



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE AUDIOVISUAL**

ISADORA TIEMI COELHO ISSAGAWA

***AMOR MALDITO: A SOCIEDADE E A LESBIANIDADE NA ABERTURA
POLÍTICA BRASILEIRA***

Campo Grande - MS

2023

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (05567) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<https://audiovisual-faalc.ufms.br> // audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



AMOR MALDITO: A SOCIEDADE E A LESBIANIDADE NA ABERTURA POLÍTICA BRASILEIRA

ISADORA TIEMI COELHO ISSAGAWA

Monografia apresentada como requisito parcial
para aprovação na disciplina Seminário de
Pesquisa e Audiovisual II do Curso de Audiovisual
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Giovana Siqueira

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (05567) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<https://audiovisual-faalc.ufms.br> // audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título do Trabalho: Amor Maldito: A sociedade e a lesbianidade na abertura política brasileira

Acadêmicos: Isadora Tiemi Coelho Issagawa

Orientador: Daniela Giovana Siqueira

Data: 28/11/2023

Banca examinadora:

1. Daniela Giovana Siqueira
2. Julio Carlos Bezerra
3. Régis Orlando Rasia

Avaliação: (X) Aprovado () Reprovado

Parecer: A banca ressalta a qualidade e a urgência do trabalho e sublinha o talento para a pesquisa da acadêmica, incentivando-a a seguir o caminho de pós-graduação.

Campo Grande, 28 de novembro de 2023

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Régis Orlando Rasia, Professor do Magisterio Superior**, em 29/11/2023, às 10:09, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Giovana Siqueira, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2023, às 10:28, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Julio Carlos Bezerra, Professor do Magisterio Superior**, em 29/11/2023, às 10:47, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul,

com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4472479** e o código CRC **1522E434**.

COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM AUDIOVISUAL (BACHARELADO)

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.034820/2023-37

SEI nº 4472479

AGRADECIMENTOS

Agradecer é de extrema importância e se faz necessário.

Foi durante os quatro anos no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, no grupo de pesquisa Algo+ritmo que descobri o interesse e paixão pelo audiovisual e cinema. Agradeço aos meus colegas do grupo, ao meu antigo orientador Gil Franco e à professora Juliana Trujillo, que foram essenciais no começo da minha vida acadêmica.

Durante a busca do tema desta monografia, busquei um pelo qual eu tivesse uma identificação. Encontrei *Amor Maldito* e desde então construímos esse relacionamento. Agradeço ao filme.

Meu carinho, admiração e gratidão à diretora Adélia Sampaio, que me recebeu de braços e coração abertos no Rio. Obrigada por ser resistência desde sempre na sua vida profissional. Você é inspiração para uma geração.

Agradeço aos autores que compuseram a bibliografia.

Agradeço ao privilégio de poder integrar um espaço de ensino superior público e de referência como a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e ao curso de Audiovisual.

Agradeço ao coordenador do curso, Júlio Bezerra, pela compreensão, carinho e disposição em atender os alunos. Obrigada por estar sempre aqui quando precisei de ajuda nos assuntos acadêmicos.

Agradeço à minha orientadora, Daniela Giovana Siqueira, com respeito e admiração, que com ética e muito conhecimento me orientou desde os primeiros passos até a finalização desta monografia. Muito obrigada pela paciência e pela amizade.

Agradeço aos professores do curso de Audiovisual, Régis Orlando Rasia, Marcio Blanco, Márcia Gomes Marques, Rodrigo Sombra, Vitor Zan, Felipe Corrêa Bonfim e Ramiro Giroldo, pelo conhecimento e atenção. Sem este corpo docente isso não seria possível.

Agradeço aos meus amigos Pedro Souza, Flaviane Nantes, Thais Beckert, Carolina Oliveira, Ana Karolinna, Leonardo e Deborah Alcântara pela amizade duradoura. Sinto um grande amor por vocês. Obrigada pelo companheirismo sempre.

Agradeço aos novos amigos Maria Eugênia, Sammy, Ana Carolina, Bruna Lino, Lavínia, Fernanda, Simone, Adriana, Gael e Thalia, que se tornaram especiais nesses últimos anos.

Agradeço aos meus amigos do estágio Sidney, Rafaela e Gaby, pelas risadas, companheirismo e convivência nesses dois últimos anos.

Agradeço às amigadas que construí ao longo do curso, e espero que permaneçam, Laura, Gabriela, Daniela, Pedro e Eduarda.

Agradeço ao meu amigo de estágio, curso, monografia, projetos, terapia e de tantos papéis, Lucas Nakazato, que nesses últimos anos se tornou especial. Obrigada por me acompanhar nessa trajetória.

Agradeço a Giovana Guzzo por acompanhar de perto todo esse processo há cinco anos.

Agradeço ao Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul (MIS-MS) e a todos que trabalham lá. Aprendi muito estagiando nesta instituição. Vida longa ao museu.

Agradeço aos meus tios, Márcia, Rogério, Luciene, Flávia, Leonardo, Simone, Sirlei, Marcelo, Denise, Ailton e Anderson, pelo carinho de sempre.

Agradeço aos meus primos, Eduarda, Luísa, Lanna, Alex e Juninho, pela amizade e pelo companheirismo desde pequenos. E aos que vieram depois, Beatriz, Arthur, Miguel, Samuel, Saulo, Lara, Felipe, Otávio e Antonella.

Agradeço aos meus padrinhos, Santa e Nelson, por sempre estarem presentes na minha vida.

Agradeço ao meu afilhado, Théó, que vai ler isso daqui a alguns anos.

Agradeço aos meus sogros Rossicler e Ivan, meu cunhado Gabriel e dona Otília pelo afeto, ajuda e suporte. Obrigada por me acolherem na família de vocês.

Agradeço à dona Sheila (in memoriam) e ao Adalberto pelo carinho e por me acolherem como família.

Agradeço à Ludmila Müller, minha companheira para tudo, meu amor, que esteve comigo desde o começo do curso até a finalização. Obrigada por traçar essa trajetória comigo. Obrigada pela paciência, pelo cuidado, pelo tempo, pelas palavras, pelo acolhimento, pela dança, pelas músicas no carro e pela Gal. Obrigada por ler e revisar este trabalho e por não me deixar desistir. Amo muito você.

Agradeço aos meus irmãos, Sandy Akemi, Gabriel Hissao e Maria Isabella. É um privilégio acompanhar o crescimento de vocês. Obrigada pela parceria e companheirismo sempre. Obrigada pelas conversas e por poder crescer junto também. Amo muito vocês. Nossa amizade é para sempre.

Agradeço ao meu cunhado, Lucas Arruda, por ter sido presente e querido nos últimos anos. Você se tornou um irmão para mim. E à minha outra irmã de coração, Joana.

Agradeço às minhas avós, Tereza e Marlene, matriarcas de nossa enorme família. Admiro muito a história de vocês. Vocês são inspirações para todos nós. Obrigada pelos conhecimentos ancestrais, cuidados e orações.

Agradeço imensamente ao meu pai, Wilson, pela vida, por todo o esforço para me fazer chegar até aqui, pelo amor e por tantos ensinamentos. Por vibrar junto nos melhores dias e estar sempre junto nos piores. Muito obrigada por ser amigo, suporte e amor. Sem você eu não chegaria até aqui. Te amo muito.

Por fim, agradeço imensamente à minha mãe, Keila, pela vida, por todo o esforço para me fazer chegar até aqui, pelo amor e por tantos ensinamentos. Que acredita e confia em mim sempre. Muito obrigada por ser essa mulher maravilhosa, por ser amiga, suporte e amor. Me inspiro em você e te admiro demais. Te amo muito.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jornal Última Hora do Rio.....	33
Figura 2 – Daniel bate no jornal.....	33
Figura 3 – Advogados interagem com fotos do caso real.....	33
Figura 4 – Jesus crucificado atrás do juiz.....	35
Figura 5 – Fernanda com amigas.....	39
Figura 6 – Fernanda olha para Ângela.....	39
Figura 7 – Ângela olha para Fernanda.....	39
Figura 8 – Fernanda corre em direção ao mar.....	39
Figura 9 – Fernanda traz a água do mar.....	39
Figura 10 – Fernanda faz o sinal da cruz.....	39
Figura 11 – Amigas jogam cartas.....	40
Figura 12 – Fernanda encontra Sueli.....	40

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI5	Ato Institucional nº 5
CCC	Boletim ChanacomChana
CMB	Centro da Mulher Brasileira
GALF	Grupo de Ação Lésbica Feminista
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais e demais pluralidades de orientações sexuais
MAM	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MNUCDR	Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial
SOMOS	Grupo de Afirmação Homossexual

RESUMO

A presente pesquisa se concentra na análise fílmica de *Amor Maldito* (1984) de Adélia Sampaio, o primeiro longa-metragem brasileiro a abordar um relacionamento lésbico protagonizado por duas mulheres. Além disso, a diretora é a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. A pesquisa se concentra em entender como as imagens e sons do filme testemunham as complexas relações entre moral, sociedade e lesbianidade no país, especialmente durante o período de abertura política (1979 – 1985). O estudo também se propõe a pensar o longa-metragem como um documento histórico, visando compreender o contexto de sua produção e exibição, além de contribuir para a valorização do trabalho de Adélia Sampaio dentro da perspectiva historiográfica do cinema brasileiro.

Palavras-chaves: análise fílmica, cinema brasileiro, lesbianidade, abertura política, Adélia Sampaio.

ABSTRACT

The present research focuses on the film analysis of *Amor Maldito* (1984) by Adélia Sampaio, the first Brazilian feature film to address a lesbian relationship involving two women as its central theme. Furthermore, the director stands as the first Black woman to direct a feature film in Brazil. The research aims to comprehend how the film's imagery and sounds bear witness to the complex interplay between morality, society, and lesbianism in the country, particularly during the period of political openness (1979 – 1985). Additionally, the study aims to consider the feature film as a historical document, seeking to grasp the context of its production and exhibition, while also contributing to the appreciation of Adélia Sampaio's work within the historiographical perspective of Brazilian cinema.

