 1992, p. 261) propiciam estruturas complexas através das quais variadas vozes e, diríamos, processos identitários podem se manifestar e no qual expressões estéticas podem ganhar materialidade e promover a criação de significados individuais e compartilhados que acabam ali florescendo.

Além de se tornarem espaços de lazer, que se opõem em aos tempos e espaços de trabalho em grandes cidades contemporâneas, os festivais podem também servir como lugares em que as diferenças entre as diferenças podem também proliferar. Nessa perspectiva sócio-antropológica os festivais e, no caso, nos circuitos de festivais LGBTQ nos quais se insere o QWOCFF, podem ser vistos como um momento em que certos marcadores sociais (de gênero, sexualidades, étnico-raciais, de pertencimentos nacionais) são celebrados coletivamente (KUUTMA, 1998). As performances realizadas através de festivais servem

para a articulação do patrimônio do grupo, [e são] uma situação comunicativa envolvendo ativamente os participantes, apresentando uma combinação de participação e desempenho em um contexto público. A motivação para a participação em festivais inclui interação social que permite a exploração e negociação de muitos tipos de relacionamentos. As atividades disponíveis em um determinado festival refletem as preocupações da comunidade, proporcionando assim cenários para expressar etnicidades particulares, enquanto sugerem afirmação pessoal, ação política, revitalização social.

O festival facilita a regeneração e a realização da vida social, fortalece a identidade do grupo e seu poder de agir em seu próprio interesse, contribuindo para a articulação de questões sociais. As mensagens do festival dizem respeito à experiência compartilhada do grupo e a múltiplas interpretações dessa experiência. O festival reúne o grupo e comunica sobre a própria sociedade e sobre o papel do indivíduo nele. (KUUTMA, 1998, s/p.)

Como um festival multicultural que concatena diferentes pertencimentos étnico-raciais e culturais nem sempre facilmente relacionáveis entre si, se nota que ali, de algum modo, certas características de eventos desse tipo se repetem. Festivais tais como os organizados pelo QWOCMAP proporcionam às/aos suas/seus participantes espaços e temporalidades nos quais sujeitos pertencentes a grupos “minoritários” podem sentir-se parte de uma coletividade celebrando aspectos específicos de suas culturas, reafirmando noções de comunidade e reproduzindo e reinventando tradições e crenças; podem também se transformar em suportes para expressão de identidades culturais ao reforçar ou restabelecer laços com ideias sobre nações de origem ao mesmo tempo em que cria possibilidades de assegurar certo reconhecimento ou mesmo reafirmação sociocultural, em casos de imigrantes vivendo em novos países multiculturais como os Estados Unidos; e, por fim, possibilitam também que se desenrolem interações sociais entre pessoas que pertencem às mesmas culturas ou que partilhem algum tipo de identificação em termos étnicos e raciais (LEE, ARCODIA, LEE, 2012, p.99).

Certa noção relacionada ao caráter espetacular do festival também ali se manifesta a partir do momento em que essas imagens são consumidas e circulam entre a comunidade, como produções culturais desenvolvidas a partir de técnicas de produção inseridas na cultura de massa, tal como se distingue a produção contemporânea de audiovisual ao qual se dedica o QWOCMAP. Assim, o espetáculo proporcionado pelo festival é consumido como “uma produção cultural de larga-escala e extravagante, repleta de uma iconografia incomum e uma ação dramática que é assistida por uma audiência de massa” (MANNING, 1992, p. 291).

Buscando analisar estas práticas, experiência e discursos, busco aqui inspiração em certas perspectivas antropológicas influenciadas pela abordagem de Victor Turner tomando este festival como uma performance cultural que cumpre com variados objetivos ao mesmo



Realização do QWOCCF. Debate das/os diretoras/es com público participante do festival após uma sessão de exibição. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com).



Realização do QWOFF. Diretoras/es no palco, após sessão de exibição. Debate entre Madeleine Lim e Cheryl Dunye. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com).

tempo em que constrói a própria noção de “comunidade” que a ONG nutre. Nas abordagens de Turner (1974a, 1974b, e 1982) - que se desenvolveram e se distinguiram em diferentes momentos da produção teórica desse autor - podemos encontrar uma aproximação analítica que encara festivais como eventos estudados a partir de uma visão que os considera como performances culturais, isto é, como eventos de tipo especial e marcado (tais como também poderiam ser considerados rituais, feiras, espetáculos, interações em mercados, etc.) e que se destacam por um tipo temporalidades e pelo estar em coletivo, conforme notam outros autores (BAUMAN, 2008, p. 3).

Na abordagem de Turner (1974a) eventos performáticos poderiam encenar “dramas sociais” de setores socialmente marginalizados produzindo espaços comunicativos para um tipo de avaliação e reflexividade que produzem novos significados sobre essas relações sociais contraditórias e tensas. Esses espaços comunicativos, produzidos eles mesmos por performances culturais coletivas, proporcionam possibilidades de comentários, discussões, críticas e interpretações individuais e comunitárias sobre os significados de ditas relações sociais excludentes, possibilitando que surjam também espaços para subversão, positivação e transformação dessas mesmas relações e de seus significados.

Através de ações comunitárias criam-se realidades compartilhadas e um fundo de experiência comum que possibilita a compreensão mútua de certos problemas e um tipo de consenso momentâneo sobre saídas e respostas coletivas possíveis. Estas respostas são em grande medida desenvolvidas pela “performance coletiva” que é o festival do QWOCMAP. Se produz ali, ainda que momentaneamente, uma participação que direciona as interpretações coletivas de forma englobante e criando um senso de coletividade e consenso que Turner define como *communitas* (1974a). Esse efeito comunitário, tal como define Turner no caso de ritos e outras atividades cerimoniais, é geralmente experimentado através de estados “liminais” transitórios ao longo de experiências e são definidores de situações de transição entre territórios simbólicos distintos, onde as regras geralmente distinguem relações sociais hegemônicas são temporariamente subvertidas ou reinterpretadas no caminho para transformações drásticas ou transitórias, mas que dão luz a diferentes e extraordinárias formas de entendimento sobre estas mesmas relações sociais.

No caso de sociedades contemporâneas e modernas, e na situação em si do festival do QWOCMAP que aqui analiso, o estado “liminal” se transformaria ou distinguiria como um estado

“liminóides”⁹³ não totalizante, crítico e geralmente marginal aos processos centrais econômicos e políticos, expressando a subversão ou ao menos a possibilidade de transformação de algumas dessas relações sociais excludentes em sociedades capitalistas. A experiência individual e coletiva e a avaliação reflexiva dos sujeitos e coletividades envolvidas no QWOEFF se ocupam em entender e processar situações excludentes do cotidiano, a partir da compreensão de que o festival estaria também servindo como uma “performance que é sempre uma crítica, direta ou velada, da vida social na qual surge, uma avaliação (com fortes possibilidades de rejeição) das formas como a sociedade lida com a história” e com seus arranjos sociais totalizantes (TURNER, 1987, p. 22), sugerindo e relacionando novas formas de entendimento e interpretação produzidas por sujeitos e coletividades “minoritários”.

No caso do QWOEFF os momentos transitórios “liminóides” parecem ser aqueles nos quais a audiência reage de forma efusiva e direta às imagens representadas no filmes que são exibidos no festival, passando de um estado de frustração frente às tantas das ocasiões em que suas experiências de apaixonamento, envolvimento emocional, definição identitária ou a ocupação da cidade estão ausentes, passando a transitar para um tipo de contentamento e consenso compartilhado a partir do momento em que variadas propostas de representação imagéticas são proporcionadas a partir da tela de projeção do Brava Theater.

Tal como aponta o antropólogo Marcos Aurélio da Silva, talvez seja desse modo que “as *performances culturais* que são os filmes e festivais constituam e acabem constituindo um processo territorial de produção de imagens possíveis, dialogando de certa forma com os apelos de visibilidade” (SILVA, 2012, P.55) que tanto caracterizam as ações e os discursos do QWOEFF. O festival em seu caráter imagético e artístico e como parte de um contexto social contemporâneo, cumpririam um papel importante em transformar a

⁹³ Na análise das teorias de Turner o antropólogo John Dawsey (2005, p.168) vai observar que momentos ou estados “liminóides” se caracterizam por serem “geralmente apresentam-se como produtos individuais, embora os seus efeitos frequentemente sejam coletivos ou de ‘massa’”. Esta dinâmica era algo que continuamente se apresentava durante o festival do QWOEFF através de representações imagéticas que eram bastante pessoais em íntimas na origem, ao menos em seus processos de construção e produção entre diretoras/es formados pela ONG, e que ganhavam uma dimensão coletiva e “de massa” a partir de seus consumo no festival.

forma como sujeitos envolvidos em sua realização lidam uns com os outros e com outras coletividades, possibilitando modos de apreensão, transformação e inovação social (individual e coletiva) que são mais facilmente absorvidos na estrutura social e nas consciências individuais justamente pela qualidade prazerosa e espetacular que propiciam (TURNER, 1974a, p.14)

Para Turner (1974a) é na dimensão de um prazer compartilhado coletivamente que as dimensões de transformação social podem se ativar a partir de performances culturais em sociedades modernas. E esse parece ser o caso ao longo das sessões de exibição do QWOFCF, nos quais visivelmente eu observava uma dimensão de “compartilhamento prazeroso” das imagens que eram exibidas nos filmes. Como contextos culturais e performáticos demarcados de variados “momentos liminóides”, o QWOFCF parecia produzir para estas pessoas um contexto legítimo a partir do qual fosse possível discutir coletivamente quais seriam os modos possíveis e alternativos de estar no mundo de sujeitos definidos através de variadas diferenças, apresentando tanto imagens positivadas sobre mulheres lésbicas, pessoas *queer* e trans *of color* como também momentos e facetas não tão positivas assim, com as contradições, nuances e diferenças que também se entrecruzam nas experiências dos sujeitos representados e de suas coletividades.

Assim as performances culturais potencializadas pelo QWOCMAP aqui são tanto aquelas que se desenrolam ao longo e através do festival, dos próprios filmes e do modo de ocupação do espaço público urbano que se desdobra durante aqueles três dias no Brava Theater, tornando visíveis e desconstruindo estereótipos a respeito dos sujeitos QWTPOC. O festival, como performance coletiva e uma das atividades centrais no interior do projeto artístico e político da ONG, engendra novas maneiras de pensar sobre essa “comunidade” ressaltando as diferentes maneiras de refletir sobre essas coletividades a partir de diferenças.

Ao se apresentarem imagens de identidades sexuais fluídas e descentradas, o festival e o cinema que ali se exhibe também podem auxiliar na criação de novos modos de encarar as sexualidades e de criar ruídos na posição hegemônica de sexualidades ditas normativas no interior dessas mesmas coletividades (DEAN, 2007, p. 182), sejam estas “heterossexuais”, “homossexuais” ou para além desse simples binarismo de gênero e sexualidade. Na realização e consolidação de

uma nova estética em construção que dialoga com as “novas demandas” da “gay community”, (...) parece

haver um enfrentamento da diversidade interna e uma exposição sem moralismos dos aspectos contraditórios, às vezes violentos, de seus protagonistas. (...) A ambivalência política já presente no propósito dos festivais que, se aposta na construção de identidades de gênero, também fornece munição para estas mesmas identidades serem permeadas pelas instabilidades, frações e indeterminações (...) (BESSA, 2007, p. 281)

Ainda que a construção de coletividades e de convenções através dos festivais seja ressaltada por variados autores, também se nota que no caso de festivais de matiz e expressão multicultural, como é o caso do QWOCFF, se observe um desafio ao modo como a maioria dos autores enfatizam a homogeneidade de certos acordos e modos de estar em coletividade, tal como se as diferenças que também se expressam nesses eventos ficassem em segundo plano. Na forma como o festival do QWOCMAP se realiza também se abrem espaços para que suas/seus participantes possam avaliar diferentes maneiras de “habitar” as categorias *of color*, *woman*, trans e *queer* pelas quais muitas das/dos participantes se autoidentificam, nas intersecções possíveis entre estas categorias e entre aquilo que constitui heterogeneamente a categoria ali tantas vezes articulada em torno do que seria e como se construiria a “QTWPOC community”.

Caracterizado como um espaço de circulação de auto-representações imagéticas, a produção e exibição desses filmes são feitas de modo a descentrar algumas identidades mais estáticas (gays e lésbicas principalmente) em nome de representações que exploram e visibilizam a variedade dessas experiências e também às situam no espaço. São constituídas “experiências que articulam práticas de espaço e práticas de imagem, são performances que constituem territórios”. (SILVA, 2012, p.102). Observa o antropólogo Marcos Aurélio da Silva que em eventos desse tipo

o próprio caráter *liminóide* do festival pode colocar em xeque [a] mesma política [de representações] através das *inscrições territoriais* que o evento e seus filmes promovem ou mesmo colocam em relevo na paisagem da cidade, uma vez que as histórias e universos enfocados nem sempre remetem a sexualidades coerentes com desejos e identidades [que tanto audiência como organizadoras/es do

evento focam de formas diferentes]. (SILVA, 2012, p.56)

O que parece ocorrer é que festival se torna um espaço de disputas a respeito das representações sobre as pessoas e sobre as “comunidades” QTWPOC e a respeito de seus modos de ocupação de espaços urbanos, pois é ali que uma noção mais “bidimensional” sobre estes sujeitos é substituída por uma variedade de representações multifacetadas retratadas através dos filmes. É também um contexto no qual publicamente estes sujeitos e comunidades lidam com as percepções públicas sobre a/os QWTPOC em espaços públicos da cidade e da *Bay Area*.

O festival se torna de certo modo uma arena na qual os sentidos dessas imagens são negociados, seja na recepção geralmente calorosa dos filmes ao longo das sessões temáticas ou então na maneira como certas identidades, ou melhor, certos processos subjetivos de identificação são aqui acionados através dessas imagens em movimento. Ao mesmo tempo em que festival é também referido e pensado por suas organizadoras como um momento de construção de comunidade serve ali certamente como principal vetor a partir do qual sua produção filmica é distribuída e através do qual estas novas imagens circulam e ganham visibilidade tão almejada por elas.

Como um dos eixos centrais de seu programa de distribuição o festival acaba sendo o fórum através do qual estas imagens alternativas sobre pessoas *queer* e *trans of color* circulam, são discutidas e resignificadas. O QWOCFF se torna ao longo de suas realizações um dos principais instrumentos de circulação e distribuição destas imagens criadas por e para um público bastante específico e que, na avaliação do QWOCMAP, carece de imagens diversas e mais densas sobre suas próprias vivências e que cada vez mais se vê “apagado” da paisagem urbana na *Bay Area*. O festival se torna então somente um dos momentos que unificam estas diferentes experiências, vivências e processos de identificação subjetivas, que se transmutam em filmes e que muitas vezes transformam pessoalmente suas/seus realizadora/es e também as/os expectadores presentes no evento. É também através do festival que muitas destas experiências são compartilhadas com um público mais amplo e ganham assim uma circulação que vai além do âmbito da ONG e suas/seus diretora/es.

O *Mission District*, onde está localizado o Brava Theater e onde o corre o festival, é significativo de um território que passa a ser contestado e disputado na cidade em função dos novos processos sociais



Realização do QWOCCF. Parte da equipe de voluntários que trabalharam no festival. Diretoras/es posam com Madeleine Lim após debate entre sessões de exibição. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).

de deslocamento forçado em função de interesses econômicos variados, arriscando desaparecer como uma região da cidade historicamente marcada pela ocupação e pela resistência de populações *of color* (principalmente de latinas/os). A realização do festival nessa região da cidade significava também para o QWOCMAP um modo de reafirmar seu compromisso com as lutas contra a gentrificação pela quais a cidade passava naquele momento, em um exercício de ressignificação e de resistência nesses espaços. É assim que talvez, nessa perspectiva “um lugar é continuamente produzido, reproduzido e reavaliado, [e onde] festivais podem ser instrumentais neste processo” (SELBERG, 2006, p. 310). O pesquisador Torunn Selberg nota que

Além de se concentrar em um tema específico, festivais também são muitas vezes uma celebração do local onde eles ocorrem. Um lugar pode, portanto, tornar-se inextricavelmente ligado a um determinado festival, e, desta forma, uma comunidade pode tornar-se "a cidade" do tema particular que o festival celebra. (SELBERG, 2006, p. 297).

Mas, igualmente, também se atende aos interesses de disputar prestígio e certo reconhecimento local que o QWOCMAP almeja em suas ações, ao fazer parte do calendário de eventos LGBTQ da cidade em um momento do ano voltado à “comemoração do orgulho” e da diversidade sexual, historicamente celebrada na cidade desde os anos sessenta. A ONG busca assim afinar a organização e seu festival com valores cosmopolitas e de modernidade, próprios dos processos de constituição de identidades sexuais em contextos globalizados e urbanos como é o caso de São Francisco. Ao mesmo tempo se reivindica um espaço urbano marcado já “historicamente” pela diferença sexual, tratando de cavar mais espaços para mais diferenças dentre as diferenças, principalmente aquelas que estão cruzadas com “raça”, nacionalidade e etnicidade e que são representadas em seus filmes. Ali

como é o caso de tantos festivais contemporâneos, um dos objetivos (...) é significar que os locais onde eles ocorrem são únicos em um mundo globalizado. Neste contexto, a distinção percebida dos locais do festival é em grande parte derivada de, e criado através, de narrativas do passado de cada comunidade local. (...) Um festival pode, assim, ser visto como um ponto focal para a fusão de narrativas locais e globais e como uma ocasião em que um espaço é articulado em suas relações entre níveis global, nacional, regional e local, sendo ali

discutidas, negociadas, e talvez, redefinidas. (SELBERG, 2006, p. 298-299).

Ao associar seu evento à imagem da cidade reconhecida como a “Meca gay”, e disputando os sentidos dessa atribuição no cultivo de uma imagem mais “multicultural” prevalecente, se encontra também um espaço para legitimar a própria existência do QWOCMAP enquanto tal, de seu festival e também dos processos de construção de identidades que são lá acionados por e através dos filmes. Assim

Os filmes e vídeos, do ponto de vista de produtores e espectadores, tornam-se formas de construção e de legitimação de identidades, da mesma forma que o consumo de filmes e a circulação por festivais de cinema constroem uma identidade que não é apenas “gay”, mas também urbana e metropolitana (SILVA, 2012, p.43)

Como uma zona autônoma temporária (BEY, 2001) o festival constrói modo de *estar junto* para sujeitos que não encontrariam outras formas de construir coalizões ou mesmo compartilhar experiências subjetivas para além do festival, que ganha sentido em si mesmo como uma dessas plataformas de coalizão e de ocupação de espaços público e semi-públicos em São Francisco. Como se observa no acontecimento do festival do QWOCMAP, se propiciam espaços e ocasiões de compartilhamento para criação de significados e valores mais profundos a respeito de certas relações sociais em nível simbólico e também contexto para certo exame crítico de certos processos de exclusão e marginalização social que se desenvolvem em espaços urbanos. Assim, ainda que QWOCFF territorialize-se também através de produção de “imagens positivadas” “ou mesmo numa estética mais subversiva, instaura [também] diferentes diálogos com grandes narrativas ou imagens totalizantes de pessoas, grupos e cidades apontando para as ausências e presenças nesses discursos e cenários” (SILVA, 2012, p.59).

O QWOCFF oferece assim chances para que suas/seus participantes possam também refletir a respeito das possibilidades de transformação dessas mesmas relações sociais, oferecendo um contexto no qual algumas contradições sociais possam se tornar legíveis. No momento em que os filmes são exibidos no festival e certas reações coletivas se processam parece ocorrer dinâmicas coletivas onde certas experiências compartilhadas de apagamento e de exclusão social são tornadas mais visíveis e legíveis, tentando dar forma e resposta, de um modo bastante efetivo, à falta de imagens positivadas ou então mais

heterogêneas sobre mulheres e pessoas QTPOC e ao constante processo de afastamento, literalmente físico e social, que se desdobra através da exclusão econômica e racial atual na cidade. “O uso do espaço urbano se alia [então] aos usos que os sujeitos começam a fazer do cinema, à medida que estes territórios são demarcados, codificados, o que também pode reverberar em práticas de exclusão (SILVA, 2012, p.88).

Essas faltas, fenômenos tão presentes no terreno da produção audiovisual e um dos motes através do qual o QWOCMAP se originou e modo primordial pelo qual a ONG pensa suas ações, visa produzir outras maneiras de representar estes sujeitos ao agrupar em torno do festival e também de seu curso de treinamento fílmico, várias posicionalidades e sujeitos que nem sempre encontram espaço para representar a si mesmo em meios audiovisuais ou modos de estar em coletivo em espaços urbanos proclamados pretensamente como “diversos” em termos sexuais e de gênero, tais como nas imagens frequentemente associada a San Francisco. De um modo o festival de cinema do QWOCMAP cumpre com aquilo que Ella Shohat e Robert Stan (2006) definem como tentativas de responder a caracterizações hegemônicas estereotipadas sobre sujeitos e grupos (seja na produção de eventos festivos ou na criação de peças audiovisuais) produzindo novas formas de representá-los e de combater prejuízos sociais vivenciados por estas coletividades em contextos urbanos contemporâneos, ao mesmo tempo em que “produzem estes sujeitos” e também os espaços em que estes se inserem.

O que se materializa ao longo do evento é a habilidade destas imagens de provocarem e fazerem algo em termos transformativos, em sua possibilidade de modificar estruturas e percepções sociais sobre estes sujeitos. O QWOCFF se construía assim como um contexto lúdico e político, um “lugar onde o aspecto presencial da performance, a sua capacidade de fazer alguma coisa, engendra a possibilidade de transformação e mudança – tornando-se [suas] forças motrizes” (RIVERA-SERVERA, 2004, p. 273). As performances em si mesmas, nas trocas e presentificação que elas engendram por meio de imagens, depoimentos e através dos corpos *queers* reunidos e visíveis em eventos públicos desse tipo, constituíam potencialidades e posicionalidades ao articularem, mostrarem e ostentarem com orgulho sexualidades *queer*, lésbicas e trans *of color* publicamente. O festival e as imagens que através dele circulam engendravam uma conjuntura na qual estes sujeitos podem reivindicar a esfera pública e um espaço urbano, ganhando nesse processo, maior visibilidade.

A partir de suas dinâmicas de realização o festival e a ONG que o produz vão se constituindo como uma referência de resistências, como formas possíveis de se posicionar explicitamente dentre as diferentes vozes que disputam através de discursos e de práticas diferenciados sobre quais seriam os modos mais adequados de utilização dos espaços urbanos no contemporâneo, uma discussão especialmente acirrada nessa região metropolitana dos Estados Unidos. A potência das performances culturais engendradas através do evento e dos filmes exibidos está justamente em sua efetividade ao captarem e comunicarem de maneiras críticas variadas matizes e dimensões a respeito dos mecanismos de exclusão vigente naquele momento na *Bay Area* e ao mesmo tempo, na presentificação do festival, reencenando maneiras de resistir a esses mesmos processos sociais.

Nos próximos capítulos me deterei na descrição e análise de um dos cursos de treinamento filmico oferecido pelo QWOCMAP e que desenvolveria na cidade de Richmond, numa região situada na parte mais ao norte da *Bay Area*. Nesses capítulos abordo o processo de produção das imagens de uma forma entender como elas acionam uma série de mecanismo artísticos e pedagógicos para construir as representações alternativas que são fomentadas e se concretizam através do festival, causando assim o impacto e a transformação social que as integrantes do QWOCMAP visam como parte de seus objetivos. Narro também o modo como elas interagem com ativistas e grupos que se tornariam parceiros na preparação de seus treinamentos filmicos no segundo semestre daquele ano em Richmond.

Observei que os processos de negociação para a realização do *workshop* eram mais complexos do que eu inicialmente imaginava, estando permeados por um tipo de tensão inerente, assim como fora a preparação do festival. Sua parceria com ativistas LGBTQIA e ecologistas na cidade de Richmond se tornou um ponto central no desenvolvimento dos trabalhos subsequentes com o QWOCMAP e também algo que lhes despertava certo incômodo. Nos modos como elas se preparavam para a produção de imagens em movimento e propunham esses exercícios em contextos sociais da *Bay Area* elas estavam comprometidas em continuar abordando as discussões sobre construção de suas “comunidades” QWTPOC ao mesmo tempo em que focavam nas questões de justiça ambiental que tinham se demarcado como temática do festival naquele ano e que seguiriam como uma diretiva para a realização do *workshop*.

Capítulo 4

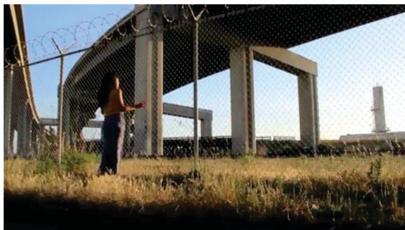
A produção de imagens: Etnografando treinamentos filmicos em Richmond - CA

Após um intervalo de verão, depois do festival de cinema e entre as atividades corriqueiras relativas ao financiamento do QWOCMAP, a dinâmica da ONG se voltou inteiramente para a preparação de um de seus workshops de treinamento filmico. Nesse segundo semestre daquele ano essa acabou sendo a principal atividade naquele momento da vida interna da ONG. Em grande parte, os trâmites para a preparação dessa atividade ficavam a cargo de Steph e Kebo naquela segunda metade do ano. Eu continuava envolvido no cotidiano do escritório, observando as movimentações para que o curso se realizasse e os modos como suas integrantes se relacionavam para sua concretização. Na dinâmica geral elas queriam continuar a imprimir ao curso uma temática relacionada à justiça ambiental para as pessoas e coletividades *queer of color*, temática e debate político que tinha sido a tônica durante todo aquele ano e também ao longo do festival de cinema do semestre anterior.

Na ocasião do festival alguns filmes e a sessão principal tratavam das temáticas ambientais de formas diversas, ao mesmo tempo em que abriam espaço para pensarmos na relação entre a ocupação de espaços urbanos e naturais. Ali também apareciam retratados os diversos modos pelos quais a luta pela preservação do meio ambiente se materializava de modos diversos entre essas “comunidades”, a depender dos grupos sociais envolvidos. Um dos filmes que tratavam dessas relações e que fora exibido no durante o festival em junho, era o curta-metragem *Push/Pull*⁹⁴ (2014), dirigido por Lilly Alvarez. Nesse filme experimental observamos como sua autora busca de uma forma lírica abordar processo de exclusão econômica, ambiental, espacial e alimentar através de elementos sugeridos indiretamente, ao se focar nos modos particulares pelos quais alguns grupos sociais tem uma relação particular com os alimentos, seja no seu preparo ou no seu consumo.

Tomando a alimentação e a culinária como elementos de identificação cultural entre comunidades latinas, a maneira de construção dessa peça audiovisual lembrava um tipo de filme mais

94 Na sinopse do filme se lia: “*The erasure of communities creates a Push/Pull between the “American Dream” and the fragments of migration, rich lands, nourishing foods and healthy bodies.*”



Cenas do filme *Push/Pull* (2014), dirigido por Lilly Alvarez. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCPMAP no contexto da pesquisa.



Cenas do filme *16 Seeds* (2012), dirigido por Melinda James. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

ensaístico e documental em que as personagens não estavam intencionalmente bem definidas e onde a dinâmica se dava pela sobreposição e sequência das imagens numa narrativa que era pontuada e ritmada através de algumas poucas linhas de texto. A narrativa tocava justamente nos modos como em muitos casos em situações de trânsitos transnacionais certas práticas alimentares e de preparação de “pratos locais” eram deixadas de lado em nome de outras formas entendidas por grupos de imigrantes como mais “modernas” e “ocidentais”.

Sugeriam-se no filme as implicações negativas no consumo exagerado de comidas processadas e de alimentos produzidos em *fast foods* em contraposição aos alimentos preparados *in natura*, retratando a preparação de uma *guacamole*, prato tipicamente de origem mexicana. O filme, de um modo geral, busca retratar certas tendências atuais em que “comunidades de imigrantes” deixam de consumir certos pratos problematizando essa modificação de consumo como uma das expressões de “desconexões culturais” com “a terra natal” e com as “tradições culinárias” de origem nacional. Sem necessariamente construir um discurso purista, o filme procurava valorizar certas tradições, origens culturais e étnicas em torno da comida e da alimentação em diversos países da América Latina ao mesmo tempo em que conectava essa narrativa com a necessidade de justiça social e ambiental para que certos hábitos “americanizados” fossem colocados em questão entre latinos nos Estados Unidos.

O filme representava também corpos em movimento nos espaços urbanos da *Bay Area*, retratando-os em situações de limitação e de resistência e ressaltando aí esforços para que estes não fossem “apagados” ou “empurrados” para longe de locais habitados e constituídos como “vizinhanças de imigrantes” - como é o caso do *Mission District* em San Francisco -, sugerindo a necessidade de respostas locais contra os processos de gentrificação e especulação imobiliária que também estavam ocorrendo em Oakland e em Richmond, cidades representadas no filme. Numa relação de estranhamento, lirismo e comprometimento social ativista que não beirava o panfletário, se engendrava ali uma mensagem visual muito clara no que dizia respeito à necessidade de resistências em suas de conexões com tradições culturais alimentares ou de pertença à terra, fosse essa uma “terra natal” deixada para trás em movimentos de trânsitos transnacionais migratórios ou então nos novos pertencimentos elaborados em “novas terras adotadas”, tais como a Baía de San Francisco, célebre por seu enorme contingente populacional composto de comunidades imigrantes.

Outro dos filmes que abordavam o debate sobre justiça ambiental e que ganhou destaque na realização do festival do QWOCMAP tinha sido *16 Seeds*⁹⁵ (2012), dirigido por Melinda James. Esse filme se tratava de um documentário que buscava explorar os papéis que vários ativistas locais, pertencentes às comunidades *of color* em Oakland cumpriam nas lutas por “*food justice*” (numa tradução possível, justiça alimentar), priorizando a abordagem dos trabalhos de educação e preservação ambiental desempenhado por agricultores afro-americanos. Na tarefa de acompanhar o cotidiano de três personagens principais (Gail, Mia e Mickey), sua diretora, Melinda James, os retrata de uma maneira a destacar seu papel como lideranças locais empenhadas em reivindicar, regenerar e relembrar os significados e a conexão dessas comunidades com suas “comidas locais”, representando principalmente grupos e comunidades afro-americanas em seu apreço pela *soul food*.

Numa narrativa que busca valorizar através das histórias de vida de seus personagens a relação com o espaço, a terra e o meio ambiente como provedores de alimentos, Melinda James⁹⁶ registra colheitas comunitárias de feijão, vendas de plantas medicinais e comestíveis em mercados locais conhecidos como *Farmer's Markets* e também a história de ativismo local na *Bay Area* em torno dessas questões, ressaltando o papel do Partido dos Panteras Negras no seu programa comunitário de alimentação de crianças em suas comunidades, o *Free Breakfast for Children* (Cafê da manhã gratuito para crianças). Conhecido internacionalmente, esse programa social comunitário servia como referência pioneira importante para muitos dos grupos ativistas baseados em Oakland que trabalhavam em torno de justiça alimentar e ambiental entre comunidades não-brancas na cidade.

Para o QWOCMAP a produção desses filmes construídos em torno das temáticas ambientais se comprometia e refletia algumas das discussões que suas integrantes reivindicavam como parte de suas referências políticas, celebradas em torno de uma luta contra aquilo que

⁹⁵ Sua sinopse descreve: “Community organizers, black farmers and elders preserve tradition, lay groundwork and spread 16 Seeds in the struggle for food justice”. O trailer desse documentário está disponível em: <https://vimeo.com/41965745> . Acessado em janeiro de 2017.

⁹⁶ Melinda James seguiu com suas formação e produção cinematográfica para além do QWOCMAP numa iniciativa de produção filmica que se chamava “*About Her Films*”. Conheça um pouco mais de seu trabalho no seguinte endereço: <http://www.aboutherfilms.com/About> . Acessado em janeiro de 2017.

definiam com expressões de “racismo ambiental” (BULLARD,1993) sob o qual viviam muitas das comunidades que elas organizavam em suas ações. Recentemente e também no começo de suas atuação elas buscavam reunir esses debates tanto em torno de contribuições específicas de teóricos e ativistas *of color*, mas também a partir de contribuições de ativistas e estudiosas/os *queer*, sendo um/uma entre estas/es Mel Chen⁹⁷, que tinha sido um/a de suas/seus parceiras/os no festival e na produção de um filme nas primeiras edições dos cursos que a ONG tinha oferecido em começo.

Mel Chen (2012) vinha se tornando uma referência local e internacional em debates sobre *queer ecology* (“ecologia queer”), uma área de estudos interdisciplinar preocupada com os modos pelos quais coletividades *queer* podem se relacionar com o meio ambiente e se engajar nas lutas por justiça ambiental. Em muitos desses estudos se apresentavam desafios aos modos pelos quais certos corpos e comunidades são consideradas “mais descartáveis” que outros e de como situações de poluição e contaminação ambiental são mais facilmente aceitas em contextos de empobrecimento e de exclusão social consolidadas. Estas eram diretivas políticas que tinham surgido no QWOCMAP desde o começo de sua atuação, aparecendo como maneiras de construir coalizões com outros grupos em torno e contra agendas normativas que afetavam diretamente muitas das comunidades com as quais elas lidavam, buscando construir “respostas visuais” com seus filmes e que pudessem problematizar situações violência, dos usos dos espaços e dos alimentos entre estes grupos.

Em função desses debates em tornos das lutas pela preservação ambiental em suas relações com justiça alimentar e ambiental para e com as “comunidades” *of color*, o QWOCMAP buscava realizar um curso de treinamento filmico naquele semestre onde pudessem tocar nessas questões ambientais como parte das temáticas que fossem desenvolvidas com as/os participantes. Buscavam também grupos LGBTQIA que fizessem recortes étnicos e raciais em sua abordagem política e atuação ativista, que estivessem localizados relativamente

⁹⁷ Mel Chen é Associate Professor of Gender & Women's Studies na U.C. Berkeley e tinha produzido um filme no contexto de treinamento filmicos do QWOCMAP, exibindo-o sob o título *Local Grown Corn* (2007) na terceira edição de seu festival de cinema em 2007. Confira a programação, onde consta uma pequena biografia da pesquisadora e diretora: https://www.qwocmap.org/festival2007/sched_date.html
Acessado em janeiro de 2017.

mais próximos à *Bay Area* e que tivessem também algum tipo de atuação e fomentassem de lutas pelo direito à cidade e pela preservação do meio ambiente. Buscava-se assim de uma maneira mais deliberada que esses grupos tivessem uma atuação política em relação às questões ambientais, algo que Kebo enxergava em um tipo de ativismo que vinha ocorrendo em Richmond já há alguns anos, através da figura de Jovanka Backles, mulher *queer* e lésbica afro-latina, como ela mesma se definia, e de seu coletivo político na cidade, a *Richmond Progressive Alliance*.

Jovanka era ativista e vice-prefeita Richmond, que ficava ao norte de Berkeley. Essa se apresentava como uma excelente situação na qual se podiam aliar todos estes temas e discussões políticas que o QWOCMAP queria abordar em seu curso e a partir das experiências de vida das/os participantes que vivenciavam uma situação de dano ambiental na cidade com a presença de uma refinaria de petróleo que se localizava na cidade de propriedade da multinacional Chevron. Mas também abria espaços para algumas tensões geradas em torno dos tipos de parcerias que seriam possíveis com Jovanka e até que ponto, para o QWOCMAP enquanto grupo, essa relação seria proveitosa. O contato com Jovanka se dava através de Brenda Williams, que residia na cidade e era parte do *Board of Directors* da ONG. Ela era quem tinha iniciado os contatos com o grupo ativistas de Jovanka em Richmond e ela era também uma das personagens locais que tinha começado a cumprir um papel importante na cena artística da cidade e nas lutas que se desenrolavam ali contra a presença da empresa multinacional Chevron na região.

Mesmo com as hesitações existentes entre Kebo e Madeleine no estabelecimento daquela parceria - pois afinal se tratava de um grupo político local que ocupava cargos legislativos na prefeitura da cidade - elas resolveram levar o treinamento filmico a cabo e as engrenagens foram postas em movimento para que a parceria se materializasse. Nesse capítulo narro mais detidamente esses processos de preparação e negociação para que o *workshop* ocorresse em Richmond, processos que não eram desprovidos de tensões no que dizia ao respeito ao modo como, novamente, através das ações do QWOCMAP, se buscava reunir uma série de debates políticos, identitários e relativos à ocupação de espaços urbanos por pessoas e coletividades QWTPOC na *Bay Area*. As parcerias para a realização dessas atividades de treinamento não eram ocasionais e também se marcavam por acordos políticos e coalizões que diziam respeito aos princípios do QWOCMAP na relação que estabeleciam entre ativismo e produção artística. Suas parcerias com outros grupos para treinamentos visuais geralmente se estabeleciam com

grupos independentes e com outras ONGs feministas ou LGBTQIA. No caso de Richmond, a parceria estava se concretizando com a prefeitura, e isso era algo que tinha efeitos variados no interior do grupo, como veremos a seguir.

4.1 Lideranças políticas legislativas e o ativismo *queer* e ambiental de Jovanka Backles

Richmond é umas das cidades que compõem a *Bay Area*, a nordeste de San Francisco. Essa região geográfica “informal” em que Richmond se localiza é conhecida como uma das principais da *East Bay*, composta por cidades quem se encontram entre as Baías de San Francisco e de San Pablo, conformando, através das *freeways* (rodovias) e do sistema de metrô urbano BART uma das maiores regiões metropolitanas da *Bay Area*. Eu já estava bastante familiarizado com essa região pelo fato de ter morada em Oakland na primeira metade de 2014 e também por frequentar Berkeley para as atividades do Doutorado Sanduíche, duas cidades limítrofes que compõem a *East Bay* e também se conectam umas às outras, entre as cidades de Albany, El Cerrito e chegando a Richmond e San Pablo que formam o Condado de Contra Costa (*Contra Costa County*).

Estas cidades são cortadas e conectadas pela *San Pablo Avenue*, uma das mais antigas avenidas da região oeste dos Estados Unidos e que era via pela qual eu com bastante frequência, deslocava-me através de transporte público enquanto morava em Oakland, estudava em Berkeley ou me direcionava para San Francisco. São todas cidades limítrofes e conhecidas nas discussões urbanísticas próprias dos Estados Unidos como *Edge Cities*, isto é, cidades limítrofes, “coladas” territorialmente umas as outras, quase compondo uma única região urbana, indistinguível em seus limites e (des)continuidades. As *Edge Cities* são também cidades que originalmente se tratavam de localidades com características mais residenciais - reconhecidas como *suburbs*, no jargão urbanístico estadunidense - se transformando, com o passar do tempo, em contextos mais urbanizados e citadinos, marcados pela forte concentração populacional e por crescente efervescência econômica e industrial, fenômeno também presente na região da Baía de São Francisco (GARREAU, 1991, p. 303).

Richmond não se tratava somente de um *suburbs* no sentido mais estrito do termo, pois além de ser uma cidade residencial era um dos principais portos da região (*Port Richmond*) e também como local de indústrias do tipo pesado, como metalúrgica e automobilística, bem

com refinarias, estaleiros e indústrias armamentista ali localizadas a partir do fim da Segunda Guerra Mundial⁹⁸. Mesmo que não se trate de uma das maiores cidades dessa região Richmond desponta como uma das principais cidades em termos industriais e contando ainda com um forte histórico relacionado às lutas sindicais e raciais, com uma população majoritariamente auto definida como não-branca (Afro-americanos, Latinos e Asiáticos compõem mais de 70% da população total da cidade), conforme o senso de 2010⁹⁹.

Como uma cidade industrial, com um forte contingente populacional operário, a cidade também viu seu desenvolvimento comprometido como crescente processo de desindustrialização ocorrida nos Estados Unidos, como parte de novas diretrizes econômicas e políticas transnacionais ao longo dos anos noventa. Esse processo econômico contribui para uma crescente e recente degradação social e urbana da cidade, com o crescimento de grandes setores da população enfrentando uma taxa de desemprego altíssima (mais de 22% da população total em 2010), um conseqüente processo de empobrecimento (CORBURN, 2013, ps. 130-131) e o aumento das taxas de criminalidade¹⁰⁰ baseadas em conflito étnico-raciais e de confronto com forças policiais na região, intensificando a “fama” da cidade como um dos centros urbanos mais perigosos da *Bay Area*. Recentemente processos de revitalização do *Civic Center* da cidade e das iniciativas privadas que começavam a gentrificar a região de *North Richmond*, a diminuição das taxas de violência, além de campanhas comunitárias de organizações locais que buscam resgatar positivamente a imagem da cidade de e para suas comunidades¹⁰¹, essa situação social e urbana começava a se transformar.

⁹⁸Um pouco da história geral da cidade é descrita no seguinte endereço: <http://www.ci.richmond.ca.us/112/History-of-Richmond> Acessado em novembro de 2016.

⁹⁹Conferir os dados populacionais do senso de 2010 em Richmond no seguinte endereço: <http://www.bayareacensus.ca.gov/cities/Richmond.htm> . Acessado em novembro de 2016.

¹⁰⁰ Conforme dados processados e analisados pelo *Federal Bureau of Investigation* (FBI) em 2009, Richmond aparecia como a sexta cidade com maior criminalidade na *Bay Area*, atrás somente de Oakland. Relatório disponível em: http://os.cqpress.com/citycrime/2010/City_crime_rate_2010-2011_hightolow.pdf . Acessado novembro de 2016.

¹⁰¹Um interessante vídeo intitulado “*I am RICHMOND*”, produzido pelo site *Richmond Confidential* em 2011, se insere nessa série de ações de

Estas eram algumas das razões pelas quais o QWOCMAP tinha a intenção de trabalhar em Richmond, pois ali se concentravam desde longa data muitas comunidades afro-americanas, asiáticas e latinas que poderiam ser potencialmente público-alvo de suas ações pedagógicas para produção filmica. O grupo buscava trabalhar nessa nova edição de seu treinamento em regiões nas proximidades geográficas da *Bay Area*, buscando cidades que fossem marcadas por uma forte presença de populações *of color* e que pudessem participar da atividade de um modo mais acessível em termos de deslocamento e financeiros. A intenção de trabalhar na *Bay Area* se tratava também de uma dinâmica interna da ONG naquele momento, buscando retomar o “trabalho de base local” (*local grassroots work*) do coletivo, pois as edições passadas mais recentes do curso de treinamento tinham se realizado em cidades localizadas em outras regiões dos Estados Unidos, como em Austin, no Texas, e em Pittsburgh, na Filadélfia.

Outra razão para que Richmond tivesse sido escolhida como a próxima cidade onde se realizaria o workshop era o fato de que ali já existiam contatos e parceiras do QWOCMAP que estavam envolvidas com questões políticas e de resistência social, com relações nos movimentos sociais e com o governo municipal daquela cidade. Pelo que nos conversamos no escritório o curso se realizaria com a possível parceria que o QWOCMAP já vinha nutrindo desde longa data com Jovanka Backles, vice-prefeita de Richmond e um dos três conselheiros reeleitos em 2014 na Câmara Municipal (*City Council*) com a liderança da prefeita Gayle McLaughlin, reeleita nessa mesma ocasião. Jovanka parecia ser uma importante liderança entre populações *of color*, imigrantes, e LGBTQIA na cidade e uma das possibilidades eram que ela pudesse também atrair, com seu capital político, outros ativistas feministas, pessoas *queer*, *trans of color* da região como possíveis participantes da edição do curso que se ensaiava ali.

