

Karla Adriana Martins Bessa

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

## “Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da *torção* em filmes das décadas de 60 e 70

**Resumo:** O artigo analisa as potencialidades políticas e teóricas da linguagem cinematográfica com enfoque nos modos como expressa e recria a relação entre sexualidade e diferenças de gênero. Na qualidade de produtos culturais, os três filmes analisados – *A Casa Assassinada* (1972), *Sunday, Bloody Sunday* (1971) e *Les Amitiés Particulières* (1964) – aludem à questões feministas da época, bem como instigam uma leitura para além das narrativas, pois imprimem uma perspectiva histórica à visualidade do corpo feminino, à heteronormatividade, aos amores imprecisos, indecisos e, por vezes, proibidos. O argumento do texto, a partir de uma perspectiva queer, é de que a ousadia estética que forjou o cinema de torções, dentro dos limites de cada estilo e época, foi justamente a de não fazer concessões políticas ao tratar de temas que desafiavam os cânones morais da sociedade vigente.

**Palavras-chave:** feminismo; estudos filmicos; cinema queer; estética da torção



Esta obra está sob licença *Creative Commons*.

<sup>1</sup> Este artigo é parte de uma pesquisa desenvolvida durante o ano de 2014, junto ao Film Studies Department, King's College London, com o apoio da CAPES. Agradeço aos professores Mark Betz, Richard Dyer, Rosalind Galt e Sarah Cooper pelo suporte e acolhida.

### O Foco

O foco deste artigo poderia ser apresentado nos seguintes termos: trata-se de uma análise das potencialidades políticas e teóricas da linguagem/atividade cinematográfica enquanto mecanismo de produção/divulgação de imagens e imaginários. Considera o filme parte integrante do grande dispositivo midiático de (in)visibilização de modos de vida existentes e/ou idealizados<sup>1</sup>. Uma de suas potencialidades políticas é justamente a de trazer para a grande tela do pensamento, a visualidade do que parecia íntimo e restrito aos interiores (das casas, corpos e instituições). Expõe esta intimidade aos olhares atentos de um público heterogêneo, explicitando um convite à politização do *personal*. Há uma sintonia ressonante entre as viradas da câmera para uma perspectiva crítica em relação às subjetividades (e opressões/hierarquias) características da modernidade e a formulação do brado

<sup>2</sup>Há nomes clássicos associados à constituição desta vertente mais radical feminista, dentre estes os de Carol Hanisch e Shulamith Firestone, no entanto, considero pertinente destacar o livro de bell hooks, *Feminism is for everybody*, que retoma esta história do feminismo, em especial a luta pela autonomia do próprio corpo, isto é, acesso aos direitos reprodutivos e ao amor livre. O livro ainda inclui uma leitura crítica de como o women's studies se consolidou na academia estadunidense entre as décadas de 70 e 80. A autora, quando tinha 19 anos escreveu *Ain't I a Woman: Black women and Feminism*, obra na qual narra a descoberta de sua potencialidade enquanto escritora negra, uma tentativa de unir o feminismo ao debate sobre racismo.

feminista do final dos anos 1960, o *peçoal é político*, numa clara alusão à violência doméstica intrínseca à estrutura e valores da família nuclear patriarcal (sexismo institucionalizado). Extensivo ao feminismo negro<sup>2</sup> emergente e à maior evidência das questões gays e lésbicas no interior das políticas identitárias, este brado expandiu a compreensão de que conflitos que pareciam individuais ou relativos aos casais eram, de fato, formas ostensivas de relações de opressão e violências institucionalizadas. Isto significava levar ao domínio público a necessidade de uma gestão coletiva de afetos/desafetos, tanto nas relações de parentesco quanto nas relações consigo.

Ainda no interior desta panorâmica, na profundidade de campo, é possível vislumbrar a relação entre algumas destas questões e a formulação de uma crítica radical ao jogo de máscaras, característico da vida política da corte. Criticar a ênfase na política da aparência constituiu um dos marcos da noção de poder e cidadania na modernidade. A indumentária, as perucas, a teatralidade performática da vida pública da nobreza foram colocadas como formas que enfatizavam as aparências em detrimento das essências e por isto, na Revolução Francesa, o slogan da "cara limpa" – sem maquiagens ou perucas – foi um dos princípios de ascensão à vida pública (Jean Jacques COURTINE; Claudine HAROCHE, 1988). O jogo da verdade/realidade X mentira/ficção é considerado, em termos cronológicos, moderno, no entanto, retornou de modo diferente ao longo do último século, no âmbito das artes e das mídias.

Em um determinado momento histórico, em meados do século XX, que culmina com a formulação do *Pessoal é Político*, exigiu-se que o Estado e outras instituições civis atuassem como árbitros em conflitos na esfera pessoal/sexual no sentido de coibir abusos, violências e arbitrariedades. Há uma dimensão pública da sexualidade e constituição da subjetividade (aquilo que nos individualiza em termos de gênero percebido, raça, classe social, escolaridade, idade, estado civil) passível de normatização e legalização.

Todo este preâmbulo é para reafirmar que é justamente nesta esfera tensa e disputada da produção de subjetividades (normativas ou não) que o consumo de imagens se insere, tanto na mídia impressa, televisiva, web (rede) como também no cinema.

Afinal, o filme participa ativamente das apostas – filosóficas, psicanalíticas, religiosas, científicas, históricas – que indagam quem somos nós, quem são os outros, como podemos construir e desconstruir os jogos de aparência na e a partir da produção de imagens. Recentemente, há um desejo crescente de acessar e ver representada a verdade sobre nós mesmos nos reflexos (espelhos culturais) que estão

à nossa volta nas multítelas e nas outras artes representacionais. No teatro, ainda que o tema seja *A vida como ela é* (Nelson Rodrigues) há o pacto da encenação e o palco como mediador. No cinema, a fruição e o efeito de continuidade das imagens criam um grau de credibilidade e verossimilhança que apagam a fronteira entre a tela e o telespectador. A ilusão de realidade atinge um alto grau de perfeição e o efeito de encantamento se faz. Esta estética naturalista imita a forma, forja a sensação de real, remete a gestos habituais, roupas e narrativas verossímeis, produzindo efeito de naturalidade e não de teatralidade, enfim, há uma vasta literatura crítica do cinema clássico que mostra esta sua tendência a ocultar sua própria fabricação enquanto representação. No pós-guerra, aproximadamente no início da segunda metade do século XX, há uma politização mais generalizada (marxista) do cinema, exposto de um lado pelo realismo poético francês, o neorealismo Italiano e o terceiro cinema Latino-americano (que atingiu parte da produção cinematográfica africana) e parte do que compreendemos no Brasil como cinema novo e o cinema engajado<sup>3</sup> do início da década de 60. A década de 90, herdeira deste tenso debate entre arte e política, é considerada uma década de resignificação da estética clássica, propondo uma espécie de fusão entre o cinema clássico (com seu tom épico naturalista) e o cinema político neorrealista, que *documenta* a realidade, sem artifícios ou estratégias de "maquiagem" do real.

Em termos da relação entre cinema, sexo e sexualidade (homossexualidade, e uma perspectiva *queer*), há pelo menos 25 anos que críticos apontam uma maior visibilidade e eloquência do tema no cinema em geral (afora a indústria da pornografia) seja estética ou politicamente – como nos filmes de Oshima, Bergman, Pasolini, Sganzerla – ou como parte da estética que ficou conhecida como *sexploitation*, exploração do sexo como recurso cênico e narrativo, como aconteceu com a pornochanchada brasileira.

Em âmbito internacional, o cinema gay/lésbico engajado dos anos 70 e 80 defendia que a linguagem fílmica precisava promover a saída da apatia (especialmente em relação às práticas afetivo/sexuais entre pessoas do mesmo sexo) para a liberação. Esta proposta estética ficou conhecida como cinema afirmativo (Richard DYER, 1990),<sup>4</sup> cujo mote era o de apresentar lésbicas e gays como "são", clamando por identificação por parte da audiência gay e lésbica e aceitação por parte do público *straight*. Conforme análise de Richard Dyer, este cinema lidava com três coisas, não necessariamente juntas, numa mesma produção: "*thereness* – o fato da existência gay, *goodness* – o estilo de vida gay é possível e vale a pena

<sup>3</sup> "O Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961, no Rio de Janeiro, e extinto em 1964 (com o golpe de Estado), era vinculado à Nacional de Estudantes (UNE). Consistia na organização de um grupo de intelectuais de esquerda, com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária", participaram de suas iniciativas – teatros e músicas exibidas em portas de fábricas e teatros nos bairros periféricos, assim como viajaram para o interior do país – artistas de diversas áreas, como teatro, música, cinema, literatura e artes plásticas. Um debate sobre este projeto pode ser encontrado em Heloísa Buarque de HOLLANDA (1981). Maiores informações sobre o CPC, no site oficial: <http://forumeja.org.br/book/export/html/1720>

<sup>4</sup> Ele analisa filmes como *Girls in Uniform* (1958, G. Radvanyi, Alemanha), *Un Chant d'Amour* (Jean Genet, França, 1950) and *Word is Out* (US, 1970).