Keywords: film analysis, Brazilian cinema, lesbianism, political openness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – ADÉLIA SAMPAIO E <i>AMOR MALDITO</i> : REFLEXÕES SOBRE CINEMA E SOCIEDADE BRASILEIRA	16
1.1. “Para cima do medo, coragem”: Uma breve trajetória de Adélia Sampaio	16
1.2. Amor Maldito	20
CAPÍTULO 2 – UMA ANÁLISE FÍLMICA DE AMOR MALDITO: MORALISMO, SOCIEDADE E LESBIANIDADE NO BRASIL	26
2.1. Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos	26
2.2. <i>Amor Maldito</i> e o microcosmo da sociedade brasileira	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS	46
ANEXO I	50

Introdução

Acreditamos que, assim como um filme, uma pesquisa não pode ser feita por uma só pessoa. Assim, esta só é possível graças ao empenho da pesquisadora Edileuza Penha de Souza, e a defesa de sua tese de doutorado intitulado “Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade” em 2014, que iniciou o reconhecimento de Adélia Sampaio. Também ao trabalho de conclusão de curso intitulado “As trajetórias de Adélia Sampaio na História do Cinema Brasileiro”, de Clarissa Cé de Oliveira, onde traça a trajetória de Adélia sob uma perspectiva de entrevista, e à dissertação de mestrado de Bárbara Brognoli, intitulado “O cinema interseccional de Adélia Sampaio”. Além das três, Catarina Silva Bijotti, contribui com seu artigo “A trajetória de Adélia Sampaio no cinema brasileiro (1984 – 2017): críticas à sociedade conservadora”.

A presente pesquisa propõe um estudo sobre o filme *Amor Maldito* (1984) de Adélia Sampaio, primeiro longa-metragem brasileiro a ter como protagonistas duas mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente, tendo por diretora a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Por meio do método de análise fílmica, a pesquisa busca entender a relação entre sociedade brasileira e lesbianidade no país, no contexto histórico configurado pela abertura política, entre os anos de 1979 – 1985.

A representatividade lésbica no audiovisual brasileiro e internacional se torna importante, pois o debate sobre as discussões em torno da categoria visibilidade e invisibilidade das experiências de mulheres lésbicas mobilizam há décadas a academia e a militância social. Segundo Fernanda Nascimento da Silva, em seu artigo intitulado “Sobre sapatos e visibilidade: Notas de pesquisa e vivência”:

A reivindicação por visibilidade, em detrimento da invisibilidade, orbita em torno de atravessamentos identitários que relegam algumas vozes à subalternidade. A discussão pode ser situada historicamente como um dos pilares da produção da identidade política lésbica. Ao convocar outros segmentos sociais a ter um olhar que hoje classificamos como interseccional, ativistas lésbicas explicitaram as especificidades de experiências atravessadas por, no mínimo, opressões de gênero e sexualidade, sinalizando para o fato de que “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ‘variáveis

independentes' porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela” (...). (SILVA, 2020, p. 71)

Lauretis, por sua vez, ao analisar o cinema realizado por mulheres, chama a atenção para a invisibilidade das mulheres lésbicas nas representações fílmicas:

Em mi opinión, a la gente le perturban los três temas: classe, raza y género – y es el lesbianismo precisamente la demostración de que el concepto de género está fundado a través del de raza y classe sobre la estrutura que Adrienne Rich y Monique Wittig han llamado respectivamente, “heterosexualidad obligada” y “contrato heterossexual (LAURETIS, 1992, p. 278)

A metodologia aplicada ao trabalho de pesquisa é a de análise fílmica, para isso, destacamos autores como Jean-Claude Bernardet, com seu livro “Cineastas e imagens do povo”, onde analisa documentários do cinema novo, enfocando a relação dos diretores com a temática popular. Jean-Louis Leutrat, Ismail Xavier e Eduardo Morettin, que compõem a presente bibliografia. A escolha do método se dá, pois, a mesma tem se consolidado cada vez mais na perspectiva do filme como documento histórico. Procuraremos compreender assim, a obra como documento de uma época (FERRO, 1992).

Jean-Louis Leutrat, em seu texto “Uma relação de diversos andares: Cinema e História” aborda questões fundamentais para a análise fílmica. Enfatiza a importância de considerar as particularidades de cada filme como parte essencial do processo. A análise é uma prática que exige uma abordagem minuciosa de todos os detalhes, reconhecendo que cada elemento contribui para a compreensão do todo:

Analisar é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trata-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e batizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com a sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma a outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições (...). A atenção do intérprete é solicitada ao máximo, tanto quanto seja verdade que os realizadores (os que contam) investem um tempo, uma energia e um cuidado consideráveis em elaborar suas obras em torno de 'signos freqüentemente imperceptíveis e quase fúteis'. A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares. Como diz Gérard Granel, 'não há migalhas numa obra, nem 'triagem' possível entre o que seria importante, revelador ou insignificante'. (...) talvez devamos antes de mais nada dizer que não existe detalhe... Afinal de

contas, tudo pode ser levado em conta, dado que é disto que o sentido advém. (LEUTRAT, 1995, p. 32)

Ismail Xavier em seu livro *Sertão Mar*, como Leutrat, diz que cada filme define uma maneira de organizar e analisar, levando em conta as mediações. No seguinte trecho, o autor explica como construiu o percurso para a análise dos filmes de Glauber Rocha:

No percurso que vai da textura do filme à interpretação, procurei escolher uma categoria descritiva, um aspecto da elaboração do filme que servisse de baliza para marcar identidades e rupturas. Ao trabalhar com elementos como decupagem, câmera na mão, faux raccord, descontinuidade, campo-contracampo e som off, organizei a análise em torno de uma questão: a do ponto de vista do narrador. Em outros termos, preoquei-me com o “foco narrativo” (foco no sentido de ponto de onde emana, fonte de propagação): sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso. Perguntei sempre: Como se conta a estória? Por que os fatos são dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmera? Por que este enquadramento aqui, aquela música lá? (XAVIER, 2019, p. 16)

Cada filme, então, se torna único e particular na forma e na narrativa, sendo a análise fílmica capaz de articular, por meio de um método a singularidade de uma obra, ultrapassando o que o autor diz ter querido transmitir com o filme, por exemplo, nas entrevistas em que fala sobre. Segundo Ismail Xavier:

Cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de múltiplas determinações. É comum se dizer que são redutoras as análises que reconhecem no filme apenas aquilo que está na ideologia formulada nos manifestos ou nas entrevistas do autor. E o mesmo é dito das análises que, partindo do filme, saltam com certa pressa de um resumo do enredo para a caracterização da mensagem da obra ou da ideologia do autor. Fala-se de associação mecânica, que não leva em conta as mediações do processo de representação. Ou seja, o modo pelo qual se conta a estória, os meios à disposição do autor, as limitações impostas pelo veículo usado, as convenções de linguagem aceitas ou recusadas, a inscrição ou não em determinado gênero. Meu objetivo era justamente levar em conta as mediações. (XAVIER, 2019, p. 20-21)

Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, em seu livro “O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais”, refletem sobre obras

cinematográficas que permitem a contextualização do período da ditadura civil-militar brasileira, relacionando cinema e história:

No caso das ditaduras militares latino-americanas, o cinema ocupa igualmente um papel de destaque na representação daquele passado que até hoje parece oscilar entre o trauma (o que não pode ser nomeado, por indizível) e o tabu (o que não deve ser particular, porque inconveniente). Os cinemas brasileiro, argentino e chileno, em particular, têm esmiuçado o passado ditatorial destes países na busca de explicações, equações, ponderações e representações acerca dos golpes, da repressão, das guerrilhas, das resistências, das colaborações e dos cotidianos das sociedades tuteladas por governos militares de direita. Em que pese a percepção geral, correta até certo ponto, de que o cinema tem um lado nesta História, o da “sociedade vítima e resistente” (...) (MORETTIN; NAPOLITANO, 2016, p. 9)

Por conseguinte, este trabalho visa, através da análise fílmica, entender a maneira pela qual as imagens e sons de *Amor Maldito* testemunham as relações entre sociedade e lesbianidade no Brasil, durante o período de abertura política. Ao final, será possível concluir uma análise, relacionando os discursos morais da sociedade da abertura política, com a sociedade brasileira atual.

A partir de uma revisão bibliográfica e uma entrevista concedida para esta pesquisa, ao longo do primeiro capítulo, traçamos a trajetória pessoal e, principalmente, profissional de Adélia, levando em consideração o que a levou a realizar o longa-metragem, e dissertando sobre seus trabalhos anteriores. Além disso, entender o contexto no qual o filme está inserido se torna essencial para analisá-lo, já que o período de abertura política no Brasil é historicamente sensível, levando em conta a ditadura civil-militar que foi instaurada anteriormente. No período da abertura, grupos marginalizados, como mulheres, pessoas negras e pessoas LGBTQIA+ começaram a se organizar e a reivindicar seus direitos. *Amor Maldito* se relaciona com o período de forma a abordar as questões da lesbianidade e moralidade no país.

Heloisa Starling e Lilia Schwarcz, em seu livro *Brasil: Uma biografia*, relacionam a temática da militância das chamadas “minorias” e os direitos civis durante o período da Abertura Política, contexto em que o filme está inserido. De acordo com as autoras,

A discussão sobre a tolerância associada à pauta dos direitos civis entrou no debate público animada por novas formas de militância política que se organizaram durante os anos 1970: o Movimento Negro Unificado contra a

Discriminação Racial (MNUCDR), o Centro da Mulher Brasileira (CMB) e o Somos: Grupo de Afirmação Homossexual. Os movimentos de minorias políticas alargaram os contornos da luta democrática e fizeram circular seus pontos de vista em publicações próprias que combinavam um novo ativismo político, no qual se reivindicava o reconhecimento da diferença associado à pauta da demanda por igualdade e universalidade de direitos, e que introduzia novas categorias analíticas, como gênero ou sexualidade: Nós Mulheres, O Lampião da Esquina e Sinba. As publicações desses grupos eram só uma pequena parte de um fenômeno jornalístico e político muito mais amplo, cuja característica comum foi a oposição intransigente à ditadura militar — a imprensa “nânica” ou “alternativa”. Entre 1964 e 1980, apareceram, no Brasil, cerca de 150 tipos de publicações em formato tabloide. Muitas delas tinham diagramação ousada e texto inovador, algumas eram de tiragem irregular. Eram chamadas de “nânicas” por conta do formato e da baixa tiragem, e de “alternativas” por expressarem posições críticas contrastantes com a linha editorial dos grandes jornais do país — mas essa era uma imprensa “alternativa” também por se apresentar como opção de luta política possível numa conjuntura difícil. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 608-609)

No segundo capítulo buscamos entender as relações entre sociedade brasileira e lesbianidade. Para tal, usamos como referência principal o livro *Sertão Mar* do autor Ismail Xavier, onde separamos o filme em doze blocos, para posteriormente usá-los para realizar, de fato, a análise fílmica. O segundo capítulo se relaciona com o primeiro na medida em que a história de Adélia e o contexto histórico se relacionam com o longa. Sobre as divisões dos blocos em *Barravento*, filme em que o autor realiza a análise fílmica, Ismail diz:

No caso de *Barravento*, o segmento a ser tomado como nó da discussão é constituído de seis planos e marca a passagem entre duas sequências fundamentais do filme. Antes de sua descrição e análise, para situá-lo, apresento um retrospecto onde a divisão do filme em sete blocos narrativos e sua descrição sumária já pressupõem uma seleção e seus critérios. Ao mesmo tempo, para definir melhor certos traços de estilo, comento em seguida meu próprio retrospecto para poder chegar mais perto da imagem e som de *Barravento*.