A liderança de Jovanka também estava envolta em outro contexto de resistência que se definia através de uma aliança política local que buscava resistir à influência de uma grande indústria multinacional de petróleo que tinha uma de suas principais plantas de produção justamente em Richmond, a Chevron. A presença dessa grande empresa na cidade, que é a maior empregadora da região do Condado de Contra Costa (mais de 1200 pessoas empregadas somente

resgate da “autoestima” dos habitantes locais e dá um panorama da situação social recente da cidade: <https://vimeo.com/32813991>. Acessado novembro de 2016.

na refinaria), produzia uma situação já bastante conhecida em termos históricos no que se referia aos danos ambientais que causados ao produzir na região da Baía de San Pablo grandes quantidades de óleo e outros elementos químicos que são depositadas no oceano, algo que historicamente ocorria na cidade a partir da produção naval nos históricos estaleiros construídos nas regiões costeiras da cidade.

Nas eleições de 2013 para a Prefeitura e para o *City Council* (Câmara Municipal) a perspectiva era a eleição de um novo prefeito ou prefeita e três outros representantes municipais pertencentes à comunidade residente na cidade. Se eleitos, todos estes novos membros fariam parte do *City Council*. A eleição tinha também chamado a atenção nacional pela intensa concorrências entre as chapas apresentadas e pela intervenção da Chevron nos assuntos municipais através do financiamento que a empresa realizava através de comitês de campanha (*Moving Foward Committees*) voltadas para a campanhas em favor das candidaturas de Donna Powers, Nat Bates, Charles Ramsey e Albert Martinez, que condiziam com mais diretamente interesses econômicos e industriais da petroleira na cidade, com um investimento de mais de três milhões de dólares colocados em jogo nessa empreitada¹⁰² para que fossem eleitos.

Em uma candidatura de oposição e resistência à esta conjuntura dominância dos interesses econômicos e pela continuidade dos negócios da Chevron na cidade, se apresentava a chapa composta Gayle McLaughlin, Jovanka Backles e Eduardo Martinez, ligados ao *Green Party* (Partido Verde), e conformada dentro de uma aliança política chamada de *Richmond Progressive Alliance* (RPA)¹⁰³. A RPA era composta por uma união de indivíduos, partidos políticos (Partido Democrata e Partido Verde, principalmente) e organizações comunitárias na cidade que ativamente lideravam debates e ações contra as recorrentes discriminações raciais e étnicas em comunidades empobrecidas da região e também na luta pelo não estabelecimento de cassinos na região de Point Molate, uma região a leste da cidade.

¹⁰² Esta intromissão tão pronunciada da Chevron nas eleições municipais de Richmond foi objeto de denúncias em um portal de notícias locais em tempo real, o *Richmond Confidential*. Conferir a cobertura do site disponível em: <http://richmondconfidential.org/2014/10/10/3-million-in-chevrons-moving-forward-war-chest/>. Acessado em novembro de 2016.

¹⁰³ Consulte o site da RPA para maiores informações: <http://richmondprogressivealliance.net/>. Acessado em novembro de 2016.

Outra importante luta da RPA naquele momento era justamente a discussão sobre uma maior tributação, em termos de impostos municipais que deveriam ampliados e pagos em dia para a municipalidade e adequados às dimensões de uma empresa tal como a Chevron. Os membros da RCA, liderados por Jovanka e Gayle, já tinham organizado protestos em audiências públicas de um processo judicial que a Chevron tinha movido e perdido contra o Condado de Contra Costa clamando que os impostos municipais relativos à refinaria eram relativamente muito altos e que não poderiam ser pagos pela empresa ao município¹⁰⁴. A resistência contra a grande empresa petroleira também se manifestava em campanhas relativas ao meio-ambiente, materializada na tentativa de forçar a Chevron a reduzir os níveis de poluição do ar e da água produzidos em decorrências do processamento de petróleo. Desde longa data se estimava que a presença das empresas de refinaria na cidade desde o começo do século passado tivesse causado danos irreversíveis ao meio-ambiente, principalmente na região de *Castro Cove*, uma região litorânea de Richmond onde a Chevron depositava a água contaminada utilizada em sua produção, poluída por mercúrio e outros elementos químicos altamente tóxicos.

Ao mesmo tempo uma série de sucessivas explosões e incêndios provocavam uma infinidade de problemas respiratórios nos habitantes da cidade¹⁰⁵ e intensificavam os índices de poluição do ar na região. Essa situação de insatisfação quanto aos impactos ambientais pelo depósito de elementos químicos pesados produzidos pela da empresa, se somava ao fato de que a Chevron, desde sua fundação na cidade, jamais tivesse pagado impostos municipais relativos à sua

¹⁰⁴ Fonte: <https://richmondconfidential.org/2011/12/15/protesters-descend-on-chevron-tax-hearings/>, Acessado em novembro de 2016.

¹⁰⁵ Desde os anos oitenta uma série de explosões e incêndios se sucedeu na refinaria, sendo o mais intenso ocorrido em 2012, provocando manifestações de protesto na cidade e chamando atenção nacional para os incidentes na indústria, que posteriormente pagou indenizações no valor total de dois milhões de dólares pelos danos causados na cidade. O site de notícias *Democracy Now* cobriu os eventos de manifestação em 2012, entrevistando a prefeita Gayle McLaughlin (ainda no seu primeiro mandato) e outros manifestantes: http://www.democracynow.org/2013/8/6/chevron_to_pay_2_million_for, acessado em novembro de 2016. O mais recente incêndio ocorreu em dezembro de 2014, alguns dias após a realização das atividades do QWOCMAP naquele ano.

presença física no município entre 1902 e 1987¹⁰⁶. Junto à esse fato causava indignação entre os ativista da RPA um nefasto plano de marketing e propaganda da empresa voltado a convencer a população a respeito de suas intenções corporativas em diminuir os impactos negativos que causava ao ambiente e aos seus habitantes mas que muitos julgavam como um fachada sem fundamentos reais ou baseado em diminuições objetivas das taxas de poluição causada pela refinaria.

Em função dessa situação política e da oposição direta dos candidatos da RPA em relação aos interesses diretos da empresa, além de financiar com boa quantidade de dinheiro a campanha de Powers, Bates, Ramsey e Martinez, a Chevron também tinha iniciado uma campanha de difamações e de propaganda negativa¹⁰⁷ contra as pretensões eleitorais de McLaughlin, Backles e Martinez nas eleições de 2014¹⁰⁸, bem como uma intensa propaganda com ligações telefônicas, *outdoors* e outros meios de comunicações para convencer os habitantes da cidades a favor de suas candidaturas favoritas.

Mesmo assim, no começo de novembro, após as votações, todas as candidaturas apoiadas pela Chevron perderam as eleições, com uma vitória espetacular de Gayle McLaughlin, Jovanka Backles e Eduardo Martinez, na oposição direta que faziam contra os interesses de uma grande multinacional petroleira em Richmond. A eleição definiu

¹⁰⁶ Conforme informações presentes no relatório produzido pela *National Oceanic and Atmospheric Administration United States Fish and Wildlife Service California Department of Fish and Game*, disponível em: https://darrp.noaa.gov/sites/default/files/case-documents/Castro_Cove_Chevron_Richmond_Refinery_Final_Damage_Assessment_and_Restoration_Plan_Environmental_Assessment.pdf, acessado em novembro de 2016.

¹⁰⁷ As candidaturas de McLaughlin, Backles e Martinez responderam as acusações em vídeo intitulado “*Team Richmond Responds to Chevron's Attack Ads*”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g5diudvluSk>. Acessado em em novembro de 2016.

¹⁰⁸ A eleição de 2014 acabou chamando bastante a atenção dos meios de comunicações locais e nacionais em função das grandes quantidades de dinheiro que a Chevron depositou em algumas candidaturas, com uma cobertura jornalística dos resultados das eleições sendo sumarizada através de um artigo em um dos mais reconhecidos jornais *on-line* da *Bay Area*, o *SFGate*, disponível em: <http://www.sfgate.com/bayarea/article/Chevron-s-3-million-backfires-in-Richmond-5873779.php> Acessado em novembro de 2016.



Fotografia representando da esquerda para a direita Gayle McLaughlin, Eduardo Martinez e Jovanka Beckles, integrantes da *Richmond Progressive Alliance*. Na legenda original da foto se lê: «*On a celebratory election night at Richmond Progressive Alliance headquarters.*» – Autoria de Tom Goulding, Richmond Confidential. (Fonte: <http://sfbayview.com/2015/02/does-richmond-california-have-a-progressive-majority/>).



Fotografia representando apoiadores da *Richmond Progressive Alliance* segurando um faixa de protesto contra a Chevron e em apoio às candidaturas municipais de Gayle McLaughlin, Eduardo Martinez e Jovanka Beckles - Imagem de autoria de Martin Totland. (Fonte: <http://richmondconfidential.org/2014/10/19/the-best-of-senator-bernie-sanders-in-richmond/>).

novamente que mais da metade do *City Council*¹⁰⁹ da cidade estaria pelos próximos quatro anos composta pelos candidatos do *Richmond Progressive Alliance* reeleitos, mantendo, como na gestão passada, Jovanka como vice-prefeita, cargo que ela já tinha exercido nos último quatro anos da gestão anterior. Uma divisão muito clara se estabelecia desde a gestão passada entre os membros do conselho, que se alternam nos cargos definidos através das eleições, num contexto tenso que pouco a pouco foi levando a polarização e definição de Jovanka Backles como alvo preferido do setor opositor mais conservador na cidade, comprometido em seu trabalho de difamação e humilhação pública de Jovanka em função de sua orientação sexual e de sua ambigüidade de em termos identitários (na concepção de alguns desses opositores), por se apresentar como uma mulher *Black & latina*.

Jovanka se identifica abertamente como uma *queer immigrant, black latina, lesbian woman* (uma mulher negra, latina, *queer* e lésbica), nascendo no Panamá em 1963 e mudando-se para os Estados Unidos com seus pais na década de setenta. Como fruto de um processo de deslocamento transnacional ela declarava em vários materiais promocionais, em aparições públicas e vídeo as características de sua trajetória forjada em sua “identidade híbrida” composta através do contexto multicultural através qual sua família tinha se movido. Graduando-se em Psicologia em 1988 na Flórida pela *A&M University* e com um mestrado em Administração na *University of Phoenix*, ela tinha se mudando para a *Bay Area* em 1989, passando a trabalhar pelos próximos dezoito anos como educadora de jovens e adultos, especialista em saúde mental, conselheira especialista em prevenção de crime. Tinha se tornado também, nessa trajetória, uma ativista junto à movimento de luta sem-teto e por moradia.

Vivendo e trabalhando em Richmond por treze anos ela tinha se envolvido com a política eleitoral¹¹⁰ local de Richmond, nas lutas pela

¹⁰⁹ O *City Council* de Richmond é composto pelo cargo de prefeito e de outros seis membros, sendo um deles designado como vice-prefeito. Fonte a partir do site de *Richmond City Hall*. Disponível em: <http://www.ci.richmond.ca.us/29/City-Council> . Acessado em novembro de 2016.

¹¹⁰ Nesse vídeo promocional intitulado “*Re-elect Jovanka Beckles, Richmond City Council, 2014*”, de sua candidatura a reeleição como representante comunitária no *City Council* da cidade, Jovanka narra um pouco de sua trajetória e das políticas que tinha proposto como representante legislativa: <https://www.youtube.com/watch?v=Klsni1zwlhI> .

justiça ambiental e também trabalhado com organizações de base e comunitárias na luta pela diminuição da violência na cidade, atuando junto aos grupos locais (*Tent Cities Peace Movement*, *Mothers against Senseless Killings* - MASK, *Not Today Movement*) e como representante local de organizações nacionais (*Concilio Latino and the League of United Latin American Citizens* – LULAC e *National Association for the Advancement of Colored People* – NAACP, *Black Women Organized for Political Action*).

Em função das suas posições políticas progressivas, por sua atuação junto à RPA no questionamento em relação aos interesses da Chevron na cidade e pela abertura e franqueza com a qual Jovanka tratava variadas questões pessoais (tal como sua sexualidade), ela veio a se tornar o alvo de ataques racistas e lesbofóbicos sucessivos ao longo dos quatro anos anteriores, correspondentes à primeira gestão. Os ataques provinham de outros membros eleitos do *City Council* tais como Mark Wassberg, bem como de membros da comunidade que atendiam às reuniões periódicas do corpo governamental da cidade. Entre as acusações e ataques se conformava um forte discurso de ódio que desqualifica Jovanka em termos morais e sexuais bem como colocava em jogo seu real comprometimento com as lutas e demandas sociais das populações latinas e afro-americanas que ela buscava representar através de seu cargo legislativo.

Esse estado de coisas atraiu a atenção de variados meios de comunicação locais¹¹¹, que já acompanhavam com interesse a política municipal em decorrência da efervescência e disputa entre estas

Em seus *statements* no site do governo e entrevistas naquele mesmo ano ela descreve qual seria seu compromisso com a população local e com políticas progressivas: <http://www.ci.richmond.ca.us/2754/Jovanka-Beckles> e https://www.youtube.com/watch?v=1OHGzU_xtyY. Endereços acessados em novembro de 2016.

¹¹¹ O site de notícias SF Gate reportou essa situação em duas ocasiões diferentes, disponíveis em: <http://www.sfgate.com/bayarea/article/Richmond-councilwoman-perseveres-through-hate-5668138.php> e <http://www.sfgate.com/opinion/editorials/article/Are-slurs-against-Jovanka-Beckles-free-speech-or-5677904.php>. O site *The San Francisco Bay View National Black Newspaper* também publicou matérias sobre a eleição e sobre o papel de Jovanka nesses contextos: <http://sfbayview.com/2014/10/city-in-the-shadow-of-chevron-fights-back-vote-team-richmond/>. Endereços acessados em novembro de 2016.

diferentes facções e posições e na influência que setores políticos conservadores e grandes multinacionais como a Chevron tinham na articulação da conjuntura regional. Jovanka respondia¹¹² como podia a estes ataques, sempre conservando uma postura de não-enfretamento direto, mas também articulando lideranças comunitárias progressistas locais que pudessem lhe dar suporte caso essas ocorrências escalassem para agressões mais sérias e também esclarecendo aos seus leitores e parceiros que os ataques se deviam aos interesses outros, principalmente no sentido de dismantelar e desacreditar as iniciativas da RPA realizadas na cidade nos últimos anos.

Essa situação também chamou a atenção do QWOCMAP, que buscava avidamente abordar essas questões através de uma possível parceria que pudesse se realizar na cidade através de contato que já se realizavam com Jovanka. Esta ativista, como parte do governo local, era um dos principais eixos através dos quais a ONG buscava iniciar nas relações criativas e de solidariedade, procurando constituir algum tipo de solidariedade com as lutas sociais que a cidade enfrentava naquele momento e simbolizando também como uma maneira de dar continuidade aos debates sobre justiça ambiental que tinham ganhado proeminência ao longo da última edição do festival. O principal contato que o grupo tinha na cidade se dava através de Brenda Williams, que era uma das diretoras treinadas pela QWOCMAP e pessoa que estava acompanhando de perto toda a repercussão pública sobre as eleições nas cidades e também registrando o conflito e os ataques LBTQIAfóbicos que estavam se desenrolando em torno da figura de Jovanka.

4.2 Preparações internas para o workshop

De outro modo eu também pude de forma pontual presenciar como as outras partes responsáveis pela organização do curso em Richmond reagiam e se organizavam para que o mesmo ocorresse dentro de algumas semanas, no final de 2014. Após uma das entrevistas que tinha realizado no mês de outubro com Dawn Surrat - que fora também um de meus contatos iniciais para um primeiro contato com o

¹¹² Em artigo escrito por Jovanka publicado no site *Radio Free Richmond* ela expressa sua posição pessoal a respeito dos reais interesses de tais ataques: http://www.radiofreerichmond.com/jovanka_bigoted_bullying_at_richmond_city_council_meetings_aims_to_end_progressive_leadership. Acessado em novembro de 2016.

QWOCMAP ainda no Brasil – ela me colocou em relação com Brenda Williams, uma interlocutora que se tornou chave para conseguir enxergar em campo as maneiras pelas quais o QWOCMAP estabelecia algumas de suas parcerias para que as atividades de formação acontecessem.

Tanto Brenda como Dawn eram membros do Conselho Administrativo da ONG (*QWOCMAP Board of Directors*), que auxiliava em questões relativas à realização do festival e especialmente dos cursos de treinamento, bem como monitoravam as questões de administração e financeiras do grupo. O Conselho Administrativo era composto por *queer women of color* que tinham sido treinadas e que tinham realizado filmes junto ao QWOCMAP ao longo dos anos, se destacavam no trabalho voluntário, principalmente durante o festival. Esse era o contexto em que Brenda e Dawn se sobressaíam como lideranças significativas da ONG, tocando, juntamente com Kebo e Madeleine, a dinâmica geral do evento no que se referia à mesa de recepção do festival e ao leilão silencioso durante a atividade.

Brenda tinha se mostrado bastante receptiva no que se referia a compartilhar informações e trabalhar comigo em parceria, de modo que eu fosse aos poucos me inserindo no contexto da parceria que ela tinha com o QWOCMAP e no modo como localmente ela estava preparando o workshop na cidade. Através de nossas conversas informais e por meio de e-mails que trocamos durante aquelas semanas pude começar a saber mais sobre o contexto social de Richmond, a práticas e ativismos da RPA contra a Chevron e também o modo como ela tinha se aproximado de Jovanka para realização de um filme sobre o que vinha acontecendo na cidade.

Numa negociação por e-mail que tinha se realizado ao longo de alguns dias, ela tinha me convidado para participar de algumas atividades nas quais ela vinha se envolvendo na cidade e que se referiam à cena artística da região. Por volta de meados de outubro ocorreu nosso primeiro contato, que se deu num café próximo à estação de Metrô BART em El Cerrito, uma cidade limítrofe entre Berkeley e Richmond. Nessa ocasião Brenda me explicou que trabalhava como advogada em Richmond, sendo localmente uma figura política bastante conhecida na cidade por seu trabalho junto às comunidades de artistas e ativistas. Ela se mostrava bastante receptiva em nosso contato inicial e explicando que a maior parte dos detalhes relativos à organização do workshop já estavam “engatilhados” para sua realização em dezembro.

Em conversas posteriores com as integrantes do QWOCMAP vim a entender que Brenda tinha uma dinâmica muito própria de

trabalho e que preferia fazer as coisas por sua própria conta de uma maneira mais geral. Kebo, Madeleine e Steph também davam a entender que todos os detalhes ainda não tinham sido definidos com a precisão que elas esperavam por parte de Brenda, algo que causava certo estranhamento e desconforto nelas, pois dependiam da disposição e atuação direta de Brenda para que a atividade se realizasse de fato na cidade. Talvez esse sentimento que parecia se expressar nas conversas que tivemos sobre a organização do workshop também expressasse certo *modus operandi* do QWOCMAP de um modo geral e que não se relacionava somente ao curso que procuravam ministrar, mas a maioria das atividades que organizavam com parceiros externos ao coletivo.

Em minha interação com Brenda pude entender muito mais como ela se inseria na cena artística da cidade, representando de alguma forma a aliança entre arte e ativismo que o QWOCMAP nutria nos criadores que treinava e em diversas de suas atividades que exerceu ao longo dos anos desde sua fundação. Ao longo de sua trajetória e nessa parceria com a ONG, Brenda tinha se tornado diretora, produtora e cinegrafista independente, tendo produzido através dos cursos do QWOCMAP dois filmes (“*What if?*” e “*Practice Makes*”) e preparava naquele momento seu terceiro audiovisual, que se tratava justamente dos ataques racistas e homofóbicos que Jovanka Backles vinha sofrendo no Câmara Municipal de Richmond.

O novo filme que ela estava realizando, que veio a se intitular “*Against Hate*” (2015, 75 minutos)¹¹³, estava em fase de finalização no momento em que começamos a ter contato em meu trabalho de campo, mas veio a se finalizar para a apresentação *première* no *Queer Women of Color Film Festival* do ano seguinte, em 2015. Brenda me contava que o filme iria tentar adentrar as polêmicas que tinham surgido em torno dos ataques ocorridos no City Council de Richmond contra Jovanka ao longo dos anos, centrando-se numa polaridade que ela enxergava e que se anunciava nessa situação na tensão entre liberdade de expressão e discurso de ódio. O documentário, que seguia a atuação de Jovanka Backles na prefeitura de perto, representaria também a resistência contra Chevron que os membros da *Richmond Progressive Alliance* tinham

¹¹³Um sumário sobre este filme de Brenda pode ser conferida na plataforma *Internet Movie Database* (IMDb) no seguinte endereço eletrônico: http://www.imdb.com/title/tt4464768/plotsummary?ref=tt_str_y_pl.

encabeçado, focando-se numa discussão mais geral sobre “liberdade de expressão”¹¹⁴.

Brenda era também parte da “Comissão de Arte e Cultura de Richmond” (*Arts and Culture Commission*¹¹⁵ for the City of Richmond – California - RACC) um cargo para o qual tinha sido eleita em 2010 e que continuava exercendo até o presente. A *Arts and Culture Commission for the City of Richmond* era um órgão municipal ligado à Divisão de Cultura e Artes (*Arts and Culture Division*) da prefeitura de Richmond responsável por fomentar e liderar iniciativas municipais relativas às artes na cidade. Com onze membros eleitos pelo gabinete da prefeitura, com mandatos de quatro anos, seus integrantes exerciam a função como voluntários (sem remuneração municipal) e eram geralmente pessoas com especialidades variadas e com vínculos entre a cena artística da comunidade local. A eleição de Brenda tinha sido concomitante com a primeira gestão na qual Gayle e Jovanka tinham sido eleitas como prefeita e vice-prefeita da cidade.

Era através dessa comissão municipal que ela tinha maior contato com os artistas e ativistas regionais e podia também criar laços com organizações locais que trabalhassem através de arte e ativismo tal como o QWOCMAP. Era também este órgão da prefeitura que analisava projetos artísticos locais para a concessão anual de

¹¹⁴Embora Brenda não tenha permitido que eu gravasse entrevistas, através de nossas conversas pude ter uma boa ideia sobre o filme que ela estava desenvolvendo e sobre as histórias que ela me contava e que são descritas aqui. Como uma interlocutora privilegiada ela me elucidou muito do que ali ocorria e pude assim entender de forma mais minuciosa os contextos locais em Richmond, nos quais ela e o QWOCMAP estavam se envolvendo para a realização do workshop. Em artigos cobrindo se filme “*Against Hate*” e em entrevistas em programas de televisão ela também expressava veementemente muito de seu comprometimento no seu ativismo comunitário local. Conferir os seguintes endereços eletrônicos: <http://freespeechblog.org/obligation-responsible-brenda-williams-tackles-free-speech-hate-speech-film-against-hate/> e <https://www.youtube.com/watch?v=lvGqYm3igK4> . Acessados em novembro de 2016.

¹¹⁵Essa comissão tinha sido instituída pela Prefeitura de Richmond desde 1987. Consulte o site da Comissão para maiores informações sobre membros e sobre as reuniões que aconteceram em 2014: <http://www.ci.richmond.ca.us/115/About-RACC> e <http://www.ci.richmond.ca.us/Archive.aspx?AMID=38> . Acessados em novembro de 2016.

*Neighborhood Public Art Mini-Grants*¹¹⁶ (que era um programa de mini-bolsas de incentivo às artes públicas comunitárias, estabelecido desde 1997) concedidas pela prefeitura. Em nosso primeiro encontro ela me convidou para que eu participasse, em algumas semanas, de umas das reuniões de seleção destes projetos locais de arte. Com reuniões de avaliação que eram abertas ao público ela imaginava que este seria um bom começo para que eu pudesse conhecer um pouco mais do contexto das produções artísticas na cidade e também fosse estabelecendo relações com alguns dos possíveis participantes que viriam a fazer parte do workshop que o QWOCMAP realizaria no começo de dezembro.

Nessa reunião, que contou com variados projetos apresentados por artistas e coletivos locais, um do que mais chamou minha atenção e dos membros da Comissão foram aqueles que lidavam com questões relativas à liderança de adolescentes e jovens adultos apresentado através das ações propostas como um projeto audiovisual e cênico chamado “*When Daughters Rise*”, de autoria de Molly Raynor e Kimbely Aceves, ambas integrantes da ONG RYSE. O projeto buscava dar voz às lideranças femininas e jovens reunidas na ONG e ao mesmo tempo discutir questões relativas ao gênero e a sexualidade. No ano anterior o RYSE também tinha participado da seleção municipal de bolsas e ganhado 5,5000 dólares como incentivo para realização do projeto *Youth Voice and Community Empowerment Mural*¹¹⁷, de autoria de Veronica Orozco. Esse projeto que se realizava em parceria com integrantes e com a comunidade local, buscava criar um mural que fosse desenvolvido por jovens lideranças da organização e que refletisse suas experiências, vozes e empoderamento.

Nessa mesma ocasião, tive a oportunidade de conhecer um pouco deste projeto e das demais trajetórias de alguns grupos locais que

¹¹⁶Numa tradução livre e interpretativa poderíamos chamar em português de “Mini subsídios de fomento à arte pública para a comunidade”. O programa, que tinha incentivado inúmeros projetos ao longo dos anos, encerrou suas atividades ao não reeditar chamada pública para novas concessões para o biênio 2016-2017 em função de um corte de gastos na nova gestão da prefeitura sob Tom Butt, processo que também teve cobertura do portal *Richmond Confidential*: <http://richmondconfidential.org/2016/09/06/park-mural-one-of-last-projects-funded-by-cut-grant-program/> . Acessado em novembro de 2016.

¹¹⁷ Registro fotográfico do mural pode ser encontrado no seguinte endereço: <http://rysecenter.org/wp-content/uploads/2016/03/Ryse-Namac-1.jpg> . Acessado em novembro de 2016.

tinham participado e ganhado bolsas nas seleções do ano anterior, pois existia na prefeitura uma exposição que era parte da contrapartida dos grupos que fossem beneficiados com as bolsas da prefeitura. Ali pude tomar conhecimento de diversos grupos e artistas locais¹¹⁸ com projetos comunitários e comprometidos a modificar a paisagem urbana da cidade com iniciativas de arte, ativismo e engajamento comunitário. Na mesma noite muitos dos grupos proponentes de novos projetos para o biênio de 2014-2015 também se apresentaram para Comissão, momento no qual eu pude me aproximar dessa cena artística local e conhecer um pouco o que vinha sendo feito na cidade, tal como Brenda tinha certamente proposto em nosso primeiro encontro.

A ONG RYSE¹¹⁹ era reconhecida na região como uma importante organização no que se referia ao combate aos altos índices de violência entre adolescentes na cidade durante o começo dos anos 2000, com uma série de homicídios entre estudantes da *Richmond High School*. Em 2008 esse processo de trabalho comunitário de base deu origem ao *RYSE Youth Center*, contexto no qual, nos últimos tempos, começavam a se reunir muitos jovens LGBTQIA *of color*. Em parceria com outro coletivo LGBTQ na cidade, desde 2012 o grupo vinha organizando o *Alphabet Group*¹²⁰, um coletivo interno que buscava produzir um espaço seguro (*safe space*) para discussão da sexualidade dos jovens LGBTQI (*Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, Queer, Questioning, Intersex*) vinculados à ONG, encorajando diálogos a respeito de experiências de *coming out* (“sair do armário”), de identidades de gênero e de sexualidades.

Foi também este grupo que tinha se apresentado no mesmo ano uma proposta de instauração do mês do orgulho ao *City Council* de Richmond, algo que não tinha sido bem recebido em reuniões ocorridas

¹¹⁸ Neste documento publicado pela Comissão de Arte e Cultura no site da prefeitura de Richmond se encontram títulos, pequenos resumos e os valores concedidos como mini-bolsa para os ganhadores no biênio de 2013-2014: <http://www.ci.richmond.ca.us/DocumentCenter/View/27877>. Acessado em novembro de 2016.

¹¹⁹ Confira o site da organização e seus interessantes projetos em Richmond: <http://rysecenter.org/>. Acessado em novembro de 2016.

¹²⁰ Neste vídeo intitulado “*RYSE Alphabet Group PSA - Embracing My Sexuality*”, produzido pela RYSE, eles divulgam um pouco das atividades e experiências dos integrantes do ***Alphabet Group***: <https://www.youtube.com/watch?v=66avnNwVmzA>. Acessado em novembro de 2016.

entre alguns membros do Câmara Municipal e que de certa forma prenunciava tinha intensificado os ataques homofóbicos contra Jovanka que já vinham ocorrendo então¹²¹. Era também nessa organização que se desenvolviam vários projetos de cunho artístico que engajavam os jovens da cidade em peças de teatro, produção filmica, produção de eventos poéticos de palavra falada (*spoken word events*), show e apresentações de batalhas de rap e hip hop entre outras variadas iniciativas. Uma das iniciativas que mais estavam se desenvolvendo naquele momento eram aquelas criações artísticas de natureza videográfica, cênicas e musicais, algo que poderia vir a calhar e coincidir com os objetivos que o workshop do QWOCMAP na cidade. Coincidentemente ou não, depois vim a trabalhar durante o workshop de treinamento filmico com um dos integrantes da RYSE, Edgardo Antonio Jr., que à época ocupava um cargo interno na ONG como *Media Justice Organizer* (Organizador de Justiça Midiática).

Brenda me dizia que este grupo em especial era um dos principais contatos que ela vinha fazendo entre a comunidade local de Richmond, de modo a atrair realizadores para o curso que o QWOCMAP estava programando. Ela comentava também que tinha feito contatos com outra organização na região do Condado de Contra Costa, tanto aquelas que se constituíam em torno de questões LGBTQIA, o *Rainbow Community Center*¹²², localizado na cidade de Concord, nas proximidades de Richmond, como aquelas que se centravam em questões religiosas relativas às comunidades afro-americanas, numa parceria que podia ser feita com o Reverendo Kamal Hassan e sua paróquia na igreja presbiteriana Sojourner Truth, comunidade religiosa que servia como templo para várias vítimas violência sexual e de gênero na cidade. Na opinião de Brenda o contato com estes grupos e coletivos podiam ser um bom meio de construir vínculos e atrair público para o programa de treinamento filmico. Por seu protagonismo em Richmond e pela onda de ataques homofóbicos em 2014, posteriormente Brenda veio a fundar com outros ativistas locais a primeira organização LGBTQIA da cidade, a *Richmond*

¹²¹Essa manifestação contra os ataques homofóbicos organizada pelo RYSE no *City Council* em 2012 teve cobertura jornalística do portal *Richmond Confidential*: <http://richmondconfidential.org/2012/06/06/lgbt-teens-ryse-center-mobilize-richmond-against-hate-speech/>. Acessado em novembro de 2016.

¹²²Conferir o site da organização: <http://rainbowcc.org/>. Acessado em novembro de 2016.

*Rainbow Pride*¹²³, que posteriormente, entre 2015 e 2016, também entrou em uma parceria com o QWOCMAP para realizar novamente um novo workshop de treinamento filmico na cidade em 2016¹²⁴.

Na ocasião em que nos encontramos para a avaliação dos projetos pela Comissão de Arte e Cultura Municipal Brenda tinha me falado que também já estavam definidas algumas das questões e que ela e Jovanka vinham trabalhando em conjunto para atrair participantes para o workshop do QWOCMAP na cidade. A parceria com Jovanka se dava através dos contatos que ela já tinha entre as comunidades LGBTQIA *of color* de Richmond e com auxílio de Steph um formulário on-line já estava circulando entre alguns possíveis participantes. Eu já sabia dessas informações em parte pelo fato de que tinha observado algumas das interações e debates no escritório do QWOCMAP sobre a necessidade de agrupar um coletivo que fosse realmente composto por POC (*People of Color*) tentando priorizar aqueles que realmente tivessem residência em cidades da *East Bay*.

Por alguma razão que eu não soube interpretar tanto Kebo, como Steph e também Madeleine tinham um temor relacionado à quantidade pequena de participantes que essa edição do curso pudesse ter ou mesmo que as formas de organização que Jovanka e Brenda estavam sugerindo não atrairiam um público específico que esperavam como participantes. Ao longo das semanas subsequentes, enquanto eu analisava os filmes no escritório e outras tarefas organizativa menores, eu observava as contínuas ligações telefônicas de Steph para Brenda que na maioria das vezes se preocupava em definir detalhes organizativos e também incentivar para que ela conseguisse atrair as “pessoas certas” para a atividade. Nessas conversas uma das coisas que eram reforçadas era a necessidade de acertar o local em que o workshop se realizaria e

¹²³No site da organização eventos que se destacavam eram o lançamento do filme de Brenda “*Against Hate*” sobre os ataques homofóbicos contra Jovanka, que ela tinha finalizado em 2015, e um evento anual voltado às famílias homoparentais habitantes da cidade, o *Richmond Rainbow Pride Anual Family Day*, que em 2016 já conta com sua segunda edição: <http://www.richmondrainbowpride.org/family-day> . Acessado em novembro de 2016.

¹²⁴ Conforme dados publicados no blog *Contra Costa MarketPlace Magazine*: <https://cmarketplace.wordpress.com/2016/02/22/richmond-arts-culture-commission-announces-2016-community-art-grants/> . Acessado em novembro de 2016.

que este tivesse uma boa estrutura para acomodar todos os participantes e as ministrantes do curso.

As exigências mínimas era que o espaço para realização do workshop tivesse uma boa estrutura física e isto queria dizer que pudesse oferecer e cumprir com alguns requisitos imprescindíveis, tais como: mesas que pudesse confortavelmente acomodar em torno de quinze a vinte pessoas, que idealmente pudesse oferecer ambiente climatizado, que tivesse acesso à internet de alta velocidade; que tivessem também acesso aos projetores, se disponíveis, e telas próprias para projeção. Era também reforçado continuamente nas conversas com Brenda que o local pudesse possibilitar uma livre passagem das integrantes do QWOCMAP antes da realização do curso, para que a sala e todos os equipamentos e materiais pudessem ser preparados com antecedência.

Reforçava-se também que esse espaço para o curso oferecesse possibilidades de permanência da/os participantes e ministrantes após horários de atendimentos comerciais, especialmente nos momentos componentes do curso que se dedicariam à edição dos vídeos. Outros dois aspectos importantes constantemente destacados nessas conversas prévias com Brenda era a necessidade de um fotocopadora que estivesse à mão para uso das ministrantes, de modo que instruções impressas sobre o curso, *storyboards* e roteiros pudessem ser viabilizados e também que o local fosse próximo de locais de rápida preparação de refeições ou que tivesse a possibilidade de encomendar e consumir por *delivery* alimentos variados ao longo da realização do curso.

Definiu-se em meados de novembro que o curso se realizaria nas dependências da Prefeitura de Richmond (*Richmond City Hall*) em uma sala de reuniões ampla e com estrutura física adequada para a utilização dos equipamentos eletrônicos próprios para o tipo de curso que o QWOCMAP buscava realizar ali. A sala tinha sido definida através de Jovanka e de sua companheira, Nicole Valentino, que também trabalhava na prefeitura como Agente Comunitária ligado ao gabinete da prefeita Gayle McLaughlin e que se tratava também de uma figura com certa proeminência política que tinha se envolvido na iniciativa de atrair participantes o curso. No mesmo sentido também as inscrições ao longo de outubro e novembro começavam a se registrar com uma quantidade razoável de participantes através no formulário *on-line* que Steph tinha desenvolvido.

Este formulário, como a maioria dos documentos desenvolvidos no QWOCMAP, tinha certa especificidade relativa aos detalhes e a

forma como as informações eram repassadas para os potenciais participantes do curso. Nomeado como “*QWOCMAP in Richmond, California*” os detalhes ali presentes davam conta de que a data limite para inscrição se encerrava em 26 de novembro de 2014 e também estabelecia um certo perfil de potenciais candidatos esperados como participantes da formação ali proposta. Entre os requisitos para participação que pediam dois principais aspectos e se lia: que fosse necessário ser residente em Richmond ou em outras cidades da East Bay; e que fossem *LGBTQIA people of color*, que incluía, na descrição ali presente, pessoas que fossem Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queer* e que tivessem também de ascendência africana, negra ou afro-americanas (*African Descent/Black*), que fossem pessoas de origem asiática situadas nas ilhas do pacífico (*Asian Pacific Islander*), *Chican@s/Latin@s* (de variadas origens nacionais e étnicas), nativo-americanas/índigenas (*Native American/Indigenous*), asiáticas do sul e do sudoeste (*Southwest Asian and South Asian*), Africanos do norte ou árabes (*North African/Arab*), nascidas no oriente-médio (*Middle Eastern*), Mulçumanas (*Muslim*), e pessoas de origens raciais e étnicas “mestiças” (*Mixed-Race people*).

O formulário informava também que o curso se realizaria durante quatro dias seguidos nos quais cada participante aprenderia a criar, escrever, dirigir e editar um filme que tivesse, à princípio, cinco minutos de duração. Nessa proposta que ali se informava e propunha a ideia era propiciar um aprendizado através de uma relação íntima entre teoria e prática no qual “se colocariam as mãos à obra” (*hands-on*), através de exercícios e de palestras interativas sobre produção filmica. Como modo de atrair participantes, noticiava-se também ali que o ambiente de ensino incentivado no *workshop* propunha um tipo de aprendizado baseado na criatividade, na colaboração e nos suportes mútuos que os participantes pudessem nutrir uns para com os outros ao longo da atividade. A noção geral que se apresentava no formulário - que se tratava na realizada do primeiro contato de possíveis participantes com o QWOCMAP e a principal peça de propaganda para o curso (além dos contatos *in loco* que faziam Jovanka e Brenda) – era a de que realizar filmes no curso de treinamento da ONG se trataria de desmistificar e tornar o fazer cinematográfico algo mais simples e acessível do que o senso comum normalmente associaria a produção de um filme. Nas palavras presentes no formulário a ideia era de tornar a produção de um filme “*totally doable & fun*” (totalmente factível e divertida).

Ao mesmo tempo existia ali uma intenção em comunicar que o curso se trataria de uma ocasião de intenso aprendizado e também que ocuparia uma boa parte do tempo e exigiria muita disposição das participantes. Demandava-se que pudessem participar de todos os quatro dias de encontros, isto é, que pudessem concluir todo o processo de formação com a participação nas quatro aulas propostas. Esses encontros ocorreriam ao longo do primeiro final de semana de dezembro (dias seis e sete) e na segunda-feira e na terça-feira (dias oito e nove). Nos dois primeiros dias as aulas aconteceriam das dez da manhã até com à sete da noite, com intervalos entre as sessões de aprendizagem intensa nessas ocasiões. Nos dois segundos dias os encontros sucederiam de uma forma mais sucinta, das seis da tarde até às dez da noite. Nesse estágio final do treinamento a ideia era possibilitar que mesmo aquela/es que trabalhassem durante o dia pudessem participar do processo em sua totalidade, mesmo que também se orientasse, no formulário, que se pudesse tirar licenças ou que os participantes saíssem um pouco mais cedo do trabalho nesses dois últimos dias.

Uma última questão digna de nota e que estava presente no formulário era a ênfase especial dada ao fato de que talvez a parte relativa às edições dos filmes produzidos pudessem exceder as horas dos últimos encontros, pelo fato de que geralmente, na concepção do QWOCMAP, a edição se tratasse do processo mais demorado na conclusão de um filme e considerando ainda que muitos dos participantes muito provavelmente não teriam ainda todas as habilidades técnicas ou mesmo familiaridades com os programas digitais de edição de imagens em movimento e por isso mesmo se colocava a necessidade de reservar tempo hábil, entre todas as outras tarefas que elas e eles cumpririam ao longo do workshop, para a edição final dos filmes. Mas ao mesmo tempo esse aviso também reforçava a necessidade de tentar concluir a edição das imagens ao longo do tempo disponível para os encontros próprios para tais tarefas, por motivos que eu, naquele momento, ainda não entendia bem.

Ao mesmo tempo Madeleine era bastante rígida com Steph requisitando que ela continuamente fizesse e refizesse inventários atualizados de todos os itens técnicos necessários para que o curso se realizasse. Este tipo de procedimento de modulação e racionalização do curso era algo que eu já tinha presenciado ao longo da organização do festival e se relacionava também certamente ao modo como tanto Kebo como Madeleine buscavam lustrar todas as atividades da ONG com um tipo de racionalidade própria que assegurasse o padrão de

profissionalismo que almejavam, dessa vez aplicado ao modo como o workshop deveria ocorrer.

A pressão dessa vez recaía muito mais fortemente sobre Steph, pois essa seria a segunda vez na que ela estaria cumprindo a função de professora assistente (*Teacher Assistant*) no contexto do treinamento, auxiliando a ministrante principal do *workshop* que seria Madeleine. Essa atribuição não era algo novo para Steph, que já tinha bastante experiência no modo de produção filmica digital que o QWOCMAP propunha em seus cursos, mas que era sempre, de um modo um tanto inconveniente, colocada à prova pelas requisições recorrentes de Madeleine. Eu sentia que isso era algo do qual Steph se ressentia, tal como se as suas capacidades e habilidades técnicas e artísticas tivessem sendo colocadas em cheque por Madeleine, algo que depois, em uma conversa informal que tivemos durante um dos intervalos do workshop durante a noite, Steph veio a me confidenciar. Talvez essa desconfiança e provação pela qual passava Steph fosse algo que também se relacionava ao caráter pedagógico específico¹²⁵ que caracteriza o aprendizado proposto pelo QWOCMAP e no qual Steph, na visão de Madeleine, ainda não estava suficientemente formatada para repassar, por sua pouca experiência e recente adição como parte do *staff* fixo da ONG.

Dentro os materiais se organizavam kits tecnológicos que seriam disponibilizados durante o curso contendo sempre três itens de cada entre tripés, fones de ouvido, computadores do tipo portátil (*MacBook Pro* or *MacBook*, da marca Apple), cartões de memória para armazenamento das imagens (16-gig USB Flash Drive/*Memory Stick*). Os participantes também eram aconselhados nas instruções de convite do curso para que trouxessem suas próprias câmeras, tripés, computadores, fones de ouvido e demais instrumentos que considerassem imprescindíveis para a realização de um filme. A recomendação era que se possível os participantes fizessem o download de programas digitais de edição de vídeo (tal como *Final Cut Pro*, que era o mais recomendado por elas) de modo que já tivessem instalados ou disponíveis em seus computadores pessoais.

Era altamente aconselhado que os praticantes do curso trouxessem seus próprios computadores portáteis, pois especialmente

¹²⁵Voltarei aos aspectos pedagógicos do workshop mais adiante neste capítulo, comentando uma pouco dessa insatisfação que às vezes causava em alguns participantes membros da equipe do QWOCMAP

nos momentos de edição, como vim a observar depois, ter um computador pessoal à mão era bastante aconselhável para conseguir concluir com a tarefa de finalização bruta de um filme até o final desse curso que elas gestavam. A ideia era que estes kits fossem utilizados em conjunto por grupos de participantes que se revezassem na utilização dos materiais, pois o QWOCMAP, mesmo com um acervo técnico considerável que foi acumulado e reservado durante os anos de atuação do coletivo, não tinha condições de munir cada um dos participantes individualmente com todos os aparatos técnicos necessários para produzir um filme.