<sup>5</sup> No filme *In Black and White* cenas de sexo no banheiro entre dois homens são mostradas e, aos poucos, percebemos que se trata de uma câmera de segurança colocada em um banheiro público. Um dos debates oriundos do filme é a questão de como o "impessoal" pode ser sensitivo, como uma cena de sexo pode ser erotizada sem ter que recorrer a metáforas ou narrativas, em outras palavras, visualmente, apresenta-se o sexo pelo sexo, sem cair na pornografia, entendida como fetichização do corpo e transformação do intercurso sexual em mera mercadoria.

<sup>6</sup> A seção 28 do Governo Local (Local Government Act 1988) foi uma emenda ao ato de 1986. A emenda afirmava que as autoridades locais não poderiam promover atividades ou publicar material com intenção de disseminar a homossexualidade. Estava proibido ensinar que a homossexualidade era aceita como uma forma de família ou de relacionamento afetivo. Os *Councils* (conselhos de bairro) foram proibidos de distribuírem material educacional, panfletos, livros, etc. Foram fechados conselhos e grupos de auxílio a estudantes LGBT em escolas e universidades. Esta emenda só foi revogada na Inglaterra, definitivamente em 2003 (muito recente). <http://lgbthistorymonth.org.uk/wp-content/uploads/2014/05/1384014531S28Background.pdf>. A emenda cita o livro de David Reels, *The Milkman's on His Way* (1982) como um dos exemplos de livros que promovem a homossexualidade.

(finais felizes!); e *realness* – filmes mais realistas (filmes que abordam o passado, as hipocrisias, as dissimulações, etc...). Nesta perspectiva, o cinema afirmativo foi e ainda é baseado numa perspectiva essencialista em relação à sexualidade. A estrutura narrativa dos filmes e seu imaginário pressupõem um *script* no qual a descoberta de um senso de si (construção do eu), visto como algo que estava escondido dentro do ser, se baseia na unidade acima da diversidade que marca o ser gay ou lésbico. As narrativas e a mise-en-scène visam enfocar o que há em comum, minimizando o impacto de diferenças internas na própria comunidade. Esta construção imagética/imaginária de um ideal de comunidade incitou Dyer a concluir que os filmes que se inseriram (e ainda se inserem) nesta aposta estética **afirmativa** fizeram/fazem a "promoção da homossexualidade".

Ao lado do cinema afirmativo, acontecia outra filmografia com uma mirada sócio-construcionista, que, diferente da abordagem essencialista, colocava o *estilo gay* dentro de uma perspectiva histórica de lutas. Os cinco filmes mais conhecidos são: *Maidens* – Austrália, 1978; *Royal Opera* – França 1979; *In Black and White*<sup>5</sup> – Canada 1979; *Comedy in Six Unnatural Acts*, USA, 1975 e *Madame X*, Alemanha, 1977. Cabe observar que nesta lista elaborada por estudiosos ingleses, não consta nenhum dos filmes que irei analisar aqui e que, de certa forma, formam um diálogo interessante com esta filmografia.

O cinema denominado de pós-afirmativo foi produzido durante um período de grande retaliação contra a sexualidade lésbica e gay, no qual houve a retomada do debate sobre a lei da sodomia por parte da suprema corte Americana (era Regan/Bush pai 1989-1993 e Bush filho (2000-2009) e o retorno da disputa em torno da Clausula 28 na Grã Bretanha<sup>6</sup>, que foi mobilizada durante o *fantasma* da AIDS. Colada ainda na leitura de Dyer, vemos esta outra cultura lésbica/gay ligada a uma visão irônica de si e dos outros (hetero), com plena consciência da superficialidade e da necessidade de participação no jogo de construção das aparências como estratégia de sobrevivência. Este jogo (do cinema pós-afirmativo) esteve duplamente enraizado em políticas e tradições culturais. "É um tipo de arte para a qual o importante ainda importa" (DYER, 1990, p. 263). O *new queer* cinema que surgiu na década de 90, foi ao encontro destas experiências filmicas dos anos 70, ao criticar as estratégias políticas/estéticas do cinema gay e lésbico afirmativo, propondo uma abordagem mais auto-irônica, numa estética que celebrou o abjeto, as confusões de gênero, as sexualidades incertas (que não podem ser enquadradas no triângulo gay/hetero/homo) e os desejos inconfessos (até mesmo os perversos) do submundo *queer*. (DYER, 1990, p. 279).

Este texto não é sobre o **novo** cinema *queer* dos anos 90 e sim uma proposta de reler os filmes dos anos 60 e 70 a partir de um prisma que destaca as facetas de um tipo de filmografia que tratou das questões *queer* sem nomeá-las enquanto tal. Tento montar uma genealogia de estruturas nada racionais ou convencionais – do ponto de vista historiográfico – ou seja, escolhi filmes que realizaram o que denominarei aqui de uma *estética das torções*. Filmes que desestabilizaram visualmente os pilares morais da sexualidade heteronormativa e falocêntrica, das bases que norteiam a instituição familiar e as respectivas performances de gênero, tais como homem – paternidade/responsabilidade econômica e mulher – maternidade/responsabilidade doméstica. Estas torções estéticas se expressam nas narrativas que tocam nas chagas das estruturas sociais, com relevância para as desigualdades e hierarquias sociais relativas à racialização e divisão de classes, as hierarquias de gênero, a questão da faixa etária para as mulheres (com hipervalorização da juventude e da beleza) e da escolaridade, em especial para os homens. Estas torções passam pela escolha da corporalidade das atrizes (e idades das mesmas), o manejo de objetos cênicos, o trabalho com o gesto, o modo como as falas são deliberadas em determinados ângulos cuja ênfase visual dispara a curiosidade da audiência para algo que aparenta estar “fora do lugar”. Gosto do termo torção porque implica uma virada em torno de si mesmo, de uma coisa, objeto ou, no caso, todo um imaginário.

Nestes últimos anos de estudo de Festivais de Cinema e de análises filmicas no campo dos estudos feministas, tentei abordar a materialidade das imagens a partir de uma postura transdisciplinar que entende o filme como um objeto cultural. Ele possui uma forma singular de produção que dialoga com várias outras linguagens (literatura, pintura, fotografia, mídias (jornal, televisão), e apresenta modos histórico-espaciais de consumo (salas de projeção comerciais, cineclubes, videolocadoras, acessos via internet – hoje em dia é possível assistir a um filme através do celular). Há toda esta materialidade técnico-artística que constitui um modo de fazer cinema que torna o filme uma complexa objetivação de diversas e diferentes práticas. Apesar das importantes transformações ocorridas ao longo de todo o século XX, ainda é possível reter o mais importante, como sugeriu Walter Benjamin na primeira metade do século, pensar esta experiência (do filme/do cinema) como inserida simultaneamente nas dimensões da estética e da política. Muito além de uma usina de produção de signos, o filme é também um testemunho/memória de um momento, de uma experiência vivida que redundou em sua execução. Nesse

<sup>7</sup> Alguns autores são importantes para demarcar este território, dentre eles eu mencionaria a contribuição do conjunto da obra de: Roger Chartier, Michel De Certeau, Peter Gay, Alain Corbain, Joan Scott, Stuart Hall (Estudos Culturais), Warren Susman.

sentido, ele também permite indagações típicas da história cultural<sup>7</sup>, pois contém vestígios de um modo de dar visibilidade a determinadas temáticas (o amor, o sexo, a família, a convivência social, as regras, a moral, a religiosidade, etc.) e nos remete para o campo fértil das mentalidades, das fantasias, dos desejos e de referências visuais de como exibi-los.

A singularidade da leitura aqui proposta é de que a esta perspectiva da história cultural é necessário aliar a dos estudos *queer*, que trazem seu próprio leque de questões e modo de compreensão das dinâmicas culturais a partir da inflexão de gênero e da sexualidade. É interessante notar que justamente no período histórico que estudo (1970-2010) é o momento no qual surgem as primeiras pesquisas sobre mulheres e filmes. Ao lado de Donna Polan, Laura Mulvey ou Teresa de Lauretis, para citar três das autoras mais conhecidas neste campo de estudos, há pesquisadoras menos conhecidas do público brasileiro como Molly Haskells (1987) e outras, engajadas no feminismo, posicionando-se em oposição à opressão e à ideologia da indústria fílmica para com as mulheres. Estas autoras verteram uma crítica radical tanto à objetificação das mulheres submetidas à imagem de inferioridade, fragilidade e ignorância (loira burra e fútil), quanto à veneração do feminino (mulheres mães, mães da terra, símbolo da paz, da inocência, das idealizações do feminino). Criticaram narrativas nas quais as mulheres (co-protagonistas nas aventuras masculinas) preenchem suas necessidades e desejos, a sua razão de ser, em instituições como o casamento e a maternidade. Haskells (1987) problematizou a própria lógica analítica feminista do momento, ao indagar se o filme seria somente uma máquina de produzir estereótipos a respeito das mulheres. A autora estudou filmes das décadas de 30 e 40 e percebeu neles uma temática dominante em cada gênero cinematográfico, concluindo que o *sacrifício (feminino)* é o grande tema. Haskells foi uma das primeiras a desenvolver uma perspectiva teórica mais complexa para pensar a relação entre representação, feminilidade, gênero e indústria fílmica. Na Inglaterra, também na década de 1970, Claire Johnston (1973) editou o livro seminal, *Notes on Women's Cinema*,<sup>8</sup> um possível diálogo com o *Woman and Film*, publicado nos EUA. Nele ela argumenta que houve um importante desenvolvimento de ferramentas da teoria fílmica propícias para empreender o como pensar as estratégias narrativas, tais como o papel da edição, do enquadramento, do roteiro, iluminação, sonoplastia, *casting* (escolha dos elenco), na conformação da produção de sentidos e alegorias. Estes aprofundamentos auxiliariam as feministas a avançarem nas suas análises críticas dos filmes.

