

# UMA HISTÓRIA CURTA E PESSOAL DO CINEMA EXPERIMENTAL LÉSBICO E GAY<sup>1</sup>

**Jim Hubbard**

*Tradução: Haroldo Ferreira Lima*

## APRESENTAÇÃO DO TRADUTOR<sup>2</sup>

Em 2003 o compartilhamento *peer to peer*<sup>3</sup> havia transformado a indústria musical e lançado à rede um número incontável de materiais cinéfilos até então muito restritos. Em poucos anos, um arquivo determinante do cinema independente encontraria os mais distantes hds, e formaria um público muito mais vasto e diverso.<sup>4</sup> Também no começo do milênio, o HIV/aids havia se tornado um vírus manejável, pelos menos para assistidos por serviços públicos de saúde, como o Sistema Único de Saúde (SUS), ou por aquelas que podiam arcar com um tratamento complexo e caro. Enquanto a pandemia ainda afetava, e afeta, uma grande parcela da população desprotegida pelo estado e pela inacessibilidade econômica aos retrovirais, o coquetel começou a dar novo fôlego para um comunidade que passara a década de 1980 e parte da seguinte entre o luto e a luta, evocando aqui as palavras de Douglas Crimp (1989) em seu definidor ensaio para a *October*. Ainda na década de 2000, o cinema experimental estadunidense começava a passar por uma revisão. A produção de mulheres e pessoas *queer* ainda era escrita em termos de apêndice ao cânone masculino e hétero, como na revisão crítica de P. Adams Sitney (2002),<sup>5</sup> ainda que uma série de publicações<sup>6</sup> tracem o protagonismo das mulheres e *queers* ao longo de todo o seu percurso, da década de 1940 ao final dos anos 2000.

Talvez possamos dizer que a edição do *Millennium Film Journal*, publicada no outono de 2003, faça parte dessa investida. Criado em 1977, o MFJ viria a se tornar um dispositivo crítico fundamental para a cena estadunidense. Produto das articulações pedagógicas do *Millennium Film Workshop*, espaço de formação técnica, ativismo cinematográfico e produção de olhar implicada com o cinema independente e experimental, a revista forneceria material para o culto à cinefilia underground. Criado por Ken Jacobs em 1966, o *Millennium*

Film é uma peça importantíssima do cinema independente, e um olhar menos viciado sobre ele diria, para produção cultural *queer* estadunidense também. Embora considerada uma instituição da vanguarda, se tomarmos a palavra escolhida por Sitney para traçar o trabalho de um cinema visionário, o MFJ parece muito sincronizada com as flexões da indústria no começo dos anos 2000. Necessário e mesmo reparador, o número *Lesbian and Gay Experimental Cinema*, aqui apresentado com a introdução de sua edição, é contemporâneo ao momento de hiper-visibilidade, atingida pela cultura *queer* na televisão e no cinema *mainstream* americanos. Cabe perguntar, desse modo, por que foi preciso de tanto tempo para esse balanço, afinal, se mesmo nas palavras de Jonas Mekas (2000), ainda em 1955, o cinema experimental estadunidense parecia “uma conspiração de homossexuais” (Mekas, 2000, p. 23)?

A introdução de Jim Hubbard para a edição 41 do MFJ não toma propriamente as articulações do *Millennium Film*, sejam suas oficinas, exposições e rodas de conversa. Invés disso, sua crítica aponta para o cinema estrutural. Hubbard, realizador e ativista, faz um balanço da cena underground a partir de realizadoras gays e lésbicas com a limitação que uma introdução e as décadas de vasto trabalho impõem. O autor aposta na crônica afetiva, certamente fragilizada pela memória e inclinada pelo gosto, para posicionar nomes e obras em uma cena múltipla e desejosa. Seu texto talvez funcione como uma re-visão de momentos e questões, como a ultrapassada querela cinema/vídeo. Trata-se de um texto, como você lerá, marcado pela questão do arquivo - seja pelo tom memorialístico do autor, que denota a importância desse modo de transmissão da experiência para as comunidades *queer*, seja pelo modo como seu trabalho se desdobrou ao longo das últimas duas décadas. Após gerações de lutas, perdas, muito prazer e investimentos artísticos valiosos,