A desconfiança que se direcionavam às parcerias de Richmond e também certa incredulidade que as integrantes do QWOCMAP pareciam nutrir frente às iniciativas de Brenda, Nicole e Jovanka talvez se situassem no fato de que esta ocasião de realização do curso era uma das únicas vezes na qual a ONG não estava trabalhando com uma outra organização LGBTQIA ou com um coletivo *of color*. Nessa ocasião tanto Kebo como Madeleine se mostravam receosas que trabalhar diretamente com uma figura polêmica e política profissional municipal tal como Jovanka pudesse dificultar a adesão ou mesmo a realização do curso em Richmond. Também se mostravam receosas sobre o fato de que não se tratava de uma ONG ou coletivo *of color* ou LGBTQIA, a base populacional pela qual fosse composta a maioria dos participantes do *workshop* não fosse consistente ou não correspondesse com seu público-alvo, uma das missões e mesmo o motivo pelo qual o QWOCMAP tinha se formado em primeiro lugar.

O fato de que o curso se realizaria nas dependências físicas da prefeitura também causava desconforto, pela associação política direta que se poderia fazer entre a ONG e a gestão da prefeita Gayle McLaughlin. Não que o QWOCMAP não se identificasse com as plataformas políticas propostas por aquela gestão da prefeitura em Richmond, muito relacionada às lutas pela preservação do meio-ambiente e de políticas mais progressivas e inclusivas na cidade, mas essa ligação mais íntima com um órgão governamental, no caso de uma organização não-governamental como o QWOCMAP, não parecia “pegar bem” para Kebo e Madeleine.

O que vinha se tornando como *standard* para a ONG eram as parcerias com grupos ativistas e outras ONGs que faziam aquilo que poderia ser definido como trabalho de base (*grassroots work*, tal como se designa no original em inglês) com suas populações e públicos-alvo de um modo que geralmente a parceria resultava em treinamento filmico para alguns dos grupos e pessoas que já tinham relações políticas ou

eram conectados com ações de grupos *queers*, trans, feministas *of color*. A parceria com Jovanka, Nicole e Brenda suscitava alguma temeridade pois ali não se estabelecia necessariamente uma relação mais direta ou mesmo trabalho de base, mas sim a construção de uma figura pública de representação política legislativa através da candidatura e das ações de Jovanka como vice-prefeita

Mesmo assim, ainda que tivessem algumas dessas ressalvas quanto à parceria que estavam estabelecendo naquele momento, ao que parecia a organização do curso se realizaria da forma como as organizadoras vinham programando com os preparativos se confirmando em termos de estrutura física e de participantes, seguindo também com os preparativos internos para que o curso se concretizasse. Alguns procedimentos internos que definiam essa preparação estavam principalmente a cargo de Madeleine e de Steph, que dividiam as responsabilidades técnicas e também pedagógicas da atividade. As duas tinham treinamento formal em produção fílmica e se complementavam nas maneiras de costurar os detalhes e aspectos técnicos que deveriam ser repassados durante o workshop.

A prerrogativa de coordenação de todas estas atividades era de Madeleine, como fundadora Diretora Executiva da ONG, mas que tinha como apoio fundamental as *skills* (habilidades) e *know-how* técnico relativo às novas tecnologias de produção audiovisual que Steph, como a integrante mais jovem do QWOCMAP, possuía como estudante recém-saída do curso de cinema da *State University of San Francisco* bem como por ter trabalhado em um estúdio de produção fílmica na cidade (*Hollywood North Studios*). Com a definição dos aspetos técnicos internos tinha se definido que esse curso, pela forma como tinha se articulado com as parceiras de Richmond, seria um *workshop* conduzido de forma condensado e mais rápido em sua duração se comparado a outras edições de alguns dos treinamentos que o QWOCMAP tinha realizado no passado, que geralmente duravam um mês ou mais.

Adaptado nesse formato o curso se chamava QWOCMAP *Film & Freedom Academy*¹²⁶ teria a duração curta semelhante ao que se chama comumente de *crash course* em inglês, isto é, um curso rápido no qual os participantes velozmente adquirem certas habilidades e competências técnicas em pouco tempo e já realizam uma produção criativa num curto espaço de tempo. Esta dinâmica, que já tinha sido

¹²⁶ Em uma tradução livre seria algo como “Academia de Filme e Liberdade do QWOCMAP”. Tradução livre do autor.

realizada anteriormente, ainda se apresentava como um desafio para as integrantes do grupo, pelo fato de que um curso com tão pequena duração deveria necessariamente ser focado e direto, evitando qualquer tipo de dispersão para que chegasse com sucesso ao objetivo final que era a produção de filmes pelos participantes. Um dos segredos para que isso ocorresse, segundo elas me contavam, era desmistificar o processo de produção visual de um modo que fosse acessível mesmo para aqueles e aquelas que nunca tivessem posto as mãos em uma câmera. Definidos de meados para o final de novembro os detalhes internos e as necessidades definidas pela parceria externa com as ativistas de Richmond, estávamos prontos para que o workshop começasse.

A dinâmica de trabalho para viabilizar o curso de treinamento demandava que a equipe interna do QWOCMAP permanecesse a maior parte do tempo em Richmond, de modo que antes do começo do *workshop* Steph já tinha reservado dois quartos no *Hotel Courtyard Richmond-Berkeley* a pedido de Madeleine. Esse era mais um dos procedimentos padronizados adotados por Madeleine e Kebo ao realizarem uma atividade do tipo em qualquer cidade que não fosse San Francisco, onde as três integrantes do staff da ONG residiam. Madeleine vinha comentando já há algumas semanas que se hospedar em um hotel nas proximidades de onde se realizaria o curso facilitaria nos deslocamentos e na tarefa principal que era cumprir com os tempos próprios de cada um dos quatro encontros pelos quais se constituiria o curso o que, nas conversas que tivemos, era primordial se quiséssemos que os participantes finalizassem os filmes que iriam criar.

Como pude depois testemunhar, na compreensão de Kebo e Madeleine, as dinâmicas temporais relativas ao workshop eram primordiais para o sucesso e finalização da atividade, considerando que em ocasiões passadas os atrasos da equipe e dos participantes tinham atrapalhado o desenvolvimento da atividade formativa e comprometido seu objetivo principal: que todas e todos as/os participantes concluíssem seus filmes ao longo dos quatro encontros. Assim, mesmo que o curso se desse numa cidade próxima de San Francisco e componente da *Bay Area*, elas tinham decidido se hospedar por lá de modo a evitar os transtornos relativos ao deslocamento. Em nossas conversas no escritório ficava claro eu também estaria convidado a ficar hospedado no mesmo hotel e que a ONG custearia minhas diárias, dividindo um quarto duplo com Steph. Pelo que eu pude notar nas entrelinhas, ao longo de nossas interações no escritório nas semanas anteriores à realização do curso, algumas conversas anteriores tinham sido realizadas entre as três no sentido de conferir e assegurar que Steph se sentisse à

vontade em compartilhar o espaço do quarto comigo durante aqueles dias. Ao que parecia, em conversas que tivemos ao longo do *workshop* neste mesmo quarto, esse não parecia ser um problema para ela.

Ela veio a me dizer depois, em nossas conversas em privado, que esse era um temor muito mais presente entre Kebo e Madeleine, um modo que elas tinham de propiciar à ela um espaço de trabalho seguro e que ela não considerava que eu apresentasse nenhuma ameaça concreta à sua segurança nesse ambiente de semi-intimidade que estávamos compartilhando desse modo contingente. Nessa situação eu ficara um tanto incomodado em ser considerado, mesmo que tangencialmente, fonte de uma possível “ameaça masculina” ou mesmo agente potencial de um perigo envolvendo violência sexual ou de outra natureza. Ao mesmo tempo eu entendia a conduta responsável das diretoras da ONG em preservar Steph de qualquer tipo de inconveniente ou desconforto.

Refletindo sobre a questão após algum tempo, cheguei a conclusão de que esse tipo de reação se dava por duas razões principais: pelo fato de que Steph estaria compondo uma parte primordial no protagonismo educativo que ela teria no curso, junto à Madeleine; e pelo fato de que o QWOCMAP, como uma organização LGBTQIA e feminista, sempre se prevenia no se referia às situações de vulnerabilidade em que suas integrantes ou parceiros pudessem se expor, numa conduta protetiva que é bastante característica de vários grupos ativistas QTWPOC. De todo modo ainda assim me causava algum desconforto o fato de, mesmo tendo trabalhado durante um ano com elas eu ainda pudesse ser visto como sujeito potencialmente perigoso, ocupando, mesmo aí, ainda, essa posição de ambigüidade.

De todo modo esse sentimento, eu pensava, tinha marcado toda a experiência em campo e que talvez caracterize qualquer investigação etnográfica. Logicamente também se referia ao fato de que eu não era um sujeito facilmente localizado no interior dos sistemas de sexo/gênero definidos localmente, algo que, de um modo geral também dificultava que eu fosse necessariamente definido como “gay”, *queer* ou algo do tipo. A ambigüidade talvez fosse justamente um dos motivos pelos quais elas tinham concordado que eu fizesse a pesquisa sobre o grupo, mesmo que eu não fosse exatamente “parte do público” que elas enfocavam como prioritárias para e nas atividades do grupo. Toda essa dinâmica de interação era algo que dizia muito a respeito de seu projeto político e ativista e que também servia, indiretamente, como uma maneira de colocar minha própria posicionalidade e meus privilégios ao ocupar esse lugar de pesquisa em questão (ao ser entendido ali como homem gay cisgênero), que mesmo que me colocasse em posição de relativo

desconforto, também me fazia pensar no modo como elas respondiam às situações de desconforto que elas experimentavam cotidianamente e que talvez eu também tivesse causado ali em alguns momentos de minha investigação.

Seguindo com o planejamento, no dia anterior, no começo da tarde naquela sexta feira (dia cinco de dezembro), nos deslocamos de carro para Richmond com todos os materiais e equipamentos necessários, num procedimento que se assemelhava muito ao modo de preparação para o QWOCFF, embora em proporções bem menores àquelas do festival realizado no semestre anterior. Dentro de grandes *containers* de plástico (*Plastic Bins*) se alocavam todos os materiais e alguns equipamentos avulsos, além de uma série de outros itens (câmeras, tripés, projetores, computadores, etc.) que tinham suas próprias embalagens protetoras. Para facilitar as atividades seguimos diretamente para o *City Hall* para descarregar os materiais e demais equipamentos.

O local em que iríamos trabalhar era uma das amplas salas de reuniões do prédio da Prefeitura. A sala contava com os aspectos técnicos necessários que tinham sido requisitados, como acesso à internet e diversas fontes de energia, bem como uma enorme mesa de reuniões com quantidade considerável cadeiras para alocar ministrantes e todos os participantes. Por se tratar das instalações da Prefeitura o espaço se encontrava em ótimas condições, com piso bastante novo e um sistema moderno de iluminação artificial bastante compatível com uma sala projetada para encontros, cursos e atividades coletivas tal com a que o QWOCMAP tinha em mente. Era também um espaço que se encontrava no térreo do prédio, com paredes de vidro temperado transparentes, que permitiam a entrada de luz natural e com vista para uma praça central e sua fonte (uma obra de arte em aço, de linhas arrojadas e assimétricas), no conjunto arquitetônico interno do *City Hall*, propiciando uma certa sensação de abertura espacial e de disponibilidade no trânsito, ao entrarmos e sairmos do edifício.

O espaço que tinha sido reservado por Jovanka e por sua companheira, Nicole Valentino, que também trabalhava no gabinete da Prefeitura, cumprindo a função de assistente direta da Prefeita Gayle e de vínculo com questões comunitárias que surgiam durante a gestão e que nos recebeu no momento em que chegamos ao prédio. Apesar de a sala estar aparentemente equipada para a realização do curso, Madeleine notou, assim que chegamos, que o prédio contava com um sistema de seguranças contratados que deveriam ser informados sobre a realização do curso ao longo do final de semana.

Em conversas com Nicole naquele momento da chegada, Madeleine buscava garantir que não ocorressem constrangimentos pontuais no momento em que os participantes do curso tentassem acessar as instalações da prefeitura no primeiro dia do curso no sábado que se aproximava. Como uma pessoa muito solícita e aberta ao diálogo, Nicole assegurava nessas conversas que todos os procedimentos relativos à segurança já tinham sido providenciados e negociados com a equipe de seguranças da prefeitura. Segundo dizia, ela esperava que nenhum imprevisto constrangedor ocorresse e que caso algo do tipo viesse a acontecer ela, que também estaria participando como estudante no workshop, poderia resolver pessoalmente qualquer problema.

Pelo que entendi da conversa esse era um aspecto importante no modo como elas concebiam os cursos, pois em diversas ocasiões, a depender do local em que algumas atividades do QWOCMAP tinham se realizado (fossem as edições do festival ou os cursos em outras cidades), alguns participantes e até mesmo integrantes do *staff* da ONG já tinham enfrentado situações de constrangimento em que tiveram seu acesso negado a determinados espaços. Elas refletiam sobre o modo como corriqueiramente algumas pessoas e grupos se tornam alvo de *racial profiling* (discriminação racial) tendo, entre outros aspectos e efeitos, seu acesso negado em alguns espaços. Essa dinâmica social poderia se configurar nesse curso em específico em função de o curso estar ocorrendo num edifício oficial do governo municipal, o que daria margens para uma série de incidentes, caso as conversas e procedimentos anteriores necessários (tais como a conversa que tinha se realizado com Nicole e Madeleine) não fossem tomadas seriamente.

Alocados os materiais na sala, Steph e Madeleine prosseguiram com a instalação dos equipamentos, tais como projetores digitais e computadores. A preparação prévia pretendia deixar tudo pronto para que no dia seguinte a sala estivesse já pronta para que o curso se iniciasse na hora em que os participantes chegassem e também que todos os aspectos técnicos, cruciais para que o curso prosseguisse bem, estivessem realmente funcionando de forma adequada. Depois de instalados os equipamentos elas conferiram se todos os vídeos e outros materiais audiovisuais estava funcionando dentro do esperado para as diversas sessões de treinamento que iriam caracterizar o curso.

Nesse mesmo momento eu e Kebo conferíamos e produzíamos kits de materiais impressos com conteúdos, ensinamentos e outras técnicas de produção cinematográfica do workshop (*workshop hand-outs*) que seriam individualmente a cada uma das/dos participantes. Esses materiais impressos tinham sido confeccionados na semana

anterior por Kebo, que adaptou alguns detalhes e imprimiu todos os kits. De modo geral essa sessão anterior de preparação do espaço servia como um tipo de fase final no *checklist* componentes dos itens para que o curso se realizasse, visando minimizar os imprevistos que elas, depois de tantas ocasiões treinando pessoas nos mais diversos espaços e condições, já tinham aprendido a esperar e a lidar de formas menos desastrosas. Conferidas as instalações e organizados os materiais para concretização da atividade no dia seguinte, seguimos de carro para o hotel. O restante do dia serviu como uma pausa necessária “antes da tempestade”, considerando a intensidade e a realização contínua do workshop ao longo dos próximos quatro dias que tínhamos pela frente.

4.3 Técnicas e linguagens filmicas, processos pedagógicos e aprendizagem no workshop

No sábado, no primeiro dia do workshop, as atividades começariam cedo, a partir das dez horas da manhã. Nós tínhamos chegado do hotel um pouco mais cedo para já estar no local quando os participantes chegassem. Enquanto esperávamos os estudantes do curso, Madeleine e Steph conferiam os últimos detalhes referentes aos equipamentos. Com alguns atrasos pontuais de algumas pessoas, todos os onze participantes compareceram ao curso. Iniciando as atividades Madeleine buscou “quebrar o gelo” pedindo que cada participante se apresentasse e falasse brevemente sobre os projetos que buscavam desenvolver no workshop.

Nesse momento também a partir de uma percepção puramente visual e ainda bastante incompleta, pois eu não conhecia em profundidade aquelas pessoas, eu buscava entender quem eram essas/es participantes e quais tinham sido os critérios do QWOCMAP para a escolha de cada uma/um delas/deles. Durante a fala dos/das participantes eu fui anotando seus nomes e o modo como se identificavam em termos raciais e étnicos. Notava que na sala seis¹²⁷ dos/das participantes se identificavam como negras/os (*Black*) ou afro-americanas/os (*Afro-American*), outras quatro¹²⁸ eram pessoas se identificavam como asiáticas/os (*Asian*) ou de ascendência relacionada aos grupos habitantes das ilhas do pacífico (*Asian-Pacific Islanders*) e

¹²⁷ Estas/es participantes eram Jordan Gash, Sonjhai Meggette, Monique Dismuke, Onyinye Alheri, Jovanka Beckles e Nicole Valentino.

¹²⁸ Estas/es participantes eram Jaq Nguyen Victor, Irene Tu, Shirley Hsin'I Liu e Lynn T. Sugihara.

um deles, Edgardo Antonio Jr. se identificava mais especificamente como de ascendência salvadorenha e mexicana (*Mexican Salvadoran*), e também estadunidense de primeira geração (*first generation*), sendo ele filho de imigrantes e a primeira geração nascida nos Estados Unidos.

Durante esse momento pude notar que algumas das pessoas se apresentavam sinalizando suas posicionalidades referentes ao gênero e a sexualidade, apontando também quais os pronomes (femininos, masculinos ou neutros¹²⁹) pelos quais preferiam ser chamada/os. Essa iniciativa surgia no momento da apresentação por iniciativa de alguns participantes que, pelo que parecia, não tinham ficado muito à vontade com o fato de que nem Madeleine e nem Kebo tivessem pontuado ou mesmo alertado para que cada participante se apresentasse também nesses termos, expressando o modo como se sentiam mais confortáveis ao serem endereçados pelas outras pessoas presentes. Essas práticas políticas de apresentação eram bastante comuns na maioria dos eventos e atividades organizadas entre pessoas *queers* e trans na *Bay Area* e eu mesmo tinha ficado surpreso que as integrantes do QWOCMAP não tivessem tomado essa atitude de início nos momentos de inauguração das atividades workshop. Talvez esse fosse um incidente ou esquecimento pontual, visto que ao longo do festival, no semestre anterior, no contato com as/os voluntárias/os que trabalharam no evento, esse cuidado tinha sido tomado.

Depois dessa breve apresentação, que também tinha incluído as expectativas que as/os tinham em relação ao workshop, Madeleine procedeu para apresentação do roteiro do curso e de sua estrutura, como primeira atividade da manhã. Ela falava de um modo bastante pausado e bastante “pedagógico” e por vezes um tanto condescendente no modo de endereçar as pessoas que estavam na sala. Seu tom era “didático”, tal como se ela estivesse falando com crianças ou com pessoas bem mais jovens do que ela, algo que no caso de algumas pessoas ali participantes não era o caso. Eu percebia que essa forma de comunicação e o tom que

¹²⁹Por diversas vezes presenciei em eventos QTPOC da *Bay Area* o hábito de começar qualquer evento com apresentações deste tipo em que muitas vezes as pessoas expressavam se gostariam de ser chamadas, na língua inglesa, por *her/she* (pronomes generificados como femininos, correspondentes em português ao uso de “ela”), por *him/he* (pronomes generificados como masculinos, correspondentes em português ao uso de “ele”) ou pronomes de gênero neutro (*gender-neutral pronouns*) tais como *they/them*.

ela adotava através de sua fala pareciam incomodar algumas/alguns das/dos cursantes.

Eu imaginava que talvez esse tipo de estilo comunicativo de Madeleine ao apresentar as questões sobre as quais o workshop se concentraria tivesse relação com sua prática de muitos anos como professora nos *workshops* e na universidade, onde ela cotidianamente dava aulas também sobre os conteúdos e sobre questões técnicas e teóricas de produção audiovisuais tais como as que estávamos tendo contato naquela ocasião. Mas também talvez esse “tom”, presente em sua comunicação ao longo de todo o curso, se devesse ao fato de que em sua concepção muitas das pessoas jamais tivessem tido contato com noções básicas de produção filmica e que por isso talvez fosse necessário simplificar ao máximo as informações e também o modo de as comunicar em coletivo. Esse modo de agir era algo que eu já tinha tido contato e visto através de nossas conversas informais e em outras interações no escritório. Essa tendência se repetia tanto na sua relação com Steph e Kebo e também comigo ao longo de quase todo o período em que estive realizando o trabalho de campo e principalmente nas interações interpessoais no escritório do QWOCMAP.

De uma forma geral o modo de ensino ali priorizado por elas era bastante “tradicional” no sentido de que se constituiriam como aulas numeradas, com conteúdos bastante definidos em cada uma dessas sessões e como parte de um esquema geral no qual muitas informações deveriam ser repassadas em pouco tempo, contando ainda que essa duração das atividades previstas contaria e privilegiaria espaço para uma produção prática que seria finalizada, “no grosso”, durante aqueles quatro dias. Assim, ainda que o curso permitisse momentos de descontração descomprometidos, a dinâmica geral que Madeleine, Kebo e Steph imprimiam era de um grupo de trabalho que deveria ser muito dinâmica e preciso, cumprindo com conteúdos e com tarefas bastante determinadas para chegar a um objetivo final previamente definido.

Não se tinha espaço assim para muita experimentação ou uma apreensão descomprometida que não levasse ao nada. Não, a ideia era que todos e todas, sem exceção, apresentassem um “produto final”, seus filmes realizados ali nesse curto espaço de tempo. Esse tipo de tendência era também incentivado no momento em que todos e todas eram orientadas/os a não utilizarem computadores e celulares ao longo do curso para fins que não tivessem relação com os conteúdos do curso e como um modo de não dispersar as atenções do foco do curso. Na sua fala inicial ficava muito claro que seria necessária muita disciplina para que todos e todas conseguissem concretizar com os objetivos do curso,



Realização da *Film & Freedom Academy*. Participantes do *workshop* durante exercício de enquadramento.
Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.com).

cooperando para que nada saísse do planejado e assim pudessem finalizar seus filmes dentro do período proposto,

Madeleine apresentou também algum o recurso online que a ONG tinha desenvolvido chamado “*QWOCMAP & Online University*”, um sistema *on-line* de lições relativas ao aprendizado de produção filmica. O sistema *on-line*, que era dotado de senha e *login* pessoal, possibilitaria que após o workshop as/os pudessem continuar aprendendo e expandindo seus conhecimentos a partir das linhas gerais que seriam repassadas durante os próximos quatro dias. Desse modo Madeleine buscava comunicar as/os participantes de que o curso seria uma atividade introdutória para a produção de um filme de cinco minutos, buscando desmistificar a produção cinematográfica, mas a mesmo tempo sendo somente a “ponta do iceberg” naquilo que poderia ser o começo de carreiras criativas na produção audiovisual. No momento pensei que talvez esse fosse um modo de comunicar às/aos participantes que o curso se trataria de um *crash course*, sem o intuito de necessariamente profissionalizá-los, mas sim introduzir um universo de criação artística e filmica nem sempre acessível.

Nessa mesma sessão Madeleine pediu que se formassem equipes ou times (*Teams*) que pudessem juntos começar a pensar sobre ideia iniciais para os projetos que seriam desenvolvidos em filme. Duas outras sessões (de trinta minutos cada) se enfocaram na apresentação das funções gerais das câmeras digitais que a maioria das/dos participantes tinham trazido e em exercícios de enquadramento e composição imagética. Esta exposição era realizada através de uma apresentação de *PowerPoint* que se dedicava a explicar as funções gerais de uma câmera digital abordando questões técnicas imprescindíveis exposição e abertura, foco, mecanismos de zoom e de lentes que pudessem produzir ângulos amplos ou focados a partir de diferentes distâncias focais, formatos de registro digital que cada câmera oferecesse, relações entre câmera e captação de áudio externo e interno, a recursos oferecidos por microfones (avulsos ou aqueles já acoplados nas câmeras) e fones de ouvido no momento de captação de imagens. Aliado a apresentação de Madeleine se propunha um exercício prático guiado por Steph e Kebo, após a apresentação de Madeleine, de explorar junto com as/os cursantes as funções que cada uma de suas máquinas possuíam.

Na sessão dedicada aos debates sobre enquadramento e composição imagética (“*Framing & Composition*”) Medeleine começou conceituando do que se tratavam planos e tomadas cinematográficos (na definição que era ali utilizada de *film shots and takes* e *Establishing Shot*) distinguindo entre os planos na captação de imagens, na edição e

montagem de um filme e em filmes finalizados. Ela também distinguia nessa apresentação o modo como o posicionamento de câmera e seus diferentes ângulos de lente poderiam produzir diferentes resultados de acordo com o roteiro que guiasse um projeto, definindo também, de acordo com o projeto de filme, as transições e cortes propostos. Uma forte distinção que ela fazia era entre planos e tomadas (*shots* e *takes*) que embora se confundissem muitas vezes podiam ser bastante distintos, de modo que um mesmo plano pudesse ter variadas tomadas, principalmente quando se tratavam de filmes de ficção ou de filmes que buscavam captar imagens a partir de diferentes posições e ângulos de câmera numa mesma cena ou depoimento.

As lições de enquadramento nessa sessão se dedicavam a destrinchar brevemente a linguagem de produção fílmica, apresentando as definições de planos gerais e planos gerais médios (*Long Shots* e *Medium Long Shot - head to toe*) que encapsulariam personagens e ações em contextos gerais e ambientais; *super close-up* e *close-up* médios em suas variações (*Close Up* e *Medium Close Up - head and shoulders*); além de abordar noções de enquadramento que deixassem espaços em fotogramas nos realizados para imagens que situassem de maneira adequada situações, personagens e suas ações (*Head Room* e *Lead Room*) e que se distinguíssem entre primeiros planos e planos de fundo (*Foreground vs. Background*) através dos recursos que os ângulos das lentes das câmeras permitissem. Outra orientação técnica repassada foi um “truque” de composição que sugeria o recorte da imagem em três terços (*Rule of Thirds*) para criação de imagens que fossem mais versáteis em termos compositivos, com figuras que carregassem certo equilíbrio e ao mesmo tempo que não se construíssem de modo estático, desenvolvendo assim alguma complexidade imagética nas imagens em movimento captadas.

Outras lições nessa sessão se dedicavam às relações de enquadramentos e composições no que dizia respeito aos diferentes tipos de lentes (*Wide lens vs. Telephoto lens*) mais comuns utilizadas na produção fílmica ficcional e documental, diferentes tipos alturas e de ângulos de câmera (*High Camera Angle vs. Low Camera Angle*), noções de luz e sombra na captação de imagens e a necessidade da utilização de tripés para captação de imagens estáticas “mais profissionais”; e certa orientações para que não fossem utilizados os recursos de zoom digital (que davam um “aspecto amadorístico” aos filmes quando utilizado), que algumas câmeras possuíam.

A ideia era que pudessem construir planos e em tomadas que posicionavam seus objetos de interesse em distâncias adequadas e que

fossem concebidas antes que a câmara começasse a filmar, isto é, que as posições de câmara, seus ângulos e enquadramentos propostos fizessem parte de uma reflexão anterior de quem estivesse construindo o filme. Outras questões técnicas e relativas à sintaxe de linguagem audiovisual no movimento de câmeras que foram abordadas eram o uso de equipamentos tais como carrinhos sobre trilhos (*Tracks e Dolly*) para criação de movimentos suaves, horizontais ou de *travelling*, em distanciamento ou aproximação nas cenas e situações filmadas, e também de movimentos verticais (para cima e para baixo) – também conhecidos como *Tilt* na linguagem fílmica em língua inglesa - e laterais (de um lado para outro, conhecido como movimentos *Pan*, em inglês) de câmara com posições estáticas, isto é, com câmeras fixas em tripés e com pontos de referência pré-definidos.

De um modo geral a palestra de Madeleine naquele momento buscava dar as noções gerais da linguagem de produção cinematográfica, ainda que variados outros conceitos e técnicas não fossem ali abordados. Para exemplificar essas instruções Madeleine exibiu um filme que tinha sido desenvolvido para estes contextos pedagógicos do workshop nos quais, através de audiovisuais bastante curtos algumas lições sobre cinematografia e escolha de locações eram ensaiadas. O vídeo chamado “*Location Cinematography Exercise*” convidava os participantes e exercitarem algumas das noções de enquadramento que tinham aprendido naquela sessão ao mesmo tempo em que já sugeria que fossem pensando em que locações poderiam realizar seus projetos.

Por fim, após o intervalo matutino de dez minutos se iniciaram as duas sessões restantes daquele período, que se dedicariam aos exercícios práticos para fixação dos conteúdos de enquadramento e composição. Uma sessão definida como “*Shoot & Review: Stills Study*” se dedicaria a sessão final da manhã, chamada “*Shoot & Review: Shot Size Exercise*”, se dedicaria aos exercícios de entender as formas e tamanhos possíveis na construção de um plano na produção da imagem cinematográfica. Elas orientavam que as/os participantes interagissem e se dividissem em grupos para encenarem pequenas cenas de modo a produzirem pequenas sequências fílmicas que pudessem em grupo serem depois analisadas.

Depois do almoço, as atividades da tarde se iniciaram por volta das duas horas com alguns exercícios de continuidade. O período da tarde seria o mais intenso com nove sessões (com uma duração média de trinta minutos cada) intercaladas com dois intervalos de dez minutos, se estendendo também por uma parte da noite. Na primeira sessão

vespertina sobre continuidade a ideia era os participantes também se concentrassem em exercícios de continuidade a partir de um vídeo que serviria como exemplo para as/os cursantes, a partir de um dos filmes produzidos pelo QWOCMAP chamado “*Finding Hope*”, desenvolvido por Nicholas Haleten e Rosie Waller.

O objetivo desse trecho do curso parecia ser fazer com as/os participantes fossem em conjunto com Madeleine desconstruindo as partes que constituíam o filme. Ela notava como o aspecto de continuidade e a própria sequência que distinguiam as imagens em movimento eram construídos através de vários planos (“*shots*”) sobrepostos e ordenados através de cortes e de ângulos de câmera que construíam noções de profundidade, aproximação, distanciamento através de *close-up*, planos médios e gerais que davam dinamicidade e vida a uma determinada cena. Ela dava ênfase ao fato de que este processo de construção das imagens acontecia tanto ao longo da construção de um roteiro, nas fases mais iniciais do filme que definiriam as posições e ângulos de câmera como também ao longo dos processos de montagem e edição, notando ao mesmo tempo como todos estes pequenos detalhes iam dando a forma e o aspecto final e artístico de um filme em questão.

As duas sessões seguintes se concentraram no começo da discussão coletiva sobre os projetos que seriam desenvolvidos, com o compartilhamento de ideia e discussões sobre possibilidades de construção de equipes que pudessem trabalhar coletivamente em diferentes proposições artísticas. Nesse trecho do workshop Madeleine e Kebo davam peso ao fato de que os filmes não seriam realizados somente com uma pessoa, necessitando, mesmo nos projetos mais pessoais ou individuais, de uma pequena equipe de três pessoas para que um filme pudesse ser produzido. Madeleine dava ênfase também ao fato de que os projetos desenvolvidos deveriam surgir de inspirações e temáticas que apaixonassem as/os participantes como um modo de criar a motivação necessária para a realização de um pequeno filme que, mesmo que de curta metragem, seria complexo em sua criação e edição e que tivesse relação com suas histórias de vida.

Dois outros curtos filmes (“*Girls You Know*”, de Carie-Elena Edwards, e “*Shadow In The Dark*”, de Karida Abal), produzidos no contexto de *workshops* passados, foram exibidos como um modo de exemplificar algumas das possibilidades que poderiam ser exploradas através dos projetos que as/os presentes iriam desenvolver. Após a exibição do filme Madeleine notava como a criação de uma história que instigasse a curiosidade dos espectadores deveria explorar as relações

entre personagens em uma composição de planos interessante, pensando visualmente a construção desses *shots* e levando em consideração questões tais como *head romm* e *lead room*. No momento seguinte, a sessão subsequente era focalizada em exercícios de escrita individuais que buscavam “destravar” através de exercícios textuais os cursantes em torno de suas ideias para um projeto de filme.

Como um momento “mais solto” e descontraído do curso, a técnica de escrita em “fluxo de consciência” (“*Stream of Consciousness Writing Exercise*”) era livre e proposta como um modo de incentivar a criação, requisitando às/aos cursantes que escrevessem por cinco minutos sem parar e sem editar o que surgisse dali. O “Exercício de Escrita Pessoal” (“*Personal Writing Exercise*”) era mais estruturado e remetendo à memória das/dos presentes ao pedir que escrevessem uma cena a partir de uma experiência pessoal intensa e passada destrinchando nessa descrição uma locação, se essas situações se passavam em ambientes internos ou externos, em quais momentos do dia, e na narração dos pequenos detalhes que pudessem ser lembrados. Pedia-se que escrevessem em terceira pessoa, ainda sem projetar diálogos ou ângulos de câmera, e utilizando sentenças articuladas em tempos verbais ativos e presentes. A ideia era que pudessem identificar conflitos e tensões internos, pontuando uma “paisagem emocional” e um desafio que desse vida à cena lembrada.

Como um exercício de imaginação e visualização essa escrita buscava instrumentalizar as/os participantes para que pudessem criar através de alguns pontos referenciais (lugares, momentos, detalhes) possíveis cenas ficcionais ou situações vivenciadas que pudessem ser documentadas através do vídeo. Eu percebia que muitas/os das/dos participantes se sentiam um tanto intimidadas/os com essa abordagem tão direta e de “mãos à obra” que era impressa em todas as dinâmicas do curso por Madeleine e Kebo. Algumas/alguns, ainda se ambientando no modo de funcionamento da atividade, tinham certa dificuldade para o desenvolvimento daquela atividade, talvez pelo fato de que em alguns casos envolviam situações pessoais que não necessariamente seriam passíveis de serem compartilhadas com o grande público, por tratarem, às vezes, de situações ou eventos traumáticos.

Nessa mesma dinâmica se apresentavam a necessidade, reforçada pelas falas de Kebo e Madeleine e dirigidas a todos e todas presentes de que seria necessária uma abordagem direta e aberta na criação das histórias e que certa exposição pessoal seria também imprescindível para que os filmes tivessem sucesso e comunicassem de uma forma autêntica. Durante essas falas eu imaginava que esse tipo de

abordagem não contemplava as pessoas tímidas ou que estivessem passando por períodos de recuperação em função de “traumas” pessoais variados. Parecia-me que o aspecto ali era sim colocar histórias para fora, mas que não necessariamente isso devesse causar mais desconforto naqueles que estivessem criando, algo que, na abordagem das instrutoras, não parecia estar sendo levado muito seriamente em conta. Em certo momento nesse trecho do curso Steph notava o desconforto geral em relação a essa situação, algo que também começava a me incomodar um pouco. Ela me perguntava de uma forma bastante matreira se o *workshop* estava ajudando para que eu entendesse o processo de formação do QWOCMAP para novas e novas criadoras/es cinematográficos ao que eu respondia que sim.

Mas ela e Kebo também pareciam passar em alguns momentos da atividade por momentos de incômodo no modo como Madeleine encaminhava algumas das atividades e endereçava certas questões dos conteúdos. Novamente, a forma como nós interagíamos no escritório, que era marcada por momentos de desentendimento e imposição de algumas das vontades e modos de proceder de Madeleine parecia se desdobrar ao longo da realização do workshop. Em diversos momentos do curso, em conversas informais que eu, Kebo e Steph tínhamos prontamente Madeleine interrompia nossa interação, guinando as outras duas integrantes da ONG para que atendessem as demandas das/os participantes. Eu também não tinha sido designado para nenhuma função em específico no contexto do workshop, auxiliando pontualmente em trabalhos que não exigissem habilidades técnicas muito específicas. Diferentemente do festival, no qual eu tinha me engajado diretamente na realização e como parte da equipe realizadora, aqui tanto pelas dinâmicas propostas pelas integrantes do QWOCMAP e também por meu próprio desgaste pessoal naquele ponto do trabalho de campo, eu tinha ficado mais no *background*, observando a dinâmica do curso e o modo como integrantes e participantes interagiam.

Os aspectos envolvidos na criação das histórias baseadas em questões e histórias de vida pessoais eram motes do curso e enfatizadas pelas instrutoras, que notavam ser necessário desenvolver roteiros e projetos que levassem em conta as emoções, conflitos e arco dramáticos que compelissem o interesse e dessem vivacidade às narrativas cinematográficas, como motores de uma história, fonte de argumentos convincentes para uma invenção audiovisual. Madeleine enfatizava a diferença entre desejo e realidade, entre o que alguém gostaria de fazer e o que realmente é abrigado a fazer num roteiro que apresentasse problemas e conflitos como motivadores das ações dos personagens que

seriam construídos, revelando personalidades e suas motivações. Essa era ainda a fase mais embrionária de escrita e também a mais individual que o workshop oferecia, que servira de base para a criação de roteiros mais fechados e diretivos em momentos posteriores. Eu entendia que o tipo de abordagem que as instrutoras propunham buscava instigar a imaginação e suscitar que as/os participantes realmente buscassem em seu íntimo questões que lhes fossem caras e que servissem de motor para construir seus projetos e filmes.

Após a escrita seguiu-se o momento de compartilhamento das histórias escritas de uma forma bastante breve já buscando emendar na tarefa seguinte: o começo da sessão em que se definiriam algumas equipes que trabalhariam em equipe pelo restante do curso. Com as histórias já brevemente esboçadas cada grupo ou par deveria conversar entre si para definição de quais histórias que seriam desenvolvidas como prioridade do coletivo ou se a equipe trabalharia de forma dividida entre os diferentes projetos individuais. Este era também o momento mais delicado no sentido de que Kebo, Madeleine e Steph sugeriam de uma forma bastante enfática que se escolhessem alguns projetos ao invés de cada uma/um das/os participantes realizassem o seu individualmente. Como justificativa era o reduzido tempo que tinham para a realização dos filmes e também o fato de que focando em histórias coletivas seria mais fácil acompanhar e desenvolver as histórias de uma forma mais satisfatória.

Depois de um breve intervalo nessa etapa da atividade, a dinâmica que se propunha era que cada participante fizesse uma apresentação atrativa para o grupo ou entre o par estabelecido, “vendendo” as histórias de uma forma “sedutora” para que outros parceiros se interessassem pela sua realização (o que na dinâmica do curso era chamado de “*pitching project ideas to the group*”). O fato foi que no *workshop* que se realizava ali a maioria escolheu concretizar projetos mais individuais, com alguns poucos grupos escolhendo trabalhar em histórias coletivas e com apenas uma das participantes (Jordan) se disponibilizando a se incorporar no projeto de outra pessoa sem realizar um que fosse somente seu. Naquele momento me parecia que a forma de agir das/os cursantes buscava garantir que seus próprios projetos individuais fossem executados, para somente depois participarem nos filmes de outras pessoas. Ainda assim todos trabalhavam em um esquema de parceria para a produção dessas histórias individuais, com os grupos funcionando como equipes de produção filmica (*film production crew*) para cada projeto individual. Definido como cada grupo ou dupla trabalharia, a ideia era que cada

equipe pudesse completar algumas tarefas coletivas e/ou individuais, dependendo do caso.

Os passos seguintes, marcados pelos exercícios individuais e coletivos, se dedicavam a expandir o escopo das histórias que já tinham sido desenvolvidas através práticas de escrita. A prática de criação de uma “espinha dorsal” (a prática se chamava “*Spine*” nos impressos que se distribuía no curso às/aos participantes) das histórias que seriam desenvolvidas. Aqui seriam criadas as motivações e objetivos centrais das estórias e personagens principais desenvolvidas nos roteiros, dotando-os de vida e autenticidade em termos narrativos. Outros exercícios incluíam também a “Lista dos cinco sentidos” (“*5 Senses List*”), nos quais as/os participantes deveriam elencar sentimentos sinestésicos que pudessem ser evocados através de suas estórias.

Como parte da etapa que já ia dando um cara aos projetos de uma forma mais finalizada se pedia às/aos participantes que desenvolvessem a estrutura da estória (“*Story Structure*”) a ser contada, definindo seu arco dramático (“*Dramatic Arc*”), no qual as emoções e sentimentos elencados durante o exercício sobre os sentidos deveriam ser retomados e ampliados. Nessa etapa era requisitado também que a equipe escrevesse um parágrafo detalhado (“*Paragraph Treatment*”) sobre o projeto, descrevendo a maior quantidade possível de detalhes sobre o filme a ser realizado, texto esse que também poderia ser adaptado e posteriormente reduzido para criar uma sinopse da estória representada no filme.

Um pequeno intervalo de dez minutos se seguiu a esse exercício, pois nessa altura muitas/os das/dos participantes já estavam bastante cansados e se sentia na sala uma certo desconforto com a quantidade de informações repassadas em tão pouco tempo. A impressão era que as/os participantes ainda não estão bem convencidas de que seria possível, em tão curto período de quatro dias, aprender todas as técnicas e ainda criar, de uma “forma artística”, um filme inteiro e ainda conseguindo terminar tudo até no último dia do curso. A etapa precedente também servia como etapa transitória para a parte mais importante desse momento de criação realizada no workshop que era a criação de um roteiro para os filmes. Esse momento do *workshop* era aquele em que os detalhes sobre cada história eram elaborados e onde o auxílio direto das instrutoras do curso - “*Instructors*” era o modo como Madeleine, Kebo e Steph definiam suas funções como ministrantes dos conteúdos em sua empreitada formativa em produção filmica - era mais destacado. Cada uma delas se desdobrava para atender os diferentes grupos e duplas nas suas necessidades e dúvidas, tentando

dar conta dos desafios que se apresentavam para cada estória em específico.

Cada coletivo se reunia para realizar um tipo *brainstorming* em torno das primeiras ideias, a partir da lista de cinco sentidos. Parecia-me ser naquele momento que muitos dos participantes começavam a exercitar um tipo de processo de imaginação criativa, para além somente da apreensão técnica dos conteúdos do curso. As integrantes do QWOCMAP buscavam nutrir esse momento de criação coletiva, aproveitando para orientar as/os participantes a partir das habilidades técnicas que tinham sido aprendidas durante o dia e guiando-as/os para que formatassem projetos criativos, mas também factíveis e que comesçassem a tomar forma de um modo mais sólido em sua possível realização.

No momento de desenvolvimento dos roteiros se orientava que os detalhes fossem bastante determinados, estabelecendo, por exemplo, as narrações em voz-over (“*Voice Overs*”) em momentos específicos entre ações e situações definidas nas estórias. Madeleine pedia que a partir do trabalho de escrita do parágrafo que tinha sido desenvolvido antes comesçassem a desenvolver uma estrutura de roteiro básica e bastante simples só que um pouco mais detalhada do que tinham escrito antes e que pudesse caber no espaço de uma folha. Outros detalhes apontados nesse exercício de elaboração do roteiro era a criação de *Storyboards* (ali chamado de “*Storyboarding*”).

Na última sessão daquele dia, com o curso se estendendo durante a noite e o cansaço já se afigurando entre as/os participantes, se pediam que através do roteiro cada grupo definisse uma lista de planos e tomadas (“*Shot List*”) relacionando essa lista com um plano de posicionamento da câmara e da iluminação nas locações (“*Floor Plan*”) em que os filmes se realizariam. O curso nesse dia se finalizou com a orientação de que as/os participantes pudessem conferir brevemente algumas das lições presentes no sistema *on-line* de aprendizagem que a ONG tinha desenvolvido, o QWOCMAP *Online University*.

O sistema definido continha seis lições compostas por exercícios em formato de *quiz*, uma lista de perguntas e respostas interativa, e que abordavam tanto conteúdos que já tinham sido versados naquele dia como também alguns outros apontamentos sobre direção cinematográfica. As lições presentes nesse módulo *on-line* do curso incluíam dicas e orientações sobre escrita criativa e adaptação para formatos de roteiro cinematográfico e movimentos de câmara, funções e acessórios de câmara, noções de cinematografia e de outros elementos gráficos e dramáticos utilizados na composição de imagens.