Capítulo 1

Adélia Sampaio e *Amor Maldito*: Reflexões sobre cinema e sociedade brasileira

Neste capítulo percorreremos a trajetória profissional e pessoal da diretora Adélia Sampaio e do contexto histórico no qual o filme *Amor Maldito* (1984) está inserido. Esta discussão é montada a partir de entrevista concedida pela autora a esta pesquisa em julho de 2023, e por um levantamento bibliográfico, onde o contexto histórico brasileiro – pós ditadura civil-militar, abertura política e ascensão dos movimentos sociais – e o cenário da produção de cinema brasileiro compõem a obra de Adélia. A partir desta costura, esperamos contribuir para uma reflexão sobre relações entre movimentos da sociedade brasileira e a produção audiovisual de Adélia Sampaio no início dos anos de 1980.

1.1. “Para cima do medo, coragem”: Uma breve trajetória de Adélia Sampaio

Desde o começo de sua carreira, seja no set de filmagem como produtora ou dirigindo seus filmes, Adélia Sampaio buscou discutir sobre as realidades brasileiras que atingiram sua vivência pessoal e profissional. A diretora sempre defendeu as chamadas “minorias sociais”, posição que se encontra refletida em suas produções e, entrevistas, que vêm sendo dadas com cada vez mais frequência nos últimos anos, como efeito de maior reconhecimento de seu trabalho. Para entendermos a diretora e a sua produção é preciso conhecer sua trajetória.

Adélia nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1944, mas logo mudou-se para o Rio de Janeiro aos quatro anos, com sua mãe, Guiomar Joana Ferreiro, que era empregada doméstica, e sua irmã mais velha, Eliana Cobbett. A patroa de Guiomar mandou as irmãs para um colégio interno, mas Adélia teve dificuldades para se adaptar e foi mandada de volta para casa. Ao retornar foi separada de sua mãe, mais uma vez,

e colocada em um asilo no interior de Minas Gerais, passando sete anos sem estudar. Aos treze anos, Guiomar consegue tirá-la do asilo e Adélia retorna ao Rio.¹

A primeira vez que entrou em uma sala de cinema foi somente aos treze anos, quando a irmã, Eliana Cobbett, a levou para assistir o filme *Ivan, o terrível* (1944) do diretor Sergei Eisenstein, no Metro Passeio, no quadrilátero da praça Floriano Peixoto, no Rio de Janeiro. Essa experiência foi transformadora para Adélia, que se apaixonou pelo cinema e naquele momento decidiu que iria fazer parte desse universo. Assim, começa uma busca para entrar neste mundo, e em 1968, aos vinte e quatro anos, sua irmã consegue uma vaga como telefonista para Adélia na produtora e distribuidora Difilm², a principal distribuidora do Cinema Novo. Nessa época, o jornalista cearense Pedro Porfírio, pai de seus dois filhos, Vladimir e Geórgia, mandava dinheiro mensalmente para Adélia, e no mesmo ano os dois são presos. Adélia passa uma noite na cadeia, mas conta ter sido agredida. Começou a trabalhar na distribuidora no mesmo ano em que o Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi promulgado. Segundo Napolitano:

O Ato Institucional nº 5 promulgado em 1968, foi considerado um “golpe dentro do golpe”, fazendo com que a repressão se tornasse mais direta e ampla. Se a perseguição ao meio intelectual não era novidade, ela conheceria uma nova escala e novos meios de ação repressiva, como a censura e a vigilância policial constante. (...) O exílio também foi marcante para muitas trajetórias intelectuais, tanto no ciclo punitivo de 1964 quanto no de 1969-1970. (NAPOLITANO, 2021, p. 215)

O Cinema Novo, movimento de renovação de linguagem cinematográfica brasileira, que ocorreu nos anos 1960 e início dos anos 1970, estava em seu auge. Uma das suas principais características, principalmente na primeira fase, são o realismo, o baixo orçamento, o engajamento social e político e a narrativa não-linear³. Muitos filmes

¹ DONINI, Bárbara Brognoli. **O cinema interseccional de Adélia Sampaio**. Florianópolis. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, p. 94.

² A Difilm (Distribuidora de Filmes Ltda.) é uma empresa de produção e distribuição de filmes fundada em 1965 por jovens cineastas do grupo ligado ao Cinema Novo e produtores experientes. Considerada uma das principais iniciativas da distribuição cinematográfica brasileira, é criada como uma entidade híbrida, que atua como distribuidora comercial e coprodutora cinematográfica. Sua fundação busca resolver dificuldades de financiamento e comercialização do cinema independente brasileiro.

³ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2006.

foram censurados, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade.

A diretora teve contato direto com o movimento, mesmo que não tenha participado das produções, na medida que acompanhava os processos de desenvolvimento de ideias e criações de roteiros, além de ter sido amiga pessoal de Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Trabalhando no meio do bojo do movimento, Adélia aprendeu muito como conceber e fazer cinema.

Sobre o Cinema Novo e seu período, Ismail Xavier afirma:

(...) quando a nossa atenção se volta para o processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 1970, tal processo se apresenta como dotado de uma peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias, que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “políticas de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, 2001, p. 14)

Nos anos 60, além dos celebrados cineastas do Cinema Novo, as mulheres já estavam pensando e produzindo filmes sobre questões femininas. Ana Maria Veiga, em sua tese “Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades”, analisa três filmes de três cineastas desta época, sendo elas: Tereza Trautman, com o filme *Os homens que eu tive* (1973); Ana Carolina, com o filme *Mar de rosas* (1977); e Helena Solberg, com o curta-metragem *A entrevista* (1966). Esses filmes estão em um período próximo das primeiras realizações de Adélia, sendo esta condição, também válida para a diretora. Veiga diz sobre o contexto e a chamada “condição feminina” da época:

Diferentemente do panorama argentino, cubano ou mexicano, já na década de 1960 algumas brasileiras estavam por trás das filmadoras, trazendo à tona a temática do que se chamou naquele momento a “condição feminina”. É certo que não foram as primeiras mulheres diretoras da história local, mas falamos aqui sobre o trabalho focado nos lugares e posições das mulheres, com todas as questões que isso podia suscitar. Curiosamente, décadas depois, as mesmas realizadoras ainda trabalharam relações de gênero nas suas contribuições ao panorama fílmico brasileiro. (VEIGA, 2013, p. 231)

Adélia estava disposta a aprender e a fazer cinema, e ao fazer um curso de continuista, insiste aos seus superiores na produtora e distribuidora para que trabalhasse como assistente de produção, e depois de muito, consegue o cargo. Em seguida torna-se diretora de produção, cargo em que relata ter sido difícil se impor, mas que com o tempo conseguiu o respeito dos que trabalhavam com ela. Em 1978 funda sua própria produtora, *A. F. Sampaio Produções Artísticas Ltda*, realizando filmes e peças de teatro.

No *set* distribuía o roteiro para todos que ali trabalhavam. Segundo ela: “(...) como a gente chamava, o pessoal da pesada, a maioria é negro, preto... eu comecei a solicitar aos cineastas que deveriam distribuir o roteiro para esses técnicos, porque se ele está empurrando o carrinho, ele tem que saber porque está empurrando.”. Na carreira como diretora de produção, produziu em 1980 o longa-metragem *Parceiros da Aventura*, dirigido por José Medeiros, que segundo ela, foi o que mais gostou de produzir. O filme é composto por 70% de pessoas negras na equipe técnica e elenco, percentual garantido pela perseverança de Adélia. As preocupações de Adélia alinhadas às chamadas minorias, estavam de acordo com as questões de seu tempo. Seu olhar atento ao outro e às questões sociais dizem muito sobre seus trabalhos posteriores, como seus dois primeiros curtas-metragens e seu primeiro longa-metragem que são baseados em fatos reais ligados às realidades brasileiras.

Seus primeiros filmes como diretora estão inseridos no período de transição do regime militar para a abertura política no Brasil, concluída com a promulgação da nova Constituição Federal de 1988. Essa transição é repleta de mudanças políticas, econômicas e sociais. Muitos movimentos sociais são criados e fortalecidos, como o movimento negro, o movimento feminista, o movimento homossexual e os movimentos partidários. Segundo Napolitano:

(...) a partir de então, já com a pressão das ruas e do próprio sistema político (nesta ordem), é que a abertura se transforma em um projeto de transição democrática, ainda que de longo prazo. Havia uma pressão cada vez maior dos movimentos sociais unidos, ocupando de forma crescente a praça pública em torno da democracia, o que sem dúvida era um fator de pressão a mais sobre as políticas de distensão e abertura no caso brasileiro. Eram fatos novos, imprevistos, que colocavam novas demandas políticas, sociais e econômicas, para as quais a estratégia do governo oferecia pouca resposta além da repressão. A pressão das ruas talvez tenha sido o elo perdido e esquecido entre a tímida

distensão de 1974 e a efetiva agenda de abertura em 1978. (NAPOLITANO, 2021, p. 234)

Em 1979, Adélia lança seu primeiro curta-metragem, *Denúncia Vazia*, baseado em fatos reais. No mesmo ano, a diretora foi despejada do apartamento em que morava com seus filhos, pela lei da denúncia vazia - retomada do imóvel pelo locador, sem necessidade de justificativa, após o término de locação inicialmente fixado em contrato -, e uma semana depois lê no jornal que um casal de senhores cometeu suicídio, tomando veneno de rato, quando souberam que não havia solução e não tinham condições de arcar com um novo aluguel. Adélia conseguiu realizar o curta com pontas de películas já usadas em *sets*, que pedia para assistentes de filmagem. Em entrevista, diz que o aceite do ator Rodolfo Arena, já famoso na época, para fazer o filme foi muito importante para que ela pudesse reunir a motivação que precisava. O curta foi selecionado para o Festival de Brasília, marcando a estreia de Adélia como diretora e colaborando de forma definitiva para o reconhecimento entre pares de seu lugar no cargo de direção.

Seu segundo curta é *Adulto não brinca*, de 1981, que também é escrito a partir de uma história real contada a Adélia. O roteiro é baseado em sua empregada da época, que não chegou ao trabalho porque estava procurando o filho de treze anos que estava na cadeia, por ter feito uma brincadeira com os amigos na Baixada Fluminense, onde moravam. Ele e os amigos fizeram um boneco estirado na rua, como se fosse um morto. Um homem da polícia viu e chamou reforços, os meninos fugiram, mas os policiais conseguiram pegar dois deles. O delegado liberou quando as mães chegaram para buscá-los. Adélia diz que "(...) na verdade aquilo era uma malhação de Judas.", se referindo a tradição popular cristã de castigar o boneco.