<sup>8</sup> *Notes on Women's Cinema*, que incluía o ensaio de Johnston, é resultado do Festival de Cinema Feminino de Edimburgo que ela co-organizou com Laura Mulvey e Lynda Myles.

Ou seja, não basta criticar o conteúdo do filme, é preciso pensá-lo também na forma. Foi assim que as teorias estruturalistas e a semiótica, bem como as análises psicanalíticas, adentraram a crítica feminista dos filmes. B. Ruby Rich (1978) escreveu um importante artigo, *The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism*, no qual ressaltou a importância de se pensar o filme como linguagem aludindo à maneira precária como as feministas trabalhavam tanto com a crítica quanto no exercício da direção fílmica. De acordo com a autora, era necessário pensar como os filmes produzem significados, analisando suas estruturas, códigos, subtextos e intertextos. Outros autores inseridos numa mirada queer, tais como: J. Halberstam, Ellis Hanson, Richard Dyer e também Judith Butler, incitaram a ampliação do leque de questões, propiciando o deslocamento do eixo mulher(es), para pensar as relações de constituição de corpos masculinos e femininos, de corpos desejados ou abjetos, de vários tipos de feminilidade em contraste e mais do que o conteúdo dessas abordagens, indagaram sobre os jogos de paródia, as práticas miméticas e o quanto esse jogo performático nos revela da própria dimensão da constituição do gênero como ato, ação, desempenho em relação a normas e normalidades estabelecidas.

Tendo este manancial de críticas e ferramentas de análise em mente, proponho uma imersão em três filmes, temporalmente datados nas décadas de 60 e 70. Os três entram neste universo da especulação sobre sexualidades e desejos subversivos, transgressores, cada um a seu modo. Esta singularidade de cada película (sim, foram feitos em película) nos permite inferir, ao mesmo tempo, aspectos que são globais e locais. O objetivo é pensar as tensões, torções e problemas de gênero apreendendo o modo como se tornaram visíveis nas películas daquele momento e os debates representacionais que geraram e ainda geram (nos cineclubes, nos circuitos digitais), como testemunhos/memória de uma experiência única com imagens. Argumento que as ousadias temáticas, políticas e estéticas permitiram forjar tanto no cinema marginal quanto no cinema europeu, uma estética das torções. Em outras palavras, há uma porta que se abre, no âmbito da intervenção dos objetos culturais, no caso o filme, nos grandes debates políticos cujo raio de alcance é, embora limitado, de alta intensidade transformadora.

Não se deve medir o impacto de uma obra pela quantidade de pessoas que a presenciaram, ou seja, pelo seu sucesso de bilheteria. Por isso, reitero aqui a importância política de pensarmos esta produção no seio das marcantes transformações subjetivas/sociais e a sua potência de criar novos mundos (dentro e fora da tela). Eu poderia ter escolhido

filmes de Pasolini, do irreverente e desbravador Fassbinder, poderia falar ainda de Kenneth Anger, Nagisa Oshima ou do Antônio Carlos Fontoura (Rainha Diaba), João Silvério Trevisan, Rita Moreira e tantos outros que, de algum modo, são considerados *autorais, marginais ou ousados* dentro da história do cinema local e/ou mundial. No entanto, optei por dedicar esta reflexão não aos diretores, mas aos filmes (a direção obviamente importa) que, embora já houvesse sido citada em estudos sobre cinema gay ou feminista, pouco foram analisados em suas contribuições para a consolidação de um cinema das *torções*.

### Os filmes, os países, as lutas...

° Sinopse do filme: À mansão dos Menezes, no interior de Minas Gerais, chega a carioca Nina, que se casará com Valdo, o mais jovem da família. Sua beleza e personalidade encantam a família. A casa tem um clima opressivo e Nina sente-se isolada e se aborrece. Os cunhados são puritanos e frustrados. Instintivamente a jovem se aproxima de Timóteo, o irmão homossexual, segregado em um quarto. Nina sente-se atraída pelo jardineiro Alberto, e é acusada de adultério pelo cunhado Demétrio. O marido tenta suicídio. Nina, grávida, parte. Dezesete anos depois, Nina retorna doente para conhecer o filho, que lhe fora retirado pela cunhada Ana, ao nascer. (<http://filmow.com/a-casa-assassinada-t20974>)

O filme brasileiro, dirigido por Paulo Cesar Saraceni (1933-2012), *A Casa Assassinada* (1971)<sup>9</sup> partiu de um roteiro baseado no livro de Lúcio Cardoso (1959) "Crônica de uma casa assassinada". Cardoso (1912-1968) foi um dos primeiros escritores brasileiros a se assumir gay. Embora tenha morrido cedo, ainda na década de 60, ele fez colaborações importantes com roteiros para cinema. Um deles, o roteiro do filme *Porto das Caixas* (1962), considerado um dos primeiros do *cinema novo*.

Confesso que relutei um pouco para me aventurar na seara dos filmes que ficaram conhecidos como *cinema novo*, em especial, para lidar com o filme *A Casa Assassinada*. Fui convencida por uma evidência: ele desfaz uma imagem que eu tinha do cinema novo – moralista em termos de sexualidade, como era nossa esquerda na década de 70 – e representa uma obra que poderia ser totalmente inserida no que chamo aqui de cinema das *torções*, justamente porque produz um modo de ver distinto. *A Casa Assassinada* gera o desconcerto, a desconstrução dos sentidos ligados ao certo/errado, ao bem/mal, ou seja, desloca um determinado tipo de moralismo machista e expõe segredos e intimidades de cada uma das personagens que compõe o eixo da trama. Por sinal, um dos pontos-chave do filme é o modo como constrói/desenvolve as personagens femininas em contraste com as masculinas. Os dramas pessoais, vividos lado a lado com os sociais (problemas da família, ruína da fazenda) são densos.

Logo nos primeiros planos o grande abalo se faz anunciado: poucas palavras, olhares intensos, choro e um tapa na cara insinuam a existência de uma relação erótica entre mãe e filho. O conjunto cênico – proximidade dos corpos, luz quente, voz baixa ao pé do ouvido, vestuário íntimo – escancara a confissão de que tiveram encontros carnavais. Enquanto espectadores, ainda não sabemos nada da vida de nenhum dos dois (mãe e filho), mas o estado

<sup>10</sup>No banco de dados da *Cinemateca Nacional*, a descrição da sinopse do filme é: "A ruína econômica de uma família tradicional do sul de Minas Gerais, dá forma a sua hipocrisia com a chegada de uma mulher que enfrenta todo o grupo para preservar a própria dignidade".

moribundo da mãe e o tom misto de remorso e, ao mesmo tempo, de afeto fecham esta primeira sequência, deixando no ar se a trama será de culpa ou de perdão. Faz-se um recuo no tempo, a cena seguinte é um verdadeiro quadro com amplas informações sendo destiladas simultaneamente. Dentro do campo de visão, expõe-se, com maestria, a decadência da estrutura familiar da casa grande – uma família brasileira, que vive na zona rural do sul de Minas Gerais, com todos os resquícios coloniais e em franca ruína econômica<sup>10</sup> –, apresenta, com requintes de detalhes, a desconstrução de um edifício subjetivo, centrado no poder patriarcal do pai, do filho mais velho, da impotência do irmão mais novo.

Ao desabar, as ruínas permitem indagar os vestígios do que fora e do que, no conflito por existir, explode pedindo passagem. As principais leituras críticas do filme privilegiaram, de modo bastante superficial, o fato de trazer para a cena do cinema brasileiro da década de 70 o protagonismo das mulheres a partir de duas personagens centrais: Nina (Norma Bengell) e Ana (Tete Medina). Nina a transgressora, e Ana a conivente. Um *plot twist* irá bagunçar um pouco esta arrumação das funções de cada personagem. As análises apontam que a narrativa enfatiza personagens femininas em busca de autonomia, de liberdade e a luta entre modernidade X tradição, representada por estas duas mulheres tão distintas.

Difícil discordar de que Nina e Ana configuram um protótipo de transformações e demandas feministas claras na década de 70, incluindo aí a questão da autonomia e do prazer como elementos centrais, e a ruptura em relação à maternidade, vista como uma forma de cerceamento e opressão. No entanto, numa leitura *queer*, é necessário abrimos os canais de percepção, pois fica claro que as relações de gênero (não apenas a construção do feminino centrado nas mulheres) estão dispostas na narrativa no tom do *trouble* (Judith BUTLER, 1990) – o *gender trouble* é justamente o sentimento/ação de deslocar, bagunçar o que se percebe como normalidade do gênero). Em primeiro lugar, o filme nos incita a desgrudar a constituição do feminino das personagens mulheres. Esta desnaturalização não ocorreu a partir do mesmo repertório visual típico dos filmes *queer* realizados na década de 90, no entanto, a bagunça do gênero já estava posta nessa época.