não poderia acontecer de outra maneira. O texto funciona como um mapa inicial para a interessada no cinema estadunidense desbravar as sensações produzidas por filmes implicados em pensar as sensibilidades *queer* no experimental. Uma cartografia que, se inconclusa, abre múltiplos caminhos e saídas. A introdução também ancora, sob a rubrica de Hubbard, o vasto trabalho do diretor disponível on-line. É uma leitura importante. Por isso esta apresentação, e a tradução que segue.

## PRÉ-HISTÓRIA

Em 1974, no momento em que decidia me tornar um diretor de cinema, os cineastas experimentais ofereciam o único modelo disponível para se tornar um realizador fora do armário. A verdade é que pelo menos nos EUA, parecia que as gays<sup>7</sup> formavam a base do cinema experimental.

Reimaginar a cena lésbica e gay de filmes experimentais da segunda metade da década de 1970, como vista por um estudante do San Francisco Art Institute, é um gesto quase arqueológico para minha memória embaçada. Para mim, o mais visível realizador gay naquele momento era Kenneth Anger. *Fireworks* (1947) condensou o vigor, o perigo e a glória da saída do armário de maneira tão perfeita e prazerosa que fez todos os filmes de *coming out* seguintes desnecessários. *Scorpio Rising* (1963) definiu a virilidade homossexual e com o uso do rock posicionou sua centralidade na cultura popular americana. Apesar de se poder dizer que todos os filmes de Anger tem uma sensibilidade gay, apenas *Kustom Kar Kommadons* (1965) pode ser chamado de homoerótico. Desde a década de 1940 o trabalho de James Broughton era marcado por uma homosensibilidade e aspectos homoeróticas, apesar de suas frequentes crises hétero, finalmente se abriu por completo com o filme realizado com Joel Singer. Eu me lembro de estar sentado na beira da poltrona e quase gozar com as imagens duplas de Broughton. De maneira vibrante elas anunciavam, “vindo, completamente juntos, totalmente juntos, totalmente juntos em sua totalidade.” Em uma grande ironia, talvez a mais explícita e deslumbrante representação do sexo gay tenha aparecido na projeção dupla de *Christmas on Earth* (1963), de Barbara Rubin,

uma realizadora de 16 anos que posteriormente se converteu ao judaísmo ortodoxo, teve sete filhos e morreu no parto.

Além desses filmes feitos por gays, realizadores héteros e de sexualidade indefinida também produziram uma grande impressão: a adorável sequência de ópera com dois homens dançando no *Dickson Experimental Sound Film* (1985) é uma delas, *Lot in Sodom* (1963) realizado por Watson e Webber. Há ainda o exasperante *Geography of the Body* (Willard Maas, 1933), o *Salome* (1923) dirigido por Alla Nazimova, o torturado *O Retrato de Jason* (Shirley Clarke, 1967) e ainda a extraordinária encenação do amor e do desejo aprisionado feita por Jean Genet em *Un Chant D'Amour* (1950).

É importante dizer que, na década de 1970, apesar de haver uma forte impressão de que os filmes gay eram realmente importantes, a maior parte deles era impossível de ver. A grande maioria dos filmes de Warhol haviam saído de circulação. O único modo de ver Warhol era quando Ondine mostrava suas cópias pessoais de *The Chelsea Girls* (1966), *The Loves of Ondine* (1968) e *Vinyl* (1965). Aquelas sessões eram maravilhosas! Ondine era a encarnação da verdadeira gay: espirituosa, incisiva, sarcástica, sincera demais, incontrolavelmente sexual e potencialmente perigosa. Os filmes realizados por Paul Morrissey e Andy Warhol estavam por todo lado, e apesar de *campy*, funcionavam mais como críticas à heterossexualidade do que propriamente filmes gay, e mesmo pálidos em comparação com os filmes assinados apenas por Warhol. Tínhamos que nos contentar com *Blow Job* (1963) ou *My Hustler* (1965). Além disso, Gregory Markopoulos e Robert Beavers haviam partido para a Europa. O trabalho deles era impossível de ver. *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) talvez ainda estivesse em circulação, mas seus filmes se tornaram incrivelmente difíceis e então impossíveis de se ver até os recentes restauros e relançamentos.