Seus dois primeiros curtas-metragens possuem cópias digitais e analógicas em seu acervo pessoal. Porém, Adélia entregou os negativos dos filmes que dirigiu no começo dos anos 80 para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), a pedido de seu amigo pessoal na época, Cosme Alves Neto, que era diretor da instituição. Em 2006 o Canal Brasil a contatou pois queriam fazer uma programação com seus filmes, e ao procurar a Cinemateca, descobre que os negativos haviam desaparecido.

Em seu terceiro curta-metragem de 1982, *Agora um Deus dança em mim*, Adélia se baseia no sonho de sua sobrinha em ser bailarina. Com a Lei do Curta, esse filme

passou antes de *E.T. - O extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, e com os 20% das bilheterias, Adélia arrecada um bom dinheiro para ajudar a filha de Eliana. Já em seu quarto curta, o único documentário na sua cinematografia, *Na poeira das ruas* de 1984, a diretora entrevista pessoas em situação de rua, entre dez e quinze locações, tendo autorização de Elis Regina para usar suas músicas. O curta foi viabilizado por uma atriz na época chamada Jane, que levou o negativo para Israel, e atualmente o filme está na cinemateca do país.

1.2. *Amor Maldito*

As décadas de 1970 e 1980 trouxeram algumas mudanças na representação das mulheres feita pelo audiovisual brasileiro. Na teledramaturgia, a série *Malu Mulher*, de 1980, propôs de forma aberta um questionamento sobre o papel da mulher na sociedade brasileira da época, debatendo temas como autonomia financeira, entre outras questões que estavam de acordo com a conceitos da corrente feminista. Em 1974, tem-se a primeira aparição de um casal lésbico nas telenovelas brasileiras, inaugurando uma série de tentativas de trazer essa representatividade para as telas, como cita Barbosa e Guerim:

A primeira aparição de um casal lésbico nas telenovelas brasileiras ocorreu em *O Rebu*, de 1974. Na trama, Roberta (Regina Vieira) e Glorinha (Isabel Ribeiro) terminam seus casamentos heterossexuais para ficarem juntas. Ainda na década de 1970, ocorreu a primeira tentativa de protagonismo lésbico em uma novela. Em *Os Gigantes* (1979), a censura não permitiu que Paloma (Dina Staf) e Renata (Lídia Brondi) ficassem juntas.

Na década de 1980, a trama de *Ciranda de Pedra* (1981) traz uma personagem lésbica “jovem vanguardista feminista” chamada Letícia (Mônica Torres), que foge do padrão heteronormativo por ser mais “masculina”. Ela termina a novela sem nenhum relacionamento. É mais adiante, em 1988, que a existência lésbica é mais bem retratada. Na novela *Vale Tudo*, Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin) vivem um casal dono de uma pousada na praia. Após a morte de Cecília, Laís precisa lutar na justiça contra o irmão de sua amada pela herança. No final, ela conquista seu direito e começa uma relação com Marília (Bia Seidl).” (BARBOSA; GUERIM, 2020, p. 162)

Dessa forma, *Amor Maldito* participa das discussões de sua época, configurando no primeiro filme de longa-metragem de Adélia, uma crítica à sociedade brasileira de seu

tempo. Em entrevista concedida para esta pesquisa, ao ser questionada sobre para quem fez o filme, afirmou: “Eu queria gritar aos sete ventos que existe uma minoria que precisa ser reconhecida.”. *Amor Maldito* (1984), é o primeiro longa-metragem brasileiro em que duas mulheres que se relacionam, afetiva e sexualmente, são protagonistas. O filme gira em torno do julgamento da personagem Fernanda Maia (Monique Lafond), que é acusada injustamente pelo assassinato de Sueli Oliveira (Wilma Dias), sua ex-namorada. O longa, assim como os curtas que o antecederam, são baseados em fatos reais. Ao ler uma notícia na primeira página do jornal *Última Hora* sobre o julgamento, Adélia começa a acompanhar as notícias sobre o caso, e a violência e injustiça a motivam a querer fazer um filme. Ela acompanha dois dias de julgamento, e escreve uma sinopse, narrando toda a história.

Em seguida, convida José Louzeiro, escritor, jornalista e autor de telenovelas brasileiras, para escrever o roteiro junto a ela. Ele aceita e consegue os autos originais do processo. A escrita do roteiro foi dividida entre os dois, e Louzeiro ficou responsável pelas falas reais baseadas nos autos originais, cabendo a Adélia a fabulação das demais cenas que contextualizam os fatos extra tribunal na narrativa. Sobre o roteiro, Adélia afirma: “Eu vou tentando mostrar o tribunal, a forma violenta como foi, e ao mesmo tempo amenizando as dores dela com as recordações de momentos bonitos com a outra que faleceu”.⁴

Seu pedido de financiamento foi negado pela Embrafilme, pois o relacionamento entre duas mulheres, segundo a diretora, foi considerado um absurdo. Adélia continuou trabalhando na área do cinema, até que uma engenheira da empresa em que trabalhava, Edy Santos, ofereceu trinta mil cruzeiros para que Adélia realizasse o filme, e acordaram de Edy ficar com uma porcentagem das bilheterias. O dinheiro viabilizou o transporte, a alimentação e os negativos. Assim, a diretora reuniu uma equipe técnica composta por amigos e colegas de profissão – no set, além dos atores, trabalharam aproximadamente dez pessoas – e acordaram um esquema cooperativista, sem receber salários, todos ficando responsáveis financeiramente pelo filme. Caso os lucros dessem retorno em bilheteria, todos receberiam uma porcentagem.

⁴ Trecho da entrevista realizada para a monografia de Clarissa Cé de Oliveira, intitulada “As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro” em 2017.

Adélia era conhecida na Líder Laboratórios, onde as películas eram reveladas e copiadas, pelo seu trabalho como produtora. Isso facilitou para que a diretora conseguisse realizar a pós-produção e efetuar o pagamento posteriormente. O longa é todo dublado pelos atores, já que na época as condições técnicas de som não eram favoráveis para a gravação em locação. A trilha sonora, que acompanha toda a narrativa foi composta por Antônio Perna Froés, que foi arranjador da cantora Gal Costa durante anos. Todo o processo de montagem, dublagem e efeitos sonoros duraram vinte e dois dias.

O filme teve dificuldades de circular nos cinemas, pois nenhum exibidor aceitou colocá-lo em cartaz por se tratar de um filme com temática lésbica. Adélia afirma ter travado uma batalha para que o longa fosse lançado. Entretanto, o distribuidor de cinema Magalhães, dono de oito salas em São Paulo, sugeriu a Adélia que travestisse *Amor Maldito* com a alcunha de um filme de pornochanchada, pois isso poderia aumentar as vendas, já que atores do filme, como Monique Lafond, já interpretavam no gênero (OLIVEIRA, 2017). A diretora conversou com a equipe e todos concordaram com a solução. Assim que lançou em São Paulo não fez muito sucesso, mas a crítica positiva do crítico de cinema Leon Cakoff, no jornal *Folha de São Paulo*, impulsionou para que o público se interessasse: “Ninguém é obrigado a adivinhar o que se passa por trás de um produto obrigado a se vender de acordo com as regras sensacionalistas do momento, Amor Maldito é um raro oásis que não pode ser ignorado”. (CAKOFF, 1984)

Cerca de 30% do investimento inicial do longa foi recuperado por meio da bilheteria na cidade de São Paulo. O filme foi exibido em outras cidades do país, onde Adélia teve a oportunidade de acompanhar algumas estreias. Porém, apesar da bilheteria ter pagado o investimento de toda a equipe, não gerou um lucro substancial.

Além disso, no ano de lançamento, Adélia foi convidada a exibir o filme no 8º Lesbian and Gay Festival em São Francisco, nos Estados Unidos, e para o filme ser exibido fora do Brasil, deveria receber autorização da Embrafilme, que não foi concedida. No entanto, a diretora ficou sabendo por um amigo que foi prestigiá-la no festival, que a empresa enviou outro filme, *Asa Branca*, 1981, de Djalma Limongi Batista. Dudu Constantino, figurinista do longa, falava inglês fluente e ligou para a organização explicando a situação, e eles compraram uma cópia do filme por setenta mil dólares. A

diretora conta que com esse dinheiro deu para pagar toda a equipe e o elenco com a porcentagem certa.

O longa foi lançado quatro anos antes da promulgação da Constituição de 1988, também conhecida como a Constituição Cidadã, que trouxe consigo uma série de mudanças e inovações significativas que propuseram balizas para a mudança da estrutura do Estado e os direitos dos cidadãos. A constituição estabeleceu a cidadania e a dignidade humana como princípios fundamentais, garantindo em seu texto a previsão de uma série de direitos universais para a população, como educação, saúde, moradia e trabalho. Direitos sociais abrangentes visando reduzir as desigualdades sociais, como por exemplo, o artigo 5º da Constituição de 1988, que tem como princípio que homens e mulheres são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, também passaram a ser previstos, além de consagrar o país como um Estado democrático de direito, com separação dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. *Amor Maldito* espelha essas mudanças nas personagens Fernanda, Sueli e seus amigos. Já as personagens que participaram do julgamento no tribunal, tanto judicialmente como moralmente, representam a constituição anterior de 1967 – com emendas de 1969 –, que restringia os direitos civis e políticos, e a censura da imprensa.

Adélia escreve um discurso para Fernanda, quando o longa está se encaminhando para o final, que mostra a força da personagem, que sozinha enfrenta as várias acusações homofóbicas. Um discurso que reflete, também, o contexto no qual o longa está inserido, a transição de governos e a ascensão de movimentos sociais:

Me acostumei às acusações, meritíssimo. Eu sou o outro lado da moeda, o lado falso, como diria o senhor pastor. Em mim a verdade soa como mentira. Eu quero deixar bem claro que os insultos não aderem à minha pele, não se aprofundam no meu sangue. Eu sou uma mulher assumida. Jamais menti para cobrir as minhas fraquezas. Talvez tenha chegado a isso por não professar religiões, por não estar preocupada em ir ou não ir para o céu. Eu amava Sueli. Eu gostava dela. Sua morte é um pouco da minha própria morte. (SAMPAIO, 1984)

Em paralelo, no contexto de amplas mobilizações sociais e políticas, reorganizações das esquerdas e surgimentos de novos movimentos sociais, em São Paulo, o movimento LGBTQIA+ se organizava e crescia. Surgia o SOMOS – Grupo de Afirmação Homossexual, primeiro grupo organizado no final de 1978, e composto por

jornalistas do *Lampião da Esquina*, primeiro jornal com temática homossexual do Brasil. No ano seguinte, o grupo foi convidado para participar de uma semana de debates da Universidade de São Paulo (USP), com o tema “O caráter dos movimentos de emancipação”:

Esse evento foi realizado na Faculdade de Ciências Sociais, no começo de fevereiro de 1979 e suas discussões focaram primordialmente a luta dos grupos discriminados no Brasil: negros, mulheres, índios e homossexuais. Sua participação no debate sobre a homossexualidade foi um grande marco na história do grupo e, a partir dele, o Somos começou a ser mais amplamente conhecido (...). (MACRAE, 2018, p. 177)

Subgrupos começaram a se formar dentro do grupo, como o lésbico. Cerca de um ano depois o Grupo Lésbico Feminista é formado e, posteriormente, o Grupo de Ação Lésbico Feminista (GALF), que se desvincula do SOMOS e passa a compor um conjunto independente. Durante sua existência, de 1981 a 1989, o GALF publicou o boletim “ChanacomChana” (CCC), que desempenhou um papel essencial como um meio de comunicação para que o grupo pudesse expressar suas discussões, aspirações, ideias e propostas. Além disso, o CCC serviu como uma ferramenta importante para criar redes de ativismo, cultivar relações de amizade e promover debates políticos dentro da comunidade lésbica e nos movimentos sociais em geral.⁵ Parte de um artigo do boletim nos chamou a atenção, pois pode ser comparado ao discurso e às atitudes da personagem Fernanda.