Onde e em quem podemos localizar as constituições/percepções do feminino e como ele surge? Em primeiro lugar, eu destacaria a casa, feminino que contém todos os males – uma verdadeira caixa de pandora! Não foi uma mera estratégia publicitária intitular o filme de *A casa assassinada*, visto que a casa é uma entidade (feminina) viva e que dá o

tom de decadência e abalo arquetípico de várias estruturas suportadas pela casa (relações de trabalho, relações familiares, erotismo entre paredes secretas, jardins perfumados, quartos prisão). A casa é o alvo de múltiplas ironias e ataques, visto que sua presença é vista como status (pelos Menezes), como sufoco (por Nina), como cárcere privado (para Timóteo), como beleza e prazer (pelo jardineiro), como antro do pecado (pelo padre) e como perdição (por Ana). Sua agência atravessa as fronteiras entre sujeitos e objetos, sua materialidade é feita também de afetos e ancestralidades, não só de tijolos.

Em segundo, há Nina (Norma Bengell), a mãe pseudo-incestuosa e esposa adúltera, que veio do Rio de Janeiro para o interior rural de Minas Gerais, trazendo as maneiras e esquisitices de uma vida urbana (teatros, música, vida cultural) para um lugar onde a natureza impera (o jardim – lugar de disputa). Nina é esperada, ao mesmo tempo em que é temida. Rumores sobre sua vida logo se espalham pela casa. Sua vivacidade é um contraste com o tom sombrio do lugar. Seu olhar para a casa é de aflição e temor (“sou carioca, tudo aqui me desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem...”). Sua vida é minuciosamente controlada, no entanto, apesar de todos os olhares vigilantes, Nina age de modo desafiador, libertino e satisfaz com astúcia os seus desejos. Sua personagem figura como a ação exterior que detona o conflito interno, ao ponto de abalar as históricas e sólidas redes de afeto e respeito entre os irmãos Menezes.

Outra personagem que se revela ao longo do filme é Ana, ela observa, pouco interage, é uma *voyeur* – em primeiro plano, acompanhamos sua sorrateira scopofilia – exerce o que Laura Mulvey (1975) analisa no prazer de ver e ser vista e sua vocação narcisista. Ana é uma personagem dividida, de um lado é alguém que cresceu neste mundo em decadência, é parte operante dele. De outro, talvez seja quem mais sofreu o impacto do novo mundo trazido à casa pela inconveniente presença de Nina. Ela inveja, cobiça, desdenha, reinventa, aciona e assume o lugar do outro. Revela-se, praticamente nas últimas cenas do filme, uma grande subversiva (na desesperada tentativa de ser como Nina, também se apaixona pelo jardineiro, fica grávida, posteriormente rouba o filho de Nina (sabendo que é o seu, já que o filho de Nina morre. Na cena em que vê Nina e André (o filho) juntos nus, ela os recria e, logo na sequência, procura André para que transe com ela). Realiza os seus desejos às escondidas, gozando de total imunidade, já que se situava acima de qualquer suspeita. De todas as personagens femininas, Ana é a que mais me atrai enquanto imagem da insubalternidade. O seu jeito dissimulado, em consonância com certo imaginário da *cultura mineira* do

"come-quieto", é um termômetro do quanto o novo (Nina) a seduz e desestrutura seu ideal de família, amor, prazer, sexo, sensualidade – Em uma cena, caminhando pelos jardins da casa, de costas para o espectador, Ana pensa consigo mesma sobre o conflito interno que vive e o quão confusa se sente:

Acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através das portas, sempre imaginando o que estaria fazendo, quais seriam seus pensamentos, vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas que tanto atraíam os homens, foi esta curiosidade que me revelou a presença do demônio, que me levou a este fogo onde hoje me queimo.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> A cena acontece aproximadamente entre os minutos 32 e 37 do filme.

É todo um modo de ser mulher que é colocado em jogo no confronto entre como ela se porta e se anula em busca do desempenho do papel de esposa ideal – cabelo comportado, roupas acinzentadas e sem decotes, econômica nas falas e nas intervenções junto à família – e a leveza sensual, erótica e decidida de Nina. Ana, em sua performance inicial, aparentemente (des)sexualizada e apática, é convertida em pura explosão de cores, verbos e desejos "pecaminosos".

Bete, a funcionária doméstica, é uma personagem coadjuvante, porém uma peça-chave na estrutura narrativa, pois é ela quem acolhe a recém chegada Nina. Sua caracterização é bem próxima da de Ana, ressalvadas as diferenças de status e classe entre ambas. Suas roupas são escuras e sem decotes, o cabelo sempre preso e seus gestos e falas contidos e discretos. Ela funciona na trama como mediadora entre os dois mundos, o de Nina e o dos Menezes. Na verdade, entre os três mundos, pois é ela quem nos introduz no quarto isolado da personagem Timóteo, a última personagem a portar a feminilidade na trama. Timóteo convida Bete para entrar em seu quarto, ouve-se uma ópera na vitrola, dramatizando ainda mais a cena. Essa sua primeira aparição é um assombro.

O ator Carlos Kroeber monta a personagem de um jeito bem misto. Deixa à mostra seu peito peludo, emoldurado por longos colares de pérolas. Nos dedos das mãos, lindos anéis, brincos na orelha e um vestido dourado decotado lhe cobre o corpo. O corte de cabelo a *la garçon*, bem curto, os pelos em evidencia e a voz são as poucas referências de uma corporalidade masculina. Timóteo não faz questão de ter um pseudônimo feminino, não controla a voz para soar feminino. No entanto, ao se descrever, conta primeiro à Bete que ele não foi o único da família com estas "tendências" transgêneras. Menciona uma tia-avó que se

vestia e andava a cavalo como homem, era forte e audaz, no entanto, fora sucumbida pela família e encarcerada, praticamente como ele, em sua própria casa. A posse das joias e das roupas de sua mãe morta encarna uma feminilidade ameaçadora, desestabilizadora. Diante do espelho, dá-se a ver ao espectador (um plano médio o enquadra de modo a dar destaque para a decoração marcada por toda uma iconografia feminina) enquanto narra sua própria transformação. **“Como cheguei a ser o que sou”?** É a pergunta à qual se coloca, subentendendo que é a pergunta para a qual todos, incluindo espectadores, querem respostas. Como resposta, uma contundente lição: “De que me acusam? (...) Afinal, tanto faz a gente se vestir desta ou de outra maneira. (...) Por que seguir as leis comuns se não sou comum?”. Bete ouve atenta, embora demonstre não entender bem o que essa íntima confissão exige dela enquanto compreensão. Timóteo insiste, anda pelo quarto, senta-se numa cadeira de balanço e olha para a câmera (como se olhasse para Bete), para dizer em tom de desafio e lamento:

“Minhas roupas são uma alegoria, quero erguer para os outros a imagem da coragem que eu não tive e esta é a única liberdade que possuímos integral, a de sermos monstros para nós mesmos”.

Ele continua num monólogo que dura quase dez minutos, duração esta que evita o escape do olhar. Fala de uma verdade, a verdade que pode ser grotesca, mas que é aquela que um dia virá à tona. Uma cena lenta, com poucos planos, cujo enfoque é o esforço de que aquela que o ouve – que ali representa os “humildes”, uma referência à hierarquia de classe social – assim como todos os espectadores do filme, possam se aproximar da imagem e da auto-narrativa que a personagem ergue para si mesma.

Durante todo o filme, Timóteo expressa-se com desenvoltura, apesar de passar os seus dias isolado do convívio com os outros dois irmãos Menezes. Há um misto de auto-piedade pela condição de marginalidade na qual vive sua experiência de travestir-se, de querer viver no feminino e de autoafirmação pelo modo como sabe (ou pensa que sabe) lidar com as vãs vaidades viris de seus dois irmãos. Seu plano de vingança em relação aos Menezes lhe dá um sentido de vida, encara na vingança sua forma de libertação.

Timóteo é considerado na narrativa e pela maioria dos críticos, como uma personagem menor na consolidação da trama, no entanto, entendo que a grande questão do filme é a da opressão da feminilidade e que ele, Ana, Nina e Bete, assim como a casa, constituem as diferentes facetas

e nuances com as quais uma visão feminina de revolta e vingança vai sendo desenhada na tragédia anunciada do filme. Interessada em como a crítica da época encarou a personagem, fiquei surpresa com a relativa ausência de uma análise mais elaborada de Timóteo. As atuações, tanto de Norma Bengell quanto de Carlos Kroeber foram muito elogiadas, no entanto, as questões ali lançadas ficaram atenuadas em descrições do tipo da que figurou na *Folha de São Paulo*, em agosto de 1972, "Carlos Kroeber é Timóteo, num brilhante desempenho. O personagem adquire no filme a dimensão de uma figura felliniana que vive do culto ao belo". Nenhuma menção foi feita nem em relação às suas fantasias sexuais homoeróticas, muito menos em relação à sua travestilidade onipresente. O destaque foi apenas para o hedonismo da personagem, certamente uma referência ao seu apego às joias herdadas de sua mãe e ao fato de não participar dos trabalhos da fazenda. O quanto o filme desestrutura uma noção conservadora de feminilidade – atrelada à maternidade, à docilidade (todas as personagens femininas são extremamente astutas e sabem se locomover no pequeno universo doméstico que lhes fora designado) e à um erotismo contido – passa totalmente despercebido. A ênfase da matéria jornalística vai para o reduzidíssimo número de pessoas que foram assistir à estreia do filme em São Paulo (sete pessoas, contando com o jornalista Orlando Fassoni, que assinou a matéria).