Em Pittisburgh, Roger Jacoby fazia seus filmes gloriosamente artesanais com Ondine, incluindo *L'Amico Fried's Glamourous Friends* (1976), *Dream Sphinx Opera* (1974) e o incomparável *Kunst Life* (1975). No último, Ondine interpreta o cavaleiro, deitado e incapaz de se levantar, clamando de forma lamentosa ao seu escudeiro: “Martim, Martin, por que você não faz amor comigo? É a armadura?”

George e Mike Kuchar juntos e individualmente produziam clássicos *camp*. Foi apenas muito tempo depois que vi o politicamente afiado *Chronicles* (1969), filme em que Mike justapõe sexo gay, filmagens da guerra do Vietnã e da devastação da margem sul do Bronx. Tom Chomont fazia seus deslumbrantes e etéreos *Phases of the Moon* (1968), *Oblivion* (1969), *The Heavens* (1977) e *Earth* (1978). No San Francisco Art Institute, Rosa von Praunheim fazia sexo com um cara enquanto seus alunos filmavam a performance para *Army of Lovers* (1979) e mostrava seu indispensável *Não é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive* (1971), feito na Alemanha. Tudo isso foi feito em uma atmosfera de liberação sexual e experimentação epitomizada pelas explosivas performances das Cockettes em São Francisco. In *Tricia's Wedding* (1971), filme de Sebastian sobre o grupo, a drag Eartha Kitt batiza o ponche com LSD para de repente o casamento de Tricia Nixon se tornar aquilo que desde o começo deveria ter sido.

Havia, claro, um número pequeno de diretores trabalhando em longas. Os filmes de John Waters eram mimos nas sessões de meia noite do Roxy. O monumental filme *Word is Out* (Peter Adair, 1978) mudou nossa percepção sobre nós mesmos assim como nosso entendimento sobre o documentário. Fazendo negação em um cinema pornô, eu fiquei alucinado por *Passing Strangers* (1974) e *Forbidden Letters* (1976), ambos de Artie Bressan. Ele também dirigiu *Gay USA* (1978), o seminal e raramente exibido documentário sobre as paradas gays e, mais tarde, *Buddies* (1985), a primeira narrativa sobre a AIDS, além de *Abuse* (1982). Chantal Akerman, pouco importa se ela tinha saído do armário para sua mãe, ou se tomava diretamente questões lésbicas em seus filmes, dominou nossa atenção com *Je, Tu, Il, Elle* (1974) e *Jeanne Dielman* (1975). Todas essas experiências me faziam pensar que o cinema experimental era a melhor maneira de expressar meus pensamentos, sentimentos e visões.

Havia uma questão importante de reconhecer nesses filmes experimentais "gay" precursores. Apesar de serem rapidamente reconhecíveis pela "sensibilidade gay" - por certamente trabalharem com o nu masculino, as drags e um assumido *male gayze* - eles continham muito pouca homossexualidade. Foi necessário esperar o

trabalho da geração seguinte para ver cenas de sexo gay e lésbico explodir na tela. Foi com *Loads* (Curt McDowell, 1980), *The Place Between Our Bodies* (Michael Wallin, 1975) e os filmes de Barbara Hammer, *Multiple Orgasms* (1975) e *Dyketatics* (1973), que isso realmente aconteceu, e o sexo gay e lésbico apareceu na tela sem restrições. Tratava-se de um momento de ascendência do filme estrutural, certamente não um mar de rosas para os homossexuais, apesar de muitas de suas estratégias derivarem do cinema de Warhol. O filme estrutural, para mim, parecia uma reação a um cinema dominado pelas gays. É preciso dizer que seria interessante explorar a intercessão entre o filme estrutural e a pulsão sexual em trabalhos dos realizadores do momento como McDowell, Wallin, Joel Singer, Jerry Tartaglia, Su Friedrich e Barbara Hammer, não comumente vistos como estruturais, e diretores associados de maneira mais evidente a ele, como Nathaniel Dorsky, Warren Sonbert and Abigail Child.