Sabemos e conhecemos a existência da repressão. E não falamos apenas daquela do camburão, do cassetete, da bomba de gás. Falamos daquela que está presente nas relações na família, no emprego, com os amigos, na escola. Falamos da repressão que, pelos mais variados mecanismos - meios de comunicação, educação, religião e outros, nos diz o que somos ou devemos ser, querer, desejar, na tentativa de nos amoldar (...). Nos diz, enfim, que, para o bem da ordem é necessário calar, sufocar, sob pena de Nós estarmos atrasadas porque os valores garantidos pelos esquemas repressivos têm conseguido um desempenho eficaz. Nós estamos atrasadas porque eu, você, aquele ali, aquela outra, nós enfim, também assimilamos essa repressão toda. Nós estamos atrasadas (...) mas nos propondo, na atualidade, a meter o cotovelo e ir abrindo caminho. O tempo passa, mas na raça nós chegamos lá. As coisas têm de

⁵ KUMPERA, Julia Aleksandra Martucci. “O lesbianismo é um barato”: o GALF e o ativismo lésbico-feminista no Brasil (1979 – 1990). Campinas. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, p. 84.

mudar... (Acabamos de ter uma alucinação democrática). (FERNANDES, 2021, p. 134)

Concluimos neste capítulo que a obra *Amor Maldito* tem uma relevância como documento histórico, pois traz reflexões sobre a sociedade brasileira em um tempo de abertura política, processo sensível para a história do país. Este período nos ajuda a refletir sobre a condição social instaurada e os movimentos sociais da época. Ademais, entendemos que a diretora Adélia Sampaio tem grande relevância no contexto histórico brasileiro por seu pioneirismo. Além disso, Adélia foi muito atenta no momento histórico das décadas de 1970 e 1980, transformando uma tragédia com questões morais contra uma minoria, em uma obra cinematográfica que critica a sociedade conservadora.

No segundo capítulo, faremos a análise fílmica de *Amor Maldito*, levantando questões e debatendo sobre as personagens dentro do tribunal de justiça, lugar onde se passa a maior parte da narrativa, e como isso configura as relações da personagem Fernanda e sua vivência, a partir dos embates desenvolvidos durante o julgamento.

Capítulo 2

Uma análise fílmica de *Amor Maldito*: moralismo, sociedade e lesbianidade no Brasil

Neste capítulo analisaremos, a partir da mise-en-scène e da construção das personagens de *Amor Maldito* (1984), a influência da moralidade cristã na relação entre a sociedade brasileira e a lesbianidade no início da década de 1980. Teremos com foco principal de análise fílmica o espaço do tribunal e o consequente desenvolvimento do julgamento da personagem Fernanda Maia, e a representação da própria personagem, acusada pelo assassinato da ex-companheira Sueli Oliveira.

2.1. Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos

Bloco I – A morte de Sueli.

Sueli posa, aparecendo sozinha no quadro, com vestimentas e a faixa de Miss Simpatia. Ouve-se gritos e aplausos extra diegéticos, enquanto uma voz *off* a apresenta, e ela acena, sorri e agradece com gestos. Pés apressados sobem um lance de escada, reconhecemos que são de Sueli ao entrar no apartamento, passar por Fernanda, que está na cama com outra mulher, e atirar-se do prédio. Sueli agoniza, em um plano fechado em seu rosto, em uma montagem que alterna ela posando como miss e trocando carícias com Fernanda. Fernanda acorda com o barulho da campainha repetidas vezes. É o síndico que toca desesperadamente. Ao abrir a porta, recebe a notícia que Sueli se jogou do prédio. Fernanda a encontra caída, já sem vida, e lamenta sua morte abraçando, pares de pernas as cercam, as observando. Ao ser retirada do local, Fernanda leva consigo a faixa de Sueli. O pastor, na igreja, pai da miss, recebe a notícia através do jornal *Última Hora* que sua filha cometeu suicídio, aos gritos prega sobre

pecado. Fernanda, em seu apartamento, tenta em vão lavar o sangue da faixa, enquanto a mulher com quem dormia a deixa.

Bloco II – A delegacia.

Fernanda chega à delegacia, e ao entrar é acusada de ser assassina, aos gritos do pastor, que está acompanhado da esposa, da filha mais nova, do advogado de defesa, do síndico e do delegado. Na sala, o delegado a questiona sobre quem matou Sueli e se moravam juntas. Enquanto isso a família se desespera a atacando verbalmente. Ao responder que não matou sua ex-companheira, o delegado pega agressivamente em seu rosto, dizendo que ela vai confessar por bem ou por mal.

Bloco III – Religião, direito e “bons costumes”.

No tribunal, o primeiro a dar o depoimento é Daniel, o pastor e pai de Sueli, dizendo que Fernanda corrompeu sua filha, e continua corrompendo outras mulheres, não temendo a lei de Deus. Em seguida, somos apresentados ao advogado de defesa do “pai religioso”. Segundo ele, o problema que se alastra na sociedade e ameaça à integridade das famílias é o “homossexualismo”, e, olhando para câmera, em um plano médio, diz que considera esta prática uma “imundice” e “falta de vergonha”. Fernanda se mostra fisicamente incomodada, enquanto o advogado continua, em voz *off*, a falar que Fernanda corrompe nas pessoas o que há de mais nobre, o amor.

Bloco IV – Fernanda e Sueli.

O advogado de defesa pergunta à Fernanda como ela e Sueli se conheceram. A partir disso, começam os *flashbacks*. No primeiro, Sueli entra em um escritório, onde lê-se a placa “Beta – distribuidora de títulos e valores mobiliários”, e pede para falar com o responsável. Atendido o seu pedido, ela é levada ao escritório de Fernanda. Sueli a oferece convites para o seu desfile de miss, e Fernanda compra cinco. No segundo, em voz *off* é perguntado se depois deste dia encontrou novamente Sueli. Fernanda joga

baralho na praia com três amigas. Ao vencer a partida, corre para o mar, antes de entrar leva a água ao peito, e faz o sinal da cruz. Ao sair, encontra Sueli e a convida para se juntar a elas. De volta ao tribunal, o advogado de defesa pergunta se Fernanda se prontificou a ajudar Sueli. Fernanda diz que sim, ficou com pena. No terceiro *flashback*, as duas entram no apartamento de Fernanda, Sueli mostra sua faixa de miss. Sueli toma banho e Fernanda tem um devaneio com as duas se beijando e trocando carícias em uma espécie de “Jardim do Éden”. De volta ao tribunal, o advogado de acusação continua com seu discurso homofóbico. No quarto *flashback*, Fernanda e Sueli estão em um parque de diversões, onde aproveitam um dia como casal e conversam sobre os sonhos de Sueli.

Bloco V – Sono pesado.

Os dois advogados entram em embate direto no tribunal. Fernanda é questionada se esteve com Sueli antes de se atirar, e responde que estava dormindo, que tem sono pesado. O síndico entra no tribunal para dar seu testemunho. Os advogados o questionam sobre como encontrou Fernanda ao tocar a campainha do apartamento.

Bloco VI – O casamento e o apartamento de Fernanda.

O advogado de acusação mostra um documento ao júri e ao juiz, a certidão de casamento entre Fernanda e Sueli. No quinto *flashback*, Jorge Acioli casa as duas, na presença de poucos amigos e a irmã de Sueli, no apartamento de Fernanda, que está todo enfeitado para a ocasião. O advogado de acusação diz que essa festa foi uma orgia, ao mesmo tempo em que cenas da festa dizem o contrário. Na festa, há uma situação de ciúmes de Fernanda que vê Sueli e Jorge dançando. No tribunal, Ângela, a mulher com quem Fernanda dormia no início do filme, dá o depoimento sobre a briga que ocorreu no casamento. O síndico volta a dar um depoimento sobre o que acontecia e quem frequentava o apartamento de Fernanda. Seu amigo, presente no casamento também presta depoimento.

Bloco VII – O homem de bem.

O advogado de defesa diz que não estão ali para julgar eles próprios, mas encontrar a verdade que situa Fernanda em um mundo adverso a ela. E olhando para câmera, diz: “nós, por mais de uma vez aqui, mostramos que esse mundo é de fato contrário a ela”. Jorge Acioli, o jornalista, dá o seu depoimento. É questionado se teve contato com Sueli pós a festa de casamento. Ao negar, começa um *flashback* dele e de Sueli na cama, trocando carícias e se beijando. No tribunal, diz que nunca teve intimidades com a miss, pois é um homem casado e pai de quatro filhos, que sempre foi zeloso com sua família.

Bloco VIII – A mãe e a colega.

A mãe de Sueli dá seu depoimento, diz que Sueli quis sair de casa quando chegou na maioridade, e que começou a andar com más companhias, que procurou saber a verdade e soube que a filha estava sendo desencaminhada por essa “coisa”, segundo ela. Diz também que a pior coisa que ficou sabendo é que Sueli dormia na mesma cama que Fernanda. Após o depoimento da mãe, a colega de trabalho de Fernanda dá o seu depoimento, dizendo que Fernanda é ótima pessoa, e ao ser questionada se sabia de seu relacionamento homoafetivo, diz que sim e que “cada um tem sua vida”. Isto é repetido duas vezes, em voz *off*, enquanto Fernanda, na cela do tribunal, vomita.

Bloco IX – O advogado de defesa.

Os dois advogados acendem juntos cigarros no intervalo do julgamento. O juiz está na mesma sala, ao fundo. Em clima de parceria e cochichos, os dois tiram sarro do julgamento. O advogado de defesa mostra fotos de Sueli seminua ao advogado de acusação, que as usa para atacar Fernanda no julgamento.