Enquanto representante do cinema novo, o filme de Saraceni foi referido em destaque por várias análises sobre a filmografia da década de 70 (incluindo leituras sobre a trilogia da paixão, nome que fora dado às adaptações que Paulo César Saraceni realizou ao longo de sua filmografia a partir de três roteiros baseados em novelas de Lúcio Cardoso)<sup>12</sup>. No entanto, foi Antonio Moreno (2002) quem destacou Timóteo em sua análise sobre a personagem homossexual no cinema brasileiro. Sua leitura, bastante datada, considera caricatural e estereotipada a construção da personagem e argumenta que apenas dois fatores não levaram a personagem a cair no fosso do riso: 1) o texto, porque é denso e expõe a seriedade de sua performance; 2) a atuação de Carlos Kroeber. Penso que Moreno ao confundir sexualidade e gênero perdeu a possibilidade de ver ali uma verdadeira desconstrução dos estereótipos e uma complexificação tensa da relação entre transgredir as normas de gênero e, ao mesmo tempo, viver uma sexualidade fora da heteronormatividade. Ainda que o vocabulário da década de 60/70 e o próprio vocabulário utilizado por Moreno enfoquem no "homossexualismo" da personagem, a narrativa em si vai muito além à tentativa de caracterizar uma subjetividade ainda pouco visível no

<sup>12</sup> A trilogia consiste em: *Porto das Caixas* (1964); *A Casa Assassina* (1970), *O Viajante* (1998). Conforme entrevista de Saraceni a José Geraldo Couto, para a *Folha de São Paulo*, 16/10/1998.

cinema em geral e, em especial, no cinema brasileiro, que é o cruzamento da fronteira de gênero, ou seja, a transgeneridade.

A aliança entre a escrita intimista e, ao mesmo tempo, ácida em sua crítica social, muito além da literatura regionalista de sua época, produzida por Lúcio Cardoso; aliada à ousadia simples, direta, porém sensível ao gesto poético da imagem e à importância do literário na construção dos diálogos do filme, sob a batuta de Saraceni, fez deste filme um dos mais belos exemplares do que nomeio aqui o cinema das torções. Concordo com Moreno na sua leitura de que há excessos na caracterização da personagem, em especial nas vestimentas e no gestual, porém, ao invés de ler isto como estereótipo, eu leio na chave do uso, em circulação na cultura carioca do momento, de uma estética *camp*<sup>13</sup>, que usa o exagero do colorido, das estampas floridas, da quantidade de anéis e pulseiras, tamanho dos brincos. Em síntese, uma configuração over (exagerada) da performance, propositalmente criada. Estética esta que transforma a performance de Timóteo não em *alegoria* (como analisa Moreno), mas em uma *recriação* do feminino/masculino.

Neste vasto universo de feminilidades e suas tensas apropriações do masculino (Nina, Ana e Timóteo retém e ressignificam a masculinidade o tempo todo), a cena final merece ainda um comentário, já que literalmente retira Timóteo do seu recluso armário. A travestilidade de Timóteo<sup>14</sup> operacionaliza o grande transtorno em relação ao modo como se dá a divisão binária dos gêneros na trama como um todo. A personagem é percebida (por ele e pelos outros) como um grande estorvo<sup>15</sup>. A cena que coroa o estranhamento causado por sua imagem sem referencialidade é uma das penúltimas. Durante o velório de Nina Timóteo assume seu protagonismo na trama. Sua entrada na sala onde todos (vizinhos, familiares e o temido/querido Barão) olham para o corpo morto de Nina, é, ao meu ver, uma verdadeira homenagem kafkiana à insensibilidade dos “civilizados” para com o rudimentar ser humano, mais próximo de uma animalidade asquerosa/monstruosa.<sup>16</sup> A teatralidade da cena, o drama e a efusão de sua “entrada”, com a câmera percorrendo a *plateia* de homens engratados, as mulheres com sorrisos falsos, simulam o retorno do reprimido. Numa cena em que a morte está no centro, Ela/Timóteo desafiam e expõem o Eros do qual ambas são portadoras. Pulsão de vida que escapou da dimensão dos espectadores, que viram a cena na dimensão do grotesco/barroco-mineiro. Poderíamos aproximar esta personagem de Timóteo da estética do monstro (*Freak*), quando no final do século XIX esta nomeação passa a ter também uma cono-

<sup>13</sup> Os Dzi Croquettes são contemporâneos e também utilizam desta estética *camp*, com uma finalidade de confundir (mais do que simplesmente cruzar a fronteira) os gêneros masculino e feminino. Em seus shows era comum realizarem paródias de Carmen Miranda. Para uma análise sobre a questão da performance de gênero e do jogo cênico *camp* em Carmen Miranda, ver Fernando Balieiro, 2014.

<sup>14</sup> O ator Carlos Kroeber recebeu três prêmios por melhor ator em Festivais nacionais de Cinema.

<sup>15</sup> Remeto-me aqui ao sentido literário que lhe deu Chico Buarque (1991), um sujeito *nem aqui, nem lá*.

<sup>16</sup> A cena Kafkiana à qual me refiro é a de Gregor Samsa, após sua transformação, deixando sua reclusão no quarto para ouvir, no canto da sala, sua irmã a tocar o violino. Todos os espectadores são surpreendidos por aquela monstruosidade sem nome, sem referência. A cena de Franz Kafka (2000), assim como a de Saraceni aliam o trágico, o grotesco e cruel nas relações humanas, das mais íntimas (familiares) aos rituais sociais.

<sup>17</sup> Lembro aqui dois textos importantes para aprofundar este tema: a pioneira pesquisa de Mary Russo – *O grotesco feminino*, que analisa a relação entre o risco, o excesso e a modernidade; o trabalho de Jorge Leite Jr. *Das maravilhas e prodígios sexuais* que faz um excelente histórico da categoria do monstro e da monstruosidade e de como ela vai ser apropriada na estética da pornografia bizarra.

tação sexual, significando uma deformação (da psique, das funções orgânicas) provocando uma anomalia<sup>17</sup>. Timóteo é o ápice da confusão, do deslocamento, da discórdia. Seu amor pelo proibido (jardineiro Alberto), assim como o de Ana e Nina, o leva à morte – sofre ali, em plena sala de estar, um ataque cardíaco fulminante. Sim, Ana parece sair ilesa, mas o modo bizarro como abraça e apalpa o padre que lhe ouve as confissões e o modo como, de cabelos soltos pela primeira vez em todo o filme, dança ao carregar as roupas sujas de Nina, sugerem que estivesse completamente fora de si, enlouquecida.

E a masculinidade, como é tratada? Apagada, decadente, em ruínas. Os dois irmãos que se veem como homens da casa, portanto ativos, donos da situação, encontram-se numa conjuntura econômica crítica, o que os torna instáveis. Estão fragilizados e um dos sintomas desta fragilidade é a presença – quase imaginária – do jovem jardineiro – o que cuida do supérfluo, do belo, que oferta violetas e prazeres às mulheres da casa. O irmão mais velho, Demétrio, tenta ser o esteio, o que sustenta as ruínas, o mais novo, Valdo, transita entre seus desejos pelo desconhecido (a paixão por Nina, uma mulher do Rio de Janeiro – Cidade grande) e os valores da família da qual ele se sente parte integrante. Os ciúmes que sentem (ambos os irmãos) de Alberto, o jardineiro, é também inveja, pois sua delicadeza pueril o torna desejável, uma masculinidade desvirilizada, potencializada eroticamente pela sua devoção ao belo. No fundo, a própria noção de masculinidade e sua relação com atividade/passividade parece estar em franca transformação, pois aquele que gera o filho que é considerado o único herdeiro da família (André) não são os descendentes do patriarca, e sim o *subalterno*. Tal desenvoltura marginal não encontra espaço para florescer em um ambiente tão claustrofóbico quanto a casa grande dos Menezes. Após o retorno de Nina para o Rio de Janeiro, num gesto de desespero, afinal, ele era uma personagem intensa, Álvaro se mata. A impotência dos Menezes também é revelada neste uso e manuseio de armas de fogo, virilidade que se (re)volta, pois não conseguem nem mesmo ser bem sucedidos na tentativa de suicídio.

Parte da masculinidade moderna, mais sensível e delicada, poderia ser pensada a partir do que representa o filho de Ana (que pensa que sua mãe é Nina) na trama. As cenas eróticas entre (suposta) mãe e filho são estonteantes, incomodam pela liberdade sem concessões e pelo erotismo que exala. São dois seres desejosos do prazer imbuído no risco de serem pegos em flagrante delito, afinal, trata-se de uma afronta à figura do pai. Esse erotismo fora do lugar é outra das muitas torções do filme. Poderia parecer apelativo,

como forma de explicitar o grau de desgoverno quando mulheres assumem lideranças, predomina a subserviência do filho aos comandos e desejos incestuosos da mãe, revelando uma faceta patológica da relação triangular, mãe, pai, filho. No entanto, este seria um modo psicologizante de ver o filme, há outros possíveis. Há um dado político-cultural que demarca essa condição, sem pretensões de explicá-la, que é a disposição de Nina e a sedução que emprega em André, para afrontar aquela família, da qual ambos foram envolvidos. Poderia ser lido como uma revolta de valores, em forma de atos considerados repulsivos, incluindo para ambos. A luxúria como subversão.