## VISÕES DE UM NOVO MUNDO

Em 1987, quando Sarah Schulman e eu fundamos o *New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival* (agora conhecido como MIX), a cena gay experimental havia sido arrasada pela Aids. Roger Jacoby e Curt McDowell estavam mortos. Jack Smith morreu no dia de abertura da terceira edição do festival. Centenas de amigos amantes e membros da audiência também estavam mortos. A cena também estava moribunda. Diversos realizadores estavam isolados e o senso de comunidade produzido anteriormente havia se perdido.

Felizmente, o final da década de 1980 e o começo dos anos 1990 revitalizou o cinema experimental queer. Jerry Tartaglia, que havia abandonado a realização, fez sua poderosa trilogia da Aids, *A.I.D.S.C.R.E.A.M.* (1988), *Ecce Homo* (1989) e *Final Solutions* (1989). Michael Wallin cuidadosamente criou os ressonantes *Decodings* (1988) e *Black Sheep Boy* (1995). Jack Waters and Peter Cramer continuamente reimaginaram e apresentaram suas extraordinárias obras de arte total *The Ring, OUR Way* (1987-1992), um projeto realizado sob o prisma da política racial estadunidense em Super-8, 16mm, projeção em vídeo e performance ao vivo com *Ring* de Wagner. Barbara Hammer continuou trabalhando prolificamente, e de

maneira notável realizou *Optic Serve* (1985) e *Endangered* (1988) antes de voltar a atenção para documentários experimentais em longa-metragem. Su Friedrich continuou a extasiar e desafiar as audiências com sua complexa exploração do sexo, da política e da cultura em filme preto e branco. O trabalho de Lawrence Brose se tornou mais elaborado, bonito e, pelas Deusas, mais experimental conforme intensificava de maneira conjunta o ataque químico à película e um intrincado uso da impressora óptica. Depois de duas décadas criando encantamentos líricos de outro mundo, Tom Chomont começou a explorar as intensidades do S&M e encontrou uma maneira de transferir sua visualidade expressamente fílmica para o vídeo. Após filmar as três primeiras paradas gay em Super-8, Marguerite Paris continuou sua carreira com meditações descompromissadamente lésbicas em *Burma Road* (1979), *Haitian Initiations* (1989) e *October 1967 Pentagon Peace March* (1991). Entre os novatos, é preciso destacar o trabalho manual em Super-8 de Anie Stanley, misterioso e pessoal.

O trabalho mais urgente, potente e inovador a lidar com a epidemia de Aids foi realizado em vídeo. Em sua maioria, documentários de trinta minutos realizados para as janelas dos canais a cabo, eles geralmente não são considerados filmes experimentais. Apesar disso, muitos dos realizadores eram reconhecidos estudantes de história das mídias e os filmes claramente influenciados pelas ideias de Dziga Vertov, o Novo Cinema Americano, as fitas portapak realizadas por grupos como TVTV e Videofreex, documentários feministas das décadas de 1960 e 1970 e coletivos políticos como o Newsreel. Acrescento que a partir do senso de urgência e necessidade imposto pela pandemia, o vídeo-ativismo forçou e alargou o documentário para lugares e sensações ainda não sentidas e essa, no final das contas, é a real essência do cinema experimental. Para uma discussão mais completa do vídeo-ativismo movido pela epidemia de aids, sugiro ver o texto produzido por Hubbard para o catálogo da série *Fever in the Archive: AIDS Activist Videos from the Royal S. Marks Collection* (2000).<sup>8</sup>

Entre os mais importantes trabalhos sobre a Aids que apareceram em filme, é preciso destacar o seminal Super-8 DHPG, *Mon Amor* (Carl George,