Bloco X – A manicure e a verdade.

Lídia Perdigão, a manicure de Sueli, dá o seu depoimento. Em um novo *flashback*, a manicure faz as unhas de Sueli, que comenta não morar mais ali perto. Fernanda chega no local e diz que precisa falar com Sueli, ela a ignora, porém Fernanda insiste. A manicure ouve a conversa das duas. Fernanda entrega uma carta a Sueli e defende a importância do que tem para falar. Sueli pede para Fernanda a esquecer. No tribunal, o advogado de acusação questiona o que a carta tinha de tão importante. Fernanda diz que sabia que Sueli não tinha para onde ir e que estava grávida, acreditando no noivado com o jornalista. Em outro *flashback*, Sueli retorna à casa da manicure abatida pelo término do noivado e desacreditada que a vida daria certo. Em seguida, outro *flashback* do pai, da mãe, da irmã e de Sueli sentados à mesa, orando antes de uma refeição. A irmã faz uma brincadeira de colocar todo o pão no prato de Sueli. Ao perceber, o pai, com raiva, a tira da mesa e a agride violentamente, rasgando suas roupas, a chamando de satanás. O advogado de defesa pede para que ela fale do temor de Sueli de voltar para a casa dos pais. A manicure diz que o pai a maltratava e a mãe não a defendia. Diz que o pai a explorava sexualmente. O pastor se revolta e começa a gritar.

Bloco XI – Lembranças.

Na cela, no intervalo do julgamento, Fernanda sofre ao lembrar de um momento de intimidade com Sueli. No *flashback* podemos perceber o carinho e amor que havia no relacionamento entre as duas mulheres.

Bloco XII – O julgamento se encaminha para o final.

De volta ao tribunal, a manicure continua o seu depoimento. Em um *flashback*, o pastor dorme, quando a manicure bate palmas na porta. Diz que pediria ao pastor para que tivesse mais bondade com Sueli, mas ele responde que não tinha filha, e que satanás a levou para o inferno. No tribunal, o pastor nega, com voz mansa. O advogado de acusação questiona Fernanda como Sueli conseguiu entrar tão facilmente no

apartamento, e ela responde que a mesma tinha uma chave. Vera Oliveira, irmã de Sueli, apresenta o seu depoimento contando um pouco sobre a relação familiar e das agressões do pai. Além disso, confirma a sua participação no casamento.

Bloco XIII – O outro lado da moeda.

Os dois advogados confrontam-se pela última vez. O juiz pergunta à Fernanda como ela encara a acusação do pastor, que a aponta como demônio e causa da destruição de Sueli. Fernanda exclama uma fala impactante, se manifestando como outro lado da moeda, sendo ela uma mulher assumida e que amava Sueli. Todos saem do tribunal. Ângela deixa Fernanda em um cemitério, ela caminha entre os túmulos com um buquê de flores. Em voz *off*, falas do julgamento e do juiz apresentam que com cinco votos a favor e dois contras, Fernanda é absolvida da acusação. Fernanda deixa o buquê no túmulo de Sueli e escreve nele com uma pedra a frase: “só eu te amei”.

2.2. Amor Maldito e o microcosmo da sociedade brasileira

Ao longo do desenvolvimento da narrativa, descrita em blocos, podemos observar discursos e combinações de imagens que permitem interpretações. Inicialmente, consideramos analisar o relacionamento de Fernanda e Sueli, porém, o aprofundamento da observação nos levou a refletir sobre a moralidade e os simbolismos do julgamento. Assim, nos debruçamos nas personagens da audiência, em especial em Fernanda, e na espacialidade presente no desenvolvimento da trama. Identificamos o tribunal como um microcosmo da sociedade brasileira, em que personagens simbolizam instituições e o corpo social da época.

A maior parte do filme, cerca de quarenta minutos, se passa no tempo presente, no espaço do tribunal. Entre os embates dos advogados e os depoimentos, *flashbacks* do relacionamento de Fernanda e Sueli são apresentados. Tal montagem, com uma grande recorrência do uso de voz *off*, nos revela a grande injustiça que Fernanda sofre por sua orientação sexual.

No bloco IV somos apresentados ao começo do relacionamento das duas personagens, e também à vida cotidiana de Fernanda. A personagem se mostra uma mulher bem-sucedida e independente, sendo chefe no escritório onde trabalha. Percebemos sua autoridade no ambiente profissional quando é solicitada a assinar papéis e o fato de ter secretárias. Seu apartamento, com uma sala ampla, um quarto e um banheiro, apresenta o detalhe de um quadro de Che Guevara, que fica atrás da porta de entrada na sala. Isso faz com que conheçamos o posicionamento político da personagem, visto que a imagem do revolucionário representa liberdade e simboliza o desejo de justiça social e igualdade, propagados a partir de uma proposta revolucionária.

Como referido anteriormente no capítulo um, na mesma época da produção de *Amor Maldito*, movimentos sociais como o GALF (Grupo de Ação Lésbico Feminista) e alguns outros grupos fora do eixo sudestino se organizavam para questionar desigualdades de gênero e sexualidade no contexto brasileiro, sendo altamente sufocados pelo regime, mesmo em um momento de “Abertura”. Fernanda, ao travar esta luta sozinha, pode simbolizar este desamparo. Ainda no bloco IV, quando o apartamento é mostrado pela primeira vez, depois de Sueli sair do banho, Fernanda conta para ela um pouco sobre sua família, que não vê há tempos. Ela diz: “Cada um de nós acaba sendo expulso de casa de uma forma ou de outra. Na minha casa eles não alcançavam muito a minha cabeça. Eu não aguentei a pressão, resolvi por um ponto final e disse tchau. Sabe o que meu pai respondeu? Nada. O silêncio me dizia ‘te manda, Fernanda, já vai tarde’, e aí eu dei um beijo no velho e até hoje, nunca mais.”. Não percebemos, além da relação com Sueli, nenhuma relação profunda nos relacionamentos da personagem. No tribunal, no bloco VI, mesmo que Ângela (então parceira na época do suicídio de Sueli) e seu amigo, que estava no casamento, estivessem presentes, não demonstram apoio ou intimidade, tantos nos depoimentos como nas cenas.

O primeiro embate de Fernanda com os homens que a agridem no tribunal, se dá no bloco II, na delegacia, onde, ao entrar, já é acusada aos gritos pelo pastor Daniel, pai de Sueli, de ser a assassina. Ao entrarem na sala do advogado, percebemos na *mise-en-scène*, na parede atrás de Fernanda, onde a família, o advogado de acusação e o síndico estão sentados, a figura de um veado, que se destaca de outros desenhos no mesmo, à esquerda e uma espingarda pendurada voltada para o quadro, ao seu lado, à

direita. O ambiente reflete o desconforto de Fernanda e o posicionamento agressivo do delegado e da maioria ali presente. O animal veado é um termo pejorativo entre as pessoas heterossexuais, e uma gíria entre os homens homossexuais. É uma adaptação do francês *biche* (corça), feminino de veado; a relação é também por considerarem o veado como o animal mais frágil, delicado, e afeminado da fauna (Parker, 1991). O delegado confronta Fernanda, perguntando a ela se moravam juntas e se gostava de Sueli. Na troca de planos, quando é enquadrado o delegado, percebemos outros quadros na parede, sendo um deles de um homem fardado, confirmando a temporalidade do filme com a época de sua gravação, o período da abertura política pós regime ditatorial civil-militar. O delegado se irrita e pega o rosto de Fernanda, a ameaçando. Fernanda não desvia o olhar do rosto dele, assustada, mas com o olhar de enfrentamento. Ao longo do filme, a personagem se revela uma pessoa racional e certa de seu posicionamento, tanto político, como observamos acima, como sobre sua sexualidade.

Como colocado no primeiro capítulo, *Amor Maldito* é baseado em um acontecimento real. Em dois momentos identificamos imagens da história real que cortam transversalmente o longa. Primeiro no bloco I, quando o pastor Daniel está pregando na igreja, e uma senhora o entrega o jornal que anuncia a morte de Sueli. O jornal que está em cena é o jornal da história real, o *Última Hora do Rio de Janeiro*. Nele, na capa, lê-se: “Miss joga-se para a morte”, e uma foto da miss (Figura 1). O pastor ao ler, bate com o punho cerrado em cima da foto (Figura 2). O segundo momento, no bloco IX, quando o advogado de defesa mostra fotos de Sueli capturadas pelo jornalista. Essas fotos mostram a mesma mulher da foto do jornal (Figura 3). Esses dois momentos criam um vínculo da narrativa ficcional com o fato real que serviu de base para a construção da narrativa. Entendemos a inserção das fotos originais como um documento, usado como fator de denúncia pela narrativa, não só ficcional, mas das consequências de uma sociedade brasileira moralista pautadas em valores cristãos e conservadores. O uso documental duplica a informação como a dizer de que aqueles desdobramentos morais não servem apenas para compor a história dos filmes, mas, sim, que acontece aqui fora, conosco, todos os dias. O filme mesmo sendo ficção, tem, portanto, também um caráter documental.



Figura 1 – Jornal Última Hora do Rio.



Figura 2 – Daniel bate no jornal.



Figura 3 – Advogados interagem com fotos do caso real.

Daniel, o pastor, desde a primeira cena de sua aparição, pregando no bloco I, se mostra uma pessoa raivosa e tempestuosa. Isso é confirmado ao bater com o punho cerrado em cima da foto da filha. Neste primeiro momento, somos apresentados às duas

personagens principais e o fervor da religião do pai de Sueli, já explicitando duas convicções distintas. A agonia, o amor e o ódio permeiam as primeiras cenas. Daniel é a primeira pessoa a aparecer e dar o depoimento no tribunal, no bloco III, onde já começa culpando Fernanda por ter “corrompido” sua filha, e ao falar de Deus, se exalta. Por ser denominado pastor e constituir uma família, identificamos que a de Sueli é evangélica pentecostal. O que é confirmado na fala do pastor ao juiz no bloco XII: “Meritíssimo, como pastor evangélico sou um homem respeitado. Como pai, talvez não seja um exemplo. Sou severo. A palavra de Deus é linguagem corrente em minha casa. Se Sueli deu no que deu, ela não tem culpa por isso. Ela foi atraída por Satanás (...)”. Segundo Luís Gustavo Teixeira da Silva em seu artigo “Religião e Política no Brasil”:

Na década de 1970 os pentecostais já representavam cerca de 10% da população brasileira, e é neste período que emerge a terceira onda/fase do pentecostalismo. A Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e a Igreja Internacional da Graça de Deus (IIGD) são as principais representantes dessa fase, pois promoveram significativas alterações no campo religioso, visto que tais denominações introduziram no Brasil a teologia da prosperidade, o uso intensivo das mídias, do exorcismo e da inserção deste segmento religioso na política institucional. O crescimento destas denominações (junto com as demais) consolidou o pentecostalismo como força concorrencial capaz de ameaçar a hegemonia religiosa dos católicos no Brasil. (SILVA, 2017, p. 234)

O ódio do pastor recai sobre Fernanda, a acusando pelo assassinato, sendo seu único argumento o relacionamento entre ela e Sueli. Porém, ao longo do filme, o identificamos como um dos fatores da morte da filha. Isso nos é colocado desde os primeiros blocos, quando Sueli é expulsa de casa. Até a confirmação dos abusos, no bloco X, em que a manicure dá o depoimento e conta o que ouviu e viu do sofrimento de Sueli. Daniel não tem nenhuma fala muito concisa durante o longa, ele sempre está aos berros com as mulheres, as acusando de estarem possuídas, e se vitimizando quando dá depoimentos ao juiz.