A implosão da família patriarcal não deixa pedra sobre pedra e desloca ao mesmo tempo gênero e sexualidade, através de personagens incômodas, insatisfeitas com a realidade que os cerca, as transgressões são sofridas (provocam dores) e são um “mal necessário”. Ou seja, não tem ninguém no filme celebrando uma identidade conquistada ou por conquistar. A trama não se organiza em torno de questões identitárias. O que o filme mostra é a aflição de lutar radicalmente contra as normas e as várias modalidades explícitas e implícitas de punição às quais eles são obrigados a lidar. A escolha por uma vida *queer* não tem nada de fogos de artifício, luta-se pelo prazer, autonomia, mas paga-se um preço alto por isso. Em especial, neste momento da realização e exibição do filme, que fora de isolamentos, solidão, moralismo e autoritarismo político. *A Casa Assassinada* sugere, *avant la lettre*, um ir além de dicotomias simplistas, como, por exemplo, a falsa oposição entre a luta gay (séria), e a *queer* (festa). Ou a luta dos homens (Menezes, jardineiro, serviçais) contra mulheres, gays e travestis (maiúsculas/minúsculas). No filme, todas as personagens são tomadas pela avassaladora desestruturação subjetiva, pelo desconforto com os lugares aparentemente sólidos. Demétrio, a personagem que poderíamos analisar como mais próxima da verdade e do poder (patriarcal), é tomado de fúria e dor ao beijar descontroladamente o vestido vermelho de Nina, já morta. *A Casa Assassinada* é uma simulação (visual) da morte de todo um conjunto de valores e práticas culturais.

O segundo filme do desenrolar desta reflexão histórica sobre o cinema de torções é *Sunday, Bloody Sunday*, dirigido por John Schlesinger, lançado no mesmo ano de 1971. Schlesinger já era um diretor relativamente conhecido internacionalmente, pois seu filme *Midnight Cowboy* (1969) indicado e ganhador de Oscar lhe deu grande visibilidade midiática, além de dinheiro e talvez confiança o suficiente para que John Schlesinger ousasse mais neste segundo longa metragem. Além de declarar publicamente sua homossexualidade, resolveu aproveitar o bom momento para

rodar o seu filme mais autobiográfico. O filme conta a história, aparentemente, clichê de um triângulo amoroso. A narrativa fica bizarra quando o ser em disputa não é a mulher e sim o jovem artista plástico Bob Elkin (Murray Head). O alvo crítico deste filme não é tanto a família em si, nem mesmo o amor (embora estivesse na berlinda o tempo todo enquanto sentimento romântico) e sim a heteronormatividade.

A personagem Bob aparenta ser bissexual (foi nomeado assim em algumas resenhas fílmicas da época), mas não uma bissexualidade facilmente classificável, pois o filme faz questão de falar pouco sobre sua subjetividade. Mesmo quando ocorrem reminiscências de uma vida pregressa das personagens, não há nada no campo visível da tela sobre sua vida, ou seja, a narrativa evita dar elementos psicologizantes ou categorizantes. O que sabemos é que se trata de um artista, escultor, sintonizado com a arte pós-moderna e com uma vontade de ver sua vida expandida sensorialmente em todos os sentidos. Bob passa, ou melhor, atravessa a vida dos outros dois personagens centrais da trama de um modo respeitoso, carinhoso, visivelmente sem predileções e sem uma postura nostálgica ao tomar a decisão de mudar-se de país e deixá-los. Postura entendida na ocasião como narcísica e egoísta, típica dos hedonistas herdeiros da revolução sexual.

Não se poderia dizer o mesmo de Alex e David. Estes últimos possuem um território afetivo em ruínas, ainda que seja demarcado como uma territorialidade em revolta e não necessariamente uma sucumbência ou pura resignação. O que percebemos é que o fato de estarem num momento de vida de maior maturidade, embora houvesse o desejo de estabelecer um vínculo duradouro, ambos parecem se conformar com o pouco, porém intenso gesto amoroso que Bob tem para lhes oferecer.

Em entrevista na época de lançamento do filme, Schlesinger<sup>18</sup> sugere que para ele este era um ponto importante, falar de um tipo de vínculo amoroso que não oferece garantias e segurança, mas cujo conforto reside justamente na intensidade das trocas amorosas. Partilhar Bob era uma tarefa dura, mas ambos o faziam como sendo parte do acordo possível, ou seja, um tipo de arranjo e administração das paixões altamente "civilizado" e racional. Visto por críticos americanos como "frio e calculista" demais, ou seja, expressando bem a *modernidade cultural britânica*.

O que há de especial em *Sunday Bloody Sunday*, além do título fazer uma referência explícita a lutas de movimentos políticos do século XIX, ou seja, sugerir se tratar de uma tragédia social? As personagens são brancas, visivelmente bem educadas, Alex (Glenda Jackson) possui um bom emprego, embora se sinta mal em desempenhar

<sup>18</sup> *Screen*, 22/05/1970. Arquivo do British Film Institute (Reuben Library). Pesquisa realizada em Julho de 2014.

aquelas funções administrativas e burocráticas, possui uma família bem colocada na sociedade britânica da época, é recém-divorciada e, embora ajude a amiga (irmã?) a cuidar dos três filhos, não desempenha um papel materno; Daniel Hirsh (Jon Finch) é médico, vive sozinho e sua personagem é o estereótipo do gay no armário, pois em uma das poucas cenas nas quais está com a família judia, ocorre uma festa, na qual fica patente que ninguém faz a menor ideia de que ele seja gay. As cenas são vistas com certo distanciamento da câmera, praticamente não se usa o close intimista.

No desenrolar da narrativa aparece um breve episódio de sua vida pregressa, que era de pagar jovens para ter sexo esporádico. Enfim, mesmo quando está com Bob, sua família não faz a menor ideia de que se trata de uma relação amorosa. Bob é mais jovem do que os seus dois amantes, parte do fascínio de Alex e Daniel para com Bob não é necessariamente físico, mas a vivacidade que ele carrega, colorindo a vida entediada de ambos os amantes. O filme oscila entre estes três universos bem distintos, transcorrendo em um tempo relativamente curto de dois finais de semana. O ápice é a despedida, que gera uma luta para que os laços amorosos/afetivos sejam consolidados. Apesar de Alex e Daniel, cada um a seu modo, tentarem seduzir Bob a mudar de ideia, ele insiste em permanecer sem rédeas, sem vínculos institucionalizados.

O que poderia ser *queer* neste filme? Não é apenas o modo como expõe o debate sobre liberdade sexual e o fato de haver relações entre parceiros de mesmo sexo (Daniel e Bob) e de Bob também manter relações com uma pessoa do sexo oposto, ou seja, não necessariamente vinculando-se a uma sexualidade demarcada nos limites da binaridade. Há toda uma estética do choque, da torção dos valores burgueses da sociedade britânica, no próprio seio deste mesmo grupo social, pois o filme restringe-se a mostrar um conflito interno entre gerações no interior de grupos sociais bem estabelecidos. Esta diferença geracional fica bem evidente nas cenas onde há os encontros entre Alex e seus pais e David e os pais judeus. São práticas culturais em emergência, que colocam em suspeição todo um conjunto de valores relativos à sexualidade e ao uso dos prazeres. No entanto, o filme não entra nas questões multiculturais já em tela na sociedade urbana inglesa da década de 70<sup>19</sup>. No filme todo não há presença de imigrantes, de classes populares, da mídia, e da contracultura. Talvez a proposta estética do filme fosse justamente fugir dos clichês da contracultura, para projetar novos valores no universo preservado da sociedade liberal. A problematização da liberdade sexual e de algumas outras questões feministas aparecem restritas a um grupo elitizado.

<sup>19</sup> Como é possível acompanhar pelos trabalhos escritos no Centre for Contemporary Cultural Studies, na Birmingham University, coordenado por Stuart Hall de 1968-1979.

Nas mais de sete resenhas que pude ler em jornais de Nova Iorque e Londres do período, o que mais atraiu os críticos (unânimes em dizer que se tratava de um grande filme, um novo triunfo do diretor ganhador de um Oscar) foi o fato de tratar com naturalidade tanto o relacionamento a três (com a cumplicidade de todos os envolvidos) e a atitude minimalista de Alex e David com a bissexualidade de Bob. No entanto, algumas críticas como a do escritor britânico Thomas Wiseman (1971), destacaram o fato de que o ator Peter Finch havia atuado como um homossexual no filme sobre Oscar Wilde, dez anos antes e que na ocasião, o debate sobre homossexualidade e filme era praticamente nulo.