1989), extremamente influente entre realizadores e encorajador para as pessoas vivendo com Aids, e *An Individual Desires Solution* (Lawrence Brose, 1985) filme assombrado pelas recordações do amante falecido de Brose. Alguns dos mais pessoais experimentos produzidos em torno da Aids incluem o amargo *Fear of Disclosure* (Phil Zwinckler e David Wojnarowicz, 1989), o frio e revogatório *Fast Trip, Long Drop* (Gregg Bordowitz, 1993) e o magnífico e incomparável *Línguas Desatadas* (Marlon Riggs, 1989). Além deles, *Chocolate Babies* (Stephen Winter, 1996) traçou uma agenda política radicalizada pela epidemia, as identidades de gênero, o amor e o armário em curso de colisão. Incansavelmente, James Wentzy fez 150 programas de trinta minutos para a TV à cabo praticamente sozinho, além de curtas e filmes experimentais.

Desde o começo do festival, mas mais especificamente desde 1993, as mídias<sup>9</sup> experimentais gay e lésbica mudaram fundamentalmente. As duas características mais importantes são a proliferação do vídeo e a intensa explosão de realizadores negros, latinos e asiáticos. Puristas vão argumentar que o vídeo possuiu história e afluência diferentes, e que a videoarte não deveria ser incluída na mesma categoria que o filme experimental. Eu assumi essas posições no passado, preciso dizer.

Nos primeiros quatro anos não incluímos vídeos no festival porque, como realizador, não entendia os pressupostos técnicos para exibir essas produções. Além disso, percebia o filme experimental em risco, tendo em vida que o vídeo, à época, possuía suporte acadêmico e das galerias de arte para sustentá-lo. Nós também sentíamos que ao abraçar o vídeo contribuiríamos para a superação dos filmes. A primeira desculpa era uma falácia, a segunda continua a valer. A terceira, por sua vez, acabou se concretizando e afinal, por quanto tempo é possível conter as marés da história? Atualmente não faz sentido manter tal distinção quando realizadores filmam tanto em vídeo quanto em filme, editam em laptops, transferem para fitas, exibem na internet e transferem novamente para o filme. A artificial distinção entre filme e vídeo também contribuiu para a exclusão da maior parte dos realizadores não brancos e muitos dos trabalhos libados ao vídeo-ativismo

em torno do Aids. Não tínhamos essa intenção e não pensamos direito naquele momento.

O vasto número de realizadores não brancos deu nova vitalidade à cena experimental. O primeiro filme que mostramos no festival foi a narrativa experimental multifacetada (e brechtiana) *Passion of Remembrance* (1986) do coletivo britânico Sankofa, que viria a lançar a carreira de Isaac Julien. Por volta de 1992, Cheryl Dunye, Dawn Suggs e Shari Frilot faziam trabalhos transgressores. Nguyen Tan Hoang dirigiu filmes incríveis como *maybe never (but I am counting the days)* (1995) e *Forever Bottom* (1999). O quieto e cheio de insights trabalho de Stuart Gaffney aos poucos tomou nossas cabeças. Raul Ferrara Balanquet explorou a confluência e os conflitos raciais a identidade latina e a ancestralidade africana, enquanto Thomas Allen Harris tomou sua família para explorar complexidades políticas, religiosas e raciais. As várias manifestações da identidade, aparentemente fixas e singulares na cultura mainstream, adquirem uma faceta inesperada nas mídias experimentais. O exame do corpo feminino feito por Jocelyn Taylor e a exploração da cultura popular entre as identidades de gênero produzidas por Lynne Chan ressoaram com as peculiares colagens da cultura mexicana de Ximena Cuevas, com as construções da identidade masculina chinesa transnacional de Ho Tam e as reflexões sexy produzidas por Charles Lofton sobre a masculinidade negra.