A religiosidade cerca o tribunal não só pelas falas e presença do pastor, mas também pelo público que está assistindo ao julgamento, pela mãe e irmã de Sueli e nas falas do advogado de acusação. No próprio tribunal, atrás do juiz, há uma imagem de Jesus crucificado em tamanho real (Figura 4). Os ambientes privados para Fernanda,

fora de seu apartamento, são hostis, não só pelos olhares, mas também pela *mise-en-scène*.



Figura 4 – Jesus crucificado atrás do juiz.

O advogado de acusação, por sua vez, a opera de forma a demonstrar como a lei e o direito julgam Fernanda, dizendo o que é ou não justo. Reforça e defende, a partir de pressupostos jurídicos, o que o pastor prega de maneira religiosa. No bloco III o advogado olha para a câmera, havendo a quebra da quarta parede, e diz: “Refiro-me, excelência, ao homossexualismo. A essa coisa que muitos costumam tratar com panos quentes, mas que eu, perdoe-me a expressão, considero imundice. Falta de vergonha”. Neste momento, o plano fica estático em Fernanda por vinte e seis segundos, que se mostra nervosa. Neste tempo ouvimos o advogado de acusação em voz *off*: “Essa mulher que aqui está é mais uma criminosa fria e calculista, ela corrompe as pessoas aquilo que há de mais nobre, o amor. Por isso, para não me alongar, peço que considerem bem seu comportamento e atribuo a ela a pena máxima.”. Ele dita e tem

convicção do justo, e de que Fernanda não pode conviver em sociedade por ser homossexual. A constituição vigente na época era a de 1967. Como vimos no capítulo um, esta restringiu a liberdade de expressão e fez recuos no campo dos direitos sociais. Segundo Renan Quinalha:

(...) 'no Brasil, o estado interv[inha] no domínio da moral pública em nome dos princípios cristãos, reprovando o ultraje ao decoro, a dissolução da família e o desfibramento da juventude.' (...). Assim, em nome dos princípios cristãos, do decoro público, da família e da salvaguarda da juventude, tudo parecia ser legal e permitido. Até mesmo uma modalidade de 'repressão preventiva', como a censura prévia que seria instaurada (...). (QUINALHA, 2021, p. 185)

Essa questão da moral e dos princípios cristãos estiveram latentes durante o período ditatorial. Na temporalidade do longa, entretanto, a abertura já estava em andamento em 1984. Então, no tribunal temos os paralelos: o conservadorismo e um movimento transgressor na existência e resistência de Fernanda.

Essa quebra da quarta parede não acontece somente com o advogado de defesa. O advogado de acusação, o juiz, a vizinha que depõe e a Fernanda, também olham para a câmera enquanto falam. Falam para fora do âmbito do tribunal. É um chamamento para que o espectador sinta na pele o que está sendo questionado ali. Assim, ora o espectador é o juiz, ora é o público, ora é quem está sendo julgado, ora é o júri.

Nos blocos VI e VII, são apresentadas cenas da cerimônia de casamento entre Fernanda e Sueli. O advogado de acusação apresenta uma certidão de casamento entre Fernanda e Sueli, o que para ele é tão grave que o caso seria encerrado. Na cena seguinte, um *flashback* do casamento, e quem o "oficializa" é o jornalista Jorge, que é chamado para depor. As cenas em *flashback* mostram que ele estava flertando com Sueli desde o casamento. Ao ser questionado sobre ter tido algum relacionamento com a miss, ele nega: "Nunca, excelência, sou um homem casado, pai de quatro filhos. Eu não me envolveria com uma moça como Sueli. Sempre fui zeloso com a minha família.". Ao fazer isso, cenas em *flashback* tendo relacionamento íntimo com Sueli são mostradas. A personagem do jornalista representa o "homem de bem" ou "cidadão de bem" da sociedade brasileira. José Fernando Andrade Costa, em seu artigo "Quem é o cidadão de bem?", reflete:

A figura do “cidadão de bem” se erige essencialmente sobre a dicotomia “cidadão de bem” *versus* “bandido” ou “cidadão de bem” *versus* “vagabundo”. Essas dicotomias refletem o poder da ideologia em relações concretas da sociedade brasileira, dificultando que essa separação seja cognitivamente articulada como um contrassenso, na medida em que restringiria a cidadania apenas a determinados tipos de sujeitos considerados, de forma extremamente vaga, os “de bem”. A força da ideologia se revela também quando constatamos que se, por um lado, não conseguiremos encontrar um único sujeito concreto que possa ser adequadamente definido como um “cidadão de bem”, por outro, enquanto fenômeno de massa, milhares de indivíduos podem se identificar com essa figura. Isso ocorre porque ela mobiliza diretamente a efetiva tensão existente entre a condição formal da cidadania legal e a hierarquia moral das relações sociais ordinárias (...). (COSTA, 2021, p. 3)

Apesar de Fernanda se encaixar na classe média brasileira e ser uma mulher branca, ela não é considerada uma “cidadã de bem” por suas posições políticas e sexualidade. Já o jornalista, por ser pai de família, casado, se auto afirma, nas entrelinhas do seu discurso, um cidadão de bem, que jamais faria algo que prejudicasse sua família ou status. Assim, ao longo de todo o filme, essa dicotomia é colocada em pauta: Deus e Satanás, bem e mal, certo e errado.

A única pessoa que aparentemente está ao lado de Fernanda no tribunal, é o advogado de defesa. O mesmo diz, no mesmo bloco do casamento, olhando para a câmera quando diz “adverso”: “Meritíssimo, creio ser oportuno lembrar que não estamos aqui julgando a nós próprios. E sim, tentando encontrar a verdade que situa Fernanda em um mundo adverso a ela. E nós, por mais de uma vez, já demonstramos aqui que esse mundo é de fato contrário a ela.”. Porém, no bloco IX, há uma quebra de expectativas sobre o personagem, quando se mostra amigo, e com a mesma linha de pensamento machista do advogado de acusação, ao mostrar e dar as fotos seminuas de Sueli para que o colega as use na acusação. O seu discurso é válido para ele próprio.

Das personagens femininas que compõem o tribunal, entre elas estão a mãe e a irmã de Sueli, Ângela e a manicure. A mãe de Sueli, Aparecida, se mostra submissa ao marido, não se opondo a ele quando comete o abuso com Sueli, e ao dar seu depoimento fala sobre a “rebeldia” da filha e as más companhias, pautando a fala também na moral. A irmã, Vera, é um tanto quanto inconstante. Se contradiz em várias situações, como quando presente no casamento de Fernanda e Sueli, estava as apoiando, e depois, no seu depoimento, aparenta ir contra e estar do lado do pai. Ângela está presente na maior

parte dos *flashbacks*, porém não tem uma proximidade com Fernanda, é como se a perseguisse durante o filme. Em seu depoimento, não ajuda Fernanda, já que diz que ela espancou Sueli no casamento – por tê-la visto em grande proximidade com o jornalista. A única que dá um depoimento realmente a favor de Fernanda é a manicure, que conta a verdade sobre o que Sueli a confessou, e sobre o pastor. Ela reflete o povo brasileiro, pelo tipo de conversas e dos conselhos que dava a Sueli, sempre em lugares comuns, como em seu salão de beleza e em sua casa.

Ao contrário dos homens, que estabelecem uma certa parceria e cooperação dentro do tribunal, como o advogado de defesa dando as fotos ao advogado de acusação, há uma competitividade feminina, como Vera falando de Sueli ou Ângela não apoiando Fernanda. Há mais falas masculinas no tribunal também. Fernanda só responde de maneira curta o que é perguntado a ela até o bloco XIII, onde faz o seu discurso final, que é configurado pela forma do filme como uma espécie de monólogo: “Me acostumei às acusações, meritíssimo. Eu sou o outro lado da moeda, o lado falso, como diria o senhor pastor. Em mim a verdade soa como mentira. Eu quero deixar bem claro que os insultos não aderem à minha pele, não se aprofundam no meu sangue. Eu sou uma mulher assumida. Jamais menti para cobrir as minhas fraquezas. Talvez tenha chegado a isso por não professar religiões, por não estar preocupada em ir ou não ir para o céu. Eu amava Sueli. Eu gostava dela. Sua morte é um pouco da minha própria morte.”.

No bloco IV, temos o seguinte conjunto de planos:

Plano 1 – Em plano aberto, Fernanda joga cartas com suas amigas na praia. A câmera focaliza em seu rosto, e no de sua amiga, Ângela. Ao bater as cartas, Fernanda se levanta e vai para o mar.

Plano 2 – Em plano aberto, Fernanda caminha em direção ao mar, apenas o mar e Fernanda. Antes de entrar, pega um pouco d’água e traz para o peito, faz o sinal da cruz e mergulha.

Plano 3 – As amigas jogando em plano aberto, como passagem de tempo.

Plano 4 – Fernanda sai do mar e encontra Sueli, a convidando para se juntar a elas.



Figura 5 – Fernanda com amigas.



Figura 6 – Fernanda olha para Ângela.



Figura 7 – Ângela olha para Fernanda.



Figura 8 – Fernanda corre em direção ao mar.



Figura 9 – Fernanda traz a água do mar.



Figura 10 – Fernanda faz o sinal da cruz.



Figura 11 – Amigas jogam cartas.



Figura 12 – Fernanda encontra Sueli.