O sistema *on-line* servia como um modo de fixação dos conteúdos que tinham sido repassados durante aquele dia e ao mesmo tempo em que oferecia uma possibilidade de retomar e revisar o que tinha sido aprendido. Embora essa tivesse sido a orientação das instrutoras eu notava que o dia tinha sido tão intenso em novos conteúdos e em termos de aprendizagem para as/os cursantes que dificilmente essa “tarefa” seria levada à cabo por elas/es. Encerradas as atividades daquele dia todas/os estavam bastante ansiosos para ir embora, depois de passarmos praticamente todo o dia no interior daquela sala de reuniões. Após a saída das/dos cursantes nós começamos a reorganizar a sala, os materiais e os equipamentos para que tudo estivesse pronto para as atividades do dia seguinte e depois seguimos para o hotel que não ficava muito distante do *City Hall*.

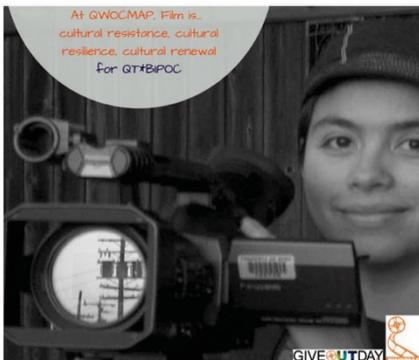
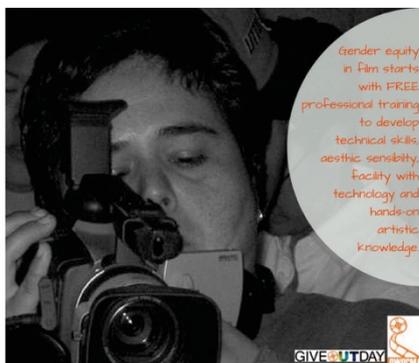
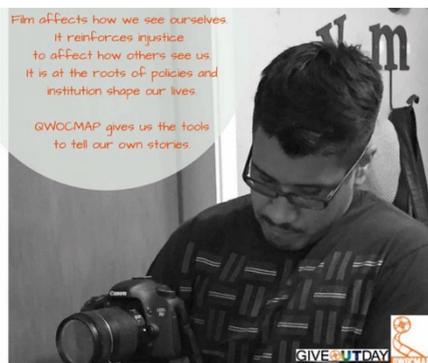
Depois de algum descanso após o intenso trabalho daquele dia, nós quatro saímos para jantar e para conversar sobre as atividades daquele dia, jantando num restaurante tailandês no centro de Richmond. Nós conversávamos sobre os projetos que tinham se desenvolvido durante o dia e de como as três poderiam se dividir para supervisionar o andamento das filmagens que tomariam grande parte do dia no domingo. A ideia era que se dividissem grandes grupos que pudessem trabalhar em conjunto como *film production crew*, cada uma desses coletivos acompanhados por uma delas (Steph, Kebo e Madeleine) e também pelos membros de QWOCMAP *Board of Directors*, que aqui seriam como guias e auxiliares na realização dos filmes a serem realizados. Como voluntários para aquelas sessões tinham sido escolhidos Brenda Williams e Alexander Lee, duas pessoas que já tinham frequentado outras edições do *workshop* em anos anteriores e que sabiam da dinâmica interna de funcionamento e do tipo de suporte necessário para incentivar estes novos criadores que o QWOCMAP estava treinando.

Eles tinham também produzido seus primeiros filmes neste mesmo formato de treinamento do QWOCMAP, além de frequentemente participarem como voluntários nos trabalhos relativos ao QWOCFF em suas edições anteriores. Sua presença se moldava através do papel de “*Mentors*” (mentores), que o QWOCMAP lhes conferia no contexto das atividades do *workshop*, pretendendo que eles pudessem através de sua experiência em produção filmica e como ativistas QTWPOC ajudar que todos completassem seus filmes no tempo previsto, com dicas práticas e direcionamento principalmente no momento das filmagens nas locações escolhidas.

Brenda estava já bastante envolvida com a organização do *workshop* em Richmond desde o começo da sua concepção, sendo, como abordado antes, o vínculo político e organizativo na cidade e através de suas relações políticas e pessoais com Jovanka e Nicole. Alexander Lee era uma importante liderança entre os movimentos sociais e organizações não-governamentais transgêneros na *Bay Area*. Como homem transgênero e advogado ele tinha presidido e fundado, juntamente com a ativista trans Miss Major Griffin-Gracy o *Transgender & Gender Variant and Intersex Justice Project* (TGI), uma das organizações mais ativas e envolvidas na luta anti-encarceramento das populações transgênero na região. Nos últimos anos Alex, como era mais conhecido entre os próximos, tinha iniciado através do QWOCMAP e depois além do grupo, sua carreira com diretor e produtor cinematográfico, criando diversos filmes dentre seus projetos pessoais ou se envolvendo com a produção de outros diretores e diretoras.

No dia seguinte com a chegada de todos os participantes, dissipando um dos temores das integrantes do QWOCMAP de que alguns deles não retornassem para as outras sessões, se reiniciaram os trabalhos com as primeiras sessões do curso durante a manhã e a previsão de que as filmagens em locação ocorressem durante a tarde. Seriam quatro sessões naquele período matutino que se enfocariam em retomar questões abordadas no dia anterior sobre funções das câmeras disponíveis para as filmagens, lições e revisões sobre enquadramento e composição através de exercícios práticos com as máquinas afixadas em tripés. A previsão era que as sessões daquele dia começassem pela manhã em torno das dez da manhã e prosseguissem até as sete horas da noite.

As atividades daquele dia começaram de uma forma um tanto estranha e enviesada. Ao ouvirem as instruções de Madeleine muitas das pessoas pareciam não saber ao certo como seria a dinâmica do dia, mesmo que no programa do curso, distribuído no dia anterior, todas as fases estivessem relativamente claras em sua sucessão. Madeleine iniciou falando que todos e todas deveriam tornar mais complexas possíveis as imagens e emoções centrais em seus roteiros e tentando conectar cada um dos momentos com a lista de planos e tomadas nas quais elas/eles iriam trabalhar em detalhe naquelas sessões matutinas. A lista de planos e tomadas era importante, pois definiria os modos de filmagens e os locais para onde cada um dos grupos se deslocariam e de que formas iriam priorizar a construção de algumas imagens antes de outras.



Fotografias representando as/os realizadores do QWOCMAP durante cursos de treinamentos filmicos variados. No caso aqui as imagens foram editadas e mensagens incluídas para divulgarem uma campanha de doações nacional chamada *Give Out Tuesday*, da qual participa a ONG. Fonte: Imagens disponíveis no web site do QWOCMAP (www.qwocmap.org).



Realização da *Film & Freedom Academy* . Participante do *workshop* durante produção e captação de imagens para realização de seu filme. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com).

Como uma racionalização das ações que concretizariam os filmes, essa era a etapa em que se passava de um momento mais reflexivo e criativo para um mais prático, que buscava materializar o modo de proceder e os lugares nos quais as imagens seriam captadas. Em sessões mais curtas de trinta minutos Madeleine e Steph apresentaram noções básicas sobre Iluminação e Som (“*Lighting & Sound*”), sobre a Logística das filmagens (“*Logistics of Shoot*”) e a Cobertura de tomadas (“*Coverage*”) e ângulos de câmera de acordo com a lista de planos definidas pelos roteiros e projetos de filmes. Nesse processo de elaboração dos roteiros a partir das notas e do *script* do curso eram distribuídos materiais - *handouts* que eram nomeados como “*Cheat Sheet for Lighting & Sound*” e “*Cheat Sheet for Shoot*” - que continham dicas rápidas sobre a relação que os projetos deveriam ter no que se referia à luz e ao som e que serviam também como guias de conferências para que os roteiros fossem elaborados de modo mais factível ao mesmo tempo em que pudessem atender aquilo que cada grupo ou indivíduo tinham em mente.

Um dos aspectos desse processo de “cobertura de tomadas” que estava sendo realizada naquela momento era a necessidade de criar imagens que pudessem ser gerenciadas e avaliadas em sua qualidade e conteúdos na hora da edição e no momento em que estavam sendo produzidas. Para conseguir um bom material Madeleine enfatizava que era necessário construir vários planos com no mínimo cinco tomadas, sendo que no caso de um documentário, por exemplo, se cinco pessoas fossem entrevistadas, cada uma delas deveria ter no mínimo onze tomadas cada, para que se tivesse um bom material para trabalhar no momento da montagem e garantindo assim mais possibilidades e variedade de imagens no momento da edição.

Outra questão que foi pontuada por ela naquele momento era a orientação de construir imagens que não dissessem somente respeito aos sujeitos entrevistados, no caso de um documentário, ou aos personagens, no caso de um filme de ficção, mas também aos modos como as imagens poderiam ser construídas através de outros recursos, com tomadas externas, tomadas em close-up de outros ângulos, tomadas em planos gerais e planos médios e também de detalhes que pudessem construir imagens em movimentos que fossem costuradas a partir de diferentes perspectivas.

Ela enfatizava que de um modo geral os filmes deveriam construir dois registros, um principal chamado de *A-roll*, ligado mais diretamente à história em questão, e um mais secundário chamado *B-roll*, mais auxiliar à história, mas também importante de ser captado

durante as filmagens da tarde. Nesse momento do curso, nas noções de iluminação Kebo se colocava de uma forma mais prenunciada, tomando também a palavra para falar a respeito de modos de iluminação específicos para pessoas “*of color*”. Sua fala seguia no sentido de fazer com que pessoas não-brancas fossem apresentadas no filme de uma forma adequada, coordenando a iluminação para que a representação não fossem por demais apagada e a representação imagética de pessoas negras, por exemplo, não ficassem por demais opacas ou escurecidas.

Após as sessões da manhã a ideia era que cada grupo pudesse gerenciar esse período guardado para as filmagens durante a tarde, focando e otimizando ao máximo o tempo para a realização do filme e incluindo pausas e momentos para as refeições da equipe, incluindo aí o almoço, que no cronograma geral do curso naquele dia não estava incluído com pausa ou como parte das atividades. Durante a manhã as instrutoras já tinham passado entre os diferentes grupos para gerenciar quem ficaria responsável por cada grupo, compondo cinco pessoas (Kebo, Madeleine Steph, Alexander e Brenda) que supervisionariam as atividades de filmagem. Elas circulavam pela sala, indo de grupo em grupo para discutir com cada equipe seus projetos compartilhando dicas e refinando as ideias, revendo roteiros e conferindo os storyboards, e ao mesmo tempo conferindo os detalhes que cada equipe tinha elaborado.

Esse trabalho de assessoria e orientação era necessário para que na prática, no momento de captação de imagens na tarde que se seguiria, realmente os trabalhos funcionassem de um modo a cumprir com as ideias e com a visão que cada coletivo poderia plenamente construir, considerando o reduzido tempo e aquilo que buscavam criar. Foi nesse momento em que a divisão que tinha sido definida na noite passada estava se efetando, a partir do que tinha sido esboçado no jantar que tivemos, onde elas discutiram as prévias dos projetos e se dividiram de uma forma mais inicial como uma forma de atender a todos. Com essa divisão já pré-definida entre as instrutoras e mentores é que se esboçava um tipo de orientação *in loco* que se intensificaria durante a tarde, com cada uma delas se desdobrando para atender todos os projetos nas diferentes locações.

Com necessidades distintas, cada instrutora e mentores tinham sido escalados para atender certas necessidades específicas de cada equipe sendo que em alguns casos Brenda e Alex iriam se revezar entre os grupos durante a tarde para atender a todas/os. Com grupos que situavam seus trabalhos e locações em lugares diferentes da cidade, alguns mais distantes outros mais próximos do *City Hall*, isso fazia com que alguns deles tivessem que esquematizar as horas e momentos em

que as filmagens aconteceriam, coordenando com mentores e instrutoras esses encontros de acompanhamento e orientação. Alguns grupos iriam inevitavelmente iniciar os trabalhos de forma independente, seguindo depois com algumas orientações posteriores dos mentores. Brenda e Alex em especial estavam presentes e disponibilizando seus carros pessoais o que facilitaria no deslocamento entre os diferentes espaços da cidade para atender as necessidades de cada equipe.

Nas conversas que eu notava ocorrendo entre as/os participantes parecia que a sensação geral era de que somente uma tarde de filmagens seria pouco tempo para realização de todo um projeto filmico. A forma bastante estruturada e disciplinadora que estava sendo impressa por Madeleine e Kebo era algo intencionalmente definido como parte desse tipo de curso em seu formato mais ligeiro e condensado em quatro dias. Eu pensava então que talvez, pela experiência que já tinha tido com elas durante aquele ano e também pelas nossas conversas anteriores, que a dinâmica corrida e o pouco tempo de filmagens pareciam incentivar os participantes a não filmarem muito, em função do pouco tempo para executar o projeto e pelo pouco tempo que também teriam para edição. Ao que parecia essa dinâmica parecia tinha surgido em outros *workshops* passados, situações problemáticas em que nem todas e todos os participantes tinham finalizado seus filmes.

Durante as divisões em grupos para a realização dos projetos coletivos, Kebo já tinha definido que eu pudesse trabalhar em parceria com Jovanka, Nicole e Edgardo, pois ela acreditava que o documentário poderia dar-me uma boa dimensão da trajetória de Jovanka e de sua parceria de vida com Nicole. Ela também acompanharia de perto esse projeto e permaneceria durante todo o processo de filmagem em função de aspectos limitantes que tínhamos no que se referia aos deslocamentos por diferentes regiões da cidade e pelo fato de que não existiam carros disponíveis para que ela transitasse entre as equipes, como Steph e Madeleine iriam proceder. Um pouco antes de todos saírem para iniciar as filmagens, o clima na sala de reuniões era de hesitação, expectativa e ansiedade.

Parecia-me que as/os cursantes ainda não tinham plenamente tido tempo para absorver uma quantidade tão grande de conhecimentos e diretivas e que a menção de já colocar “as mãos à obra” na realização das filmagens naquela única tarde causava certo desconforto e incredulidade. Mas, de certo modo, essa dinâmica corrida que se imprimia como um dos aspectos principais do curso proposto pelo QWOCMAP, parecia ser algo propositalmente concebido pela ONG como um modo de tirar seus parceiros e criadores de um lugar de

conforto, possibilitando um conhecimento pela prática muito mais do que um curso baseado em questões “puramente teóricas”.

Não que o curso não fosse também “teórico” em sua concepção, visto a grande quantidade de conceitos técnicos e de linguagem e sintaxe audiovisual que tinham sido repassados ao longo do um dia e meio em que as atividades estavam se desenrolando, mas também se afirmava ali de um modo marcante a ideia de que seriam um curso dialeticamente construindo na relação entre prática e teoria, com uma intencionalidade evidente na tentativa de apresentar um produto final, isto é, um filme que, se tudo desse certo, seria finalizada ao final daqueles quatro intensos dias.

Madeleine tinha orientado que todos tomassem em conta que seria necessário muito foco para construir as histórias que tinham surgido através dos projetos, em sua grande maioria documentários que flertavam com aspectos autobiográficos, contendo algumas doses de ficção. Notava também que era importante manter a agenda de filmagens durante a tarde, providenciando alimentação para todos os membros das equipes, utilizando o tempo para captar a maior quantidade de imagens possíveis e voltarem, no final da tarde para o City Hall para arquivar as imagens em *harddrives* externos e salvar os trabalhos daquele dia de uma forma mais segura. E assim numa dinâmica de incentivo e reforço, todos tinham já se engajado, mesmo com hesitações, naquela dinâmica intensiva envolvidas nas práticas artísticas que estavam propostas, encaminhando-se para os locais em que as filmagens iriam ocorrer.

4.4 Trabalho em equipe na criação de um documentário

Na elaboração do roteiro que Edgardo, Nicole e Jovanka tinham preparado se desenhava a realização de um documentário que se centraria na história do casal explorando suas origens étnico-raciais latinas, afro-americanas e imigrantes e também sua história de vida e envolvimento amoroso. De um modo pedagógico Kebo estava orientando a equipe e pelo que pude captar das conversas que ela tinha com o trio de criadores tanto Nicole como Jovanka, como um casal, seriam tanto sujeitos criadores e também objeto dessa produção visual.

O exercício proposto por Kebo ao longo do processo de criação do filme que os três estavam projetando se direcionava para que Jovanka e Nicole pudessem estabelecer um movimento de aproximação e distanciamento em relação às suas vidas. De um lado se distanciando para a escrita de um roteiro que pudesse objetivar e materializar

situações e contextos que pudessem ser traduzidos e captadas através da câmera e que desse conta de sua vida em parceria; de outro um movimento de maior proximidade e reflexividade, que retomasse, num movimento mental de reminiscência e memória, momentos que fossem significativos em suas trajetórias de vida pessoais e em conjunto, como um casal que tinha vivido décadas de parceria.

Essa conjuntura de criação requeria que elas construíssem um roteiro que estaria de forma inevitável intimamente relacionado às suas vidas e ao modo como certos marcadores sociais distinguiram suas identidades (étnicos, raciais, nacionais, de gênero e sexualidade, principalmente). Essa proposta era algo que estava bastante de acordo com as sugestões de formação do QWOCMAP naquilo que dizia respeito à elaboração de roteiros que transitassem entre ficção e documentário e que tinham como principal fonte de inspiração as experiências de vida de suas criadoras. Esse aspecto era fortemente incentivado nesse projeto em específicos pelo fato de que o principal material com que eles trabalhariam seriam as histórias pessoais que cada uma pudesse articular durante a produção do filme e também como colocar de uma forma sutil o caminho que tinham trilhado juntas. Edgardo, por outro lado seria aquele que poderia auxiliá-las nessa empreitada com um olhar externo e com a experiência que ele já tinha na produção fílmica em seu trabalho de ativismo comunitário em Richmond. Edgardo Antonio Jr.¹³⁰ se identificava como “Mexican Salvadoran American” e era já um dos integrantes da equipe que tinha formação fílmica anterior, tendo se formado em *Urban and Planning Studies* na Universidade de Stanford, com um *minor* (habilitação) e *film and media studies*. Edgardo também estava envolvido com organizações ativistas em Richmond, como a *Richmond Pulse*¹³¹ e ocupava, como mencionado, o posto de *Media Justice Organizer* na ONG *RYSE*.

Nestas duas organizações ele era responsável por documentar, educar e organizar questões relativas às transformações que a cidade

¹³⁰ Edgardo também é fotógrafo e parte de sua produção fílmica e fotográfica se encontra em seu website: <http://edgardoantoniojr.com/about/>. Acessado em novembro de 2016.

¹³¹ A ONG é um suporte de mídia e notícias baseado no trabalho comunitário de residentes de Richmond e que tinha fortes vínculos com o movimento de estudantes e jovens que se desenvolvia na cidade naquele momento. Procurava também abordar temáticas e problemas locais a partir de uma perspectiva crítica. Confira o endereço da ONG em: <http://richmondpulse.org/>. Acessado em novembro de 2016.

passava por meio de lideranças jovens e LGBTQ. No seu posto junto à *Richmond Pulse* ele cumpria uma função de repórter, escrevendo e fotografando eventos relativos à comunidade local que estivessem relacionados à imigração, artes visuais. Ele tinha assim já alguns conhecimentos técnicos que seriam de grande valia na realização do filme e ao mesmo tempo se tornaria, no momento anterior de elaboração dos projetos e roteiros para os filmes, co-criador da história que Jovanka e Nicole queriam contar e que, de forma direta, elas seriam as protagonistas.

Eu me tornei o outro integrante da equipe como sugestão de Kebo, que também faria parte desse coletivo ao longo das saídas à campo para captação das imagens. Eu imaginei na ocasião que a sugestão de Kebo para me juntasse a esse grupo em específico se devia ao fato de que ela talvez quisesse que eu tivesse contato com as organizadoras locais do workshop em Richmond, participando mais intimamente de seu processo de criação coletiva, mesmo que de uma forma auxiliar. Eu já tinha um bom conhecimento anterior do modo como o curso tinha sido organizado na cidade por meus contatos e conversas anteriores com Brenda, mas ainda não tinha tido possibilidade de conversar e conhecer com mais calma nem Nicole e nem Jovanka e assim a sugestão de Kebo veio a calhar como a situação perfeita para que eu pudesse ter mais contato com elas ao mesmo tempo em que participava e observa na prática como os filmes seriam produzidos no que dizia respeito à captação de imagens. Eu não estive diretamente envolvido na criação do roteiro, mas, de certo modo, pude participar na criação do filme enquanto ele se desenrolava na sua invenção coletiva e embora eu não tivesse treinamento filmico formal para além das instruções e ensinamentos que estavam sendo repassado através do *workshop* pude auxiliar naquilo que era possível.

Estabelecido questões centrais referentes ao roteiro todos os grupos foram convidados para que iniciassem os preparativos para as saídas a campo para captação de imagens. No caso do projeto que o grupo tinha elaborado a ideia era poder captar também a relação de Jovanka com a cidade e seus habitantes. Uma das ideias que o grupo teve para desenvolver imagens que pudessem captar esta relação de pertencimento local e também de acolhimento local se relacionava ao modo como diversos grupos sociais não-brancos na região tinha abraçado a representação política legislativa que Jovanka tinha cumprido nos últimos quatro anos como vice-prefeita. Seguimos de carro na direção de um mercado que se localizava na *San Pablo Avenue*, onde tanto Nicole como Jovanka compravam regularmente.



Realização da *Film & Freedom Academy* em Richmond - CA. Participantes do *workshop* durante produção e captação de imagens para realização de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com).



Realização da *Film & Freedom Academy* . Participantes do *workshop* durante produção e captação de imagens para realização de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCMAP (www.qwocmap.com).

Por ainda não saber ao certo as minúcias do roteiro que o grupo tinha desenvolvido, chegando ao local me dei conta de que se tratava de um mercado nomeado *Rincón Latino*, especializado em produtos industrializados e em alimentos ao natural próprios e fontes na produção de pratos de culinárias de diversos países da América Latina. No toldo que cobria a parte externa da entrada do mercado se encontravam vários dizeres em espanhol e também, para minha surpresa, uma frase que dizia “produtos brasileiros”. Nessa ocasião o grupo explicava para mim e também conversavam entre si de que a ideia era produzir imagens que dessem conta das origens latinas das duas integrantes do casal e também da relação de proximidade que tinham com os negócios e as comunidades locais da qual faziam parte.

Depois de algumas conversas com os proprietários do estabelecimento, que já conheciam Jovanka e Nicole, elas tiveram permissão para que as filmagens pudessem se desenvolver ali. Em conversas entre Kebo e Edgardo, se propôs que as imagens feitas ali representassem as duas numa situação cotidiana, corriqueiramente comprando produtos específicos para criação de pratos típicos latinos ao mesmo tempo em que interagiam com outros compradores e com os donos do mercado. De certo modo o que se faria ali seria uma encenação de uma situação cotidiana e recorrentemente presente na vida de Jovanka e Nicole.

Tratava-se de uma “encenação”, pois a ideia era tomar em imagens uma construção ficcional, desenvolvida no momento em que estávamos naquele mercado, de um evento cotidiano sem que ele estivesse sendo realizado de um modo “real”, isto é, documentando um momento factual no qual as duas estivessem, de fato, comprando “produtos latinos” para cozinhar um prato tradicional pertencente às culturas mexicanas e panamenhas das quais as duas faziam parte. Assim na conversa entre eles a ideia era que as duas pudessem encenar de forma naturalista a compra desses produtos e a interação com as pessoas que ali estavam. Edgardo tinha ficado responsável pela captação das imagens como cinegrafista e Kebo procurava dirigir a ação do grupo de modo a aproveitar, da melhor forma possível, aquela locação para tomar o maior número de imagens que pudessem criar.

Essas tomadas eram repetidas no mínimo três vezes de forma construir *a-rolls* e *b-rolls* e compondo assim um arquivo de imagens digitais que pudessem ser escolhidas de forma mais rica e variada no momento de edição do filme. Assim, além imagens de interação com os compradores do mercado e com seus proprietários, a interação entre elas na escolha e manipulação de produtos e de conversas de Jovanka com

passantes do lado de fora do mercado (que buscava representar seu papel como liderança comunitária e legislativa) Edgardo registrava também imagens de *wide angle* dos arredores do mercado que, como mencionado, se localizava na movimentada *San Pablo Avenue*, com intenso fluxo de carros e de pessoas transitando. Imagens de alguns produtos e principalmente da rica e vistosa variedade de frutas e verduras foram também produzidas em *close up*, assim como algumas conversas entre Jovanka e Nicole em áudio, que poderiam ser interpostas com outras imagens que ainda seriam criadas.

Depois de um certo tempo, em torno de meio hora mais ou menos, que estava cronometrado por Kebo que cumpria, de certo modo, esse papel auxiliar de orientação e direção com a equipe, ficamos em dúvida se seguíamos numa pausa para o almoço ou se daríamos continuidade às filmagens. Definiu-se que novas imagens seriam realizadas na casa de Jovanka e Nicole, onde também poderíamos comer algo durante o trabalho, como um modo de não perder o precioso tempo de uma tarde para captação de todas as imagens e tentando cumprir com o apertado cronograma proposto para o workshop.

Enquanto Jovanka providenciava algumas refeições pré-prontas em um outro ponto da cidade, eu, Kebo e Edgardo seguimos para sua casa junto com Nicole. Chegando a residência começamos a montar uma espécie de “set de filmagens” em meio a sala de estar de Jovanka e Nicole, realocando móveis e analisando como a iluminação natural que entrea pelas janelas da sala poderia auxiliar ou dificultar as filmagens. A casa, que se localizava numa região de classe média alta, *East Richmond Heights*, era bastante ampla, com três quartos e outros cômodos sendo o mais amplo e adequado para a captação de imagens a sala de estar e jantar que recebia maior parte da luz vespertina. Após essa primeira conformação do espaço, onde movíamos sofás e outros móveis transformando a disposição da sala no sentido de uma grande janela de onde a maior parte da luz natural provinha, tivemos uma pequena pausa para o almoço com as comidas que Jovanka, já em casa, tinha trazido para equipe de produção do documentário.

Depois do almoço, ao mesmo tempo em que adequávamos os últimos detalhes do espaço para começar as filmagens, Kebo ia conversando com Nicole e Edgardo sobre modo como deveriam proceder para aproveitar bem o tempo, buscando estabelecer um circuito de perguntas e respostas que desse dinamicidade ao documentário e que abordasse a temática central do documentário, que se desenrolaria em torno das histórias de vida desse casal de mulheres lésbicas e *queer of color*. A ideia era que as duas fossem entrevistadas num formato que se

assemelhava a um modo bastante conhecido e um tanto tradicional na produção de peças audiovisuais de documentário, no qual os sujeitos são interpelados por um entrevistador invisível e muitas vezes tornado inaudível no processo de edição dos filmes, captando as respostas e as reações dos entrevistados do colo para cima, isto é, captando imagens da altura dos ombros e cabeça em contraposição, muitas vezes, a um fundo neutro que não desvie a atenção do espectador do filme daquilo esteja sendo dito ou daquele que esteja sendo filmado.

Essa técnica é também conhecida no meio de produção de filmes documentários como filmes documentais como “*talking head*” e aqui a ideia de Kebo e que ia sendo introduzida para o grupo era que adaptássemos o modelo, utilizando como fundo do plano de fundo das filmagens a sala de Jovanka e Nicole, ricamente decorada em artefatos e objetos que remetiam às origens latinas das duas mulheres e que as duas servissem como entrevistadoras e entrevistadas, revezando-se, ao mesmo tempo em que, num determinado momento do filme as duas pudessem ser entrevistadas por Edgardo e Kebo. Aqui, tinha já ficado definido que Edgardo serviria como *cameraman* e ocasionalmente como entrevistador, eu estaria responsável pela iluminação, portando diversos guarda-chuvas brancos que tínhamos trazido e outras placas refletivas que transportavam luz natural para dentro da sala de estar.

Kebo aqui cumpria função de diretora informal, numa função que era compartilhada com Nicole, Edgardo e Jovanka. Ela buscava, acima de tudo, otimizar o tempo e aproveitar dentro do possível a luz que entrea pela janela e que era, na sua experiência de produção de outros filmes, primordial para que conseguíssemos produzir boas imagens. Como já estávamos na metade da tarde e nesse período do ano, em dezembro, a luz natural acaba com certa rapidez na Califórnia quando o sol se põe, estávamos já correndo contra o tempo para poder contar a história que eles tinham elaborado.

Começamos com as filmagens a partir dos depoimentos de Nicole que respondia de forma bastante sorridente perguntas de Jovanka sobre sua trajetória de vida e sobre o modo como ela relacionava suas diversas identidades no ativismo que realizava na cidade e no modo como muitas vezes estas diferentes identificações ficavam invisíveis no dia-a-dia sem espaço, isto é, não tinham suporte para expressão pública ou mesmo para serem tomadas como pressuposição no modo como as pessoas entendiam sua identidade como mulher negra, ao desconsiderem suas origens latinas. Além disso ela tocava no fato de que muitas pessoas não a viam publicamente como *queer* ou como lésbica sendo que ela “passava” facilmente como heterossexual. Ela falou também

bastante sobre suas histórias familiares e modo como vinha recentemente se redescobrimdo como artista na expressão que desenvolvia através da fotografia. Jovanka buscava fazer perguntas que incentivassem Nicole a falar de uma forma mais aberta sobre sua vida, visto que Nicole, de temperamento mais introvertido, nem sempre encontrava muito espaço para falar sobre sua trajetória ou se sentia totalmente à vontade para discursar publicamente sobre uma série de assuntos pessoais.

No revezamento que estava proposto Jovanka seria a próxima entrevistada, dessa vez interpelada por sua companheira Nicole. No depoimento de Jovanka sua trajetória como mulher imigrante ficava bastante demarcada. Ela contava que a sua vinda com seus pais do Panamá para os Estados Unidos quando criança não tinha sido uma experiência das mais agradáveis, buscando ressaltar seu sentimento de inadequação em um contexto social bastante distinto em termos culturais. A dificuldade de adaptação para falar a língua inglesa era algo que ela se lembrava de ser uma constante na sua infância assim como, muitas vezes, seu pertencimento nacional, vinculado à cultura panamenha, encontrava pouco espaço para se expressar quando a “enquadravam” somente como uma criança, depois uma adolescente e mais tarde como mulher negra somente.

Esse conflito e diminuição de seu espectro identitário, pelo que nos contava Jovanka, era algo que tinha feito parte de sua vida de uma forma muito marcante e que tinha se intensificado no modo como publicamente sua trajetória e sua vida pessoal eram colocadas em questão nos conflitos que tinham se desenrolado através de seu ativismo em Richmond. Como eu tinha descoberto anteriormente através de minhas conversas com Brenda e naquele momento por meio das falas de Jovanka, os conflitos com outros membros do *City Council* de Richmond giravam em torno de que Jovanka não era “suficientemente latina” e nem “suficientemente negra” para representar estas populações por meio de seu mandato parlamentar na prefeitura.

Na concepção de alguns desses representantes municipais e também e outras lideranças conservadoras na cidade, não era possível, por incrível que isso parecesse, que alguém pudesse ser ao mesmo tempo negra e latina. Junto a essas agressões se juntavam também os ataques mais diretamente homofóbicos, colocando em jogo a moral de Jovanka em decorrência e como efeito de sua orientação sexual. Essa conjuntura de agressões contra para Jovanka era algo que lhe provocava profundo ressentimento. Identificando-se como afro-latina, *queer* e lésbica ela buscava justamente colocar em evidência as interconexões

dessas identidades na constituição da pessoa que ela era e de como isso contava na hora de pensar e materializar seu ativismo na cidade. Esse sentimento de separação também se repetia de forma diferente entre as comunidades latinas e negras na cidade, que não encontravam muitas vezes *links* para construção de alianças e parcerias no combate às situações de racismo.

Eu notava que as duas estavam estranhando um pouco o modo como as coisas tinha se definido, visto que as duas já sabiam logicamente muito das histórias de vida de uma e da outra e que aquele projeto pretendido de entrevistadas e entrevistadora parecia por vezes por demais formal e um tanto esquemático. Mas era ao mesmo tempo interessante que as duas estivessem se esforçando para construir algo desse história em termos audiovisuais, criadas no momento mesmo em que se filmavam esses depoimentos, como uma narrativa que pudesse ser coerente sobre suas trajetórias individuais e conjuntas, expressando aspectos dessa trajetória de um modo bastante exploratório e corajoso, visto que Jovanka (e por extensão também Nicole) vinha(m) sendo continuamente atacadas de forma bastante agressiva no trabalho de representação legislativa que desempenhava(m) na prefeitura.

Na ultima parte das filmagens, já se aproximando o final da tarde e com a luz natural que para nós era essencial para captação de boas imagens, Kebo se encarregou de entrevistar as duas como um modo de ilustrar a parceria de vidas que elas nutriam durante as quase duas décadas em que estavam juntas. Comentavam como tinham se conhecido e se envolvido e o modo como criaram seu único filho juntas. Um gracioso momento de afeição se produzia entre as duas, num momento bastante tocante para toda a equipe. A narrativa que elas desenvolviam em conjunto dava conta de suas dificuldades como duas mulheres latinas e negras que tinham se encontrado tanto nos desafios peculiares de uma vida levada em conjunto numa relação amorosa e também nos processos de identificação que as duas compartilhavam a partir de pertencimentos culturais e étnicos que tinham muitos pontos de encontro, tanto nas experiências de prazer e compartilhamento como nos momentos difíceis que elas tinham encontrado como latinas, negras e lésbicas em um contexto social estadunidense tão profundamente racista e homofóbico.

Ao longo desses depoimentos muitas vezes se utilizavam técnicas de captação de imagem que primavam pela espontaneidade na recepção e registro das falas de Jovanka e Nicole. Ao mesmo tempo Kebo, com um olhar treinado de quem já tinha produzido em coletivo muitas vezes anteriormente, incentivava que certas cenas e certos falas



Cenas do filme *De cores, Our Lives* (2014), dirigido por Jovanka Backles, Nicole Valentino e Edgardo Antonio Jr. Fonte: *Stills* do filme disponíveis no web site do QWOCCMAP (fonte: www.qwoccmap.org).

fossem reencenadas e refeitas quando o resultado não era exatamente satisfatório. Continuamente a equipe realizava pequenas pausas para avaliar as imagens que tinham sido produzidas, tentando captar, na pequena tela digital da câmera que Edgardo tinha trazido e que funcionava como nosso principal instrumento, se as imagens cumpriam com os objetivos do projeto e do roteiro que eles tinham desenvolvido na primeira parte do curso e de como certas falas poderiam ser incluídas ou excluídas no momento da edição.

Edgardo também conferia com Kebo se a captação de áudio, tarefa pela qual ele também tinha ficado responsável, estava satisfatória e dentro do que se esperava em termos de qualidade (principalmente definido por aquilo que Kebo considerava plenamente satisfatório dentro das condições e dos equipamentos de que dispúnhamos). Finalizando as atividades a ideia era que nós pudéssemos retornar ao *City Hall* onde o curso estava se realizando para descarregar as imagens em *hard drives* e assim assegurar que o trabalho daquele dia não se perdesse ou mesmo que algum imprevisto acontecesse e que as imagens não retornassem para serem retrabalhadas nos demorados e detalhados afazeres de edição que se seguiriam.

As imagens ainda seriam analisadas para que se criasse um filme coerente, dentro de todas as imagens que tínhamos captado naquela tarde, processo que iria se concretizar nos próximos encontros que finalizariam as atividades do workshop nos próximos dois dias. O filme resultante de processo criativo, que ainda estava se construindo naquele momento, foi depois intitulado “*De cores, Our Lives*”¹³² (2015), de um modo a simbolizar a junção de duas línguas espanhol e inglês e também identidades configuradas nas intersecções de diferentes marcadores sociais de suas realizadoras, que também eram ali o objeto do projeto.

O filme buscava também estabelecer uma relação mais direta com o debate polêmico sobre as identidades configuradas nas intersecções de raça e etnicidade, culturas nacionais latino-americanas e suas relações com identidades de gênero e sexualidade. De forma geral, na avaliação final que fizemos depois que encerramos no final da tarde os trabalhos de filmagem para a criação das imagens, concluímos que

¹³² Numa tradução livre o título poderia ser definido como “De cores, Nossas vidas”. A sinopse do filme se encontra em: <http://www.qwocmap.org/festival2015/de-cores-our-lives/>. Acessado em novembro de 2016.

mesmo com um grande trabalho de edição que se encontrava ainda por fazer ao longo dos próximos dias do curso, a ideia geral que o grupo tinha idealizado em seu projeto e no roteiro tinha sido alcançada. Uma questão que tinha ficado como alerta de Kebo ao final dos trabalhos era o trabalho de cortes e de edição que no caso desse projeto em específico seria bastante desafiador. A questão que se colocava novamente, principalmente para Jovanka e Nicole, como sujeitos produtores e também objeto do documentário que estava sendo produzido, era definir o que era primordial e que deveria ser incluído no filme que necessitaria ter no máximo cinco minutos.

4.5 Edição e a necessidade de finalizar um filme em pouco tempo

No terceiro dia do *workshop* as sessões se concentrariam nos trabalhos de edição, que levariam na prática todo o restante do tempo, se alongando também ao longo do quarto e último dia do curso. Estes dois dias restantes seriam bem menores que os outros dois dias anteriores, no final de semana; nesses novos dois encontros as atividades ocupariam somente o período da noite, começando às seis horas e seguindo até às dez. No dia anterior as instrutoras tinham orientado que quem quisesse chegar ao City Hall um pouco mais cedo, por volta das três horas da tarde, poderia já vir ao encontro coletivo para trabalhar na edição com o apoio de Kebo, Madeleine e Steph. As orientações em si ocorreriam somente no período da noite, mas isso não impedia que quem tivesse disponibilidade já começasse a trabalhar mais cedo, agilizando seus trabalhos e otimizando os resultados finais de seus filmes. Essa dinâmica, depois ficou mais evidente, construiu uma desigualdade nos processos de conclusão entre as/os participantes do workshop, sendo que alguns grupos estavam bem mais avançados no trabalho de edição ao final das atividades do quarto dia e outros se encontravam ainda em períodos rudimentares do trabalho de edição.

Nós tínhamos sido acomodados em outra sala de reuniões, este um espaço um pouco menor do que a que havíamos ocupado nos dois primeiros dias do curso. Essa sala ficava no piso superior do edifício do *City Hall*, no interior do gabinete da prefeitura. De um modo, as coisas pareceriam um pouco mais “apertadas” nessa nova sala, que não era tão ampla, mas que, ao mesmo tempo, também parecia produzir um sentimento de intimidade e proximidade solidária entre as/os cursantes. O curso, que já tinha como perfil sua temporalidade corrida e dinâmica e esse caráter de “semi-internato”, tinha ficado mais “íntimo” ainda, se

configurando em uma sala que ainda que fosse adequada para o trabalho dos diversos grupos com seus projetos de filme parecia amontoar os presentes de uma forma um tanto quanto desconfortável.

Aquela aula começara com algumas lições a respeito do processo de tratamento das sequências filmicas captadas no dia anterior que estavam ainda sem nenhum tipo de intervenção posterior após terem sido captadas (eram consideradas “*raw footage*”), permanecendo do modo como tinham sido desenvolvidas ao longo da tarde de filmagem e sem nenhum tipo de marcador ou classificação. Nesse estágio de tratamento das imagens se constituía em um trabalho bastante manual e mecânico, configurando um armazenamento dessas imagens em *hard drives* e nos computadores pessoais nos quais os filmes seriam editados, buscando não desorganizar ou a perder o trabalho que tinha sido realizado no dia anterior. As instrutoras conferiam também se as/os cursantes tinha tido oportunidade de conferir as tarefas adicionais do *quiz* presente no módulo *on-line* do *QWOCMAP University*, algo que poucas/os tinham conseguido em decorrência da dinâmica corrida na própria estrutura do curso e pelo cansaço que já se alastrava entre todos e todas.

Na sequência, uma das sessões (eram seis lições no total daquela aula) Steph e Madeleine iniciaram falando a respeito de noções básicas de edição. Projetando um curto clipe comercial da loja de materiais domésticos e de construção estadunidense *The Home Depot* como um exemplo de edição rápida, a exibição servia como um modo de dar às/aos participantes a ideia de corte (*cut*) na edição, como um recurso que servia para direcionar a visão dos espectadores de uma determinada peça audiovisual. Após a exibição Madeleine começou a analisar formalmente o comercial, destrinchando os vinte e seis planos que compunham aquela peça audiovisual relacionando esses cortes (“*Cuts*”), produzidos ao longo da edição, com certos recursos visuais (títulos escritos e outros elementos gráficos) e com elementos sonoros (a trilha sonora que se sincronizava com os cortes realizadas na edição) produzindo um efeito dinâmico e uma sensação em que assistia o comercial. Ela fazia essa análise apresentando aos presentes outro material impresso que se chamava “*Editing Tips*” no qual se informavam variadas dicas de edição.

A sessão seguinte foi baseada numa introdução densa aos recursos do programa de edição de imagens digitais Final Cut Pro, que seria o programa de computador escolhido para a construção das montagens pelas quais os filmes seriam finalizados. Esse aprendizado que se daria essencialmente ao longo do fazer e da edição dos filmes era

também guiado através de tutoriais compreensivos que tinham sido disponibilizados pela plataforma digital “*Lynda.com*”, um site com o qual o QWOCMAP tinha desenvolvido parceria e assinado um contrato de utilização para o uso ao longo dos cursos de treinamentos filmicos. Através dos tutoriais que o site disponibilizava a intenção era que as/os participantes aprendessem a editar seus filmes de uma forma mais ligeira, otimizando o tempo que ainda tinham até o final do quarto dia de workshop. Eram duas sessões de 30 minutos cada em que intensamente os participantes deveriam passar por alguns dos tutoriais principais do site *Lynda.com* ao mesmo tempo em que editavam seus filmes.

As sessões de edição cumpriam com a tarefa de adaptar os projetos iniciais às imagens que tinham sido captadas e ao mesmo tempo tentando ser o mais fiel possível ao que tinha sido imaginado no começo do curso como projetos de filmes. Naquele dia não tínhamos um intervalo longo para almoço de modo que todos e todas tinham sido orientadas/os para que fossem trabalhando e entre um intervalo curto de dez a vinte minutos requisitassem algum tipo de refeição por serviços de *delivery*. Nesse momento também se procederam algumas instalações do Final Cut Pro (disponível ali na sétima versão do *software*) nos computadores de vários participantes que não tinham ainda os programas em suas máquinas. A ideia era otimizar a utilização de todos os equipamentos disponíveis, separando os grupos em sessões de trabalho e edição independentes trabalhassem em mais de um filme de forma separada.

Na sessão seguinte a ideia era que eles comessem a edição dos filmes propriamente, naquilo que as instrutoras chamavam de “fluxo de trabalho de edição” (“*Editing Work Flow*”). Esse fluxo de trabalho consistia em organizar os clipes audiovisuais ainda “crus” (“*raw footage*”) de acordo as dicas de edição que tinham sido abordadas no começo do dia. Em um dos impressos que tinham se distribuído naquele momento se aprestava um “passo-a-passo” que incluía questões básicas para quem jamais tivesse antes manuseado um programa de edição como o Final Cut Pro. Recomendava-se que se iniciasse o programa no computador criando ali uma nova pasta para o projeto, nomeado esses arquivos de acordo como o nome original que tinha sido definido para o projeto e roteiro que tinha dado origem àquelas imagens. Ressaltava-se que não se modificasse o nome pelo fato de que isso dificultaria a identificação das imagens em um momento posterior de exportação para os *hard drives* do QWOCMAP, mesmo que ao final do processo de edição, o nome do filme se modificasse.