Na década de 70, ao desempenhar a personagem do médico apaixonado pelo artista, a desenvoltura da personagem estava justamente no silêncio em relação à relação entre dois homens (*neither camp, nor coy*), mas não num silêncio cínico, simplesmente a não necessidade de se falar sobre homossexualidade, apenas vivê-la<sup>20</sup>. (*"What was previously unmentioned is now not considered worth to mentioning"*)

Embora seja um drama e não uma comédia, o filme contém várias cenas sobre atividades cotidianas que revelam um excelente senso de humor. Algumas exuberâncias também ocupam espaço na tela de Schlesinger, tais como uma cena em que um dos meninos coloca um cigarro na boca. O chocante não é a imagem de uma criança fumando, mas o descaso da mãe com o ato, ou seja, não houve qualquer gesto de censura (mínima que fosse) em relação à insinuação do filho quanto a fumar. Ainda que o cigarro na década de 70 fosse por vezes cultuado e naturalizado nos ambientes domésticos e públicos, a cena ainda assim escandalizava, pois aponta não para a curiosidade da criança, mas para a negação da mãe em relação ao seu papel de educar e definir para o filho o certo/errado.

Nesse sentido, vemos ousadias proliferarem a cada cena, exploram o lugar incomum do triângulo amoroso, no qual todos os envolvidos estão cientes do que está em jogo. Há, ainda que com ressalvas, uma tentativa de viver o que é possível, sem cobranças que inviabilizariam a relação. Em uma análise sobre a homossexualidade no cinema e a possibilidade de uma crítica radical ao modo como gays, lésbicas e transgêneros são representados, Richard Dyer (1978) poucos anos depois do lançamento do filme, comenta sobre *Sunday, Bloody Sunday*, como sendo um exemplo de filme que evitou cair numa visão estereotipada do gay (o médico David), ou de Bob como bissexual. A seu ver, o grande problema do filme seria o fato de utilizar uma estética de caracterização de personagens "*rounded*"<sup>21</sup>, ou seja, de criação de personagens aparentemente complexas e "perfeitas"<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Os demais jornais consultados foram: *Screen* (22/05/1970); *Observer* (04/07/1971); *Daily Express* (30/06/1971); *Times* (19/07/1971); *The Listener* (08/07/1971); *Daily Mirror* (07/07/1971); *Financial Times* (02/07/1971)

<sup>21</sup> Na literatura, há esta distinção entre personagens simples (*flats*) e complexas (*rounded*). Embora personagens complexas sejam bem mais interessantes, por vezes a literatura explorou estas sinuosidades para destacar o individualismo do século XIX e XX. Idiossincrasias ao invés de subjetividades coletivas subversivas.

<sup>22</sup> "Inscribed in the concept of the well-rounded character is the ideology of individualism, the belief that an individual is above all important in and for himself, rather than a belief in the importance of the individual for her or his class, community, or sisters and brothers. This cardinal precept of bourgeois ideology as against feudal or socialist ideology is built right into the notion of the "rounded character," who may well feel some pulls of allegiance to groups with whom she or he identifies, but who is ultimately seen as distinct and separate from the group, and in many cases, antagonistic to it. (DYER, 1978, p. 16)

No caso, Dyer diz que tanto a personagem feminina Alex, quanto Bob (o disputado) e o médico David performatizaram de um jeito tão naturalizado o que seria uma vida fora das convenções hegemônicas, que enfatizou apenas o sentido individualizado de quebra de normas, como se fosse um ato libertino de um ser único (no caso, um trio), não pertencendo a transformações de âmbito cultural mais coletivo.

Ao lado da questão da sexualidade, há no filme o deliberado enfrentamento da centralidade da maternidade, da busca pelo prazer como algo legítimo e socialmente sustentável, praticada por quase todas as personagens. Bob representa o apelo do novo (modernidade que sua juventude incorpora), a quebra, sem alardes, dos códigos que regiam as relações amorosas/sexuais, como a fidelidade (monogamia) e a própria noção de compromisso – o que é estar amorosamente envolvido com outra pessoa, quais são os compromissos passíveis de serem assumidos, como a liberdade de movimentos e sexual entra nesta possibilidade de vínculos sem contratos e sem perspectiva de longevidade. Apesar de tantos predicados, o burburinho gerado pelo filme foi sem dúvida o famoso beijo entre David e Bob. Este é considerado o primeiro beijo gay (amoroso) do cinema britânico que frequentou as grandes salas de cinema e foi tido como um evento devido ao gesto natural como foi filmado. Na cena, Bob chega à casa de David (que havia acabado de atender a um paciente) e quando o encontra, abraça-o, conversa com ele e lhe dá um beijo terno e carinhoso, ao mesmo tempo altamente erótico. Como o beijo é algo totalmente integrado à trama, perdeu o efeito sensacionalista e ganhou um tom estético que lhe rendeu muitos aplausos e comentários (especialmente nos EUA, onde o filme foi muito bem recebido, em especial pela mídia impressa)<sup>23</sup>

<sup>23</sup> O *New York Times* assim descreveu as personagens do filme: "It's a movie of unusual tensions and reserves, qualities reflected in the performances of both Finch, whose homosexual doctor has, at least, the stability of his large Jewish family, and Miss Jackson, who has come to be the movies' foremost actress of on-edge roles. As the bisexual boy, who is a sort of embodiment of the so-called new morality, which, in this case, amounts to enlightened selfishness, Murray Head is remarkably appealing, largely, I suspect, because the screenplay accepts him without tears or analysis. (N.Y.T. 22/09/1972 – arquivo online do N.Y.T.)"

Outro detalhe importante é o protagonismo do feminino e isto está tanto no olhar do diretor (com forte interação e simpatia com uma reformulação total da masculinidade/femilidade), quanto pelo roteiro escrito por Penelope Gilliatt, que certamente deu espaço importante para a construção da personagem Alex, incluindo as cenas de sexo entre ela e Bob, muito eróticas para o cinema *mainstream* da época. Em síntese, o filme não é sobre heterossexuais, gays e bissexuais, mas trata de pessoas enamoradas, dispostas a lutar por seus "objetos de prazer/afeição", portanto, há certa familiaridade nesta busca (toda uma história do cinema inserido no contexto das relações heterossexuais), ou seja, o extraordinário (relações entre pessoas de mesmo sexo) colocado de modo bem ordinário. O filme jamais entraria na estética afirmativa, uma vez que não apresenta formas ideais de como ser um gay feliz. Ao

<sup>24</sup>"*Les Amitiés Particulières* est très marqué « qualité française » en plein essor de la Nouvelle Vague". La Critique TV de *Telerama* DU 17/02/2007 – Bernard Génin – De acordo com a cinemateca francesa, o filme recebeu somente na França mais de 26 resenhas, incluindo uma análise de Jean-Louis Comolli no *Cahiers du Cinema* (n. 159/Octobre/1964).

invés de fomentar a busca por categorias identitárias, o filme escorrega e dribla classificações simplistas.

O terceiro e último filme deste breve percurso histórico é *Les Amitiés Particulières* (Amizades particulares), dirigido por Jean Delannoy<sup>24</sup> em 1964. Jean Delannoy já era um cineasta conhecido na França, com várias películas, incluindo algumas consideradas pelo crivo crítico da Nouvelle Vague Francesa como cinema tradicional, ou seja, inserido numa estética clássica, voltada para mise-en-scène de filmes de estúdio, com volumosos orçamentos, grandes equipes de produção, enfim, filmes que levam o rótulo do "melhor do cinema francês". Em outras palavras, Jean Delannoy deve ter surpreendido ao trazer uma temática tão sensível para as telas, apesar de fazê-lo dentro de uma estética considerada ultrapassada e conservadora.

Quanto ao filme em si, eu destacaria o modo deliberadamente ousado, embora tímido aos olhos dos telespectadores de hoje, com o qual enquadrou e emoldurou os momentos de aproximação, paquera, intimidade e sensualidade entre um adolescente (15 anos) e uma criança (12), sem cair no voyeurismo ou espetacularização (exploração) do erotismo juvenil. O filme narra uma tragédia a partir de um tema delicado, tanto para a época quanto para os dias atuais. Uma amizade fadada a um final infeliz, com cenário melancólico e trama comovente, que coloca o amor e a amizade homoerótica num patamar positivado, para além do reforço ou não desta prática como identidade.

O filme, considerado "desconfortável e constrangedor", detonou muitas das armas moralistas, pois utiliza do melodrama para realizar uma importante denúncia das arbitrariedades dos internatos católicos nos quais jovens eram confinados por todo um período escolar, vivendo isolados dos afetos familiares e do contato com o sexo oposto, tornando-se alvo de investidas eróticas de professores e altos escalões do clero. O filme joga com o contraste entre a pureza da amizade erótica entre dois seres do mesmo sexo em pleno desenvolvimento de suas sexualidades e a hipocrisia e ferocidade erótica de adultos enclausurados em suas doutrinas religiosas. Religião e homossexualidade é o eixo do filme, mas o protagonismo dos dois garotos traz à cena os pactos de lealdade, a constituição de laços duradouros, elementos que extrapolam em muito o universo puramente erótico ou sexual da relação entre pessoas do mesmo sexo.