Todo mundo concorda que as novas mídias são o futuro, apesar de ninguém saber ao certo para onde elas vão nos levar, o que vão se tornar ou se vão cumprir mesmo as suas promessas. Lésbicas e gays começaram a explorar as mídias em um espaço em que gênero, identidade, sexo e raça se tornaram infinitamente maleáveis e moventes. Os pensativos trabalhos de Leah Gilliam sobre raça e cinema desaguaram em instalações elegantírrimas. Virgil Wong, artista dedicado à pintura e à internet arte, curou exposições incríveis de Novas Mídias em sua *PaperVeins Biennials*. Shu Lea Cheang fez filmes loucos e maravilhosos, instalações incríveis e agora vive e trabalha completamente no *cyberspace*.

Sarah Schulman e eu escrevemos no catálogo do primeiro festival algo que ainda tomo como verdade. Nós criamos o festival porque

acreditamos “que lésbicas e gays podem ter uma relação especialmente rica com o filme experimental. Tanto filmes de vanguarda quanto a consciência gay são produzidas em um mundo que insiste na homogeneização da sexualidade e em uma estética definida pobremente através de mídias limitadas. Os processos de realização experimentais espelham as várias maneiras de entender as identidades gay e lésbica. Ambos demandam uma infinita reimaginação da subjetividade e do mundo para fabular e criar o que a cultura mainstream acredita que não pode ou deve existir”.

Mesmo em um mundo em que o assimilacionismo gay predomina e a maior parte das pessoas não consegue perceber a diferença entre a insistência no uso de técnicas experimentais em comerciais e vídeos e as difíceis e verdadeiras práticas do cinema experimental, eu continuo a defender a necessidade tanto das identidades gay e lésbica quanto do cinema experimental. Desde a emergência da falsa guerra ao terror, o governo estadunidense procura estabelecer parâmetros ainda mais drásticos para o pensamento e o comportamento. Não há opção senão a resistência contínua.

## NESTA EDIÇÃO

O cinema experimental lésbico, gay, trans e queer explodiu de uma maneira que seria impossível abrigar suas complexidades na edição desta revista. Além disso, esta edição da Millennium Film Journal procura apenas roçar suas fronteiras, rascunhar essa vasta paisagem. Jerry Tartaglia começou a definir e analisar essa produção em *The Gay Sensibility in American Avant Garde Film*.<sup>10</sup> Em *Notes From the Homo, Underground*, ele insiste que primeiro nós temos que entender a diferença entre o kitsch que tenta alcançar “o mínimo de apelo mercadológico” e um cinema “genuinamente inventivo” antes de começarmos a definir um verdadeiro cinema queer.

O texto *Young Soul Rebels: Negro/Queer Experimental Filmmakers*, de Ernest Hardy, analisa alguns dos mais importantes trabalhos de realizadores experimentais gays e lésbicas negras. Enquanto reconhece o desejo de corpos marginalizados de “se verem entre os contornos do gênero e de fórmulas cinematográficas”, ele também deixa aparente a necessidade de trabalhos que rejeitem a ligação com a cena mainstream.

Eve Oishi examina as flexibilidade e complexidades das identidades lésbicas e gays asiático-americanas e a relação delas com a cultura popular e a sexualidade em *Bad Asians, the Sequel: Continuing Trends in Queer API Film and Video*.

Sarah Schulman e eu temos mantido uma longa amizade e parceria de trabalho por quase vinte anos. Nós co-fundamos o New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival (Mix) e atualmente estamos trabalhando no ACT UP Oral History Project. Quinze anos atrás, quando eu exibi pela primeira vez o trabalho da bastante heterossexual Maya Deren em um contexto lésbico, fiz isso de maneira tão hesitante que achava que todos as questões lançadas por sua persona fílmica seriam resolvidas por leituras lésbicas. Fico feliz de ter agora um argumento muito mais sutil para a influência crucial de Deren no texto de Schulman, *A Thought about Leni Riefenstahl, Maya Deren and Gay and Lesbian Film*.

A Aids tem sido uma calamidade para a experiência queer nos últimos vinte anos. Roger Hallas descreve de maneira eloquente os mais emocionantes e complexos trabalhos sobre o vírus em *The Resistant Corpse: Queer Experimental Film and Video and the AIDS Pandemia*.