O passo seguinte materializava a primeira etapa daquilo que é conhecido como edição “*off-line*” pela qual optava do QWOCMAP durante o curso. Em conversas que tinha com Kebo esse era um passo primordial no trabalho de edição, que costumava ser, para ela, a parte mais estressante e difícil do workshop. Nas palavras de Kebo a utilização desse fluxo de trabalho de edição “*off-line*”, com passos bem definidos e procedimentos seqüenciados que deveriam ser cumpridos numa determinada ordem era um modo de dar certo “caráter profissional” ao modo de edição das imagens, que facilitar muito o trabalho com pessoas que talvez nunca tivessem realizado nenhum tipo de edição de imagens digitais antes.

Nesse tipo de processo de edição se orientava que se transferissem todos os arquivos de imagem captados durante as filmagens para produzir um arquivo que deveria ser classificado de acordo com os tipos de tomadas produzidas, isto é, que cada detalhe de planos fosse nomeado de modo a que ficasse claro, para quem estava editando, do que se tratava a imagem em questão: se eram *close-up*, planos gerais ou médios, e quais eram as imagens que cada um desses clipes continham (se eram personagens, trechos de falas, ações ou objetos, etc.). Desse modo, pelo que comunicavam Madeleine e Steph, seria mais fácil classificar as imagens e lidar com elas de um modo mais ligeiro no momento em que o filme fosse colocado em sequência de acordo com roteiro, auxiliando assim para que não se rompesse a relação entre projeto e a mídia digital que tinham capturado. Se ressaltava também que tudo fosse compulsoriamente salvo e que se criassem arquivos em separado, duplicando os clipes iniciais salvos com determinados nomes de modo a ter um *backup* no caso de que algum problema técnico ou tecnológico ocorresse.

Essa etapa de organização se constituía como a segunda etapa dos processos de edição “*off-line*” que caracterizariam toda a parte final do curso e que é conhecida, na linguagem técnica de montagem cinematográfica não-linear, como “*Video Logging*”. Nesse processo eram nomeadas as imagens de todos os clipes existentes, que deveriam ser transferidos para a linha do tempo que caracteriza o *framework* (com recurso chamados de “*Browser*”, “*Viewer*”, “*Timeline*” e “*Canvas*” embutidos no layout visual do programa) de edição do Final Cut Pro (“*Drag the clips to the timeline*”) para que uma área de trabalho compreensiva fosse iniciada e que todos e todas pudessem criar um fluxo de edição coerente, aberto para que todos os integrantes da equipe pudessem trabalhar. Era também nesse momento de nomeação dos *clips* audiovisuais que as instrutoras do QWOCMAP passavam auxiliando

participantes no modo de manusear o Final Cut Pro, tentando fazer com que todos e todas ganhassem naquele pouco tempo alguma familiaridade com o programa, aproveitando para apreenderem assim alguma competência técnica e independência para lidarem com o intenso processo de edição que se iniciava.

Na continuidade desse trabalho no programa se orientava que depois de nomeados os clipes individualmente pudessem ser nomeadas sequência filmicas em referência ao que tinham captado em imagens e ao que tinha sido definido a partir do roteiro original. As sequências filmicas seriam compostas pelos clipes editados usando como referência os roteiros, algumas anotações realizadas ao longo das filmagens e os storyboards que tinham sido construídos nos primeiros dias do curso. Dentro de cada arquivo visual se orientava que fossem separadas as imagens que seriam *B-roll* (cenas adicionais e secundárias) e *A-roll* (entrevistas por exemplo, no caso de documentários) se distinguindo ainda mais em cada arquivo distintos sujeitos entrevistados e imagens auxiliares que se referenciavam ao objeto do filme.

No interior do Final Cut Pro, ao longo do processo de edição, várias dicas de recurso e atalhos eram compartilhadas com a turma assim como se orientavam que as imagens, já classificadas, pudessem ser organizadas dentro de arquivos no interior do programa de acordo com a natureza das mídias (visuais ou sonoras) que se estavam manipulando em um dado momento (entrevistas, músicas, sons externos, fotografias) e que estivessem à mão no momento em que necessitassem ser acessadas para a criação do filme no programa de edição. Outras questões que eram abordadas ao longo do processo de criação dos filmes, de acordo com as necessidades de cada projeto, eram os recursos para produzir efeitos de passagens, saídas e transições sutis de uma imagem para outra, aproximações e distanciamentos relativos, sobreposições, substituições e inserções de elementos (“*in & out*”, “*insert*”, “*overwrite*”, “*superimpose*”) entre as “imagens cruas” que cada grupo tinha à disposição.

Nas sessões seguintes daquele dia se iniciaram os trabalhos mais demorados no que se referia a arranjar com que os filmes comesçassem a tomar uma forma um pouco mais definidas, de acordo com o que tinha sido imaginado originalmente. Ali se iniciava a terceira parte do processo de edição “*off-line*” dirigida pelo QWOCMAP no curso, na qual os grupos iam editar a partir do trabalho anterior uma montagem mais grosseria (“*Rough Assembly*”) do material. Cada cena do filme seria então inicialmente reunida e montada a partir dos planos e tomadas descritas no roteiro. Esse primeiro trabalho se caracterizava por

tentar criar uma relação entre as imagens que tinham sido imaginadas e o que tinha sido capturado na tela a partir das filmagens.

A noção geral era de que esse trabalho levasse as equipes a produzirem uma versão inicial do filme ainda durante aquele encontro, numa tentativa de produzir o que as instrutoras chamavam de “*Big Picture*” que ainda que não fosse uma versão “redonda” do filme pudessem auxiliar a chegar nesse estágio com mais trabalho posterior e muita atenção aos detalhes. Os detalhes ficariam para o dia seguinte no qual todos e todas deveriam tentar finalizar o filme. Na prática muito deste trabalho se materializava através de um exercício em que os grupos assistiam e analisavam as imagens que tinham produzido, tratando de discutir entre si o que era mais provável que entrasse na versão final e que era imprescindível, em termos de imagem, de estar presente no *Rough Assembly* que estavam montando.

Os grupos, entre eles a equipe da qual eu tinha feito parte ao longo das filmagens, aqui composta somente por Nicole e Edgardo (Jovanka estava comprometida naquela noite com um evento sobre direitos Humanos, representando a prefeitura), se encontravam nesse trabalho comprometido de análise, numa concentração verdadeira e responsável que buscava dar conta das grandes tarefas que tinham até o final do curso, uma dinâmica disciplinada que se assemelha aos processos de pós-produção e edição de um filme profissional ou de um evento, tal como o festival que o QWOCMAP organizara no semestre anterior.

Mais tarde, naquela sessão Jovanka chegou ao local após os compromissos profissionais que tinha cumprido durante aquele dia e trazia consigo prefeita Gayle McLaughlin. A prefeita tinha vindo naqueles últimos momentos cumprimentar as/os cursantes e também as integrantes do QWOCMAP pela realização do *workshop* na cidade em parceria com a prefeitura, parabenizando a realização do curso, notando que era uma honra poder contar com o movimento de solidariedade e com o tipo de intervenção ativista que a ONG propunha, na produção de material audiovisual com habitantes e ativistas de Richmond. Ao longo dessa fala e de algumas palavras de agradecimento de Madeleine em nome da ONG Gayle se retirou e os participantes voltaram a trabalhar. Notei então que tanto Kebo como Madeleine não tinham ficado muito à vontade com a presença da prefeita, por reavivar talvez aquelas ressalvas que elas tinham no tipo de parceria que se estabeleceu em Richmond para a realização daquela edição do curso de treinamento filmico.



Realização da *Film & Freedom Academy* em Richmond - CA. Participantes do *workshop* em sessões de edição de seus filmes. Fonte: Web site do QWOCCMAP (www.qwoocmap.com).

Ainda que essa não fosse a prática corrente nesse tipo de processo de edição as instrutoras orientavam que fossem incluídas já nesta etapa alguns efeitos visuais e sonoros e isso como um modo de agilizar o processo de construção do filme naquele pouco tempo que tinham. Normalmente, pelo que sabia e do que Kebo me contava, nessa etapa dos processos de edição nem sempre imagens auxiliares ou sons são incluídos na construção *Rough Assembly*. As instruções seguintes se caracterizavam por tentar criar a partir do *Rough Assembly* desenvolvido anteriormente uma edição um pouco mais finalizada através do que chamavam de versão preliminar do filme em sua edição (“*Rough Cut*”), aquela que talvez se pareceria mais com a versão final do filme ainda que faltantes alguns detalhes e outras sutilezas. Nessa etapa seriam substituídas imagens que não encontrassem coerência dentro da narrativa geral do filme, tomadas que não tivessem ficado muito satisfatórias, com revisão de cenas, sincronização de sons e diálogos com as imagens, cortes para diminuição da duração do filme (que ali não deveria ultrapassar mais de cinco minutos), buscando avaliar em coletivo o que funcionava e o que não funcionava dentro da proposta original que tinha sido elaborada no começo do curso. Narrações em *off*, e outros efeitos sonoros e visuais deveriam ser definidos e inseridos nessa parte do trabalho bem como outras informações visuais e gráficas que os participantes considerassem necessárias e essenciais ao filme que estavam produzindo.

Nesse momento notava-se que mesmo com pouco tempo para finalizar todos os filmes, todos e todas estavam bastante comprometidas/os no processo de criação de seus filmes. Através de um modo de aprendizado que levava as pessoas a fazerem e criarem seus filmes mesmo sem terem apreendido de forma plena todas as competências na criação audiovisual, era através dessa montagem de imagens que a grande maioria deles já tinha nomeado cada um de seus planos e sequências, conseguindo separá-los em arquivos distintos tentando dar conta de uma primeira versão o filme em questão. Em alguns casos alguns dos projetos tinham certas peculiaridades que exigiam mais tempo para esse tipo de organização e classificação proposta nessa etapa da edição, com algumas pessoas enfrentando mais dificuldades do que outras. As instrutoras orientavam que não se esquecessem-se da estrutura inicial proposta através da espinha dorsal do roteiro que tinha sido desenvolvido, conectando as imagens captadas com o projeto inicial de filme.

Assim cada grupo ia separando o material que selecionavam de cada uma das partes das filmagens, distinguindo o que era essencial

nesta primeira versão e o que ficava de fora, fossem por problemas de som, erros ou incongruências variadas nas imagens ou simplesmente por que eles não gostavam do que tinham filmado. Eu notava que nesse exercício de escolhas e exclusões era ocasião na qual os processos de criação aconteciam em sua inteireza, mesmo que restrito a estas poucas horas nas quais eles estavam aprendendo a editar enquanto faziam. Somadas às ocasiões de captação das imagens era um momento rico de interação e compartilhamento entre os participantes e os membros de cada equipe, em que negociações, às vezes tensas, se davam para definir qual seria a forma que o filme iria finalmente tomar.

A maneira de proceder das integrantes nesse momento era a de auxiliar dentro de suas máximas capacidades, circulando de um grupo ao outro dando auxílio técnico ao mesmo tempo em que elas também, num processo que era essencialmente coletivo, também estavam criando e editando junto com os participantes. A maneira de criar as imagens e modelar a edição era coletiva, e muito mais do que depositada num único sujeito criador isolado se baseava num trabalho de criação coletivo. Muitas das histórias, baseadas em questões e histórias de vida dos participantes ascendiam a outro patamar, se tornando mais acessíveis e um pouco mais universais para um público mais amplo, mesmo que tivesse alicerçado em distinções identitárias e questões étnico e raciais bastante específicas de mulheres lésbicas e de pessoas *queer* e *trans of color*.

Esse tipo de entendimento estava desde o começo traduzido no modo como as instrutoras do QWOCMAP incentivavam o trabalho coletivo e em equipe, propondo que as pessoas a trabalhassem em coletivos, ajudando uns aos outros e preenchendo funções em cada uma das posições do processo de criação cinematográfica. Era assim uma maneira de os participantes experimentarem, nesse curto espaço de tempo, as diferentes posições no processo de criação e concepção filmica, isto é, que pudessem aos poucos ocuparem as posições de diretores, editores, roteiristas, isto é, posições próprias na criação artística cinematográfica.

Ainda assim, através de algumas interações entre instrutoras e cursantes, eu notava ainda que algumas/alguns participantes se sentiam um tanto incomodadas/os com essa dinâmica de tensão e correria. Parecia que o processo de aprendizagem era algo que tinha sido realizado um pouco “na marra”, pois todas e todos eram forçados a fazer tudo de uma forma por demais rápida, algo que não parecia estar de acordo com a dinâmica às vezes demorada de desenvolvimento e desdobramento de histórias pessoais que pudessem ser satisfatoriamente

retratadas através das imagens em movimento. Com um coletivo que prezava por utilizar em sua produção filmica e também incentivar que sua/seus cursantes empregarem suas histórias individuais como extratos para criação de peças audiovisuais, essa dinâmica de rapidez que era impressa em toda a dinâmica interativa do *workshop* parecia contra produtiva e um pouco desrespeitosa com certas dinâmicas de trabalho que fossem mais morosas e que precisassem, por uma série de razões, de mais tempo para se desenvolverem. Mesmo assim várias das pessoas que tinham algum desconforto com esse modo de proceder continuavam a trabalhar nas tarefas de conclusão dos filmes até o final dos quatro dias, comprometidas com o que tinha sido definido em seu início.

Todo o processo de edição era permeado pelo atendimento em específico de cada grupo naquilo que precisavam em certas etapas de edição, que se distinguiu como um processo não-linear e que não seguia, mesmo que essa fosse a intenção das instrutoras, uma dinâmica tão previsível. Cada grupo tinha sua dinâmica própria, com alguns mais avançados nos processos de trabalho sugeridos pelo cronograma do curso e outros bastantes atrasados na realização das tarefas que eram propostas. Entre as edições de material se orientava também que cada imagem tivesse um tratamento diferenciado, priorizando o trabalho de edição com as imagens que eram consideradas pelo grupo como *A-roll* e mais importantes para a narrativa de cada filme.

Mas as instrutoras também continuamente que as imagens que fossem consideradas como *B-roll* e mais secundárias também deveriam ser ordenadas dentro do plano de coerência do filme nas projeções apresentadas pelos roteiros e dentro do que seria considerado nas etapas seguintes de finalização dos filmes. Nos materiais impressos também se distinguiu, na parte referente às primeiras montagens em *Rough Assembly* os tipos de fluxos de trabalho diferenciados para narrativas ficcionais e para filmes documentários, que deveriam ser seguidos de acordo com cada tipo de projeto.

Nesse dia, que tinha sido intensivamente utilizado tanto para que os participantes tivessem os primeiros contatos com as técnicas de edição e para que se produzissem as primeiras formas de montagem que caracterizariam os filmes, continuamente as instrutoras e em alguns momentos os mentores repassavam pelos grupos tentando auxiliar nas dificuldades de revisando as tarefas que eram sugeridas e as formas que as imagens iam tomando no processo de edição. No final daquele encontro no terceiro dia um formulário também tinha sido distribuído aos grupos para que submetessem seus filmes ao festival anual do QWOCMAP no ano seguinte.

Esse formulário era uma espécie de termo de compromisso que versava sobre a autorização para que o filme, quando finalizado, pudesse ser exibido no festival e também como uma forma de assegurar que todos e todas finalizassem seus filmes. O formulário, funcionando quase como mais uma maneira de reforçar a necessidade de que os filmes fossem finalizados ao longo daqueles encontros, parecia-me então uma maneira de comprometer todos aqueles que estivessem tendo dificuldades na edição de que realmente se responsabilizariam em terminar tudo ao longo do pouco tempo que ainda restava. Junto ao formulário se distribuía novamente uma outra ficha em que cada coletivo deveria preencher informações biográficas e também uma pequena sinopse baseada nos roteiros e nos parágrafos sobre os filmes desenvolvidos no começo do curso.

Na conversa coletiva que as instrutoras tinham com os grupos se comentava como era importante que os filmes “retornassem” para a comunidade QTWPOC através do festival de cinema, tanto por um compromisso e trabalho investido na realização daquele workshop e pelo fato de que as representações que estavam sendo construídas ali eram necessárias e esperadas pela comunidade da qual era parte o QWOCMAP. Reforçando que a “comunidade QTWPOC” de que faziam parte estava faminta por “representações mais autênticas e positivas”, Madeleine e Kebo descreviam que o QWOCFF era uma evento aberto ao público, sem custo para participação, com recepções e debates interessantes onde todos as/os ali presente poderiam compartilhar curiosidades sobre o processo de criação dos filmes que estavam sendo produzidos com um público mais amplo, experiência que por si só seria muito rica e um modo de ativamente de retribuir pela aprendizagem que tinha sido oferecido através do curso de treinamento filmico do qual as/os tinha feito parte durante aqueles quatro dias.

Ainda que muitas pessoas não tivessem conseguido terminar dentro dos quatro dias e que ainda fossem seguir, para além do *workshop*, editando e aprimorando suas obras audiovisuais, se assegurava através daquelas conversas algum tipo de acordo formal, para além de um comprometimento informal e pessoal somente, de que o QWOCMAP, que tinha investido tempo e dinheiro nessa empreitada, tivesse um “retorno” que eram justamente os filmes em suas formas finalizadas e depois como parte de um acervo de filmes que vinham construindo ao longo de uma década e meia. Com equipes bastantes cansadas e um tanto quanto desgastadas pela intensa quantidade de trabalho investida na edição naquele terceiro dia os trabalhos se finalizaram.

No dia seguinte a dinâmica de trabalho já se afigurava como um “último respiro” na disposição de todos os envolvidos nas atividades do curso. Novamente se estabelecendo durante o período da noite (das seis às dez horas), com poucos intervalos e muito trabalho, o *workshop* estava chegando ao seu fim de um modo bastante puxado e exigente no fluxo de demandas exigidas das pessoas que tinha se proposto a participar. Notava-se no ar um certo descontentamento com esse ritmo tão corrido e absorvente e muitas/os das/os cursantes pareceriam pouco crédulos de que seria possível terminar tudo em tão pouco tempo e ainda mais até o final daquele dia. Nota-se um constante estado de ansiedade que se instalava no ambiente entre os participantes. Todos estavam bastante ansiosos para completar seus filmes, lutando contra as dificuldades evidentes que ainda existiam pelo fato de que todos e todas eram ainda iniciantes no processo de criação audiovisual e com o prazo final de entrega que se encerraria naquela noite.

Nesse último dia algumas/alguns das/dos participantes tinham chegado atrasados e os que tinham chegado um pouco mais cedo tinham sido orientados a continuar trabalhando a partir de onde tinham parado no dia anterior. Como quatro sessões que dariam continuidade aos trabalhos da aula anterior a ideia geral estava orientada para a conclusão dos trabalhos a partir do que tinha sido elaborado coletivamente em termos de “*Rough Cut*”. Partindo desse material mais bruto todos e todas eram orientadas/os para que construíssem aquilo que seria a última parte do trabalho de edição chamada ali de edição final, um recorte mais fino do trabalho de montagem (chamado de “*Fine Cut*” ou “*Final Cut*” em inglês).

Nessa parte seriam adicionados títulos e outros pequenos detalhes visuais, conferidos detalhes no que se referia à sincronização, aos sons externos, agradecimentos, e créditos finais. Os créditos finais eram produzidos de uma forma pré-definida, com um formato de imagem que podia ser inserido no final do filme onde eram incluídos compulsoriamente uma hierarquia de agradecimentos nos quais se referenciavam as três integrantes do QWOCMAP, a Prefeitura da cidade de Richmond, a prefeita e a vice-prefeita (Jovanka) e todos os outros parceiros, integrantes do *workshop* que tivessem feito parte da realização do filme. Nessa ocasião Nicole me pedia algumas informações para incluir-me como parceiro no filme que elas tinham realizado.

Em alguns casos era nessa etapa que certos detalhes que não tinham ficado suficientemente adequados, como narrações em *off*, por exemplo, deveriam ser conferidos e talvez refeitos, que foi o caso em

alguns projetos documentários nos quais o som não tinha ficado dentro dos padrões de qualidade esperados pelas instrutoras do QWOCMAP e em alguns casos pelas próprias diretoras e diretores. Assim alguns eram orientados a regravam, em locais mais calmas e minimizando a quantidade de sons em outras partes do prédio da prefeitura. Brenda também ajudava nessa fase com algumas discussões sobre a realização dos filmes entre as diferentes equipes, sendo aquela também que tinha providenciado um jantar coletivo para todos os presentes de uma forma muito solidária e espontânea, algo que tinha sido providencial naquele momento em que todos e todas corriam para conseguir concretizar de forma satisfatória seus projetos.

Muitos grupos estavam atrasados em suas tarefas específicas em cada projeto de modo que uma última parte do curso tinha ficado seriamente comprometida e não se desenvolveu como esperado pelas integrantes do QWOCMAP. Depois de uma pequena pausa para a janta, as/os cursantes continuavam tentando desenvolver seus projetos o mais rápido possível. Cada um dos grupos tentava avançar ainda versões preliminares de seus filmes (*“Rough Cut”*), adicionando narrações, músicas, e todos os outros detalhes necessários em cada projeto. Naquele ponto começava a ficar evidente que talvez nem todos os coletivos conseguissem finalizar tudo nas cinco horas restante para aquele último encontro.

O gerenciamento do tempo não tinha sido aquele esperado por elas e isso se devia, ao que parecia, tanto pelo fato de que o curso encapsulava muitas atividades e desafios para quem estava tendo suas primeiras lições em termos de treinamento filmico e também pelo fato de que talvez a quantidade de atividades fosse demasiada para uma duração de curso tão reduzida. A grande maioria dos participantes ainda estava tentando finalizar as versões finais do curso ou mesmo em estágios anteriores, tentando dar conta de *“Rough Cut”* para começar a trabalhar naquela curta sessão de uma noite nas versões *“Final Cut”* de seus filmes. As versões *“Final Cut”* eram aquelas em que a edição parecia estar mais detalhada e refinada e várias delas/deles estavam ainda longe de chegar nessa fase mais *“finalizada”*.

Muitos dos projetos ainda estavam tropeçando e tendo dificuldades em reduzir o escopo e a duração dos filmes, que ultrapassavam em muito a duração proposta para todos os filmes, que era de cinco minutos. Nessa conjuntura as instrutoras orientavam para que as/os participantes fizessem cortes *“sem muito medo e escrúpulos”* nos seus filmes para conseguirem ainda chegar naquele dia às versões finais (*“slashing the movies with ruthlessness to get to the final cut”*),

tentando editar ao máximo aproximando do que tinha sido definido no começo do projeto e retirando tudo o que fosse considerado auxiliar ou excessivo em termos narrativos. Assim muitos dos grupos começaram cortando as partes desnecessárias, que não se alinhavam com o tempo e com a “coluna dorsal” narrativa de seus projetos.

Esse impasse na realização e finalização dos filmes comprometia um momento em que estava programada uma sessão de exibições onde todos teriam contato com o que tinha sido produzido ao longo do curso, servindo também como um momento de “comentários e revisões” (“*comments and feedbacks*”) sobre os pontos fracos e fortes de cada filme e o que ainda poderia, mesmo depois dessa edição final, serem trabalhados. Kebo e Madeleine reforçavam que essa etapa de revisão era um procedimento padrão na indústria cinematográfica nos momentos da edição, com equipes de produtores e editores profissionais sendo pagos para prestarem serviços daquele tipo, que poderiam “incrementar” qualidade dos filmes de uma forma a chegarem ao seu potencial máximo.

Com a maioria dos grupos chegando em torno das nove da noite às versões quase finalizadas, ainda naquilo que era definido como *Rough Cut*, Kebo, Madeleine e Steph e de forma auxiliar, Brenda, começaram a circular com maior intensidade entre os grupos, iniciando os comentários e também, de certo modo incentivando que cortes e finalizações fossem feitas. A ideia era que esses *feedbacks* pudessem oferecer às/aos cursantes um momento de reflexão sobre os trabalhos e sobre a forma compositiva que os filmes tomavam, se esforçando em fazer com que os arcos dramáticos, roteiros e emoções que tinham inspirado a elaboração dos projetos no começo do trabalho ganhassem coerência através das imagens escolhidas na edição. As instrutoras passavam por cada grupo vendo cada um dos trechos dos filmes ainda não completos, comentando o que podia ser aprimorado em cada uma das peças. Para muitos filmes, que ainda não se aproximavam de suas formas finais, essa etapa não chegou a ser concluída plenamente, mas ainda assim as instrutoras passavam revisando junto com os coletivos o que tinham conseguido realizar.

Um dos grupos que acompanhei nessa etapa era o coletivo de Jovanka, Nicole e Edgardo, grupo com o qual tinha participado na etapa de filmagens no segundo dia do curso. Kebo e Madeleine tinham também me convidado para que pudesse assistir esse recorte inicial que o grupo tinha produzido. Ao final da exibição as duas instrutoras começaram a comentar e a dialogar com os três realizadores sobre o que tinha sido visto e completado até o momento. Pelo que tinha sido

exposto o filme do grupo ainda estava na fase de seleção de alguns dos depoimentos que Jovanka e Nicole tinham compartilhado naquela tarde de domingo durante as filmagens e ao que aparentava estavam instauradas dúvidas entre os três realizadores e principalmente entre as duas, Jovanka e Nicole como um casal, sobre quais seriam as partes mais importantes que deveriam permanecer na edição final e aquelas que poderiam ser excluídas do filme. A proximidade que elas tinham com essas imagens que elas mesmas tinham produzido, representando elas mesmas falando sobre suas experiências de vidas individuais e em conjunto, como parceiras, parecia dificultar que se afastassem para definir o que fosse essencial na inclusão da versão de *Rough Cut* e em um filme que deveria ter invariavelmente somente cinco minutos.

Mesmo com essas hesitações Kebo, Madeleine e depois Steph, que tinha se somado àquela sessão de discussões e que já tinha visto alguns trechos com o grupo no dia anterior, notavam que as imagens e o modo de captação pareciam produzir uma boa primeira versão, cumprindo com a ideia inicial do projeto do grupo em retratar os entrecruzamentos de identidades interseccionais de duas mulheres afro-latinas, parcerias de vida e ativistas em Richmond, notando que o arco narrativo e dramático se concretizava através de alguns dos depoimentos escolhidos pelo grupo.

Notava-se também que fosse talvez necessário fazer com que o filme não ficasse tão “panfletário” na discussão sobre identidades e que elas tratassem de escolher sequências que exprimissem mais sentimento, emoção e vulnerabilidade e que escolhessem também casos e passagens visuais que criassem sentimentos de empatia em quem estivesse assistindo o filme. Kebo e Steph observavam que outras imagens de *B-roll*, tais como as que tinham sido produzidas no mercado *Ricon Latino*, poderiam ser também adicionadas naquele conjunto de imagens, entrecortando as cenas de depoimento e entrevista que compunham a maior parte do filme que eles tinham composta até então. Concluídos esses comentários o grupo retornou ao trabalho tentando incluir algumas dessas dicas e contribuições das instrutoras e buscando finalizar pela menos uma primeira versão de *Final Cut*.

Naquele ponto do curso, em torno já das dez e meia da noite, nas últimas horas do último encontro, todas/os já estão bastante cansadas/os. As/os participantes se esforçavam para continuar com a forma final de preparação do filme. Um sentimento de concentração e de descontração tomava conta da sala, com algumas pessoas extremamente focadas em seus trabalhos - preocupados com os pequenos detalhes, com as questões sonoras e com a inserção de música ou com as partes nas quais teriam de

colocar informações adicionais cada uma das partes que compunham seus filmes - e outras já se encontravam bastante descomprometidas, talvez intuindo que não seria possível terminar tudo naquela sessão de atividades finais. Enquanto as integrantes do QWOCMAP continuam a ver as versões de *Rough Cut* dos filmes de outros grupos, muitas/os das/os aproveitavam para conversar e descontrair um pouco. A sensação era de que as pessoas estavam muito cansadas e que ainda assim teriam muito trabalho pela frente.

As instrutoras circulavam pela sala de reuniões um tanto impacientes, mas tratando de dar pequenos *feedbacks* para as/os cursantes sobre seus trabalhos como um modo de finalização das atividades do curso. Naquele momento eu imaginava que para as três (Kebo, Madeleine e Steph), que estavam profundamente envolvidas no processo de criação e de orientação destes diferentes processos criativos, esse processo de finalização também deveria ser bastante cansativo e estressante, requerendo uma grande paciência e ao mesmo tempo muito foco. Ali também elas faziam um esforço de comprometimento e de responsabilidade em orientar de um modo sério os processos de criação de outras pessoas, num movimento de entrega e compartilhamento que nem sempre é muito fácil.

Num breve intervalo, em que cada grupo interrompeu momentaneamente seus afazeres, Madeleine e Kebo faziam uma pequena avaliação das atividades em coletivo, comentando sobre as dinâmicas do *workshop* e pedindo para cada participante preenchesse um formulário de avaliação com algumas perguntas a respeito de suas avaliações individuais sobre o curso. O ponto final enquanto as pessoas trabalhavam para finalizar os filmes era também repassar aquilo que tinha sido minimamente completado para os *hard drives* como uma forma de preservar o que tinha sido criado até então. No projetor que permanecia ligado uma mensagem de agradecimento, congratulação e com as datas já previstas do festival em 2015 se liam, já sinalizando que quem estivesse com seus afazeres minimamente finalizados e que tivessem chegado ao menos à edição de *Rough Cut* já estariam liberados.

Ficava cada vez mais evidente que os filmes não seriam finalizados ali e que a possibilidade de exibição coletiva de todos os filmes não seria possível naquela noite. Eu também resolvi ir embora, pois as possibilidades de transporte público já se aproximavam de seu fim e eu tinha combinado em não retomar com as integrantes do QWOCMAP no final daquele dia. Em conversas posteriores com Kebo, Madeleine e Steph fiquei sabendo que ao longo do ano seguinte, já em

QUEER WOMEN of COLOR MEDIA ARTS PROJECT presents

11th annual
QUEER WOMEN of COLOR FILM FESTIVAL

FILMS FULLY CAPTIONED

JUNE 12, 13, 14 2015

FESTIVAL FOCUS
Justice Heals!

COMMUNITY CONVERSATION
Film & the Nation-State

Brava Theater Center 2789 24th Street San Francisco — FREE

FESTIVAL@QWOCMAP.ORG 415.752.0868 WWW.QWOCMAP.ORG

Cartaz do 11th QWOFF, contando com *still* do filme *Swanicorn* como imagem de capa da programação daquela edição Fonte: Web site do QWOFF (www.qwoff.com).

2015, vários dos grupos agendaram sessões especiais no escritório do QWOCMAP para finalização dos filmes que tinham sido elaborados naquela edição do workshop em Richmond.

Os projetos frutificaram em sua finalização, produzindo interessantes peças audiovisuais que exploravam variadas questões e que se concluíram com os seguintes títulos e autoras/es: “*Swanicorn*¹³³” (de Jaq Nguyen Victor), “*Jasmine’s Jubilee*” (de Lynn T. Sugihara), “*In Her Eyes*” (de Jordan Gash e Irene Tu), “*Au-Knapptural*” (de Sonjhai Meggette), “*Confessions*” (de Onyinye Alheri), “*Who’s Next?*” (de Monique Dismuke), “*Finding Each Other*” (Shirley Hsin’I Liu), “*De Colores, Our Lives*” (de Edgardo Antonio Jr., Jovanka Beckles, Nicole Valentino). Um dos filmes produzidos no contexto dessa ocasião de formação, *Swanicorn*, de Jaq Nguyen Victor, que tocava tangencialmente na questão do meio-ambiente natural em Richmond e no modo como, numa narrativa lírica e bem-humorada um ser em “formação”, uma espécie de “patinho feio”, vai se deslocando por espaços de natureza e vais “se descobrimento” em termos de suas identidades de gênero e de desejo sexual. Navegando por uma linguagem indireta e pela manipulação de bonecos e fantoches a personagem principal, interpretada pela diretora do filme, Jaq Nguyen Victor, vai narrando esse processo de descobrimento pessoal e também de “negociação” interpessoal com as “categorias possíveis”, pelas quais esse personagem poderia se identificar.

Quase que num exercício de pergunta e respostas duas narrativas se formam no filme: aquela uma tanto ingênua do personagem que vai se descobrindo e flanado sobre os percalços e acasos ao se sentir deslocado em sua própria pele e existência; e uma outra narrativa, um pouco mais irônica e sarcástica, marcada graficamente nos planos do filme com letras em brancos que sucessivamente vão aparecendo e apresentada em forma de *hashtag* (#), numa associação de termos que são comumente utilizados de forma bastante corriqueiramente entre

¹³³ Este foi o único dos filmes encontrados *on-line* em uma pesquisa na internet sobre as peças audiovisuais produzidos no workshop em Richmond. Disponível na página pessoal de *streaming* de vídeo *Vimeo* de Jaq Nguyen Victor: <https://vimeo.com/181074717> Uma imagem deste filme foi utilizada como ilustração de capa do programa de filmes exibidos no festival de cinema do QWOCMAP no ano seguinte em 2015. A imagem apresenta a/o autor/a e diretora representado a/o *Swanicorn*, que também é a personagem principal da estória. Link acessado em janeiro de 2017.

pessoas e grupos QWTPOC para a definição de suas sexualidades e gêneros.

O personagem do filme vai negociando com outros personagens, construídos ali através de bonecos, quais seriam as formas mais adequadas para sua nomeação de autodefinição identitária, vai deixando de ser “patinho feio” para se tornar pouco a pouco, nesse processo, uma outra criatura, “mais *queer*” e pouco usual, talvez uma mistura de cisne (“*swan*”, em inglês) e unicórnio (“*unicorn*”, em inglês): um/a *swanicorn*¹³⁴. Esse novo ser se deslocava de uma paisagem natural repleta de árvores para outro universo espacial, ali a famosa costa marítima de Richmond, reconhecida por ser um dos mais belos locais na *Bay Area* para vislumbrar o pôr-do-sol, finalizando o filme com essa imagem lúdica e lírica de despedida.

Embora eu não tenha tido a chance de rever todos os filmes que tinham sido produzidos nesse *workshop* em suas formas finais - pois já tinha retornado ao Brasil após o final de 2014 - a exibição dessas peças audiovisuais se concretizou no ano seguinte, quando foram lançadas pela primeira vez no festival do QWOCMAP. Essas exposições me pareciam, de longe, o fechamento e o cumprimento de um ciclo de produção criativa proposto pelo curso de treinamento filmico que tinha sido oferecido pelo QWOCMAP; ali se concluíam um processo de criação e de difusão dessas imagens, das representações a respeito das experiências e das vidas de dessas pessoas que se autodefiniam muitas vezes de forma geral como QTWPOC, mas que apresentava nos filmes que produziam uma série de experiências que não podiam ser reduzidas às siglas ou às identidades coletivas. Muitas das imagens que tinham sido produzidas ali, pelo que eu tinha visto no processo de edição, falavam dessas posições paradoxal ocupadas pelo QWOCMAP, posições essas que também distinguiam de uma forma muito peculiar e especial o próprio modo de trabalho e o coletivo em si mesmo. Busco a seguir falar um pouco sobre estes processos intersubjetivos de produção de identidades coletivas, que ali acabam inevitavelmente sendo atravessadas interseccional por variadas diferenças e por experiências de relativa “marginalização”.

¹³⁴ Na sinopse do filme lemos: “*A genderqueer ugly duckling emerges from the shell of oppression and heartbreak into a sparkling fairytale Swanicorn full of hope.*” O filme pode ser acessado em sua versão integral no seguinte endereço: <https://vimeo.com/181074717> . Acessado em janeiro de 2017.

4.6 Fazendo(-se) imagem em movimento: subjetividade, interseccionalidade e “marginalidade”

Minhas interlocutoras eram pessoas que tinham um longo processo de inserção e contato com as mídias digitais para a produção de audiovisuais e na elaboração de roteiros que refletissem sobre suas experiências como sujeitos *queer*, criando filmes sobre suas experiências pessoais como sujeitos *queer*, lésbicas e trans *women of color* e contribuindo para que outras/os também pudessem fazer o mesmo. Alguns exemplos desta produção são extremamente emocionantes e nos afetam de forma sensível por tornarem explícitas certas subjetividades que “se apagam”, ao serem invisibilizadas ao longo dos processos contemporâneos de migração para/nos EUA e dos processos de re-localizações destes sujeitos em novas situações sociais e culturais, nas suas (re)construções do que poderiam chamar de pertencimento e reconhecimento em “novos” espaços que sejam a ela(e)s familiares, em termos territoriais mais literais ou em termos mais subjetivos/afetivos.

No filme *A Journey Home* (2003), de Mónica Enríquez, observamos o desenrolar de uma narrativa intensamente poética sobre comunidades de origem étnica, migração, e sobre as noções de “comunidade reconstituída” em San Francisco, através dos relatos e narrativas de três mulheres latinas e *queers* provindas de diferentes países da “América Latina”. Enfocando as táticas e as maneiras pelas quais elas enfrentam discriminações o filme é produzido por Mónica Enríquez, que é também imigrante latina e *queer* provinda da Colômbia e ativista de lutas antiguerra, numa militância em torno das lutas sociais e de direitos dos imigrantes latinos na América do Norte.

Sem necessariamente cair numa dinâmica eminentemente pedagógica ou exclusivamente militante, ela consegue expressar de uma maneira bastante artística (por meio de poesias e metáforas a respeito dos fluxos de migração e das fronteiras) as experiências de diferentes mulheres em suas vivências da sexualidade, articuladas com raça/etnicidade, gênero e pertencimento cultural e étnico. Dessa forma, no filme, se tornam visíveis tanto entrevistas em formatos mais convencionais, enfocando as biografias das três personagens pertencentes à comunidade latina nos EUA que se mesclam ao mesmo tempo com uma incursão narrativa mais “criativa e artística”, imaginativa/reflexiva sobre suas experiências enquanto sujeitos *queer* de cor nos contextos de lutas sociais por reconhecimento e por direitos sociais/civis.



Cenas do filme *A Journey Home* (2003), de *Mónica Enriquez*. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.



Cenas do filme *And You Are...?* (2003), de *J. Orchid Lan Pusey*. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de streaming de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

Outro destes vídeos que demarcam e tornam mais visíveis experiências que estão, geralmente, “apagadas” das representações convencionalizadas na tradição do cinema narrativo clássico (geralmente orientadas por padrões heterossexista e por um “olhar masculino”) (MUVEY, 1975; MUVEY, MALUF, DE MELLO e PEDRO, 2005), é o audiovisual intitulado *And You Are...?* (2003), de J. Orchid Lan Pusey. Sendo um de seus primeiros filmes, sua realizadora, de origem chinesa (nascida em Beijing emigrada para os EUA ainda jovem, que também se autoidentificam como *queer woman of color*), trata de traçar seu percurso familiar e autobiográfico narrando de forma emocionante as histórias de cinco gerações de mães e filhas, explorando os direitos destas mulheres aos seus “nomes próprios”, no contexto de uma tradição cultural asiática que “apaga” os nomes (próprios e sobrenomes) de suas crianças identificadas através do espectro de gênero feminino ao longo de trocas matrimoniais em variadas relações de parentesco entre chineses e não chineses.

Ao recuperar os nomes das mães e filhas ao longo de cinco gerações de sua família, Orchid Lan Pusey articula memórias, documentos e sociabilidades familiares entre ela, sua mãe e avó materna, relacionando esta busca familiar e pessoal com uma história mais abrangente sobre nomeação individual, sujeitos, identidade, subjetividade e opressão, evidenciando como certas configurações sexistas/patriarcais podem obliterar a existência de certas individualidades/sujeitos, que literalmente “perdem seus nomes”, persistindo somente como existência através do registro fotográfico e, no caso deste filme, no registro audiovisual. Articulando noções de ativismo, produção imagética e lutas sociais contra as violências simbólicas sua autora consegue “materializar a existência” e tornar visíveis as mulheres de sua família e a sua própria através de realização deste audiovisual. Ambas as produções audiovisuais aqui mencionadas foram realizadas no âmbito das vivências ao longo do *Film and Film Academy* em suas primeiras edições.

Estas produções audiovisuais produzidas no contexto do QWOCMAP expressam o que Bill Nichols descreveu como os “filmes em primeira pessoa, que exploram o pessoal como político no nível da representação textual/imagética e da experiência vivida” (NICHOLS, 2005, p. 168). Nestes audiovisuais, de enfoque marcadamente feministas, anti-racistas e acentuando a posicionalidade de suas criadoras como sujeitos *queer* de cor, podemos por alguns momentos ser afetados pelas experiências destas pessoas, acessando o lugar destes “outros”, na sua vivência e luta política contra convenções sociais,

aproximando-nos de um gênero audiovisual quase documental, carregado de uma tática política que visa desnaturalizar certas convenções sociais que talvez sejam por demais familiares.

Ao tocarmos nas vivências de discriminação, desigualdades e dificuldades em se “localizar” em uma arena global dos fluxos migratórios, estas produções audiovisuais, como observa Nichols (2005, p. 168), podem funcionar como formas de evidenciar outras representações e imagens diferentes sobre estas mulheres. Estes filmes questionam as ideias firmemente estabelecidas em torno do “feminino” e também servem para nomear o que fica invisível: a opressão, a desvalorização e a hierarquia sociais desafiáveis, que podem ser chamadas de sexismos, racismos e heteronormatividades.

Como audiovisuais reflexivos e experimentais, que misturam aspectos documentais e ficcionais (expandindo mesmo as noções do que poderiam ser os documentários mais convencionais, filmes etnográficos, ou audiovisuais de não ficção) (MACHADO, 2011, p. 09) estas produções explicitam como são vivenciadas certas realidades sociais atravessadas por desigualdades e diferenciações, sugerindo ao mesmo tempo como estes contextos poderiam ser diferentes. Privilegiando a emergência da subjetividade de suas realizadoras, se evidenciam ali as representações dos subrepresentados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, das lésbicas e das pessoas trans e *queers*. Como obras audiovisuais que mesclam os aspectos documentais e ficcionais estes vídeos híbridos compartilham uma tendência narrativa com um tipo de autoetnografia (NICHOLS, 2005, p.172).

Evidenciando experiências sociais/culturais coletivas e também processos e vivências pessoais e subjetivas, suas realizadoras conseguem evidenciar através do audiovisual esta experiência geralmente invisibilizadas, através da descrição de suas vivências como membros de suas comunidades, voltando-se para a autopercepção e autodescrição, valorizando uma representação que pode intensificar nossa e também a sua compreensão sobre as vivências das diferentes formas através das quais desigualdades se materializam. A produção realizada no âmbito do QWOCMAP pode deste modo explicitar

a dimensão política de documentários [e outros produtos audiovisuais] sobre questões de [raça/etnicidade], sexualidade e de gênero (...) [e] une um modo performático de representação documental às questões de experiências pessoais e desejo que se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não-discriminação, [contribuindo] para a construção

social de uma identidade comum entre membros de uma comunidade. Dão visibilidade social a experiências antes tratadas como exclusivas ou principalmente pessoais; atestam uma comunhão de experiência e as formas de luta necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância. A voz política destes documentários [e audiovisuais] encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social. (NICHOLS, 2005, p.201)

Ao mesmo tempo, transitando entre o documentário e a ficção, delineando percursos e trajetórias pessoais destas mulheres e sobre suas vidas e famílias, se operam processos produtivos que, de certa forma, “materializam” suas existências enquanto indivíduos em situações em que sua representação enquanto sujeitos é muitas vezes negada ou negligenciada, seja perante as políticas anti-imigração existente nos Estados Unidos ou então na realidade de sua aparente “marginalidade”, vivenciado cotidianamente enquanto “mulheres *queer* de cor”, no sentido de *estarem fora, à margem*, pelo menos em termos de suas orientações sexuais e de suas constituições étnico-raciais em contextos socioculturais em que a “braquitude” é valorizada, como nos EUA.