O filme problematiza o lugar da amizade entre os garotos e entre adultos e jovens no que tange aos usos que fazem dos prazeres recíprocos, estabelecendo diferenças entre encontros legítimos e a prática de molestar e abusar (coercivamente) entre pessoas do mesmo sexo. De um lado o filme desafia o olhar para perceber o encantamento, a

ação que é mútua e não de um sobre o outro. Termina com a prevalência das instituições e seu poder de coerção, sendo deslegitimada pela ação precoce de colocar fim à própria vida. O suicídio, tema de um dos primeiros filmes de temática gay (*Different from the others*, 1919) desconcerta porque é justamente uma demonstração de liberdade extrema, amadurecimento agudo diante dos desafios da vida e, no filme, cometido pelo menino de 12 anos, Lucien Rouvière (François Leccia), supostamente o mais jovem e pueril da relação. O garoto de 15 anos (George de Sarre – Francis Lacombrade), “agindo corretamente” para proteger seu amigo, após ser chantageado pelo cardeal da escola, escreve uma carta rompendo a relação entre ambos, o que é visto pelo jovem infante como um gesto terminal, um fim à vida, à existência mesma.

*Les Amitiés Particulières* aborda a disciplinarização e controle dos corpos, a dissecação do ambiente em pormenores, idades, afazeres, ou seja, a instauração de uma vigilância constante. Expõe visualmente o rigor dos horários, dos trajetos, a hierarquia nas relações entre professores, funcionários e alunos. A arquitetura, enfim, toda a estrutura da contenção dos desejos erguida para salvaguardar os bons costumes, a adstração dos excessos. A confissão como exercício de autocontenção e autoconhecimento, a tentativa de expiar os pecados.

O tratamento apurado da relação entre os dois jovens, faz da ousadia das imagens inocentes um mote para pensarmos as intensidades, as múltiplas dinâmicas desejantes. O filme deixa claro seu apelo moral contra a convivência da Igreja Católica com as opressões e abusos sexuais entre os clérigos e jovens fiéis.

Embora na paleta de uma cinematografia considerada mais conservadora, do ponto de vista dos debates sobre torções de práticas de representação e de modos de por em cena determinadas tramas e personagens, o filme merece uma segunda chance de leitura. Apesar de manter intacta certas convenções cênicas e a própria estrutura narrativa, o filme ajuda a torcer uma expectativa em relação à sexualidade na adolescência, abordando o próprio despertar e a consciência de se tratar de um desejo/afeição legítima e verdadeira em suas intenções e condições de existência. O tema da homossexualidade na adolescência irá voltar, nesta perspectiva menos moralista e fora do eixo da perversão, nos filmes que frequentarão os festivais de filmes da diversidade sexual, nos anos 90. Neste sentido, é importante destacar o lugar que ocupa na própria história do cinema e na constituição de uma sensibilidade visual dos produtores e dos espectadores de filme<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Após mais de uma década, outro filme sobre paixão entre dois garotos ganha destaque. Trata-se do filme Dinamarquês, *Você não está sozinho* (1978), dirigido por Ernst Johansen e Lasse Nielsen. Por questões de extensão deste artigo, este filme será analisado em outra oportunidade.

## Breves Conclusões

O meu ponto nesta reflexão sobre gênero, crítica *queer* e o cinema enquanto mídia e arte da comunicação política é de que as ousadias e o que tentei denominar aqui de cinema das torções não tem uma estética comum, muito menos forma uma linhagem política única. Os três filmes, de localidades e filiações estéticas distintas foram escolhidos em razão de terem sido subestimados, enquanto potencial de deslocamento e subversão de convenções da cultura visual, em relação ao colocar em cena tramas e personagens com sexualidades e performances de gênero que destoam das normas hegemônicas e que emergiram nos anos 60 e 70, momento histórico de proliferação de movimentos de juventude e de debate sobre sexualidade e também sobre os próprios limites e potencialidades da indústria e linguagem cinematográfica como intervenção cultural. Em outras palavras, evitei, propositalmente, dar um tratamento classificatório em relação aos filmes trabalhados a fim de abrir outras formas de leitura dos mesmos, porque entendo que muitas vezes a padronização estética advinda das análises fílmicas empalidece outras potencialidades cênicas e dramáticas dos filmes em questão, em especial, no que toca às políticas sexuais dos vários estilos e estéticas cinematográficas.

*Sunday, Bloody Sunday*, de Schlesinger, como *A Casa Assassinada* de Saraceni, tangenciam pautas básicas do feminismo dos anos 70, como a questão da liberdade sexual, a legalização do aborto – a crítica da reprodução como destino, a dupla jornada de trabalho (inserção plena no mercado de trabalho), a nova vida afetiva/sexual que se abriu com a pílula anticoncepcional e com a possibilidade plena<sup>26</sup> do divórcio, lei que na Inglaterra fora aprovada em 1969. Enfrentaram, a partir de diferentes estratégias cinematográficas, o confronto entre as instituições estruturantes da sociedade burguesa de seu momento, com centralidade para a família e as transgressões sexuais (incesto, pedofilia, infidelidade,) e as demandas de uma revolução sexual e feminista.

O feminismo ao questionar o contexto patriarcal da própria produção do conhecimento e o pouco acesso das mulheres (e de uma perspectiva feminina, independente de vir expressa por mulheres), penetrou nos estudos culturais e nas críticas de arte, certamente pressionando aberturas para formas de desconstrução das relações hegemônicas de gênero (e, em alguns casos, para a própria desconstrução do gênero). Maggie Humm (1997) chamou atenção para o fato de que as feministas dos primeiros estudos culturais em suas análises fílmicas tinham plena consciência sobre a

<sup>26</sup> Divórcio pleno porque nenhum dos parceiros precisava provar alguma falha, como por exemplo, ser uma relação marcada pela violência, alcoolismo, crueldades, incestos, etc

influência das imagens na cultura contemporânea. Seguramente suas críticas vorazes contribuíram para entender como gênero modela profundamente o cinema e o quanto uma visão feminista ajudou a alterar certos paradigmas de gênero em uma produção cinematográfica que se pretendia revolucionária, contrária à indústria fílmica hollywoodiana.

O filme de Jean Dellanoy antecede cronologicamente os dois primeiros, talvez por isso seja muito mais tímido na desconstrução da sexualidade e do gênero, das dicotomias hetero/homo; homem/mulher. No entanto, o que poderia ser uma leitura moralista da homossexualidade, representada como perversão desenvolvida em ambientes claustrofóbicos e repressivos (como, de certo modo é exposta nas relações entre os padres adultos e os jovens), a narrativa, em especial a condução cênica dos jogos e brincadeiras entre os adolescentes e a intensidade do vínculo que surge entre ambos aponta para uma experiência de (homo)sexualidade e (homo)afetividade fora do eixo da perversão e de sua crítica, como sendo um efeito das políticas e práticas repressivas da sexualidade. Nem repressão, nem perversão, o filme sugere – apesar dos limites do repertório cultural das análises fílmicas do período e do estilo narrativo escolhido – uma desconstrução da homossexualidade dos imaginários hegemônicos da época: monstruosidade, pecado, doença<sup>27</sup> ou imoralidade (vulgo pouca-vergonha). Lembra-nos que a estética da torção não só provém do *underground*.

<sup>27</sup> Vale lembrar que a homossexualidade deixa de ser tratada como uma doença mental pelo *Manual de Diagnósticos de Doenças Mentais* (DSM) da Associação Psiquiátrica Americana em 1973.

## Referências

- BALIEIRO, Fernando Figueiredo. *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória*. 2014. Tese de Doutorado. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.
- COURTINE, Jean Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Teorema, 1988.
- DYER, Richard. "Gays in Film". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 18, Aug. 1978, p. 15-16.
- DYER, Richard. *Now You See It*. New York: Routledge, 1990.
- HASKELLS, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press. Revised Edition. 1987. (First edition: 1974)

- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HUMM, Maggie. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
- MORENO, Antonio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/EDUFF, 2002.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*. v. 16, n. 3 Autumn, 1975. p. 6-18.
- RICH, B. Ruby. "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 19, Dec. 1978.
- WISEMAN, Thomas. *The Guardian*. 15/06/1971, Arquivo BFI – Reuben Library, London.

[Recebido em 12/05/2016 e  
aceito para publicação em 21/09/2016]

**"How I became what I am": an aesthetics of twist cinema in films from the 1960s and 1970s**

**Abstract:** *The article analyzes the political and theoretical potential of cinematographic language to express and rebuild the relationship between sexual and gender differences. As cultural products, the three films analyzed – A Casa Assassinada (1972), Sunday, Bloody Sunday (1971) and Les Amities Particulières (1964) – allude to feminist issues of the time, as well as instigating a reading of gender beyond the narratives, by historicizing the visibility of the female body, heteronormativity, and the subversiveness of forbidden loves as represented through the films' structure. The text argues, from a queer perspective, that the aesthetic nature of twist cinema, within the limits of each style and period, was precisely the boldness to run risks in its visual grammar, not making political concessions in challenging the moral canons of current society.*

**Keywords:** *feminism; queer cinema; films studies; twist cinema*

**Karla Adriana Martins Bessa** (kbessa@unicamp.br). Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU e Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNICAMP/SP. Doutora em História (2000) pela UNICAMP, realizou pesquisa de Pós-Doutorado junto aos programas de Estudos Latino-Americanos na Michigan University (2004) e junto ao ISCTE da Universidade de Lisboa (2008). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Estudos Fílmicos do King's College London. Atua como curadora da Mostra Internacional de Cinema Curta o Gênero, promovida pela Fábrica de Imagens de Fortaleza. Coordena o Projeto de Extensão Cine Pagu.