Quem assiste a esses trabalhos? Onde eles são mostrados? São duas questões que sempre assombraram a cena experimental. Scott Berry oferece algumas questões contemporâneas sobre essas questões em *Size Matters: microcinemas and Alternative Exhibition Spaces*.

Já que é tecnologicamente impossível incluir filmes ou vídeos nesta revista, me parece importante oferecer alguma representação visual dos trabalhos que inspiraram esta edição. As páginas dos artistas apresentadas a seguir foram criadas exclusivamente para a edição e, de certa maneira, funcionam como *still movies*. Gostaria de oferecer meu profundo agradecimento aos artistas que as criaram: Tom Chomont, Cecilia Dougherty, Lawrence Brose, Peter Cramer & Jack Walters, Thomas Allen Harris, Patty Chang, Ho Tem, Su Friedrich, Barbara Hammer, James Wentzy, Christopher Chong, Fabiola Torres & Ximena Cuevas, e Del LaGrace Volcano.

Meus sinceros agradecimentos a todos os escritos e artistas que por conta própria e sem remuneração produziram todo o material inédito oferecido por esta edição.

## NOTAS

01. O texto foi originalmente publicado como introdução ao número 41 do *Millennium Film Journal*, publicado no outono de 2003. A revista é publicada de maneira impressa na cidade de Nova Iorque. Parte de seu arquivo, e material produzido especialmente para a internet pode ser conferido online. Disponível em: <<https://millenniumfilmjournal.com/>>. Acesso em: 8 de jul. 2024.

02. Agradeço a gentileza de Jim Hubbard e à equipe do *Millennium Film Journal* pela concessão dos direitos de tradução do texto, e publicação na *Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA*. A tradução foi realizada com os fundos de pesquisa Capes/Print 2022, edital 41/2017 (88887.716676/2022-00) e Capes Demanda Social (88887.654197/2021-00).

03. O peer to peer (P2P) é um sistema de compartilhamento de arquivos entre usuários sem a necessidade de um servidor central, ou seja, uma forma de compartilhamento descentralizada. Nele, o usuário é integrado como cliente e servidor por meio da ligação entre dispositivos em rede. É globalmente popular para o compartilhamento, muitas vezes pirata, de músicas, filmes e livros. Programas como Transmission, Bitcomet, BitTorrent e mesmo agregadores de conteúdo como o Stremio funcionam a partir da tecnologia P2P.

04. Essa discussão é inicialmente aberta por Juliana Pidduck a partir das mídias físicas em capítulo adicional do redefinidor livro de Richard Dyer, *Now You See It: studies in gay and lesbian film* (2003).

05. Ver o prefácio à terceira edição e o capítulo suplementar *The end of the 20th century em Visionary Film* (2002), de Adam P. Sitney.

06. Essa discussão é feita por Robin Blaetz (2007) na introdução da coletânea de ensaios *Women's experimental cinema*, obra que reúne e avalia a presença das mulheres nessa cinematografia, destacando a forte presença da sensibilidade

lésbica. Para uma discussão centrada nos primeiros anos do cinema experimental estadunidense ver Juan Suárez, *Myth, matter, queerness: the Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group. 1943-1969* (2009).

07. Ao longo de todo o texto o autor usa os termos gay e lésbica e mesmo homossexual ao longo do texto, quando não usa o termo gay para designar mesmo a identidade lésbica. O termo foi continuamente afirmado durante a positivação dos modos de vida dissidentes na liberação estadunidense das décadas de 1970 e parte dos 1980. A opção por mantê-los enfatiza a posição de Hubbard na economia política das diferenças, ainda que ela pareça retrógrada no contemporâneo, especialmente quando aciona o termo gay para sugerir uma pluralidade de performances inscritas em identidade, e o termo homossexual, questionando pela conotação médico-científica desde pelo menos o impacto de *A Vontade de Saber* (2010) de Michel Foucault. Se experimental denota, já pelo radical da palavra a experimentação, algo que elide uma descrição de característica fechadas, a repetição e a identificação pela semelhança, é importante denotar que o termo, pelo menos quando aproximado de uma produção feminista, realizada por mulheres, é descrita como lésbica, vide o trabalho de Barbara Hammer, Su Friedrich, Cheryl Dunie abordado por Robin Blaetz (2007).