No seu exercício de treinamento de cineastas e ativistas o QWOCMAP estabelece condições favoráveis para a criação também não somente de imagens em movimento, mas também de “modos de constituição de subjetividade”, lidando com as dinâmicas contemporâneas em que se explicita o que Michel Foucault (1984) chama de regimes de subjetivação, definidos como os “diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos se tornaram sujeitos” (FOUCAULT, 1995). Ao tratar a sexualidade como um dos diferentes regimes ou dispositivos de subjetivação nas sociedades moderno-contemporâneas avança-se na possibilidade de pensarmos a sexualidade como um dos modos centrais de “constituição” de sujeitos. Foucault sugere em *História da sexualidade I* (1988) que não se trataria tanto de saber o que se disse sobre a sexualidade, mas de saber o que se disse a partir de que posições (de sujeito) e de quais instituições, saber como o discurso sobre o sexo se produz e se perpetua, “criando” novos sujeitos do discurso.

O autor está tomando ali produção de sujeitos como um jogo que se desenrola no cotidiano, em relações de sujeição e de resistências que são dialéticas e incessantes. Na “construção de si” os sujeitos encontram

dinâmicas sociais e culturais nas quais normas e processos de disciplinamento asujeitadores convivem com práticas possíveis de resistência¹³⁵, que podem produzir novas posições de sujeito, em dinâmicas que são sempre provisórias, em movimentos contínuos de transformação. Nessas formas de estabelecer uma relação consigo mesma/o é que se instalam possibilidades para a “constituição de si”, em processos e modos de subjetivação que Foucault define brevemente da seguinte forma:

Eu chamaria de subjetivação o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais precisamente de uma subjetividade, que não é evidentemente mais que uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si. (FOUCAULT, 2004, p. 262).

É no sentido dessas “relações de si” consigo mesma/o que as experiências criativas fílmicas realizadas a partir do QWOCMAP poderiam ser tratadas como “manifestação de um processo constante e muito cotidiano de subjetivação, envolvendo relações pessoais e posições sociais – processo que também passa certamente pelo sistema de informações e pela mídia” (GOLDMAN, 1999, p.134), entendidos ali como forças produtoras de subjetividades. No QWOCMAP as posições de sujeito são articuladas por um eixo comum principal pertinente à sexualidade, através da abordagem de diferentes significados que temos como *queer*, lésbica, transgênero podem adquirir transversalmente na experiência dos sujeitos criadoras/es dos filmes. A sexualidade surge como vetor primordial, um dos principais regimes de subjetivação ali acionados, mas não o “regime exclusivo”, justamente pelo fato de que esta diferenciação está entrecruzada com outros marcadores sociais de diferença, como raça/etnicidade e classe social e com o gênero, assinalando os diferentes regimes ali acionados e articulados entre os

¹³⁵ Márcio Goldman nota que os modos de subjetivação podem ganhar uma dimensão paradoxal quando manipulados no caso de grupos “minoritários” de resistência: “Ter-se-iam desenvolvido nos últimos anos algumas lutas que, ainda que também dirigidas contra os processos de dominação política e exploração econômica (como a maior parte das lutas do passado), passaram a dar uma ênfase especial à recusa de certas formas de subjetivação que se buscava impor aos indivíduos e grupos. Lutas de minorias que, paradoxalmente, reivindicavam ao mesmo tempo suas especificidades enquanto minorias (homossexuais, mulheres, minorias étnicas...) e recusavam ser tratados de forma discriminadora” (GOLDMAN, 1999, p.70).

diferentes significados que *queer*, lésbica, trans e *women of color* podem adquirir nesse contexto.

Na articulação de todas essas categorias o QWOCMAP se utilizava de uma abordagem interseccional para expressar em seus filmes uma “multiplicidade de diferenciações que, articulando-se a gênero, permeiam o social” (PISCITELLI, 2008, p. 263)¹³⁶. Como parte de seu referencial político e teórico e como um modo de entrelaçar distintas formas de diferenciações sociais (e de desigualdades) entre as mulheres, pessoas *queer* e trans que organizam, as integrantes da ONG se utilizavam com grande frequência do termo “interseccionalidade” (CRENSHAW, 1991) para falar sobre seu trabalho filmico e artístico e assinalando suas origens nos movimentos de feminismos negros dos anos setenta que lhes inspiravam¹³⁷ desde sua fundação.

O QWOCMAP articulava de forma conjunta as categorias de gênero, sexualidade, “raça” e etnicidade para criação de seus vídeos,

¹³⁶ “A proposta de trabalho com estas categorias [interseccionalidade, categorias de articulação] é oferecer ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades. É importante destacar que já não se trata [somente] da diferença sexual, nem da relação entre gênero e raça ou gênero e sexualidade, mas da diferença, em sentido amplo, para dar cabida às interações entre possíveis diferenças em contextos específicos.” (PISCITELLI, 2008, p. 266).

¹³⁷ Entre as referências elencadas estava o manifesto do manifesto de 1977 do *Combahee River Collective*. Tratava-se de um coletivo de feministas negras e lésbicas baseado em Boston entre 1973 e 1980 e que defendia centralmente uma luta articulada não apenas contra a opressão sexual das mulheres, mas também contra outras formas de dominação e de desigualdades baseadas em racismos, heterossexismos e exploração por classe social. Seu manifesto postulava, em termos concisos: a) a experiência combinada de entrelaçamento de opressões por sexo, raça, classe, sexualidade e a necessidade de desenvolvimento de uma análise e prática baseadas no fato de que as formas de opressão estão entrelaçadas; b) a centralidade da luta pela liberação das mulheres negras e que para que essa liberação se efetivasse era necessária a luta conjunta contra opressões sexistas, racistas, de classe e de sexualidade; c) a consideração da importância do Feminismo Negro como movimento político para combater as opressões simultâneas das “mulheres de cor”; d) a necessidade da destruição do capitalismo, do imperialismo e do patriarcado, e por fim, e) denunciar o racismo no movimento feminista de mulheres brancas (*Combahee River Collective*, 1982 [1977]).

para se autoidentificar e para falar sobre sua própria história de formação como um coletivo artístico. Nas falas de Kebo e Madeleine frequentemente se reafirmava que a existência do grupo enquanto tal, com os recortes identitários que eram realizados, só era possível graças a uma série de debates existentes em variados movimentos sociais ao longo dos anos nos EUA, e especialmente pelos debates realizados no feminismo contemporâneos, pelas feministas negras, lésbicas, não-ocidentais e pertencentes a outros países ditos “periféricos” ou “marginais”.

As orientações políticas do grupo mencionadas ao longo dos capítulos anteriores refletem compreensões e perspectivas locais referenciadas em debates feministas contemporâneos e incorporadas também em suas elaborações artísticas e audiovisuais. Uma vez em contato com seus filmes notamos como nessa produção aparecem questões de gênero, sexualidades e marcadores étnico-raciais como dispositivos discursivos que conformam corpos e subjetividades. Gênero e sexualidades, como categorias em si mesma, são ali tomados em dimensões interdependentes ao se borrarem as fronteiras dicotômicas entre o ‘masculino’ e o ‘feminino’ e entre o ‘heterossexual’ e o ‘homossexual’ e relacionando-as aos variados pertencimentos étnicos, nacionais e culturais de suas/seus realizadoras/es

Muitos de seus filmes do QWOCMAP trabalham com dinâmicas coletivas e individuais que partem das ideias relacionadas aos limites e às margens, ‘locais’ simbólicos e materiais nos quais essas sexualidades e suas expressões de gênero se configuram, numa abordagem aberta que busca trabalhar com temáticas que surgem a partir das experiências individuais das/os participantes, criando novas imagens como meios de expressar experiências, processos identitários. Em seus discursos públicos e através dos seus filmes o QWOCMAP advoga pela necessidade de tornar visível o que sempre esteve invisível, tratando de criar suas próprias imagens, problematizando violências de gênero e dinâmicas heteronormativas limitantes. Visando uma arte e um ativismo que transpassa fronteiras, eles/as querem criar vínculos entre os/as participantes ao gerar espaços para o compartilhamento de histórias e processos de intercâmbio cultural, de desejos e de identificações sexuais, de gênero e étnico-raciais, além de diferentes processos de inserção no ativismo e nas práticas de criação artística.

Elas buscam enfatizar simbólica e literalmente o ato de cruzar fronteiras, geográficas e/ou culturais, ao habitá-las e recriá-las e valorizar os modos pelos quais seja possível ocupar e estar em espaços públicos e urbanos da *Bay Area* nos quais nem sempre se encontra muita

acolhida. A importância e potência das ‘margens’ nessas narrativas é crucial para entendermos a retórica a partir da qual são realizados muitos desses filmes e vídeos. Em muitas criações audiovisuais do QWOCCMAP também se denotam as maneiras pelas quais pessoas LGBTQIA experimentam violências institucionais, físicas, interpessoais, psicológicas, especialmente na esfera pública. Como abordado em capítulos anteriores, no contexto social estadunidense são notórias algumas políticas ultraconservadoras nas quais pessoas *queer* e LGBTQIA são os principais alvos de violência, corporificada de forma nefasta a partir de um sistema de sexo/gênero que compreendem muitas dessas pessoas como “desviadas” em termos gênero e sexualidade algumas desses sujeitos.

Narradas em primeira pessoa, estes filmes possibilitam que se façam visíveis histórias que geralmente estão invisíveis nas mídias *mainstream*. Tal como aponta Mónica Énriquez-Énriquez (ÉNRIQUEZ-ÉNRIQUEZ, 2012, s/p.) ativista colombiana que faz parte da fundação *Astraea*,¹³⁸ imigrante nos Estados Unidos e que também foi uma das cineastas curadoras do festival do QWOCCMAP em algumas de suas edições, as experiências narradas em muitos dos produzidos pela ONG tratam de maneira documental de histórias de resistência e lutas para autodeterminação de mulheres lésbicas, pessoas trans e *queer* e não binárias em termos de gênero e sexualidade e que ressaltam de maneira presente seus pertencimentos étnicos e raciais tentando galgar espaços para esse tipo de representação visual.

Essa mesma ativista nota como as formas e os usos da fantasia e criatividade presentes nessas imagens buscam questionar certas construções narrativas para imaginar futuros e vidas alternativas ao interrogarem simultaneamente os paradigmas masculinistas, homonormativos e “embranquecedores”. Numa compreensão que concebe transformação social em termos coletivos e individuais, Mónica observa que o tipo de criação acionada através dos filmes e do festival do QWOCCMAP

¹³⁸ *Astraea, Lesbian Foundation for Justice* é uma organização filantrópica fundada em 1977 que trabalha na defesa de direitos LGBTQI em diversas partes do mundo. Como organização feminista multirracial e multiclassista, o objetivo da fundação se define no esforço de reunir finanças para coletivos e ações voltados especialmente às lésbicas e mulheres de cor, visando construir conexões entre ativistas, doadores e a comunidade LGBTQI ao redor do mundo. A fundação também financiou os programas de treinamento do QWOCCMAP ao longo dos anos. Confira seu web site e vídeo institucional: <http://www.astraeafoundation.org/> e <https://vimeo.com/148439144> Acessados em novembro de 2016.

[...] utilizam-se do riso e do afeto para construir pontes, formular críticas, protestar contra opressão institucional, desconstruir gêneros e criar fortes redes para mudança social. [...] [Criar filmes nas ‘margens’, seja na Colômbia, no Chile ou nos Estados Unidos se torna, muitas vezes, uma das únicas] formas de sobreviver quebrando isolamentos, tanto em nível local e global. Não podemos mais nos dar ao luxo de trabalhar sem nos unirmos em colaboração. Pessoas LGBTQI *of color* vivendo e sobrevivendo nos Estados Unidos devem se conectar com pessoas LGBTQI vivendo e sobrevivendo no leste global e no sul global e vice-versa. Desta forma, podemos trocar estratégias, construir amizades, traduzir nossas diferentes experiências, celebrar diferença, e, como resultado, criar novas possibilidades (ÉNRIQUEZ-ÉNRIQUEZ, 2012, s/p.).

Nessa compreensão, podemos falar em margens, considerando aí as bordas, os limites e as fronteiras de todas as ordens e incluindo reflexões sobre o que seja o ‘centro’ e o que seja a ‘periferia’, se consideramos que exista um ‘centro’, tomado e constituído sempre como referencial. Considerar esses processos identitários e as imagens criadas nas iniciativas do QWOCMAP, que agrupam pessoas consideradas muitas vezes como “periféricas” ou mesmo “marginais”, somente se torna possível se passarmos também a questionar os lugares e espaços de “marginalização”. Tal como aponta a cineasta *queer of color* Prathiba Parmar, frequente colaboradora¹³⁹ e uma das mentoras do QWOCMAP, ao produzir filmes que lidam com essas diferenças, esses sujeitos encaram desafios constantes na luta por provocar certas instituições sociais e culturais canônicas, que buscam repetidamente fazer com que se acredite, em função dessas mesmas visíveis diferenças, que essas individualidades sejam um ‘Outro’ e, assim, também aquelas/es ditas/os ‘marginais’, mesmo que ao longo de sua conformação subjetiva esses sujeitos nunca tenham pensado em si

¹³⁹ A Cineasta Prathiba Parmar faz parte do *Advisory Board And Mentors* da ONG e foi uma das principais atrações da quarta edição do festival de cinema do QWOCMAP em 2008, com uma mostra especial retrospectiva dedicada aos seus filmes: https://www.qwocmap.org/festival2008/sched_date.html. Acessado em novembro de 2016.

mesmos em termos de marginalidade ou mesmo como um “Outro” (PARMAR, 1993, p. 04-05).

Muitos dos filmes com os quais tive contato durante meu trabalho no QWOCCMAP denotam “que é precisamente nas margens, em relação com sexualidade e desejo, que as críticas mais poderosas e indispensáveis sobre formações e noções dominantes de nação, diáspora e sexualidade tomam lugar” (GOPINATH, 2005, p. 28) para produzir novas formas de representação, arte e ativismo. No próximo e final capítulo desse trabalho busco justamente refletir sobre essas “relações orgânicas” encenadas entre uma arte e um ativismo situados em contextos urbanos, localizado nas “nas margens” e através de diferenças, pensado ali como um modo a disputar legitimidade e presença na esfera pública. Para cumprir com esse objetivo dedico-me a analisar um dos filmes criado pela ONG, dirigido por Madeleine Lim e produzido pela equipe interna do QWOCCMAP em parceria com outro grupo que reúne arte, ativismo, gênero e questões étnico-raciais, a *Asian American Women Artist Association*.



Fotografias representando as/os realizadores do QWOCCMAP durante cursos de treinamentos filmicos variados. No caso aqui as imagens foram editadas e mensagens incluídas para divulgarem uma campanha de doações nacional chamada *Give Out Tuesday*, da qual participa a ONG. Fonte: Imagens disponíveis no web site do QWOCCMAP (www.qwoccmap.org).

Algumas considerações em torno do artivismo do QWOCMAP através de uma análise fílmica

No começo dessa pesquisa eu me perguntava se era possível a existência de uma arte ou de uma “estética *queer*”, uma categoria analítica que pudesse ser empregada para pensar sobre os trabalhos audiovisuais desenvolvidos pela ONG com a qual eu realizaria minha investigação. Perguntava-me então: existiria a possibilidade de pensar e analisar algo que pudesse ser definido como uma arte *queer* no contexto de produção, circulação e organização do QWOCMAP? Ao mesmo tempo em que a própria definição *queer* abre espaço para uma série de debates a respeito da categoria em si mesma, também me levava a questionar seus usos como um adjetivo que pudesse ser atribuído ou mesmo associado às práticas artísticas em geral, seja no caso do grupo com o qual eu desenvolveria minha pesquisa ou em relação a quaisquer práticas artísticas em outros contextos.

Seria talvez, para muitos, um paradoxo afirmar que exista uma arte *queer* em si mesma justamente pelas dificuldades e fluidez que a própria categoria *queer* sugere, escapando de fáceis definições estritas, sinalizando a recusa em cristalizar certas identidades sexuais e de gênero em termos binários. Como falar então numa arte que, de modos diversos, lide com algumas destas expressões não-binárias ou mesmo que discuta, de forma direta ou indireta, questões reconhecidas como feministas, *queer* e trans e ainda aborde marcadores sociais étnicos e raciais?

Alguns pesquisadores apontam para a impossibilidade em falar de uma arte *queer* ou em classificar certas obras como pertencentes ao âmbito das expressões não-binárias em termos de gênero e sexualidade. Um destes pesquisadores é justamente Matheus Araújo dos Santos, que em seu artigo “As impotências de uma arte *queer*” (SANTOS, 2016) que reflete sobre algumas das impossibilidades, potencialidades e paradoxos de discutirmos não-binarismo *queerness* em práticas artísticas, criticando a leviandade de análises que não considerem outras relações de poder e dominação atuantes.

Para esse autor seria necessário não seguir cânones artísticos ou teóricos de nenhuma natureza numa leitura que se proponha em realizar uma análise influenciada pelas perspectivas *queer*. Para Santos este exercício se caracterizaria por uma tentativa de não reproduzir sistemas hierárquicos de análise, contradizendo por si mesmos uma aproximação

analítica influenciada por epistemologias *queer* que se queiram desestruturantes e fugidias em seus desafios aos binarismos.

Para Matheus Araújo dos Santos seria necessário manter a análise numa chave que pudesse continuar questionando as identidades fixas definidas em termos binários - seja na análise realizada ou no questionamento da conjuntura de produção dessas obras, artísticas onde quer que fossem realizadas (SANTOS, 2016, s/p.). Uma possibilidade seria justamente levar a sério estas questões relativas aos processos de colonização e racialização bem como os procedimentos nos quais se busca ressignificar de modos locais os termos *queer* e trans, por exemplo, considerando também o trânsito dessas categorias entre tradições e sistemas sexuais, de gêneros e étnico-raciais locais e transnacionais.

A essas questões em torno de uma arte *queer* ou trans *of color* seguirem presentes como interesses de pesquisa e modos de apreensão a respeito das atividades e do trabalho de pesquisa que realizei junto ao QWOCMAP, mas perderam sua posição central na minha reflexão, pois não se tratavam, depois vim a descobrir em campo, de um aspecto central sobre o qual o grupo se debruçava no momento em que tivemos contato. O que realmente movia o grupo e o fenômeno que encontrei recorrentemente em campo era o modo como articulavam relações entre os trabalhos de arte, a produção audiovisual e de mídia que concretizavam e os aspectos políticos ativistas que atribuíam de forma orgânica a esses trabalhos.

Esta relação de fazeres artísticos e ativistas, que já abordei a partir de outras dimensões nos capítulos passados, ali parecia se voltar a explicitar o papel e o impacto social que trabalhos visuais e artísticos podem ter no modo de entender e situar sujeitos no espaço público e na cidade, comprometidos com a linha mestra de atuação do QWOCMAP em sua missão de visibilizar os sujeitos e a “comunidades” QTWPOC na região da Baía de San Francisco. Nesse capítulo final e conclusivo - que não se pretende como uma conclusão final em termos mais “tradicionais” em um trabalho de tese - busco abordar de uma forma mais global o tipo de relação entre o ativismo - uma categoria local e também uma categoria analítica - desempenhado pelo QWOCMAP em sua inserção como um grupo político atuando no espaço urbano da *Bay Area* com vista a transformar as percepções públicas a respeito de pessoas e coletividades QTWPOC.

As integrantes do ONG se preocupam em promover impacto social no modo como se articulavam com outros grupos, fosse na formação audiovisual que propõem, no festival de cinema que

organizam ou nas parcerias que desempenham para a produção de um filme documentário. Buscarei então abordar aqui, através da análise filmica de uma produção audiovisual documental dirigida por Madeleine Lim, produzido pelo QWOCMAP em parceria com *Asian American Women Artist Association*, como um dos modos de abordar as relações entre arte, ativismo e “comunidade” em espaços urbanos da *Bay Area* propostas por elas e postas em práticas e em discursos que permeiam esse filme. O filme a ser analisado, chamado “Os Mundos de Bernice Bing”, foi concluído em 2013 e exibido no festival do QWOCMAP nesse mesmo ano, mesmo período em que iniciei minha pesquisa de campo pela primeira vez junto à ONG.

Em minha análise estou utilizando procedimentos de investigação sobre obras visuais que buscam decompor o filme através de um processo de descrição e desmontagem, procurando analisar as partes componentes das sequências, a relação entre seus elementos na utilização de uma linguagem de construção cinematográfica utilizada para criação de um documentário. Nessa forma de aproximação estou tomando o filme como um dos objetos dessa etnografia, na proposta de tomar a análise filmica como parte desse empreendimento analítico.

Conforme nota a antropóloga Rose Hikiji “a reflexão acerca da própria linguagem cinematográfica vem sendo frutífera à crítica da escrita etnográfica” (1998, s/p.), ao mesmo tempo em que muitas/os antropólogos/os começam a notar “o potencial de comunicação da — e, por que não, de sedução— da imagem cinematográfica e decidem fazer da película etnografia” (1998, p. 08). Aqui encontro confluência com seu pensamento no tipo de abordagem presente neste capítulo quando ela elabora que se aproxima e encontra identidade com o

antropólogo-espectador que interpreta a imagem filmica encontrada em campo. Este vê no cinema não meio, mas objeto da pesquisa. Diante da imagem, dedica-se à decifração. Identifico-me com este, que toma o cinema como “campo”, passível de observação e interpretação antropológica, (...) [e a partir das] lentes conceituais da disciplina [lança um] olhar para as imagens. (HIKIJ, 1998, p. 08).

Apresento também uma discussão mais interpretativa, uma montagem em torno dos significados e das formas de construção das vozes do documentário, procurando explicitar ali uma relação que é realizada entre seus elementos para priorizar debates sobre reconhecimento artístico, a produção artística de mulheres lésbicas, trans

e *queer of color* e o modo como estes debates se processam no espaço urbano e na esfera pública da *Bay Area*.

Analisando e interpretando o documentário “Os Mundos de Bernice Bing”¹⁴⁰:

Aqui apresento uma análise fílmica realizada a partir de um modo de apreensão que desconstrói o filme a partir, principalmente, de sua narrativa e da voz predominante ali construída pelos diferentes depoimentos sobre a artista Bernice Bing. A escolha desse filme se dá pelo fato de que se trata, entre as películas produzidas no contexto do QWOCMAP, de um dos audiovisuais que mais sintetiza visual e tematicamente os objetivos do grupo em sua missão investida em criar uma arte ativista que visibilize e crie plataformas para múltiplas vozes entre a comunidade QTWPOC na *Bay Area*.

A partir da análise desse filme, intitulado “Os Mundos de Bernice Bing” e dirigido e produzido por Madeleine Lim, busco a seguir evidenciar através de minha análise os modos pelos quais o coletivo consegue, na realização desse filme em específico e dos filmes que são produzidos em seu curso de treinamento fílmico modificar certas narrativas locais sobre a comunidade QTWPOC. A intenção é entender como a ONG cria uma plataforma para facilitar para seus públicos meios mais democráticos para disseminar outras imagens e oferecer modos de criação artística em suas relações com ativismo, promovendo a visibilidade de pessoas QTWPOC e sua inserção nos espaços urbanos da *Bay Area*. Nesse exercício o grupo parece transformar positivamente

¹⁴⁰ Título original: *The Worlds of Bernice Bing* (Dir.: Madeleine Lim, 2013, EUA, Documentário, 39 minutos). O filme foi produzido numa parceria entre o QWOCMAP e a *Asian American Women Artist Association*, contando com bolsas e incentivos de *Cal Humanities (Community Story Grant)*, *The San Francisco Foundation*, *Bay Area Documentary Fund.*. Ficha técnica: Direção e produção: Madeleine Lim; Argumento original e roteiro: Jennifer Banta (baseados em sua tese a respeito de Bernice Bing, realizada na *California College of Arts*); Edição: Amal Kouttab; Música: *Anthony Brown's Asian American Orchestra*; Co-produção: Kebo Drew e Jennifer Banta. Equipe: Liliana Hueso, Meja Tyehimba, Kebo Drew e Jennifer Banta. Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0EMix1Kb4Mw> Acessado em novembro de 2016.

certas relações sociais naquele contexto através do impacto de seus filmes, de seu festival e do treinamento artístico que oferecem.

O filme em questão foi assistido pela primeira vez na nona edição do festival em 2013, durante minha primeira incursão à campo e também meu primeiro contato pessoal com as integrantes da ONG. Assistido um ano antes do começo do trabalho de campo propriamente dito em 2014, o filme causou uma marcante impressão então, definindo e fortalecendo também muito de minha vontade de seguir com a pesquisa a respeito das atividades do QWOCMAP. O exercício analítico aqui então proposto se remete a essa primeira exibição desse filme e depois em novos contatos com a película na sede do QWOCMAP, assistindo repetidas vezes ao longo de 2014¹⁴¹. Na minha relação com o grupo pude ter acesso ao seu acervo e este filme foi novamente um dos que mais se destacou, estabelecendo também chances para que fosse novamente o assistisse variadas outras vezes, o que o tornou, entre outras razões, um dos objetos da tese de um modo que eu pudesse desenvolver uma análise fílmica ao seu respeito.

Utilizam-se também materiais auxiliares, como críticas a respeito dos filmes publicados em outros suportes voltados aos debates sobre produção e análise fílmica e de informações *on-line* disponíveis sobre este audiovisual, referenciada ao longo do texto. Aqui busco dar conta do filme como um todo, e não somente de uma de suas partes, descrevendo e desconstruindo suas unidades a partir de uma leitura fílmica que visa às relações entre os elementos visuais utilizados e montados dentro de uma linguagem cinematográfica comum na criação de documentários. Busquei assim realizar uma aproximação do filme onde seja “possível a construção e desconstrução da história, a montagem do quebra-cabeça, a busca da interpretação” (HIKIJ, 1998, p.77).

Rose Hikiji propõe que as imagens fílmicas são construídas a partir da montagem e que uma operação de análise dessas imagens também possa se processar por um processo semelhante, isto é, que em um primeiro momento se realize um de desmonte para a seguir reconstruir, através de uma interpretação, uma nova montagem a partir desses fragmentos (HIKIJ, 1998, p.38). Além de estar influenciada pela discussão sobre a antropologia pós-moderna e reflexiva, a antropóloga também se utiliza e se inspira nos procedimentos típicos de análise fílmica de um modo que esse exercício se definida como o ato de

¹⁴¹ Não analiso a versão escrita de seu roteiro, ao qual não tive acesso.

(...) despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. (GOLIOT-LÉTÉ & VANOYE, 1994, p.15)

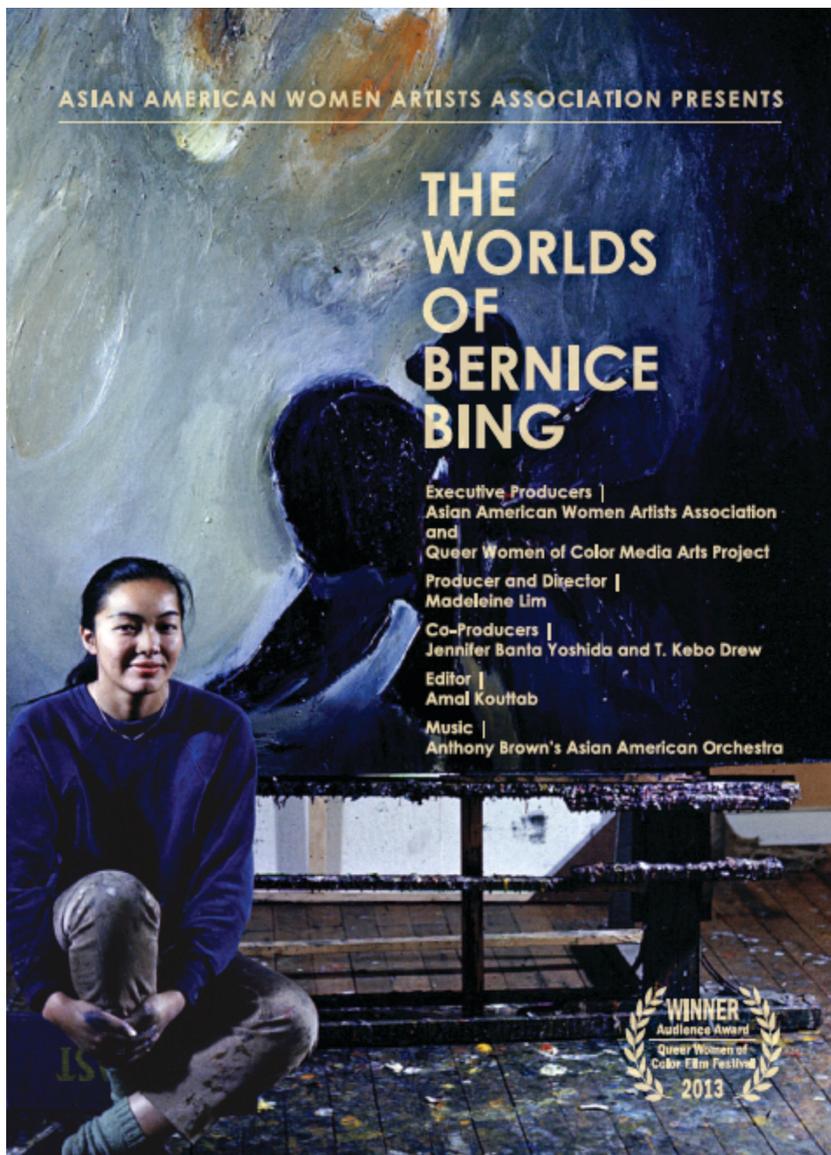
A remontagem partiria de um exercício de interpretação e reconstrução que não produz outro filme através das palavras, mas sim propõem novas explicações sobre aquela obra audiovisual baseadas nas mensagens ali presentes buscando entender como várias camadas de significado, trabalhadas pela montagem e edição e pelos demais elementos de linguagem fílmica, negociam para produzir novos significados e transmitir uma mensagem que se encontram muitas vezes densamente sintetizadas na imagem em movimento.

Ao rever e aqui descrever o filme, fui buscando associar minhas lembranças a respeito das cenas e da montagem do filme, associá-las às minhas anotações em cadernos de campo e ao modo como o filme foi recebido durante o festival em que foi exibido em 2013. Tratando-se de um documentário procuro ali identificar sua voz narrativa particular (NICHOLS, 2005, p. 73), construída principalmente a partir de depoimentos e de outros recursos visuais, para tratar de problemáticas caras ao QWOCMAP: as relações possíveis entre arte e ativismo, gênero, sexualidade e marcadores sociais étnico-raciais para criação de uma produção audiovisual engajada politicamente, ao definir um ativismo voltado aos movimentos de transformação e impacto social em contextos urbanos.

Sinopse:

“A cineasta Madeleine Lim e a escritora Jennifer Banta contam a história de Bernice Bing (1936-1998), uma artista e ativista comunitária baseada na Califórnia, cuja trajetória exemplificava valores de liberdade e igualdade - em sua vida pessoal, no mundo das artes e na comunidade asiático-americana”¹⁴².

¹⁴² Tradução livre do autor. Versão original do inglês: *“Filmmaker Madeleine Lim and writer Jennifer Banta tell the story of Bernice Bing (1936-1998), a California artist and community activist whose life stood for freedom and equality -- in her personal life, in the arts world, and in the*



Cartaz do filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP.

Asian American community. Produced by Asian American Women Artists Association.”

Resumo da história¹⁴³:

“Navegando através de fragmentos da história americana, o documentário “Os Mundos de Bernice Bing” explora a vida, o ativismo e a arte desta pintora americana de origem étnica chinesa, sua trajetória como um dos expoentes do expressionismo abstrato, existencialista pertencente ao movimento Beat, além de abordar suas vivências como budista, feminista, ativista e lésbica. Este pungente documentário é uma exuberante homenagem à Bernice Bing, ainda pouco conhecida como uma das pioneiras da arte de vanguarda asiático-americana. Dirigido pela premiada cineasta Madeleine Lim, este filme faz jus ao legado da artista visual como um dos ícones de San Francisco”.

Descrevendo “Os Mundos de Bernice Bing”

O filme tem uma abertura bastante simples, mas que já informa aos espectadores o tom poético e artístico que se seguirá ao longo de todo o documentário. Em uma única linha, grandes letras maiúsculas em branco, de *design* minimalista e *clean*, marcam o título do filme de forma central, na metade do plano de abertura. As palavras que compõem o título aparecem na tela em um movimento gradativo, lentamente surgimento em sobreposição ao fundo, composto em tons de alaranjado e amarelo que remetem a uma forma arredondada construída através de pinceladas de tinta aquarela na superfície de uma folha de papel texturizada, tratando-se talvez um fragmento imagético de umas das várias pinturas de Bernice Bing com as quais teremos contato ao longo do filme.

Logo a seguir surgem as informações técnicas do filme, dando conta das pessoas responsáveis por algumas das funções na produção do audiovisual, aparecendo ali compostas na mesma fonte das letras

¹⁴³ Tradução livre. Na versão original do inglês se lê:

“Riding the waves of American history, ‘The Worlds of Bernice Bing’ explores the life, activism and art of this Abstract Expressionist painter, Beat-era Existentialist, Buddhist, feminist, activist, and Chinese American lesbian. This poignant documentary is a lush tribute to Bernice Bing, the little-known foremother of Asian American avant-garde art. Directed by award-winning filmmaker Madeleine Lim, this film does justice to her legacy as a San Francisco icon.

utilizada para o título do filme. O fundo vai também se transformando em movimentos e montagens de *fade out* e com surgimentos gradativos de novas imagens que vão se sobrepondo aos poucos. Permanecem sendo planos bastante semelhantes aos anteriores, pois as imagens abstratas que vão se sucedendo umas às outras parecem ter sido extraídas de uma mesma pintura de tons amarelados e alaranjados - muito provavelmente são tomadas em *close up* capturando detalhes de uma mesma pintura abstrata, desconstruindo e compondo um enquadramento filmico também bastante abstrato.

Toda essa sequência de abertura e de créditos do filme, que tem a duração bastante breve (em torno de quarenta segundos), desenrola-se ao som de uma música instrumental com destaque na sonoridade marcante de uma flauta doce acompanhada por baixo, bateria e piano em elegante arranjo desempenhado pela Brown's Asian American Orchestra em uma forte orientação jazzística. A música incidental segue na passagem para duas imagens estáticas de duas pinturas diferentes que, supomos, sejam de autoria de Bernice Bing, pois não estão referenciadas nos planos que se seguem: a) num movimento de câmera em *travelling* horizontal (esquerda para direita) vemos uma tela de pintura abstrata em tons azulados e pequenos detalhes em amarelo e negro; b) se observa capturada outra pintura abstrata, nesse caso multicolorida, captada também em *travelling*, só que agora em movimento vertical (debaixo para cima).

A sequência é pontuada com a imagem borrada que gradativamente vai se desfocando para sugerir um plano estático em cores, captado com a câmera fixa, que tem como objeto um recipiente em que se encontram uma variedade de pincéis dispostos de modo desordenado. Conforme o foco da câmera vai se ajustando, para definir de forma visualmente mais clara os pincéis representados, essa mesma imagem que antes era colorida se transmuta em preto e branco.

Uma continuidade visual sugerida pela montagem entre este plano e o seguinte se dá justamente através da apresentação em um efeito sutil de aproximação da câmera, em movimento e efeito de *zoom* óptico construído digitalmente, de uma imagem fotográfica, em preto e branco, de uma jovem mulher asiática, Bernice Bing, que fita o espectador com um olhar desafiante e um tanto desconfiado. A artista é representada em primeiro plano na fotografia, na altura dos ombros, numa posição corporal tal qual tivesse se voltado para a/o fotógrafa/o naquele momento, subitamente retirada de sua atividade, a execução da pintura. A tela que se encontra ao fundo representa imagens fluidas em cores escuras sobre um plano em branco, em contraposição e servindo

como uma superfície evocativa, ao destacar a imagem quase de perfil de sua criadora, sugerindo ação: talvez, de fato, ela estivesse pintando naquele mesmo momento.

É por volta dos desses dois minutos iniciais do filme que somos apresentados à principal personagem da estória, dessa marcante maneira minimalista: com poucos elementos visuais, contando com pouca informação ou antecedentes em termos de dados biográficos, de locação ou mesmo temporais. A sequência dá lugar ao um plano opaco em tom cinza para logo em seguida passar às primeiras entrevistas, que vão justamente informar um pouco da vida e das características que marcavam a obra e a personalidade de Bernice Bing.

São tomadas e cenas realizadas em diferentes locações e com personagens que vamos reencontrar em diferentes momentos do filme e que são introduzidos com pequenas guias gráficas em que se encontram descritos de seus nomes e referências profissionais, presentes na parte inferior do plano, aparecendo produzidas em branco nas mesmas fontes das letras utilizadas para os créditos. Em sua maioria são pessoas amigas e parceiras amorosas de Bernice, críticas, historiadoras da arte e colegas artistas que falam sobre suas obras e relembram momentos que com ela conviveram. Em breves comentários nos introduzem ao seu universo criativo, político e espiritual, isto é, aos seus “mundos” e ao mesmo tempo fazem com que pensemos pela primeira vez desde o começo do filme que talvez o documentário esteja sendo realizado após a morte da artista.

Um tom que prima pela emoção toma conta desses depoimentos iniciais¹⁴⁴ a respeito de Bing, em trechos em que se fala de como o zen budismo, a psicanálise junguiana, a filosofia existencialista e as especulações em torno da física quântica pareciam influenciar a arte criada por ela. Toca-se brevemente no fato de que a artista teve uma participação decisiva, mas pouco lembrada, como uma das integrantes do movimento expressionista abstrato artístico estadunidense e também se menciona sua capacidade na criação de obras vivas em cor e luz através de imagens abstratas em suportes bidimensionais tão simples como telas de pintura.

Essa sequência de cenas na montagem, que se inicia por volta dos dois minutos e meio de filme, é bastante dinâmica, e é criada em um tom de “resumo da obra” desenvolvido por este tipo de edição rápida, tal como se fosse um preâmbulo para o que será explorado mais

¹⁴⁴ Nesse trecho falam as artistas Flo Oy Wong e Kim Anno, a historiadora da arte Moira Roth, a amiga Frieda Saburo Hasegara Weinstein.

profundamente ao longo do filme. O caráter e sentimento sinestésico que marcavam suas pinturas e os sentidos que ganhavam para as pessoas próximas da artista são destacados nos depoimentos, sobrepondo-se na edição algumas novas imagens de suas telas captadas em *travelling* de câmera. Fotografias retratando Bernice em momentos de trabalho, apresentadas intercaladas na montagem com depoimentos, com o som jazzístico da orquestra, dão um aspecto “cool” aos enquadramentos que se focam nas telas e na finalização dessa sequência filmica.

Um corte se realiza por volta dos quatro minutos no começo do filme, na passagem para um momento mais voltado à interpretação da história de vida de Bernice Bing, recorrendo às imagens de arquivo e a documentos pessoais da artista (diplomas, certificados, recortes de jornal. É um trecho do filme que trata brevemente de seus anos de juventude como estudante de *High School*, momento no qual ela tinha começado a ser reconhecida como artista visual. Esse trecho é marcado pela narração em voz-over retirada do depoimento da amiga Flo Oy Wong, que nota como a artista começou sua formação no California College of Arts em Oakland.

Esta mesma amiga relembra também o impacto de artistas mentores tais como o pintor Saburō Hasegawa na trajetória da artista, observando que ela tinha sido influenciada por uma tradição asiática de pintura abstrata estadunidense desde muito cedo. Comenta-se nesse momento também um pouco do contato com a cena local de artistas no San Francisco Arts Institute, local no qual Bing tinha um ateliê. Notam como o fato de trabalhar como garçom no Bairro boêmio de *North Beach*, reconhecido reduto da geração e do movimento de contracultura *Beatnik*, tinha também influenciado a artista e servido como contexto no qual sua obra começou a ser reconhecida. Fosse nas exposições individuais que realizou em galerias particulares de renome na época ou no reconhecimento de seu trabalho em revistas especializadas na produção artística nos estados Unidos como a *ArtForum*, ela começava a despontar no começo de sua carreira como uma referência no contexto local artístico da *Bay Area* segundo suas/seus amigos/os, ganhando um tipo de reconhecimento de sua obra que não teve a mesma persistência ao longo de sua carreira futura.

A partir das cenas seguintes, dos cinco aos seis minutos do documentário, se trata de demonstrar através das diferentes vozes pressupostas nos depoimentos uma narrativa que destaca e representa a artista como uma jovem *beatnik*, com um estúdio localizado na parte superior de um reconhecido bar de reunião dos poetas e artistas desse movimento, a *Spaghetti Factory*.



Fotografia representando Bernice Bing na juventude, presentes no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

Paintings & Drawings by

BERNICE BING



OCTOBER 8 TO NOVEMBER 8
(RECEPTION: OCTOBER 8, 1961, 7P.M. - 10P.M.)

BATMAN GALLERY

2222 FILLMORE, SAN FRANCISCO · JORDAN 7-160
open daily except Tuesday from 11 A.M to 6 P.M.

Cartaz de exposição individual da artista, presente no *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP.



Fotografia representando Bernice Bing na juventude e stills de suas pinturas representadas no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

A narrativa evidencia a relação e inserção de Bernice Bing nesse movimento político, cultural e artístico na *San Francisco Bay Area* na passagem dos anos cinquenta para o sessenta apontando para os aspectos festivos e boêmios, irônicos e de crítica social que marcavam a “geração *beat*” e algo que para as pessoas entrevistadas também marcava a personalidade da artista, aspectos que serão continuamente retomados ao longo do filme.

Dos sete aos nove minutos de documentário, em uma sequência construída com diferentes cenas composta de mais de cinquenta planos, se apresentam em grande parte depoimentos¹⁴⁵ que dão conta dos contextos familiares, da infância e do desenvolvimento pessoal de Bernice no começo da vida. Criada entre San Francisco e Oakland, nesse trecho do documentário se dá conta de sua experiência pessoal na convivência difícil com uma família de origem chinesa de valores conservadores e “tradicionais”, contexto no qual não se esperava uma mulher seguisse na carreira de artista visual.

Observa-se nos anos cinquenta que tanto sua mãe como uma de suas tias tinham trabalhado em um famoso clube de variedades artísticas de matiz asiática chamado *Charlie Low's Forbidden City* e localizado em *North Beach*, lugar no qual Bernice quando criança teve seu primeiro contato com performances artísticas e teatrais. Mas um aspecto sombrio também é tratado, ao abordarem que sua mãe tinha abandonado na rua, numa das praças mais conhecidas de Oakland a Bernice e a sua irmã. Seguindo para um orfanato e passando por várias casas de famílias adotivas, sua infância parecia ter sido marcada por maus-tratos na interação com a família materna e por abusos provindos de estranhos, na menção de aliciamento sexual e de estupro pelo qual teria passado a artista durante esse período.