08. Como o texto original informa, a mostra aconteceu no Guggenheim Museum entre os dias 1-8 de dezembro de 2000. O material está disponível em: <<https://www.jimhubbardfilms.com/writing/fever-in-the-archive-aids-activist-videotapes-from-the-royal-s-marks-collection>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

09. Aqui preferimos manter a palavra mídia de acordo com o original, pois denota a pluralidade de tecnologias e experiências audiovisuais em uso durante o ativismo acionado pela crise do HIV/aids, bem como os espaços em que foram produzidas e circularam.

10. Publicado por Tartaglia (1979) nos números 4/5 do Millennium Film Journal.

## REFERÊNCIAS

BLAETZ, Robin. Introduction. In: BLAETZ, Robin (ed). **Women's experimental cinema: critical frameworks**. Duhran e Londres: Duke University Press, 2007. p. 1-19.

CRIMP, Douglas. **Mourning and militancy**. Nova Iorque: October, Vol. 51 (Inverno, 1989), p. 3-18.

PIDDUCK, Juliane. **After 1980: margins and mainstreams**. In: DYER, R.; PIDDUCK, J. Now you see it: studies in gay and lesbian film. 2 ed. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2003. p. 265-294.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

HUBBARD, Jim. **Fever in the archive: AIDS activist videos from the Royal S. Marks Collection**. Nova Iorque: R. Solomon Guggenheim Museum, 2000. Disponível em: <<https://www.jimhubbardfilms.com/writing/fever-in-the-archive-aids-activist-videotapes-from-the-royal-s-marks-collection>>. Acesso em: 16 ago. 2023.

HUBBARD, Jim. **Introduction: a short, and personal history of lesbian and gay experimental film**. Nova Iorque: Millennium Film Journal, Vol. 49 (Outono, 2003), p. 5-12.

SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the American avant-garde 1943-2000**. 3 ed. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

SUÁREZ, Juan A. **Myth, matter, queerness: the Cinema of Willard Maas, Marie Menken, and the Gryphon Group. 1943-1969**. Cambridge: The MIT Press (Grey Room n. 36), 2009. p. 58-87.

TARTAGLIA, Jerry. **The gay sensibility in the American avant-garde film**. Nova Iorque: Millennium Film Journal, Vol 4/5 (Verão/Primavera, 1979).

MEKAS, Jonas. No 3, May-June 1955. In: SITNEY, P. Adams (ed). **The experimental film in America**. Nova Iorque: First Cooper Square Press, 2000. p. 21-26.

## SOBRE O AUTOR

*Jim Hubbard* é realizador audiovisual, ativista, programador, ensaísta e um arquivista estadunidense. Sua obra e ativismo são decisivos quando vistos em relação ao cinema experimental, a criação de janelas de exibição para o filme queer e a preservação da produção midiática realizada por artistas e coletivos queer durante a crise de HIV/aids na América do Norte.

E-mail: jim@jimhubbardfilms.com

## SOBRE O TRADUTOR

*Haroldo Ferreira Lima* é doutorando em Meios Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com estágio sanduíche na Universidade da Califórnia Los Angeles (2023). O pesquisador é bacharel em Comunicação Social e mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal de Minas Gerais. Publicou o e-book de crítica cultural *Ruído Aparente*, produto de sua monografia. A pesquisa-intervenção realizada no mestrado derivou no *Bloco Amigos da Onça* (Vitória, ES, 2016). No doutorado, investiga as estratégias autobiográficas de realizadores queers norte-americanos afetados pela crise de HIV/aids. Também no período compôs o corpo editorial da *Revista Movimento*. O pesquisador tem um trabalho jornalístico próximo da esquerda sindical e à crítica literária, artístico e ativista junto ao ativismo e à produção cultural.

E-mail: haroldolima@usp.br / haroldolia@gmail.com