Mas ao mesmo tempo se nota no tom da narrativa que essas experiências difíceis no começo de sua vida parecem ter influenciado a personalidade da artista, considerada de “temperamento difícil” e também dotada de uma capacidade de resiliência frente às adversidades que ainda enfrentaria. Sua amiga Flo Oy Wong narra em torno dos nove minutos de filme que “o abuso e o fato de ter sido abandonada [na

¹⁴⁵ Além das pessoas entrevistadas mencionadas antes, a partir desse trecho também participam do filme com seus depoimentos a ex-companheira Ginny Stripp, os artistas Lenore Chinn e Carlos Villa, a pesquisadora e ativista Jennifer Banta e a diretora executiva do acervo de Bernice Bing Alexa Young. A partir da metade do filme participam com depoimentos: a artista Nancy Hom, a historiadora da arte Tirza Latimer

infância] começaram a se sobrepôr e a construir um senso de deslocamento ou des-localização. Mas, ao mesmo tempo, começou também a construir o núcleo de sua resiliência”.

Nesse ponto novamente se realiza um corte na montagem do documentário que é marcado novamente pela música jazzística instrumental e por *travelling* de câmera lateral na representação de uma de suas pinturas, novamente apresentada sem referências de data, ano ou título. As pinturas e a música são utilizadas na montagem e na edição para fazer a transição de uma unidade ou sequência temática que agrupa geralmente os depoimentos de várias/as entrevistadas/os e em alguns momentos privilegia as falas de algumas/algumas pessoas que estejam mais conectadas com o assunto.

É o caso, no começo dessa sequência que vai dos dez aos treze minutos, da abordagem de uma das falas de uma de suas companheiras de vida, Ginny Strip que dá conta de seu envolvimento romântico com Bernice Bing - notando como ela conhecida por muitos de suas/seus amigas/os simplesmente pelo apelido “Bingo”. Ginny fala de sua relação com Bernice e de como a família de Ginny tinha “adotado” sua companheira, com uma convivência que havia se estendido após o término da relação e ao longo da vida de ambas as mulheres.

É também nesse trecho que se dá conta um pouco da personalidade de Bernice, vista por muito como extrovertida, por um modo de vestir muito particular e por um estilo de corporalidade que era entendido por seus conhecidos como bastante *butch* e “masculinizado”. Por volta dos onze minutos de documentário sua amiga Frieda Weinstein de forma bem-humorada do estilo “expansivo” de estar no espaço de sua amiga, lembrando do momento em que conheceu Bernice pela primeira vez:

“...aqui vem essa mulher, você sabe, fumando [cigarros] Sherman’s e bebendo conhaque às onze horas da manhã e eu pensei ‘meus deus!’, e você sabe, vestida com o seu pequeno terno zoot e toda aquela coisa... Ela entrou e causou uma baita impressão em mim e a primeira coisa que pensei foi ‘uau! Ela realmente bastante butch (“Shes’s is really butch!”)”

Essa sequência filmica também toca numa discussão temática que trata da frequente busca pelo contato com a natureza que realizava regularmente Bernice em sua procura por uma inspiração, baseada numa postura zen budista que marcou todo seu trabalho. Esses aspectos na relação entre a cidade e os espaços de natureza era algo que várias/os

das/dos entrevistados viam refletidas no fazer artístico de Bernice e nas suas pinturas em exercício pictórico que primava por criar uma relação entre cores e luzes diferentes na apreensão do real “captado” na tela de pintura. Essa relação é uma das colunas vertebrais em termos narrativos do documentário que retoma em diversos outros trechos posteriores a afinidade da artista com a natureza e sua relação com a cidade, nesse trânsito entre espaços urbanos e do “campo” (“*country side*”), como muitas/os delas/es se referem.

Um novo corte se dá na altura dos treze minutos e se estende até aos quinze minutos de filme para tratar de um aspecto narrativo que poderíamos considerar como a sequência central, onde se desenrolam umas das principais cenas do documentário ao tratarem da relação de Bernice Bing com a comunidade em São Francisco, e na relação que ela estabelecia entre arte e ativismo. Vários depoimentos dão conta de como ela tinha sido uma figura precursora em várias iniciativas artísticas comunitárias em São Francisco e também de seu papel como organizadora de ações de voluntariado e de trabalho político e social na cidade com populações asiáticas e *of color* em situações de risco.

Ali se narram variados fatos a respeito do modo como Bernice tinha sido uma das fundadoras do movimento e depois do Centro Cultural SOMArts¹⁴⁶. O centro fundado no final dos anos oitenta buscava valorizar as artes realizadas localmente e também em sua relação com variadas comunidades étnicas que se localizavam nos entornos dessa região situada numa partes mais centrais de San Francisco conhecida *como South of Market* (na abreviação fica localmente conhecida como SOMA). Localizada ao sul da *Market Street*, uma das principais e mais velhas vias de San Francisco, essa região geográfica também fica próxima à *China Town* e de outras regiões que enfrentavam então um processo de empobrecimento e falta de assistência social. A narrativa do filme destaca como Bernice tinha sido uma das fundadoras da organização e por longo tempo sua primeira diretora executiva, cumprindo um papel importante na concepção, em seus momentos iniciais e na consolidação desse movimento de valorização das comunidades do entorno em seus fazeres artísticos locais, tornando-se à época uma de suas mais ativas e inovadoras diretoras e divulgadoras.

¹⁴⁶ Conheça um pouco das iniciativas do SOMArts através de seu web site: <http://www.somarts.org/about/mission-history/> . Acessado em novembro de 2016.



Fotografias representando Bernice Bing na juventude, presentes no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

Também se comenta a partir dos depoimentos que ela foi uma das fundadoras e membro ativo do *Neighborhood Arts Program*¹⁴⁷, um programa de arte comunitária que deu origem, anos mais tarde, ao órgão municipal de fomento às artes da cidade, o *San Francisco Arts Commission* que atualmente continua incentivando financeiramente várias ações de arte e produção cultural na cidade, inclusive as atividades do QWOCMAP. A comissão municipal se voltava então e continua hoje a incentivar produções artísticas locais e para além de circuitos artísticos mais institucionalizados, uma característica que se seguiu em várias outras comissões em outras partes do país, mas que teve como uma característica seu pioneirismo, como uma das primeiras iniciativas do tipo nos Estados Unidos.

Um aspecto do ativismo de Bernice Bing a partir das artes se deu também nas parcerias com organizações não-governamentais, algo que também é ressaltado na parceria que Bernice tinha estabelecido com a ONG *Scrap Project*¹⁴⁸ nos anos oitenta dedicada à reutilização de material reciclado para criação artística. Nesse ONG e em suas colaborações ali ela tinha trabalhado com jovens organizados em um grupo conhecido como *Xuachings Babys* (também conhecida como *Wah Ching Gang*), uma *gang* asiática reconhecida como autora de atentados e tiroteios na cidade no interior do *Golden Dragon Restaurant* nos anos setenta e que se tornou célebre nas notícias da época como “o Massacre do *Golden Dragon*¹⁴⁹”. Tendo iniciado uma parceria com o *Scrap Project* para focar sua atuação nesse grupo Bernice se tornou ali professora e mentora desses jovens no terreno das artes, num programa de desarmamento e formação profissional e reutilização de materiais descartáveis para produção artística.

¹⁴⁷ Conferir a matéria do *SFGate* em comemoração dos quarenta anos da comissão: <http://www.sfgate.com/education/article/S-F-Neighborhood-Arts-40-years-of-art-for-all-3287194.php> . Acessado em novembro de 2016.

¹⁴⁸ Conheça um pouco das iniciativas do SCRAP Project através de seu web site: <http://www.scrap-sf.org/about/mission-history> . Acessado em novembro de 2016.

¹⁴⁹ Uma notícia da época do atentado relata a prisão de alguns dos envolvidos (“*Make First Arrest in Golden Dragon Massacre of 1977, UPI March* 24, 1978): <https://news.google.com/newspapers?id=gO8pAAAIBAJ&sjid=Pm4FAA-AAIBAJ&hl=pt-BR&pg=2637%2C5074526> . Acessado em novembro de 2016.

Fica claro que nesse recontar detalhado das iniciativas de Bernice em sua atuação artística e ativista se está buscando construir uma imagem indissociável da artista como uma espécie de antepassado local para aquelas organizações que realizam um trabalho de coligação entre as artes e a atuação política. Tratava-se de construir através da voz predominante na narrativa do documentário a figura de Bernice como uma personagem significativa em sua atuação na cidade e nos problemas urbanos que sua comunidade de origem chinesa enfrentava então e também do peso que ela tinha tido na cena artística local de então, algo que não parece ser lembrado de forma frequente - uma missão à qual se volta de uma forma bastante direta e na qual se engaja o próprio filme. De um modo a narrativa vai construindo a artista como uma “antepassada” significativa, de uma figura de certo modo heroica e pioneira no tipo de trabalho que hoje tanto o QWOCMAP como a *Asian American Women Artists Association* (as duas organizações produtoras do filme) realizam na cidade, aliando arte e ativismo de uma forma orgânica.

Um novo corte se processa no documentário, novamente promovendo uma montagem que privilegia visualmente um dos quadros de Bernice e a música da orquestra de jazz que produziu a trilha sonora do filme. Essa nova sequência, que se inicia aos quinze e segue até os dezessete minutos do filme vai tocar principalmente desenvolvimento artístico de Bing em momentos mais tardios de desenvolvimento de sua obra, com viagens ao exterior e sua subsequente mudança de San Francisco para a região do condado de Philo, na Califórnia. Depois de ter se demitido como diretora executiva do SOMArts Cultural Center Bernice viaja para a China para se dedicar à sua arte e para apreender os processos de construção pictórica de caligrafia tradicional local.

Este trecho da narrativa é marcado pelos depoimentos da historiadora da arte Moira Roth¹⁵⁰ e da artista Flo Oy Wong, amiga pessoal de Bernice, uma personagem frequente do filme e uma das integrantes da *Asian American Women Artists Association*. A narrativa aqui vai sendo construída para se focar no novo aprendizado e no fazer artístico de Bernice da metade dos anos oitenta, enfatizando seu estudo com pintores tradicionais chineses de paisagens, o aprendizado caligrafia tradicional e sobre as aulas que sobre artistas e pintura

¹⁵⁰ A historiadora oferece um narrativa detalhado sobre uma cronologia artística e de vida de Bernice Bing no segundo endereço: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Bingshow/BBCbron.html>. Acessado em novembro de 2016.

estadunidense enquanto estava na China. Ao enfatizarem o aprendizado de caligrafia como um modo de exercitar pictoricamente uma das facetas da sua arte, os depoimentos dão conta de como Bernice tinha seguido nessa viagem para encontrar certo pertencimento cultural tradicional chinês, buscando de certo modo as origens étnicas de sua família consanguínea e tentando, como se toca no filme, se apropriar mais da cultura de seus pais e antepassados.

O interessante nesse trecho do filme é a maneira como se constroem comentários a respeito dos pertencimentos étnicos e raciais de Bernice, utilizando para isso alguns poucos recursos e registros audiovisuais da artista registrados, num trecho de vídeo no qual ela mesma fala de suas experiências no exterior. A artista notava seu sentimento de estranhamento e deslocamento nessa situação de estadia no exterior, pois ela se considerava asiático-americana e não chinesa, e assim não “estava nem lá e nem aqui”, nas suas palavras e nas de algumas das/os entrevistadas/os. Como primeira geração de uma família de imigrantes asiático-americanos ela tinha como antecedentes culturais a tradição chinesa, mas não se sentia, na China, parte daquela multidão. Ela narra, em torno desse trecho do filme:

“Então... eu fui para a China! E eu passei em torno de três meses e meio no Oriente. Eu passei muito tempo viajando. Eu não conseguia entender o fato de que aonde quer que você fosse tudo era realmente muito, muito lotado. E é interessante de ser uma maioria, você sabe?... Mas ainda eu não era realmente [parte dessa] maioria.. Eu ainda era uma estrangeira. Quero dizer, eu ainda me sentia como uma estrangeira... Você sabe? Toda a minha linguagem corporal era muito diferente e ainda que etnicamente eu fosse ainda [de origem] chinesa, eu não era culturalmente [chinesa]. Isso é bem estranho! (sorriso). Isso abriu meu coração e meus olhos para alguma coisa que eu sentia... Que estava sempre lá...”

Este é um dos poucos pontos no documentário em que se utilizam registros visuais e falas da artista ao narrar aspectos da sua própria experiência, enfatizando o sentimento de estranhamento e *queerness* que as realizadoras do filme parecem buscar associar à narrativa e à figura de Bernice. Um novo corte se dá em torno dos dezessete e vai até os vinte e três minutos para tratar de situar Bernice entre a tendência artística dos expressionistas abstratos nos Estados Unidos, abordando

também de forma indireta a transformação pictórica que se processa na pintura de Bernice nessa época.

A sequência de transição se diferencia um pouco das anteriores ao sobrepor dois planos na montagem dos filmes para compor uma comparação entre imagens: primeiramente vemos um desenho em esboço de uma paisagem que vai aos poucos se sincronizando com a imagem seguinte em uma transição em *fade out*, gradativamente “combinando” a imagem anterior estática com o registro audiovisual de uma paisagem californiana de montanhas esverdeadas repletas de vegetação, passando em nova transição em *fade out* para uma pintura de Bernice em cores esverdeadas muito semelhante às duas anteriores e que remete à um tipo de caligrafia abstrata. A música é um instrumental em que o som tipicamente remete a uma “ambientação asiática”, um tanto clichê, considerando de que se está abordando no filme as relações entre ocidente e “orientes” e mais especificamente o *background* asiático e chinês da artista.

Contando com depoimentos de duas amigas, Kim Anno e Tirza Latimer, sendo Kim também uma artista visual, neste trecho do filme se trata do modo como a estadia na China tinha modificado a arte de Bernice, que passava de tipo de pintura mais intensa em cores e no tipo de expressionismo abstrato típico dos anos sessenta para se tornar mais caligráfica e figurativa em certo sentido. Com uma nova roupagem figurativa, numa mistura entre registros pictóricos que se assemelhavam à caligrafia e ao abstrato, Tirza Latimer observava que estas novas pinturas remetiam à representação de paisagens naturais, como montanhas e cenas da natureza. Se no começo de sua carreira a pintura era intensa na utilização de cores fortes e mais escuras na construção de formas abstratas elegantes, no final da vida sua obra pictórica se apresentava mais leves e vibrantes, em explosões de cores presentes nas telas.

Essas mudanças na forma de representar eram, na percepção dessas duas pessoas próximas, modos de retratar imagens e ambientes caros à Bernice que na época se encontrava em um movimento a partir do qual continuamente transitava entre a cidade e o campo, onde encontrava a natureza e aonde veio a se estabelecer, mudando-se para o condado de Philo ao norte da *Bay Area*. Bastante presente na narrativa, seja a partir de fotografias da artista em meio à vegetação ou nos relatos e depoimentos, ao que parece Bernice pretendia com essa mudança levar uma vida mais simples “no campo” no condado de Philo, montando ali um ateliê onde pudesse simplesmente se voltar de forma exclusiva à sua produção de pintura.



Fotografia representando Bernice Bing na maturidade, presente no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: *Stills* do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

As duas amigas dão conta de como a posicionalidade de Bernice como uma artista mulher, asiática e lésbica tinha afetado a recepção de sua obra e sua inserção no sistema das artes. Aos dezoito minutos do filme, Tirza Latimer nota como ela admirava o trabalho de Bernice e sua trajetória ao situá-la como uma mulher, asiático-americana, na costa oeste dos Estados Unidos, fazendo parte de um movimento artístico – o expressionismo abstrato - predominantemente “masculinista” ou percebido então como composto somente de homens, como Willem de Kooning e Jackson Pollock. Em sua percepção o trabalho de Bernice poderia ser visto como uma ponte entre culturas ocidentais e asiáticas e que ao invés de priorizar uma ou outra cultura (chinesa ou estadunidense) a artista tinha priorizado transitar entre estas referências, assim como também transitava entre a cidade e o campo como uma forma de meditação e de mediação entre seus estados de espírito.

Sua amiga Kim Anno, também de origem étnico-racial asiática, nota como ela e Bernice enxergavam então, no contato que tiveram enquanto Bernice estava viva, as influências filosóficas de orientação zen budista e que embora estas referências também existissem nos trabalhos de outros artistas expressionistas abstratos, no caso de Bernice estas influências tinha relação com suas origens étnicas e culturais e com outras formas de entendimento sobre a relação entre pintura e estados mentais meditativos. Nesse ponto o documentário, através do depoimento de Kim Anno, tenta representar uma ideia de autenticidade e maior veracidade no sentido filosófico presente e permeando o trabalho visual de Bernice no expressionismo abstrato, se comparado aos outros artistas dessa tendência artística. A representação ali tenta retratar essa situação tal como se sua origem étnico-racial necessariamente lhe outorgasse uma maior autoridade para a utilização de uma referência filosófica budista empregada em um fazer pictórico.

Na narrativa do documentário, a partir dos depoimentos que surgem depois (Flo Oy Wong, Moira Roth, Nancy Hom, Jennifer Banta e também de Kim Anno), a pintura em abstração pictórica é pensada em termos de espiritualidade, tentando desvincular ou mesmo criar um espaço de reconhecimento para esse tipo de fazer plástico sem necessariamente conectá-lo às tendências modernas de arte ocidental ou mesmo contestando que o abstracionismo pictórico tivesse surgido no interior deste “esquema exclusivo” estabelecido por uma história da arte ocidental “oficial” ou tal como se a abstração fosse um desenvolvimento lógico inevitável, presente e previsto pelas correntes modernistas ocidentais. Para Kim Anno o tipo de abstração que realizava Bernice Bing tirava inspiração na natureza e em outras filosofias espirituais

asiáticas e não necessariamente das correntes de arte moderna, como nos trabalhos que compartilhavam de pressupostos do abstracionismo abstrato então em voga no momento em que ela produzia sua arte, mas que se destaca dessa vertente pelas suas peculiaridades pictóricas e por outras intenções voltadas ao cultivo espiritual.

Em mais uma transição que se inicia aos vinte e três e segue até vinte e oito minutos se desenrola uma sequência fílmica que trata principalmente dos últimos anos da artista, de seu processo de adoecimento e da falta de reconhecimento de seu trabalho no campo das artes e também no contexto social artístico e ativista da *San Francisco Bay Area*. A edição e a montagem são mais dinâmicas, rápidas, passando de uma imagem a outra entre os depoimentos, com muitas narrativas coletadas a partir de falas utilizadas como narração em voz-over (algumas vezes também chamada “voz em *off*”) na apresentação de imagens das pinturas que são sobrepostas. Certo senso de urgência que vai se instaurando, pois já se está chegando ao final do filme.

Flo Oy Wong comenta que no final dos anos oitenta começara uma parceria de Bernice com outra organização que tinha uma missão política e artística bastante definida na *Bay Area* e em outras partes dos Estados Unidos: *Asian American Women Artist Association*¹⁵¹. Ela tinha começado a participar dos encontros anuais e de outras situações informais que se desenvolviam entre as integrantes dessa organização de matiz feminista, desenvolvendo um tipo de orientação que lembrava um tipo de trabalho no grupo como mentora de várias artistas participantes da associação, elas também mulheres, artistas, asiático-americanas e, em alguns casos, lésbicas.

O documentário nesse trecho trata com alguma hesitação dos aspectos relativos aos modos como a artista vivenciava sua sexualidade, notando que em algumas ocasiões Bernice procurava omitir sua orientação sexual, observando que “em alguns casos ela estava fora do armário” e em outras não queria que sua sexualidade fosse discutida em público. De forma complexa e nuançada o filme busca abordar o modo

¹⁵¹ Como uma das organizações produtoras do filmes a *Asian American Women Artist Association* é citada diversas vezes ao longo do documentário. Tanto Flo Oy Wong como Moira Roth, ambas fundadoras dessa organização, tem bastante proeminência ao longo do documentário, seja por seu contato pessoal com Bernice Bing ou pelo conhecimento em torno de sua obra e trajetória artísticas. Conheça um pouco mais das atividades do grupo em seu web site: <http://aawaa.net/about-us/history> / . Acessado em novembro de 2016.

como Bernice circulava e transitava entre comunidades que não tinham contato umas com as outras e como, dessa forma, ela tinha a possibilidade de gerenciar o modo como sua sexualidade era recebida e interpretada. Notava-se que ela não queria ser vista unicamente como lésbica e nem necessariamente como asiático-americana ou tal como se estes marcadores sociais definissem sua obra pictórica. O documentário dá a entender que Bernice queria ser vista como uma artista em si mesma, pelo valor intrínseco de sua obra pictórica, reafirmando o modo como ela resistia ao processo de estigmatização que geralmente se dava universo artístico e no mundo da arte institucionalizado estadunidense de artistas que como ela, uma mulher, asiática e lésbica.

Essa sequência se encontra editada de uma maneira bastante dinâmica, se concentrando em conectar as recorrências e similaridades entre os discursos das/os entrevistadas/os ao mesmo tempo em que se utiliza de muitas imagens fotográficas de Bernice no final da vida em situações em que se encontrava pintando e em outros momentos informais intercaladas com as falas. É um trecho delicado do filme, que trata de algumas dificuldades pessoais, envolvendo saúde mental, e também dificuldades financeiras pelas quais passou a artista. São relatados problemas que tinha Bernice na sua relação com seus amigos e parceiras e na dificuldade que tinha em estabelecer e manter relacionamentos duradouros. Não temos condições de saber pelo documentário se algumas das mulheres representadas tiveram relações amorosas com Bernice. De todas as entrevistadas a única que aparece e explicitamente falar sobre seu envolvimento com a artista foi Ginny Stripp.

Dos vinte e oito minutos aos trinta minutos finais do documentário o tom narrativo ganha uma forte carga emocional ao se mencionarem o processo de adoecimento e posterior falecimento de Bernice Bing, que no final da vida tinha sido diagnosticada com a doença Lúpus. A narrativa ganha certos matizes em torno do debate sobre a espiritualidade da artista, que nessa altura da vida se encontrava em uma dinâmica intensa de meditação, cânticos e de escrita pessoal em seu diário, registrando sonhos e outras reminiscências. Pequenos trabalhos em aquarela vão aparecendo com maior frequência na tela (seus últimos trabalhos) e vamos descobrindo, já quase ao final do filme que já tínhamos visto aquelas imagens, mais precisamente no começo do filme. Na montagem os depoimentos são utilizados em narração em voz-over, passando de um plano que se sobrepõe, focando por um momento a letra cursiva, escrita em um dos diários da artista, e mesclando-o visualmente com a imagem de suas últimas pinturas em aquarela, a

mesma pintura em tons amarelados e formas arredondadas que se vê nos créditos de abertura do filme.

Os depoimentos dão conta de que ela estava se preparando para a morte alguns meses antes de que ocorresse. A ideia ali expressa é de que como budista, a artista não acreditava na morte como o final de um ciclo vital, algo que é enfatizado continuamente na narrativa com a utilização de mais um dos poucos registros em audiovisual de Bernice falando a respeito de suas concepções em torno da ideia de desprendimento e desapego no sentido budista. Ela reforçava que tinha conseguido se “desprender de tudo” e que a única coisa que não tinha conseguido desprender-se era de sua arte, que ela via como um veículo para propagar outras energias e mensagens, do mesmo modo como similarmente também se propagam energias e mensagens através de um mantra cantado repetidamente.

Um corte na montagem e a finalização da sequência fílmica anterior se realiza na imagem estática de uma floresta escura de pinheiros captada em contraluz, de ângulo *contra-plongé*, no momento do pôr do sol. Entram as sequências que tratam do fim da vida da artista também se aborda o modo como ela tinha cumprido um papel importante como ativista no contexto urbano de San Francisco e pela sua posicionalidade como mulher, artista, lésbica e asiática. Os depoimentos Kim Anno, Lenore Chinn, Jeniffer Banta dão conta das contribuições de Bernice para a paisagem cultural da sua cidade e sobre o modo como sua história de vida deveria servir como inspiração para outros artistas semelhantes à ela, servindo como modelo para mulheres artistas e mulheres artistas asiáticas. A ligação realizada pelas criadoras do documentário entre as narrativas dessas entrevistadas acaba partindo da ideia de que Bernice se apresentasse como exemplo ser seguido no dias atuais e da necessidade de contar histórias como a dela para que servissem como inspiração para outras mulheres artistas, *queers* ou lésbicas *of color*.

A última sequência do documentário, que vai dos trinta minutos aos créditos finais do filme, em torno dos trinta e quatro minutos, trata principalmente da falta de reconhecimento e da necessidade de lembrar e honrar a memória de Bernice Bing no campo das artes institucionalizado mas também, para além desse contexto, de entender o impacto social e político da artista no contexto social comunitário na cidade San Francisco e arredores. A partir dos depoimentos de Jennifer Banta e Moira Roth se aborda a falta de reconhecimento oficial no campo das artes visuais e na história da arte moderna estadunidense, onde raramente a figura de Bernice e suas contribuições ao campo de

explorações e criação entre as tendências de pintura expressionista abstrata são lembradas com a devida consideração.

Elabora-se ali que este não reconhecimento no “campo oficial” das artes visuais se deva ao fato de que a artista fosse considerada “não adequada”, seja por sua etnicidade, por ser mulher ou por sua sexualidade. Aborda-se um pouco da insatisfação que Bernice expressava em vida ao saber ser uma boa artista e mesmo assim não ser reconhecida como parte do sistema de artes da mesma forma que seus pares masculinos no expressionismo abstrato o foram. A narrativa do filme toca nessa questão sugerindo explicitamente que ela não tenha sido reconhecida pelas dificuldades estruturais e sociais nos Estados Unidos no que se refere às discriminações raciais e não pelo fato de que não tenha sido uma boa artista em seu trabalho plástico.

O depoimento de Jennifer Banta - que é uma estudiosa da obra e da vida de Bernice e também a roteirista e uma das produtoras do documentário em questão - toca diretamente nesse assunto. De uma forma muito direta por volta dos vinte e sete minutos do documentário, Jennifer Banta¹⁵² observa que o que ocorreu com Bernice em termos de invisibilização seria somente um dos muitos exemplos de apagamentos de mulheres que ousam ocupar as posições nas quais ela se situava:

“Isso é o que acontece com mulheres artistas, com uma artista of color, com uma mulher lésbica... Ela é ‘filtrada’ da história, suas contribuições e realizações não são notadas e não são lembradas. Acho que é importante questionarmos: ‘por que não sabemos mais sobre ela?’ você sabe?... ‘Por que tão pouca coisa foi escrita sobre ela aqui’ [e sobre seu trabalho]. Aqui está uma figura histórica que estava presente em todos esses momentos importantes da história [na Bay Area] ... Com esse [muitos] ‘primeiros’: a primeira classe de masters in fine arts do San Francisco Art Institute; parte da primeira comissão que deu início aos trabalhos do San Francisco Neighborhood Arts Program durante os anos setenta; a fundadora do South of Market Arts Cultural Center.. Ela não somente foi parte desses movimentos, ela estava lá [ativamente] no momento

¹⁵² A pesquisadora oferece um texto curatorial a respeito da artista no seguinte endereço: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Bingshow/BBBanta.html>. Acessado em novembro de 2016.

de criação e no começo dessas organizações [artísticas em San Francisco]”

Ao mesmo tempo o documentário abre algum espaço para elaborar em algumas instâncias como a obra de Bernice Bing tenha sido reconhecida, apresentando como principal exemplo a aquisição de uma de suas telas para que fizesse parte do acervo do *De Young Museum*, uma das mais reconhecidas instituições de arte moderna e contemporânea em San Francisco e na costa oeste dos Estados Unidos. O trabalho da artista também ganha reconhecimento, podemos notar, na realização e na articulação narrativa desse documentário em si mesmo e na difusão e conhecimento de sua trajetória a partir da iniciativa das produtoras, roteiristas e principalmente da diretora do filme Madeleine Lim, inserindo-se assim também no tipo de projeto político que sua organização, o QWOCMAP, sintetiza no momento atual na *Bay Area*. O documentário é em si uma forma de reconhecimento e uma forma de visibilizar e tornar (re) conhecida a história de vida e a trajetória de Bernice Bing.

O filme vai se finalizando com uma fala de Flo Oy Wong que, bastante emocionada, com lágrimas escorrendo dos olhos, narra como Bernice mudou seu mundo e também o mundo de uma maneira geral, principalmente aqueles “mundos compartilhado” pelas pessoas que tiveram contato com ela na *Bay Area* e para além daquele contexto. Ao longo de sua fala outras imagens captadas com a câmera em *travelling*, tomadas a partir do equipamento filmico portado nas mãos da/o cinegrafista, vão se desenrolando. Surge então uma representação fotográfica em preto e branco de Bernice no final da vida, em posição agachada, entre folhagens numa paisagem de natureza, pousando e segurando um gato malhado em suas mãos. Um corte se realiza e uma imagem fotográfica da artista quando jovem, em contraposição a uma de suas pinturas surge ali rodeada de pequenas pinturas, de flores e outros objetos que se encontram pousados em um altar.

A foto da artista se encontra centralizada nesse ambiente onde não se encontra ninguém aparentemente, ou pelo menos é essa a impressão que as imagens querem provocar na/no expectador. Realizam-se imagens em *close up* do altar, que contêm outras fotografias de Bernice e outros objetos que, presumimos, tenham relação com o universo da artista. Alguns depoimentos finais vão se intercalando com material fotográfico, várias fotos de Bernice, jovem e mais madura, buscando construir uma ideia de que a artista ainda estaria

viva entre aqueles que tiveram contato com ela, sendo essa a tônica narrativa no final do filme.

Os depoimentos cessam e um corte promovido pela edição prossegue para a última cena e plano do filme: é a imagem em movimento captada com um ângulo em *contra-plongée* (de baixo para cima e num ângulo enviesado) de um objeto que também se movimenta - um mensageiro dos ventos construído em tubos metálicos em um tom esverdeado opaco e de uma pequena chapa arredondada metálica, também perfurada com pequenas formas arredondadas que se debatem contra os tubos. Captado em *slow motion* e em colorido o objeto se balança ao sabor do vento contra o reflexo e a luminosidade solar, numa imagem artística e bastante melancólica, que vai se transmutando aos poucos e se tornado preta e branca até desaparecer se mesclando com um fundo opaco em preto.

A música instrumental jazzística é liderada pelo piano ao final dessa tomada na passagem rápida para plano final, uma tela em negro onde aparecem aos poucos as letras que compõem o título do filme, em fontes bem finas, diferentes daquelas usadas nos créditos iniciais, mas também na cor branca. Desaparecem as letras do título aos poucos e começam a subir os letreiros de créditos finais. Rolam os créditos até o final dos trinta e nove minutos do filme, ao som melancólico de uma música jazzística com destaque para o som do saxofone.

Nos créditos de encerramento se informam dados sobre todas as pinturas representadas, as origens das fotografias utilizadas, dos documentos consultados para a pesquisa que deu origem ao filme e sobre as instituições que financiaram o projeto do documentário. Nota-se ali também que a composição da equipe de filmagem e de produção é em sua grande maioria, assim como foi o caso da maior parte das pessoas entrevistadas ao longo do filme, de mulheres. Trata-se assim de um audiovisual feito sobre uma artista de San Francisco, realizado por mulheres artistas e ativistas de San Francisco e concluído em tom narrativo e visual também bastante artístico, buscando valorizar as contribuições visuais e ativistas de Bernice Bing ao universo social e político na *San Francisco Bay Area*.

Interpretando “Os Mundos de Bernice Bing”

Aqui parto do princípio de que documentários tais como o aqui abordado são modos de representar o mundo e a realidade (NICHOLS, 2005), exercícios imagéticos que podem variar na sua execução de acordo com os interesses de suas/seus realizadores, que buscam de

forma invariável - às vezes consciente e outras vezes conscientemente - fornecer um comentário interessado sobre “qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (NICHOLS, 2005, p. 30). Tal como sugere Bill Nichols,

os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico [em movimento] de algum aspecto do mundo *de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social* (NICHOLS, 2005, p.73, *itálicos do autor*).

Como representação imagética e não simples reprodução do real, de um momento histórico bastante específico e da trajetória de uma artista em particular, “Os Mundos de Bernice Bing” cumpre com alguns objetivos bastante definidos por suas realizadoras e em especial por sua diretora, Madeleine Lim. Suas criadoras partem na invenção do filme de um modo de representação bastante marcado por uma aproximação documental expositiva e participativa no modo de montagem e edição das imagens, mas que também se desdobra em alguns momentos para uma representação mais poética e, se considerarmos o processo de concepção e conclusão do filme, também ganha matizes de um modo de representação reflexiva a partir do contexto de criação em que surgiu.

Inspiro-me aqui pela tipologia de modos representação e concepção de documentários sugerida por Bill Nichols (2005, p.138)¹⁵³, na qual ele distingue o modo expositivo como aquele que segue uma lógica de exposição narrativa liderada pela verbalidade, geralmente

¹⁵³ O pesquisador sugere a existência de seis modos de representação em documentários, propondo-os quase “tipos ideais” na classificação e análise desse tipo de produção filmica pelo fato de que, na prática, dificilmente encontraríamos um filme que fosse “puramente” ou somente um desses tipos. Cada tipo refletiria, para o autor, diferentes modos de expressão e engajamento do filme, de sua mensagem e de suas/seus realizadoras/es com as temáticas e com as realidades que se pretendem representadas no audiovisual. Notando que geralmente o que ocorre é uma “mescla” entre estes variados tipos de representação documental na realização de um mesmo filme, a depender do caso, ele distingue estes subgêneros diferentes tal como se apresenta a seguir: a) modo poético; b) expositivo; c) observativo; d) participativo; e) reflexivo; f) performático (NICHOLS, 2005, p. 177).

utilizando um narrador em voz-over para esclarecer informações de uma forma objetiva, conduzindo a narrativa de um modo lógico e se utilizando de imagens de um modo ilustrativo secundário e como evidência da veracidade dos fatos tratados. Na abordagem de Nichols “o documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme” (NICHOLS, 2005, p. 144) ao mesmo tempo em as imagens se contrapõem e evocam o que é dito. No caso os comentários, narrações ganham lugar destacado em relação ao que é apresentado visualmente, agrupando “fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (NICHOLS, 2005, p. 142). No caso do filme aqui analisado a montagem segue um ritmo que é ditado pelas unidades temáticas definidas por um roteiro pré-estabelecido e que, a partir da junção, justaposição e montagem dos depoimentos vão dando conta de uma progressão cronológica que apresentam evidências e reminiscências em torno da vida e da obra da artista.

Mas ao mesmo tempo o filme também ganha matizes de uma produção e de representação participativas. O que parece ocorrer é que ainda que as imagens ganhem caráter secundário em relação ao que é dito e ainda que a narração não seja aquela de um narrador onipresente, onisciente e desconectado pessoalmente da história, o envolvimento interpessoal das entrevistadas com Bernice Bing é crucial como parte do arco narrativo do filme. Ali as narradoras são pessoas extremamente relacionadas ao que está sendo contado e também ao objeto do documentário a obra plástica e a história de vida da artista visual Bernice Bing.

É nesse sentido que o filme também ganha, dentro da tipologia de Nichols, um caráter participativo (NICHOLS, 2005, p. 154-155), no engajamento das realizadoras do filme com o objeto do projeto fílmico e ao entrevistarem estas pessoas. Ainda assim a relação entre diretora do filme, sua equipe de filmagem e as pessoas que dão seus depoimentos são “apagadas” de forma intencional na montagem e edição do audiovisual. Talvez esse tipo de procedimento possa ser visto como uma intenção expressa de privilegiar as falas das pessoas envolvidas com Bernice ao longo de sua vida, deixando o envolvimento das criadoras do filme em segundo plano.

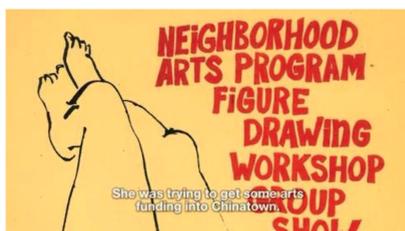
Assim, nesse tipo de postura parece ocorrer uma priorização explícita das entrevistas, que entremeadas e interconectadas através da montagem que se utiliza de material fotográfico, documentos, material de arquivo e pinturas, criam assim a voz narrativa do filme e a

mensagem que a diretora e sua equipe querem transmitir sobre Bernice Bing: a necessidade de valorização e reconhecimento em torno de suas obra visual e de seu impacto ativista e social no contexto urbano da *Bay Area*. Tal como comenta Nichols,

nem todos os documentários participativos enfatizam a experiência ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes do filme. O cineasta pode quere apresentar uma perspectiva mais ampla, frequentemente histórica em sua natureza. (...) E entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aprecem no filme ao invés de se dirigir ao público por meio de voz-over. No documentário participativo, a entrevista uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema. (...) Os cineastas usam as entrevistas para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tessitura das vozes dos participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem (NICHOLS, 2005, p. 159-160).

Mas o envolvimento pessoal da diretora e da sua equipe fica bastante evidente e ganha matizes de uma aproximação e de um modo de representação reflexiva que também está subjacente nesse documentário, uma vez que nos aprofundamos no processo de produção desse audiovisual e descobrimos que tanto as pessoas entrevistadas, como boa parte da equipe que realizadora estavam também engajadas na produção do filme ou então tinham diretamente pesquisado sobre Bernice Bing para a criação da estrutura narrativa e de um guia roteirizado que servia de base para o filme. Várias das entrevistadas faziam parte da *Asian American Women Artist Association*, uma organização do qual Bernice tinha feito parte e também uma das instituições que se definem como produtora do filme.

A roteirista e uma das entrevistas, Jeniffer Banta, tinha realizado pesquisa de pós-graduação com o objetivo de recobrar o papel e o impacto de Bernice Bing na cena artística e ativista na *Bay Area*. E a própria equipe de filmagem (Kebo Drew, Liliana Hueso e Meja Tyehimba) e sua diretora, Madeleine Lim, faziam parte da outra organização produtora do filme, o QWOCMAP, que como vimos é um grupo profundamente implicado em discutir a visibilidade de sujeitos e comunidade QTWPOC e de sua produção artística e audiovisual na *Bay Area*.



Stills do filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), apresentando as personagens entrevistadas e também destacado o envolvimento comunitário de Bing. Fonte: Acervo visual do QWOCMAP. Fonte: Stills do filme produzidos a partir de sua visualização em plataforma de *streaming* de vídeo, com acesso gentilmente disponibilizado pelo QWOCMAP no contexto da pesquisa.

A produção do filme sobre Bernice Bing também cumpria com objetivos políticos e com a missão de democratização e valorização dos processos de criação artística para mulheres, lésbicas, pessoas trans e *queer of color* em San Francisco, projeto político ativista ao qual se volta o grupo há mais de quinze anos.

Assim, como compete aos cineastas revelar e realçar a fotogenia existente no mundo material; apresentar nuances, medir tonalidades fotogênicas do mundo material (PENAFRIA, 1999, p. 04), e é isso o que esse filme parece estar representando justamente ao privilegiar uma abordagem multifacetada dos “mundos” nos quais transitou Bernice Bing, de uma forma a consolidar um ponto de vista singular, desenvolvido a partir das orientações políticas bastante claras das produtoras e da diretora. Essas orientações revelam a voz predominante do documentário, que segundo Bill Nichols se constituiria através do modo como imagens, som, elementos de linguagem cinematográfica, montagem e edição, enquadramentos e ângulos são utilizados e dispostos para transmitirem certa mensagem predominante presente no filme, como um comentário sobre o universo “real” que está sendo representado.

De um modo a mensagem ativista predominante no filme, que ao mesmo tempo em que “humaniza” e aprofunda o conhecimento a respeito da trajetória de Bernice, também quer nos convencer de seu papel importante naquilo que se refere ao peso simbólico local que a artista teve como mulher *queer of color* em seu ativismo desempenhado em San Francisco. O documentário reforça especialmente sua atuação no terreno das organizações artísticas comunitárias locais nos dando a “impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (NICHOLS, 2005, p. 58) que se constrói através principalmente da montagem do filme e por meio dos testemunhos das personagens entrevistadas.

A representação nesse documentário se dá de uma forma bastante “realista” e um tanto quanto “tradicional” ao não inovar ou diferir muito do formato de entrevistas realizadas de um modo bastante comum em documentários conhecido como “*talking heads*”¹⁵⁴, isto é, captando as

¹⁵⁴ “Nesse modelo de documentário, o filme é estruturado a partir de uma construção narrativa (normalmente de forma cronológica/linear) por meio de depoimentos de entrevistados acompanhados de inserções de imagens de apoio (material de arquivo, imagens inéditas realizadas para o filme e demais recursos imagéticos). Os entrevistados costumam ser compostos tanto por pessoas que tiveram experiência direta no assunto

entrevistadas em primeiro plano, a partir da altura dos ombros, presumivelmente sentadas enquanto dão seus depoimentos a uma entrevistadora “invisível” e silenciosa, muito provavelmente Madeleine Lim.

Em várias das cenas os recursos de narração em voz-over são utilizados a partir dos depoimentos registrados, manipulando-os na montagem para que abordem certas temáticas ou assuntos ao mesmo tempo em que se constroem cenas a partir da junção de planos compostos por outras imagens, principalmente captações em vídeo ou digitalmente manipuladas a partir de fotografias, pinturas e documentos. Em alguns casos, mais raros, as tomadas são captadas em planos de detalhes, em *close up* moderados dos rostos das/os entrevistadas/os.

Os intervalos entre as sequências sempre são demarcados por *travellings* de vários tipos de câmera que retratam suas pinturas ao som orquestrado de jazz, conectando as diferentes cenas, planos e temáticas numa narrativa coerente. A ordem cronológica é também observada de um modo geral, dando conta da trajetória e de uma noção de projeto aliada à produção artística através dos depoimentos de outros sobre suas obras e sua vida. Muitas das pinturas escolhidas para serem representadas no documentário são também elencadas e ordenadas, ao que parece em ordem cronológica, talvez num comprometimento de representar, mesmo que indiretamente o desenvolvimento pictórico da artista, de modo que o momento em que ela estuda caligrafia na China é apresentado pinturas de forte apelo gráfico e de contraste entre formas negras em fundos em branco, por exemplo, lembrando as formas da caligrafia tradicional chinesa.

Essas cenas de depoimento são alternadas com registros imagéticos que se utilizam de material de arquivo introduzido ao longo dos planos, cenas e sequências de modo digital e em algumas ocasiões captados diretamente pelos movimentos de câmera geralmente em *travelling* lateral. São utilizadas imagens fotográficas de arquivos pessoais e públicos e também registros jornalísticos pesquisados para o documentário por realizadoras do filme. Notadas estas características formais entre os elementos de linguagem fílmica utilizados no documentário, verifica-se uma opção por um projeto de filme que é mais aliado com um modo consolidado de realizar peças audiovisuais documentais, sem avançar muito em outros modos de representação poéticos ou performativos por exemplo.

abordado quanto por terceiros que ocupam o papel de especialista no tema discutido na obra” (TÁVORA, 2015, p 55-56).

Mas isso não impede que o filme avance na proposta inovadora de tratar de um modo político explícito questões políticas tabus em torno de representação alternativas das mulheres no audiovisual para construção ou mesmo para o combate de imagens estereotipadas, de processos de invisibilização ou no incentivo de promover reconhecimento, tal como se observa no filme produzido pelo QWOCMAP sobre Bernice Bing. A partir de um diálogo com as tendências de cinema documental feminista e que abordam as sexualidades entendidas como “minoritárias”, em voga ao menos desde os anos setenta, vemos que o projeto do QWOCMAP em geral e em específico se materializa na relação produção desse filme, que pensa o documentário como uma tática

“política, ao relembra-nos de como certas configurações sociais funcionam através de convenções e de códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade. Os surgimentos dos documentários feministas dos anos setenta fornecem um exemplo claro das obras que questionam convenções sociais. (...) [Vários desses filmes] seguiam a maioria das convenções do documentário participativo, mas também procuravam produzir uma consciência mais levada da discriminação sofrida pelas mulheres no mundo contemporâneo. Opõem às imagens (estereotipadas) [uma] representações radicalmente diferentes (...), com experiências e demandas de mulheres que rejeitaram estas ideias em favor de outras (...) (NICHOLS, 2005, p. 167-168)

Nota-se também que no filme se constrói uma narrativa sobre os papéis que a arte pode desempenhar na transformação dessas narrativas estereotipadas e de como em certas situações a ou o artista pode cumprir um papel decisivo como agente transformador de sua realidade social. Analisando a trajetória ativista e artística de Bernice Bing o QWOCMAP está também abordando um comentário sobre sua própria trajetória e missão no contexto social da *Bay Area*. Assim como a artista foi o objeto do documentário que realizou, o QWOCMAP se tornou um agente que também busca fomentar processos de transformação social ao estabelecer uma relação indissociável entre fazeres políticos e práticas artísticas naquilo que muitas vezes chamam de artivismo, um conceito que sugere um debate sobre o qual nos deteremos no próximo tópico desse capítulo.



Fotografis representando Bernice Bing na meia-idade, presente no filme *The Worlds of Bernice Bing* (2013), dirigido por Madeleine Lim. Fonte: Acervo visual do QWOCCMAP, gentilmente disponibilizado pelo QWOCCMAP no contexto da pesquisa.

Transformação social: ativismo e “comunidades” em espaços urbanos da *Bay Area*

Uma das questões mais recorrentes nos filmes de ficção e nos documentários produzidos no contexto da ONG são as formas pelas quais esses sujeitos compreendem suas atividades artísticas e políticas tais como ações que estão profundamente imbricadas. A relação entre arte e organização política para mobilizações e mudança social é algo conscientemente engendrado nos trabalhos fomentados pelo QWOCCMAP, através de seu festival de cinema e de seu curso de treinamento filmico. Ao considerarem seu fazer artístico as integrantes do QWOCCMAP definem uma relação simbiótica entre arte e ativismo, algo que não está necessariamente definido somente pelo universo

institucional da arte, mas também por uma estética que é relacional (BOURRIAUD, 2009) e ao mesmo tempo potencializadora de agência daqueles envolvidos em sua realização (GELL, 2001 ;1998).

Sua arte e ativismo tratam de fomentar transformação social através do que se define como artivismo, prática política e de criação que visa potencializar e visibilizar os processos de subjetivação e posições de sujeitos transfigurados através de práticas artísticas audiovisuais. Na junção das palavras “arte” e “ativismo”, as integrantes da ONG advogam pela indissociável relação entre fazer artístico e prática política em trabalhos que se distinguem como “tipos de criações visuais e estéticas realizadas por indivíduos que articulam e enxergam uma relação orgânica entre arte e ativismo” (SANDOVAL & LATORRE 2008, p. 82).

Em muitos aspectos, essas produções, que se originam no interior de movimentos sociais, extrapolam as fronteiras do que pode ser pensado como ‘arte’ por circuitos institucionalizados (GELL, 2001) no universo das artes visuais ou audiovisuais, aquele tipo de arte que geralmente é visto em museus, galerias e espaços tipicamente ‘artísticos’. Em algumas discussões recentes a respeito da produção de arte contemporânea, alguns pesquisadores no Brasil (KINCELER, 2009; NOVAES, 2012; WASEM, 2012.) e em outras partes do mundo (BOURRIAUD, 2009) têm denominado essas iniciativas pelos nomes de ‘arte relacional’, ‘arte colaborativa’, ‘arte participativa’ ou, algumas vezes, ‘arte pública de novo gênero’, num esforço crítico de elaboração teórica sobre essa produção artística. Essas tendências apontam para

[...] a superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados [...] no sentido de viabilizar relações na esfera da vida, [...] em que os espaços a serem ocupados já não são necessariamente os institucionais, [pois] a arte ocupa o espaço público, [...] resistindo e atuando coletivamente. (NOVAES, 2012, p. 66)

Pensar em novos processos artísticos de criação, marcados por coletividades e por dimensões públicas e polêmicas da vida social, parece ser uma das maneiras que o coletivo californiano encontra para expressar demandas coletivas que nem sempre encontram espaço para se materializar. Essas propostas pressupõem uma ampliação das discussões sobre a noção de “arte pública”, num tipo de arte que está profundamente relacionada à esfera pública, naqueles que são processos de transformação, conflito e disputas no interior de contextos sociais bastante definidos. Numa mudança de perspectiva no modo como se

encara expressões artísticas conectadas à esfera pública, William. J. T. Mitchell (1992, p. 2.), historiador e teórico estadunidense das artes visuais, propõe ‘ampliação’ e aprofundamento no modo como concebemos a esfera pública, levando igualmente a uma ampliação de escopo naquilo que é considerado como “arte pública” ou mesmo como “arte” no interior dos debates historiográficos e teóricos sobre a arte contemporânea.

Refletindo de forma semelhante, Susanne Lacy (1995, p. 19), artista e crítica de arte estadunidense, sugere a expressão ‘arte pública de novo gênero’ (*new genre public art*), considerando aquelas práticas artísticas nas quais o engajamento direto dos artistas proponentes e dos participantes, eles mesmos, nessa relação, tornados também artistas, criam possibilidades de interagir e comunicar questões prementes para todos aqueles envolvidos, produzindo afinidades através de dispositivos relacionais que provocam encontro, compartilhamento de experiências e possibilidades de mudança social – processos nos quais as relações estabelecidas são os próprios objetos e materiais artísticos que constituem fontes para a criação visual e poética.

Aqui os dispositivos relacionais se tratam do próprio festival de cinema organizado pelo QWOCMAP e de treinamento filmico , a *Film & Freedom Academy*, que produzem imagens em movimento e materializam questões pertinentes à esfera pública em situações e histórias profundamente relacionadas às vidas das mulheres e pessoas *queer* e trans nos Estados Unidos, principalmente na maneira como essas pessoas são tratadas e vistas no espaço público e nas relações de resistência que desenvolvem para responder aos processos de discriminação. As proposições artivistas do QWOCMAP pressupõem-se como ambientes de reunião e elaboração sobre o espaço e a esfera pública, ambientes nos quais se encontram maneiras de resistir e contrapor-se a um contexto no qual a própria aparição e “aparência pública de pessoas *queer* e trans são diversas vezes punidas com violências legais e ilegais” (BUTLER, 2012, p. 119).

Como processos participativos desenvolvidos tanto através do festival e do curso de treinamento filmico, estas são maneiras de trazer à tona outras formas de resistência, modos de combate que visibilizam as lutas feministas, *queer* e trans *of color* como parte do movimento por autodeterminação e autorrepresentação. Ao mesmo tempo buscam transfigurar novas agências e performances a partir dessas atividades ao ocuparem e reatualizam o espaço público com focos voltados para questões de abrangência coletiva e comunitária, impulsionando formas de (fazer) políticas diferenciadas.

Através do QWOCCFF e do curso de treinamento filmico que presenciei em Richmond, tornava-se presente e evidente a vontade de contar histórias em primeira pessoa que abordassem as vidas dos/as criadores/as, tomando os meios audiovisuais e o vídeo como ‘cúmplices’ nesse processo criativo. Seus trabalhos buscam transparecer, através das mídias visuais, as maneiras pelas quais eles/as realizam seu ativismo através de exercícios de compartilhamento de experiências micropolíticas (GUATTARI & ROLNIK, 1986, p. 53-55) que materializem e transformam o social. Lidando muitas vezes com discursos sociais que patologizam expressões de sexualidades que colocam em xeque o binarismo de gênero e a heterossexualidade compulsória, essas/es artistas criam formas de produzir cinema respondendo às representações que excluem os corpos e sujeitos ditos ‘diferentes’ a partir de sexismos e heteronormatividades.

Como dito anteriormente, a circulação das produções videográficas do QWOCCMAP e do debate sobre representações a respeito da comunidade QTWPOC na esfera pública se dá através da exibição em seu festival de cinema e também ao longo do intercâmbio com outros grupos ativistas na *Bay Area*. Essas parcerias se desenvolvem na criação de peças audiovisuais em parceria, tais como aquela desenvolvida entre elas e o SFWAR ou então na parceria com organizações de mulheres artistas, como na cooperação desenvolvida com *Asian American Women Artist Association*, para a produção do documentário sobre Bernice Bing.

Ao abordar e relembrar, fomentar o reconhecimento de Bernice Bing como uma ativista comunitária local em San Francisco, artista expressionista abstrata, lésbica asiático-americana enxergamos um dos modos pelos quais o ativismo do QWOCCMAP se manifesta. Nesse filme podemos observar uma das maneiras pelas quais a ONG realiza na prática esse relacionamento entre fazeres artísticos e fazeres políticos, ao registrar os depoimentos de personagens locais a respeito dessa artista e assim ampliar os espaços para abordar feminismos, gênero, sexualidade e questões étnicas e raciais em seu próprio trabalho de invenção artística na *Bay Area*.

Nesse filme somos confrontados com os processos identitários sugeridos pela narrativa construída a partir dos depoimentos das/os entrevistadas/os, posicionando Bernice como sujeito que diversas vezes escapava das definições fáceis pelo fato de ser, na verdade, muitas coisas e ocupar muitas posições subjetivas que nem sempre se viam facilmente conciliadas por ela e por aquelas/es ao seu redor, apontando para o que poderíamos considerar como um processo de subjetivação

marcado por diversas interconexões ou interseccionalidades entre diferentes marcadores sociais de diferença (gênero, sexualidade, relações étnico-raciais) e também por sua autodefinição como uma artista visual em um meio artístico extremamente masculinista, racista e excludente.

Resgatando também a importância simbólica da artista na cena artística urbana da *Bay Area*, sua relação e papel importante na definição da cena artística atual na cidade, especialmente na região de *South of Market* e no movimento cultural que ali se originou no começo dos anos setenta (e que desembocou na criação *SOMArts Cultural Center*), se observa o interesse do QWOCMAP em enviar uma mensagem clara a respeito do impacto que o ativismo e a produção artísticas de pessoas e das “comunidades” que organizam podem ter no momento contemporâneo pelo qual passa Região da Baía, marcado pela privatização de espaços públicos, pelo cerceamento e exclusão econômica causada pelos processos de gentrificação e especulação imobiliária que lá desenvolvem. As continuidades das atividades da ONG, de seu festival de cinema e de seus treinamentos filmicos são tanto uma comprovação como uma afirmação da importância desse tipo de trabalho coletivo artístico e político e um dos modos de resistências imagéticas de matiz feministas, trans e *queer of color* que se engendram a partir do QWOCMAP.

Esse é um tipo de produção artística e ativista que se volta muito mais para as necessidades coletivas e individuais das “comunidades”, a partir e através das quais essa mesma produção tem sua origem, e que, ainda que também se insira e dependa dos circuitos institucionais para sua circulação, tem sua potência ativada de forma mais vívida quando realizada em “comunidade”, na forma de interação e criação de significados que os próprios sujeitos criadoras/es e espectadoras/es dão às imagens que produzem, desmantelando “os dispositivos políticos que produzem diferenças de classe, raça, gênero e sexualidade e feminismo, criando uma plataforma artística e política para a invenção de um futuro comum” (PRECIADO, 2007, s/p.; 2011).

Aqui, essas criações também poderiam ser consideradas como uma espécie de arte pública, pois discutem as maneiras pelas quais os/as participantes dos treinamentos e os próprios vídeos e filmes do QWOCMAP lidam com a recepção e as reações negativas frente às suas sexualidades em contexto público, realizando, assim, em sua exibição em espaços específicos para produção cinematográfica, nos intercâmbios dessa produção com grupos em outras partes do mundo e

na *Bay Area* principalmente, na veiculação e na criação dos vídeos, uma maneira de intervir criticamente em relações sociais na esfera pública.

Visando transformação social e produzindo o que se define como ativismos que lidam com questões feministas, trans e *queer of color*, as integrantes da ONG estão comprometidas em propiciar táticas de resistência imagéticas. Seja na produção de imagens a partir de fóruns coletivos e de sua veiculação em ambientes de compartilhamento público, o QWOCMAP parece explorar as possibilidades de ocupação de espaços a partir de uma teorização e de uma prática cultural performativa que organiza e distribui formas particulares de afeto, agência e mobilidade social dentre arranjos sociais excludentes e complexos.

Construindo novos espaços destinados a situar as diversas identidades que agrupam em suas iniciativas, seus filmes são modos de reterritorializar estas posicionalidades no ambiente urbano através de táticas *queer* da ocupação desses espaços (narrativos, filmicos ou literais), resistência imagéticas que engendram novas possibilidades de mudança. Uns dos principais objetivos dos filmes seriam então justamente o de abordar os modos como estes sujeitos e coletividades ocupam os espaços públicos urbanos da *Bay Area* e nesse processo proporcionar debates sobre visibilidade, fomentando lutas por certo reconhecimento social. A arte ativista ali engendradora, com seus de fazeres políticos e poéticos bastante específicos no que se refere à criação filmica, se torna então umas das táticas de resistência feministas, trans e *queer* possíveis (MESSER 2010: IV-V), empregadas para angariar visibilidade e reconhecimento em contextos públicos urbanos e para construir, como vimos em capítulos anteriores, sua “comunidade” de QTWPOC.

A antropóloga Faye Ginsburg (2002, 1993, 1997) chamou de “ativismo cultural” o tipo de “apropriação” das variadas mídias por parte destas comunidades “minoritárias” com vistas a construir respostas contrárias aos efeitos destrutivos dos poderes que distorcem ou apagam suas existências e interesses. Atuando tanto no terreno da intervenção cultural como no da agência política, estas iniciativas fazem parte de um amplo espectro de práticas de mediação e mobilização autoconsciente destes agrupamentos “minoritários”. São assim iniciativas que tratam de

como grupos subalternos se voltam aos filmes, vídeos, e outras mídias não somente para ‘perseguir objetivos tradicionais de mudança social através das políticas de identidade e representação’ mas também fora de um desejo utópico de projetos de

emancipação... Tratam assim de erigir novos problemas concernentes à cidadania, moldando esferas públicas no interior dos esquemas de um discurso tradicional sobre a política e sobre a sociedade civil (MARCUS apud GINSBURG, ABU-LUGHOD & LARKIN, p. 07-08, 2002)¹⁵⁵.

Através das mídias são potencializadas capacidades de narrar histórias e recontar fatos a partir de pontos de vista nativos e “minoritários”, que podem circular além dos contextos locais em que são produzidas e que podem também fortalecer reivindicações culturais e sociais por direitos. Nessa abordagem antropológica sobre as mídias (GINSBURG, ABU-LUGHOD & LARKIN, 2002) a cultura é tomada como categoria em disputa e como lugar no qual se desenrolam confrontos ideológicos e políticos, naquilo que se define através do termo de enquadre “políticas da cultura” (*cultural politics*, no original). A ênfase nas disputas entre atores sociais carrega consigo uma noção de cultura que não é vista como algo coerente a autocontido, mas sim como um conjunto vivo no qual a reprodução de desigualdades e diferenças são também constituídas no interior das trocas intersubjetivas e de ações e práticas cotidianas entre pessoas.

Como um terreno constituído pela disputa, o contexto da *cultural politics* muitas vezes se relaciona com os debates sobre identidade e sobre práticas de resistência de ativistas e intelectuais e artistas associados aos movimentos sociais, com no caso do QWOCMAP. Nestes contextos se tornam explícitos os modos pelos quais as representações culturais são manipuladas por diferentes atores sociais para manter ou contestar relações de desigualdade. Fica claro que a representação é um lugar de formação e criação e não somente um espaço de expressão, isto é, se torna um contexto que reflete e constrói consciências, identidades, categorias sociais e histórias, situando-as

¹⁵⁵ Os autores no apresentam exemplos de como estas produções se materializam nos diferentes trabalhos de antropólogos, com diferentes comunidades: “*Activists are documenting traditional activities with elders; creating works to teach young people literacy in their own languages; engaging with dominant circuits of mass media and projecting political struggles through mainstream as well as alternative arenas; communicating among dispersed kin and communities on a range of issues; using video as legal documents in negotiations with states; presenting videos on state television to assert their presence televisually within national imaginaries; and creating award-winning feature films*” (GINSBURG, ABU-LUGHOD & LARKIN, p. 10, 2002).

como parte de processos sociais e históricos mais amplos e não como ideologias imutáveis.

Assim, as representações podem criar e ao mesmo tempo transformar subjetividade e sujeitos em processos de disputa e confronto, negociação e transformação, reconfigurando experiências coletivas e individuais. Este processo se tornaria mais evidente nos contextos nas quais atuam sujeitos historicamente marginalizados em relação aos poderes institucionalizados e como estes criam autorrepresentações de suas individualidades e coletividades para contra-atacar as representações negativas sobre os mesmos, ou então para preencher as ausências de representação e imagens sobre si mesmas/os, reescrevendo e subvertendo as imagens dominantes.

São assim iniciativas que relacionam geralmente a mobilização de grupos marginalizados em seu uso de mídias e da cultura popular para confrontar significados sociais e constituir novos espaços de representação. Desafiando as imagens vitimizadoras dos grupos e sujeitos periféricos, estes tipos de produção buscam privilegiar e evidenciar tais sujeitos como agentes, isto é, como sujeitos ativos em suas realizações. Criando tanto para propósitos artísticos como também para fins políticos, estas/es produtoras/es se utilizam de variados meios para produzir rupturas sociais e mudar os termos de debates sobre si e sobre suas comunidades na esfera pública, atacando estereótipos e reconstruindo/comunicando novos sentidos associados às suas identidades nacionais, raciais, étnicas, de gênero e sexualidade. Conscientes dos impactos do colonialismo, da descolonização e da globalização econômica e cultural, estas/es produtoras/es se apropriam de meios, mídias e formas culturais, para fazerem circular outras representações sobre elas/es próprias/os, bancando oposição às versões históricas estereotipadas sobre estas pessoas e grupos, desafiando e “democratizando” as representações *mainstream* existentes (MAHON, 2000).

Como um grupo que alude diretamente à utilização das mídias e da arte (se trata, como visto de um “projeto de mídias artísticas”), em suas inclinações políticas e em seu projeto de transformação social, estas questões ficam bastante evidentes em diversos de seus vídeos e materiais de divulgação do QWOCMAP e, especialmente, em uma conferência proferida por Kebo Drew na Universidade da Califórnia em Berkeley em 2011. Nesta conferência, gravada em áudio e disponível

on-line¹⁵⁶ pelo site do *Center of Race and Gender* da mesma universidade, Kebo explana, de quais seriam para ela, uma *queer women of color*, as principais concepções presentes no QWOCMAP sobre arte e resistência, pontuando diversas questões bastante alusivas e interessantes.

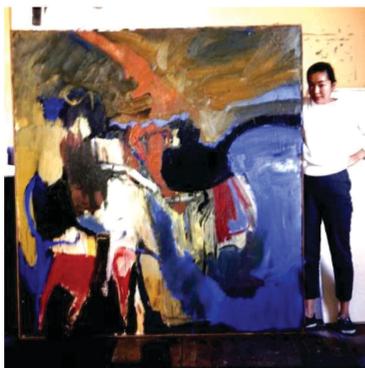
Em sua fala transparece as compreensões do coletivo a respeito da arte como forma de resistência cultural para as mulheres *of color* nos Estados Unidos, se destacando também como variados movimentos sociais e políticos tiveram, junto às suas diferentes atividades, “movimentos artísticos” que acompanhavam suas dinâmicas. Não se trataria somente de registrar as vidas e as mudanças sociais através dos movimentos sociais, mas sim transformar a realidade de sujeitos através das mídias e da arte, especialmente através do cinema e do vídeo.

Por meio destas mídias, tomadas como formas de arte, estas mulheres tratariam de tentar conformar estas “comunidades” de um modo localizado e resistindo aos sentimentos e processos de dispersão, procurando fomentar modos de pertencimento e de reconhecimento de certas igualdades entre as diferenças, considerando os diferentes modos pelos quais operam variados tipos de racismos e dos diferentes modos a partir dos quais políticas imperialistas e (neo)colonialistas atuaram ao longo do tempo e continuam a ter seus efeitos sentidos vida de tantas pessoas e coletividades. Ali, através da arte, se trataria de reconstruir, muito mais do que buscar uma “origem primeira”, mais autêntica, das identidades dos sujeitos envolvidos e sim tomar os processos de constituição identitária como processos fluídos e transformativos, articuladas transversalmente através de variadas localizações subjetivas. Tomando a arte como seu ativismo e não somente como uma ferramenta de um “verdadeiro ativismo” ou de uma “atuação política real” – desafiando a ideia de que a criação dos filmes fosse uma ferramenta auxiliar a atuação política “mais concreta” - o que propõem é que estes filmes e vídeos sejam formas visuais da própria política transformadora que elas engendram para transformar vidas; ali, arte é ativismo.

Adotando como exemplo outras formas de ativismo cultural, tal como as integrantes de grupos musicais afro-americanos dos anos sessenta (como na figura da cantora e ativista dos direitos civis dos

¹⁵⁶ É possível acessar o áudio no seguinte endereço: <http://crg.berkeley.edu/content/catalyst-kdrew>, acessado em janeiro de 2017.

negros nos EUA Bernice Johnson Reagon, integrante original de grupos tais como *Sweet Honey in the Rock* e *The Freedom Singers*) as participantes do QWOCMAP tratam de se aproximar das artes cinematográficas e do vídeo como uma forma de falar sobre suas vidas e lutas políticas, numa linguagem comum ao movimento social de que fazem parte e como maneira de organizar suas comunidades em torno de questões que concernem a todas/as essas pessoas e coletividades em tentativas locais de coalizão, situando-se, neste jogo, como ativistas e também como artistas.



Fotografia de Bernice Bing com uma de suas pinturas. Fotografia representando Madeleine Lim em sua prática filmica (fotografia foi editada e mensagens incluídas para divulgarem uma campanha de doações nacional chamada *Give Out Tuesday*, da qual participa a ONG. Fontes: acervo visual do QWOCMAP, com acesso gentilmente disponibilizado pelo grupo no contexto da pesquisa.

Como maneira de expressão e também de ativismo, as criadoras deste coletivo tratam de viabilizar não somente sua politização através das artes, mas também humanizar esta mesma política da qual fazem parte, como um dos modos pelos quais sejam possíveis transformações sociais mais significativas e duradouras. Através de sua arte elas materializariam maneiras de sobreviver aos percalços e efeitos das desigualdades e das diferenças como mulheres lésbicas, pessoas *queers* e trans *of color*, utilizando suportes midiáticos pelos quais seja possível materializar tais trajetórias e “curar” tais efeitos negativos da desigualdade social e da discriminação. Suas concepções constituem formas de potencializar os poderes das imagens filmicas a favor de outras representações sobre estas mulheres, seja contestando os poderes de imagens estereotipadas ou mesmo construindo novas imagens mais adequadas e, nesse movimento, constituindo novas subjetividades.

Ali as mídias fazem parte das práticas sociais e das mudanças políticas, no questionamento de certas configurações de poder dominantes, interrogando desigualdades e provocando impacto, através das novas tecnologias, na produção de identidades individuais e coletivas (GINSBURG, ABU-LUGHOD & LARKIN, p. 03, 2002). A iniciativa é construída em torno de desafios às representações estereotipadas a respeito destes sujeitos em suas diferenças, optando por criar novas representações produzidas por e a respeito destas pessoas e comunidades, num exercício em que a produção de novas imagens está intrinsecamente ligada à sua difusão e na intensificação de sua visibilidade, tomada como uma luta política e social por reconhecimento (FRASER, 2007). Adota-se assim uma conduta em que produção e criação artística e ativismo são acionados conjuntamente para produzir os efeitos mais variados.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. “*Writing Against Culture*” In.: R. Fox (org.) *Recapturing Anthropology*. Santa Fe, School of American Research Press, 1991.

ARMSTRONG, Elizabeth A. *Forging Gay Identities: Organizing Sexuality in San Francisco, 1950-1994*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

ANTI-EVICTION MAPPING PROJECT. “*Housing Production Goals and Loss: San Francisco, 2007-2014*”. 2014. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.antievictionmappingproject.net/develop.html>

ANTI-EVICTION MAPPING PROJECT. “*Housing Production Goals and Loss: San Francisco, 2007-2014*”. 2014. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.antievictionmappingproject.net/develop.html>

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.

BACCHETTA, Paola; EL-TAYEB, Fatima; HARITAWORN, Jin. ‘Queer of Colour Formations and Translocal Spaces in Europe’. *Society and Space* 5 (October issue), Vol. 33(5) 769–778 2015.

BALASUBRAMANIAN, Janani. “*What’s Wrong With the Term ‘Person of Color’*”, 2013. Disponível em: <http://www.blackgirldangerous.org/2013/03/2013321whats-wrong-with-the-term-person-of-color/>

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

BAUMAN, Richard. A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba. *Antropologia em primeira mão*, 103. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2008.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *cadernos pagu* (28), janeiro-junho de 2007:257-283.

BEY, Hakim. TAZ: zona autônoma temporária. (coleção Baderna) São Paulo: Conrad, 2001

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOYD, Nan Alamilla. *Wide-open Town: A History of Queer San Francisco to 1965*. University of California Press, 2003.

BULLARD, Robert D. (1993a). *Confronting Environmental Racism: Voices from the Grassroots*. Boston: South End Press.

BUTLER, Judith. “*Bodies in alliance and the politics of the street.*” In: MCLAGAN, Meg; MCKEE, Yates. *Sensible politics: the visual culture of nongovernmental activism*. New York: MIT Press, p. 117-137, 2012.

BUTLER, Judith. 1998. "Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo". Campinas: Cadernos Pagu, n. 11, p. 11-42.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

CAUSA JUSTA. *DEVELOPMENT WITHOUT DISPLACEMENT? Resisting Gentrification in the Bay Area*. San Francisco, 2004

CHEN, Mel. *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham, NC: Duke University Press, 2012.

CLIFFORD, J. e G. MARCUS (orgs.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986.

COALITION ON HOMELESSNESS. “*Harassment and Displacement in the Mission: Community Experiences Survey*”, 2014. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.cohsf.org/wp-content/uploads/2014/08/Harrsment-and-Displacement-Survey-Mission-Report-.pdf>.

COMBAHEE RIVER COLLECTIVE STATEMENT. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of us are Brave*. HULL, Gloria; BELL, Patricia Scott; SMITH, Barbara (eds.), New York: The Feminist Press, 1982 [1977]

CRAPANZANO, Vicent. Diálogo. Anuário antropológico, n.88. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. 'Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color', *Stanford Law Review* 43(6): 1241–99, 1991

DAWSEY, John. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*, 13. São Paulo: USP, 2005. pp. 163-176.

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

DIAS, Leonora & GRUNVALD, Vitor. A não binariedade em questão. Blog da Revista Flash Magazine. MACIEL, João & MEDINA, Rafael (editores). Brasil, agosto de 2016. Disponível em: <http://flesh-mag.com/a-nao-binariedade-em-questao/>. Acessado em: 10 set. 2016.

D'EMILIO, John. "Gay Politics, Gay Community: San Francisco's Experience," *Socialist Review*, JanuaryFebruary, pp. 77-104 1981.

ENRÍQUEZ-ENRÍQUEZ, Mónica. *8th Annual Queer Women of Color Media Arts Project Film Festival*. Blog da Astraea - Lesbian Foundation for Justice.[S.l.], 20 June2012.Disponível em: <<http://bit.ly/1ABAPGp>>. Acesso em:20 jan. 2017.

FERGUSON, Roderick. *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

FOUCAULT, M. História da sexualidade III: o cuidado de si. 6.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. 1995. "O sujeito e o poder". In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para

além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro:Forense Universitária, p. 231-235.

FOUCFOUCAULT, Michel. A Ética do Cuidado de Si como Prática de Liberdade. In: _____. Ética, Sexualidade, Política - Ditos e Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.

FOUCAULT, Michel.. Historia da sexualidade I: a vontade de saber. 10. ed. Rio de Janeiro (RJ) Graal 1990.

FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. Revista Estudos Feministas, Florianópolis , v. 15, n. 2 , p. 291-308, 2007.

GELL, Alfred. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. *Arte e Ensaios:Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

GEORGIADES, Anthemos. “*San Francisco Apartment Rents Rose by 13.5% in 2014*”.Matéria Jornalística digital no portal Zumper, Dezembro de 2014. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <https://www.zumper.com/blog/2014/12/san-francisco-apartment-rents-rose-by-13-5-in-2014>

GINSBURG , Faye. “*From little things, big things grow*”: *indigenous media and cultural activism*. In: Fox & Starn, pp. 118-44, 1997.

GINSBURG , Faye. *Aboriginal Media and the Australian Imaginary*.Public Culture special issue, Screening Politics in a World of Nations, 5 (3): 557–78, 1993.

GINSBURG , Faye. et all. *Introduction*. In: *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, F. D. Ginsburg e outros eds., Berkeley: University of California Press, 2002

GOLDMAN, Márcio. *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará/NuAP, 1999.

GOPINATH, Gayatri. *Impossible desires: queer diasporas and South Asian public cultures*. Durham, Duke University Press, 2005.

GRANT, Jaime M.; MOTTET, Lisa A.; TANIS, J.D. Justin. “*Injustice at Every Turn A Report of the National Transgender Discrimination Survey*”. National Center for Transgender Equality, 2011. Disponível em (consultado em Maio de 2015): http://www.thetaskforce.org/static_html/downloads/reports/reports/ntds_full.pdf

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. 1986. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.

HARAWAY, Donna. 1988. “*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*”. *Feminist Studies* 14, no. 3.

HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London Free Association Books. 1991.

HARDING, Sandra. *Is Science Multicultural? Postcolonialisms, Feminisms, and Epistemologies*. Blomington: Indiana University Press, 1998.

HARDING, Sandra. *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Ithaca, NY: Cornell University Press., 1991.

HEFFTER, Emily. “*Rents Are Up, and Not Where You Might Expect*”. *Materia Jornalística digital no portal Zillow*, Fevereiro de 2015. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.zillow.com/blog/rents-up-not-where-you-expect-170427/>

HIKIJ, Rose Satiko. *Imagem violência— mimesis e reflexividade em alguns filmes contemporâneos*. Dissertação de mestrado, PPGASUSP, São Paulo, 1998.

hooks, bell. “*The Oppositional Gaze*”. In: *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.

hooks, bell. *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York, Routledge, 1996.

HOUGHTON MIFFLIN COMPANY. The American heritage guide to contemporary usage and style, 2005. Disponível em: <https://zourpri.files.wordpress.com/2014/01/the-american-heritage-guide-to-contemporary-usage-and-style-2005.pdf>

KINCELER, José. “O processo criativo de ‘vinho saber’ – arte relacional em sua forma complexa”. In: MARTINS, Pedro (Org.). *Território esociabilidade*. Florianópolis: PEST, p.115-127, 2009.

KUNTSMAN, Adi. Figurations of violence and belonging: queerness, migranhood and nationalism in cyberspace and beyond. New York: Peter Lang, 2009.

KUUTMA, Kristin. Festival as communicative performance and celebration of ethnicity. *Folklore*, 7, 76–86, 1998

LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Ed. Bay Press, 1995.

LARKIN STREET YOUTH SERVICES. “*LGBTQ Homeless Youth in San Francisco*”, 2012. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://migre.me/qhWWA>

LAURETIS, Teresa de. Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction. Special issue of Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, vol. 3, no. 2. Summer, pp. iii-xviii, Duke University Press, 1991.

LEE, Insun, ARCODIA, Charles and LEE, Timothy Jeonglyeol. Key characteristics of multicultural festivals: A critical review of the literature. *Event Management*, 16 1: 93-101, 2012.

LIPPARD, Lucy R. *Trojan Horses: Activist Art and Power*. In: WALLIS, Brian (ed. by) *Art after modernism: rethinking representation*. The New Museum of Contemporary Art / David R, Godine, Publishers, 1984.

LORDE, Audre. “Age, race, class and sex” in: *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley: Crossing Press, 1984.

MACDOUGALL, David. *The corporeal image. Princeton e Oxford, Princeton University Press*, 2006.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. *Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 11, Universidade da Beira Interior e a Universidade Estadual de Campinas. Brasil/Portugal, dezembro de 2011. Disponível on-line: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf, acessado em 20 de maio de 2011

MAHON, Maureen E.. *The visible evidence of cultural producers*. Annual Review of Anthropology, 2000.

MALUF, Sônia. W. . Além do templo e do texto: desafios e dilemas dos estudos de religião no Brasil. *Antropologia em Primeira Mão*, v. 124, p. 05-14, 2011a.

MANALANSAN IV, Martin. *Global divas: Filipino gay men in the diaspora*. Durham (UK): Duke University Press, 2003.

MANNING, Frank E. 1992. *Spectacle. Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Ed. by Richard Bauman. New York.

MARCUS, George E. *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. Annual Review of Anthropology, Vol. 24, 1995.

MESSER, Lucas Charles. 2010. *Queer Migrant Culture: Undocumented Queer Latinos and Queer Clubs in Phoenix*. Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy. Tempe (Phoenix): Arizona State University.

METROPOLITAN TRANSPORTATION COMMISSION – CITY & COUNTY OF SAN FRANCISCO. “*Bay Area Census*”, 2010. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.bayareacensus.ca.gov/counties/SanFranciscoCounty70.htm>

MITCHELL, William J. T. (Ed.). *Art and the public sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

MOHANTY, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". *boundary 2*, v. 12, n. 3, p. 333-358, 1984.

MOL, Annemarie. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. New York: Duke University Press, 2002.

MOVEMENT ADVANCEMENT PROJECT (MAP). "A BROKEN BARGAIN FOR LGBT WORKERS OF COLOR", Novembro de 2013. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.lgbtmap.org/file/a-broken-bargain-for-lgbt-workers-of-color.pdf>

MULVEY, L.; MALUF, S.; DE MELLO, C.; PEDRO, V., (2005). Entrevista com Laura Mulvey. Revista Estudos Feministas, v.13,n2, Florianópolis, Brasil. Disponível on-line: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8541> , acessado em 20 de maio de 2011.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Originally Published - Screen 16.3 Autumn ,pp. 6-18, 1975.

MUÑOZ, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

NATIONAL ALLIANCE TO END HOMELESS. "LGBTQ Homeless Youth Fact Sheet". Sem data.. Disponível em <http://www.safeschoolscoalition.org/LGBTQhomelessFactSheetbyNAEH.pdf>

NATIONAL COALITION FOR THE HOMELESS. "How Many People Experience Homelessness?". Artigo eletrônico, Julho de 2009. Disponível em (consultado em Maio de 2015): http://www.nationalhomeless.org/factsheets/How_Many.html

NATIONAL COALITION OF ANTI-VIOLENCE (NCAVP). "Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, And HIV-Affected Hate Violence In 2013 (2014 Release Edition)". 2014. Disponível em (consultado

em Maio de 2015):
http://www.avp.org/storage/documents/2013_ncavp_hvreport_final.pdf

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 2005. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOVAES, Mariana. “Sistemas de arte participativa: apontamentos sobre um espaço praticado”. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. I, n. 24, p. 64-75, ago. 2012.

OCHOA, Marcia. Diáspora Queer: mirada hemisférica y los estudios queer Latinoamericanos. In: BALDERSTON, Daniel & CASTRO, Arturo Matute. *Cartografias queer: sexualidades y activismo LGBT en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2011

OFFICE OF THE CONTROLLER - CITY & COUNTY OF SAN FRANCISCO. “COUNTY JAIL NEEDS ASSESSMENT - Hall of Justice Replacement Jail”. Outubro de 2013. Disponível em (consultado em Maio de 2015):
<http://sfcontroller.org/Modules/ShowDocument.aspx?documentid=4596>

PARMAR, Pratibha. “*That moment of emergence*”. In: GEVEN Marthe; PARMAR, Pratibha; GREYSON, John. *Queer looks: perspectives on lesbian and gay film and video*. New York, Routledge, 1993.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 de out. de 2011.

PERFORMANCE URBAN PLANNING. *11th Annual Demographia International Housing Affordability Survey (Data for 3rd Quarter 2014)*, 2015. Disponível em (consultado em Maio de 2015):
<http://www.demographia.com/dhi.pdf>

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidade, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v.11, n.2, jul/dez: 263-274, 2008. Disponível on-line:

<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/5247> , acessado em 20 de maio de 2011

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". Rev. Estud. Fem. [online]. 2011, vol.19, n.1, pp. 11-20.

PRECIADO, Beatriz. "Mujeres em los márgenes". *El País*, Madrid, 13 enero 2007. Disponível em: <http://bit.ly/1s8JQAW> - consultado em janeiro de 2017.

PUAR, Jasbir. "I would rather be a cyborg than a goddess": *Intersectionality, Assemblage, and Affective Politics*. *PhiloSOPHIA: A Journal of Feminist Philosophy*, 2.1, pgs. 49-66, 2012.

PUAR, Jasbir. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham, Duke University Press, 2007.

QWOCMAP, Programação do 10th Queer Women of Color Film Festival -QWOCFF. San Francisco: *Queer Women of Color Media Arts Project*, 2014.

RAY, Nicholas. "Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Youth - An Epidemic of Homelessness". National Gay and Lesbian Task Force, 2006 Disponível em (consultado em Maio de 2015): http://www.thetaskforce.org/static_html/downloads/HomelessYouth.pdf .

RENT BOARD - CITY & COUNTY OF SAN FRANCISCO. "Monthly Statistics". Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.sfrb.org/index.aspx?page=47>

RICH, Adrienne. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs - Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, vol. 5, n.4, Summer, p. 631-660, University of Chicago Press, 1980.

RICH, B. Ruby. Collision, Catastrophe, Celebration: The Relationship between Gay and Lesbian Film Festivals and Their Publics, 1999. In: White, Patricia et al. *Queer Publicity: A Dossier on Lesbian and Gay Film Festivals*. GLQ 5:1, 73-78.

RICH, B. Ruby. The New Homosexual Film Festival. In: BARRET, M.; BOUDREAU, C.; CAPÓ, S.; GUTWILLIG, S.; HEINDENREICH, N.; JOHNSON, L.; MARZI, G.; OTTO, D.; ROBINSON, B.; SETZER, K. 2005. Queer Film and Video Festival Forum, Take One. Curators speak out (dossier). *GLQ*, 11(4): 579-603.

RIVERA-SERVERA, Ramón H. 2004. "Choreographies of Resistance: Latina/o Queer Dance and the Utopian Performative". In: *Modern Drama*, Volume 47, Number 2, Summer. Toronto: University of Toronto, p. 269-289.

RODRIGUEZ, Juana Maria. *Queer Latinidad: Identity Practices, Discursive Spaces*. New York: New York University Press, 2003.

ROUCH, Jean, "The Camera and Man," In: *Cine-Ethnography*, by Jean Rouch. Ed. Steven Feld. Minneapolis: Minnesota UP, 2003 [1973].

RUBIN, Gayle. *Thinking sex: notes for a radical Theory of the Politics of sexuality*. in Nardi, P. And Schneider, B. Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies – A reader, London/New York, Routledge ed., 1998.

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. "Tráfico sexual – entrevista Gayle Rubin com Judith Butler". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, p. 157-209, 2003.

SAFIRE, William. "On Language - People of Color". The New York Times, Novembro de 1988. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://www.nytimes.com/1988/11/20/magazine/on-language-people-of-color.html>

SAN FRANCISCO HUMAN SERVICES AGENCY. "Homeless – Point-in-time: Count & Survey, Comprehensive Report". 2013. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <http://sfgov.org/lhcb/sites/sfgov.org.lhcb/files/migrated/FileCenter/Documents/LHCB/San Francisco PIT Homeless Count 2013 Final February 13 2014.pdf>

SANDOVAL, Chela. "Dissident globalizations, emancipator methods, social-erotics". In: CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo; MANALANSAN

IV, Martin F. (Ed.). *Queer globalizations: citizenship and the afterlife of colonialism*. New York: New York University Press, 2002.

SANDOVAL, Chela; LATORRE, Guisela. "Chicana/o activism: Judy Baca's digital work with youth of color". EVERETT, Anna (Ed.). *Learning race and ethnicity: youth and digital media*. Cambridge: The MIT Press, p. 81-108, 2008.

SANTOS, Matheus Araújo dos. As impotências de uma arte queer. Site do Grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS) da Universidade Federal da Bahia. COLLING, Leandro (Coordenação). Brasil, maio de 2016. Disponível em: <http://www.politicasdocus.com/index.php/noticias/item/479-arte>. Acesso em: 10 set. 2016.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

SELBERG, Torunn. 'Festivals as celebrations of place in modern society: Two examples from Norway', *Folklore*, 117: 2974312, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo (SP): CosacNaify, 2006.

SLATER, Tom. "*The Eviction of Critical Perspectives from Gentrification Research*" *International Journal of Urban and Regional Research* Volume 30.4 December 2006 p.737–57, 2006.

SILVA, Marcos Aurélio da. *Territórios do desejo: performance, territorialidade e cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2012.

STOELTJE, Beverly. *Festival. Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Ed. by Richard Bauman. New York, 1992.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas, Editora da Unicamp, 2006 [1988].

STRATHERN, Marilyn. *Partial connections*. Altamira Press. 2ª ed, 2004[1991].

TÁVORA, Adérito Schneider Alencar. Reflexões sobre teoria & prática na montagem do filme documentário *hang the superstars*. Revista Nós | Cultura, Estética e Linguagens. v.01 n.01 – 2016

TRINH, T. Minh-Ha & Chen, Nancy N. "*Speaking nearby*." In: *Visual Anthropology Review*, 82 Volume 8, n. 1 Spring, 1992.

TRINH, T. Minh-Ha. *When the moon waxes red: representation, gender and cultural politics*. New York: Routledge, 1991.

TRINH, T. Minh-Ha. *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1989.

TURNER, Victor. Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology. In: TURNER, Victor. *From ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982. p. 20-60.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974a

TURNER, Victor. Social dramas and ritual metaphors. In: TURNER, Victor. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974b. p. 23-59.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York, PAJ Publications, 1987

VAID, Urvashi. *Virtual equality: the mainstreaming of gay & lesbian liberation*. Nova York, Anchor Books, 1995.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

WACQUANT, Loïc. "Relocating Gentrification: The Working Class, Science and the State in Recent Urban Research". *International Journal of Urban and Regional Research*, Volume 32.1 March, p. 198–205, 2008.

WACQUANT, Loïc. *Punishing the poor: the new government of social insecurity*. Duke University Press, Durham and London, 2008.

WASEM, Marcelo. "Passagens sonoras sobre autonomia, educação, ativismo, arte e sistemas". *Polêm!ca*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, p. 10-20, 2012.

WEISS, Margot. *Techniques of Pleasure: BDSM and the Circuits of Sexuality*. New York: Duke University Press, 2011.

WEKKER, Gloria. *The politics of passion: women's sexual culture in the Afro-Surinamese diaspora*. New York, Columbia University Press, 2006.

WESTON, Kath. *Families we choose: lesbians, gays, kinship*. New York: Columbia Univ. Press, 1991.

WESTON, Kath. "Me, Myself and I". In: *Theorizing intersectionality and sexuality*. edited by Yvette Taylor, Sally Hines and Mark E. Casey. New York, Palgrave Macmillan, 2011.

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

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

ZUKIN, Sharon. "Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core". *Annual Review of Sociology*, Vol. 13, pp. 129-147, 1987.

ZUMPER. "January 2015 Rent Report". Relatório desenvolvido pelo portal Zumper, Janeiro de 2015. Disponível em (consultado em Maio de 2015): <https://www.zumper.com/blog/wp-content/uploads/2015/02/January-2015-Rent-Report.pdf>