No primeiro plano Fernanda se mostra uma pessoa confiante. Ao olhar para Ângela, identificamos um carinho entre as duas personagens, que não é trabalhado durante o longa, mas percebemos, no entanto, que Fernanda tem um ciclo social consolidado, apesar de no tribunal estar travando o embate sozinha. Ao bater as cartas, corre para o mar. No segundo plano, o movimento contínuo e azul do mar contrasta com Fernanda, a vemos de costas, o espectador está afastado. Antes de mergulhar, traz a água ao peito e faz o sinal da cruz. Este sinal, além de ser símbolo do cristianismo, também representa proteção e benção. Interpretamos esse sinal como Fernanda sendo uma pessoa que crê na espiritualidade – não consideraremos que seja uma pessoa religiosa, pois em seu discurso final diz não professar religiões –. Isso nos faz afirmar que a personagem é um contraponto no tribunal, que a acusa da imoralidade e destruição da família cristã. Além disso, Fernanda também é contraponto na interpretação. Todos as personagens no tribunal estão um tom acima, com interpretações que tendem para o teatral, principalmente o pastor.

O terceiro plano mostra a passagem de tempo, mas também o vínculo social que a espera. Ao sair do mar, no quarto plano, ela encontra Sueli, e é desse encontro que se inicia o relacionamento das duas e, conseqüentemente, o desenrolar até o tribunal. Consideramos esse conjunto de planos uma interpretação do que a personagem representa no longa: o contraponto, o outro lado da moeda, como a mesma diz.

Após analisarmos as personagens, concluímos que a espacialidade e composição do tribunal é um microcosmo da sociedade brasileira. O longa desafia e expõe os

preconceitos e valores da época, bem como nos faz refletir sobre a luta da personagem Fernanda por justiça nesse âmbito. O filme, como documento, se torna uma janela para a compreensão das complexas interações entre moralidade cristã, sociedade brasileira e lesbianidade na década de 1980.

O fio da moral é a grande pedra de toque do julgamento, ou seja, é o que rege e o que impulsiona os ataques à Fernanda no tribunal. As personagens demonstram isso no decorrer dessa temporalidade, como Daniel, representando a igreja, que por muitas vezes – a maioria – se mostra homofóbica. Sua esposa, Aparecida, submissa e sem voz no âmbito familiar, e sua filha, Vera, que ora concorda com o pai, ora está do lado da irmã. Os advogados, o de acusação que é explicitamente preconceituoso, e o outro, de defesa, que chamamos de o “homem cordial”, que na frente de todos tenta ser o mediador, defende Fernanda, mas longe do público, concorda com o advogado de acusação. O jornalista, que também se esconde atrás da moralidade de bom moço. Esses comportamentos compõem o microcosmo da sociedade brasileira. São comportamentos que são explicitados a partir do que observamos do contexto histórico – pós-ditadura civil-militar e abertura política – e da ascensão dos movimentos sociais.

Amor Maldito nos faz questionar os comportamentos de um período histórico sensível para o país que são repercutidos até os dias atuais, quase trinta anos depois de sua estreia.

Considerações Finais

Consideramos o longa-metragem *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio, um documento histórico essencial para pensar as reverberações de uma ditadura civil-militar e um momento histórico sensível como a abertura política brasileira, no que se refere ao preconceito contra as minorias, principalmente as sexuais. O olhar interseccional foi importante para a pesquisa, já que olhando para o filme, analisamos personagens, em sua maioria, brancas e de classe média. Para ouvir, entender e escrever sobre a trajetória de Adélia também tivemos que transpassar os temas que a atravessam e atravessaram o filme, como as questões de gênero, raça e classe social. Este conceito é desenvolvido por feministas negras, como Kimberlé Crenshaw (2012), que reconhece que as experiências de opressão e discriminação não podem ser reconhecidas isoladamente, mas devem ser vistas de forma interligada e interdependente. E Carla Akotirene (2018), que tem abordado a interseccionalidade, relacionando-a às questões de raça, gênero e classe social. Isso implica no combate ao racismo estrutural, a inclusão de todas as vozes e perspectivas, reconhecendo que as experiências de opressão variam amplamente entre diferentes grupos.

A partir de uma revisão bibliográfica, foi possível reunir trabalhos que conversam entre si, respondendo os questionamentos históricos inicialmente propostos para esta pesquisa. O período de abertura política no Brasil (1979 – 1985), se mostra decisivo para pensarmos a construção de pensamentos moralistas da época e atualmente. *Amor Maldito*, ao trazer o microcosmo da sociedade brasileira, expondo-o em um tribunal, se torna uma janela da sociedade da época, onde a moralidade é a pedra do toque a conduzir o julgamento. A personagem Fernanda é o contraponto aos valores moralmente hegemônicos que definem esse microcosmo, pactuando com os movimentos sociais que passaram a se organizar no final da década de 1970 e na década de 1980, no país, principalmente o movimento LGBTQIA+ e o movimento feminista.

O método da análise fílmica nos fez compreender a pergunta inicial. A partir do método do autor Ismail Xavier, descrevemos o filme em blocos e, a partir deles, conseguimos visualizar elementos da narrativa, das personagens e da *mise-en-scène*

para compreender as relações entre sociedade, moralidade e lesbianidade no Brasil na época em que o longa está inserido.

Depois de quase trinta anos de sua estreia, os discursos do filme se tornam atuais, tendo em vista que neste ano de 2023, por exemplo, um grupo de políticos evangélicos escreveram um projeto de lei que pede pela volta da proibição do casamento homoafetivo. No tribunal do filme o casamento também é debatido, pois Fernanda e Sueli se casam, mesmo que naquela época, no contexto brasileiro, a união não pudesse ser legalizada. Ademais, nos últimos anos no Brasil tivemos um governo de extrema direita que alimentou a ideia da moralidade cristã, exaltando a família heteronormativa, e que pregava o preconceito tal como no filme. Isso nos levou a uma série de discursos de ódio contra os grupos minoritários, não só ao LGBTQIA+, mas às mulheres, à população negra, e a tudo que sai do padrão de classe média e alta, branca e heteronormativa.

O filme e Adélia Sampaio tiveram suas histórias invisibilizadas no cinema brasileiro, passando a receber reconhecimento somente décadas depois, como dito anteriormente. Michelle Perrot em seu livro *As mulheres ou os silêncios da história*, diz que a narrativa histórica tradicional dá pouco espaço para as mulheres:

Assim, olhar de homens sobre homens, os arquivos públicos calam as mulheres. “É preciso, todavia, não esquecer as mulheres, entre todos esses homens que sós, vociferavam, clamavam o que haviam feito ou que sonhavam fazer. Fala-se muito deles O que se sabe delas?” escreve George Duby como conclusão do livro que dedica ao casamento na França feudal, *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre* (O Cavaleiro, a Mulher o Padre). Eis aí toda a questão. (PERROT, 1998, p. 35)

Porém, diversos grupos têm prestado homenagem à diretora, depois que a pesquisadora Edileuza Penha de Souza, com a defesa de sua tese de doutorado intitulado “Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade” em 2014, iniciou o reconhecimento de Adélia Sampaio. Como a “Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio”, que integrou a programação do “I Encontro Internacional de Cineastas e Produtoras Negras”, no ano de 2016, e que já está na sua VI edição. E diversas exhibições de *Amor Maldito* em festivais, como a Mostra Diretoras Negras do Cinema Brasileiro em Brasília. Além disso, Adélia participou de diversas entrevistas e eventos de cinema no país durante esses últimos anos.

Concluimos que o longa-metragem *Amor Maldito* mostra a sociedade da época, ao mesmo tempo que nos lembra tão fortemente que os fatos trazidos pela narrativa referendam em grande medida os dias atuais. Olhando e analisando com atenção esses documentos de época que marcam o cinema, podemos perceber como pensamentos e atitudes preconceituosas permanecem, como tantas outras coisas.

Adélia Sampaio possui um acervo pessoal vasto que guarda em sua casa, e que possuímos autorização para estudá-lo para futuras pesquisas (Anexo I). Estudos sobre seus filmes se tornam essenciais para entendermos nosso país. Como Adélia, quantas tantas outras cineastas e quantos tantos outros filmes brasileiros caíram no esquecimento? Cinema é movimento, é história, é sociedade e é vida. E as pesquisas acadêmicas são os mecanismos pelos quais podemos trazer para o debate público, aquilo que ainda não foi conhecido pela sociedade.

Referências Bibliográficas

- A ENTREVISTA. Direção: Helena Solberg. Brasil. 1966. (19 min.).
- ADULTO não Brinca. Direção: Adélia Sampaio. Rio de Janeiro. 1980. (8 min.).
- AGORA um Deus dança em mim. Direção: Adélia Sampaio. Rio de Janeiro. 1982.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- AMOR Maldito. Direção: Adélia Sampaio. Rio de Janeiro: A. F. Sampaio, 1984. (76 min.).
- BARBOSA, Camila Palhares. Lesbianidades representadas: As mulheres lésbicas em telenovelas brasileiras. In: IGNÁCIO, Taynah et al. (orgs.) **Tem Saída? Perspectivas LGBTI+ sobre o Brasil**. Porto Alegre, RS: Zouk, p. 159, 2020.
- BIJOTTI, Catarina Silva. **A trajetória de Adélia Sampaio no cinema brasileiro (1984-2017): críticas à sociedade conservadora**. Epígrafe, v. 11, n. 1, p. 122-151, 2022.
- CRENSHAW, Kimberlé. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. Painel: Cruzamentos de raça e gênero. Ação Educativa, 2012.
- DA SILVA, Fernanda Nascimento. **Sobre sapatões e visibilidades: Notas de pesquisa e vivência**. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 9, n. 2, p. 67- 80, 2020.
- DE HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DENÚNCIA Vazia. Direção: Adélia Sampaio. Rio de Janeiro. 1979. (8 min.).
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil. 1964. (120 min.).
- Difilm. Enciclopédia Itaú Cultural. 2022. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao637459/difilm>>. Acesso em 02 de dezembro de 2023.
- DONINI, Bárbara Brognoli. **O cinema interseccional de Adélia Sampaio**. Florianópolis. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs) **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos, EDUFSCAR, p. 125-148, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

KUMPERA, Julia Aleksandra Martucci. **“O lesbianismo é um barato”**: o **GALF e o ativismo lésbico-feminista no Brasil (1979 – 1990)**. Campinas. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

LAURETIS, Teresa. **Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine**. Universitat de València, 1992.

LEUTRAT, Jean-Louis. "Uma relação de diversos andares: Cinema & História". **Imagens. Cinema 100 anos**, n. 5, 1995, p. 28-33.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil. 1969. (110 min.).

MAR de Rosas. Direção: Ana Carolina. Brasil. 1977. (99 min.).

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Humberto Mauro, cinema, história**. São Paulo: Alameda, 2013.

MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos. **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais**. São Paulo: Intermeios. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. Editora Contexto, 2014.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil. 1968. (92 min.).

OLIVEIRA, Clarissa Cé de. **As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro**. Porto Alegre. 2017. 106. Monografia (Comunicação Social) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

OS HOMENS que eu tive. Direção: Tereza Trautman. Brasil. 1973. (85 min.).

PERROT, Michele. **As mulheres e os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**, p. 115-129, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. Editora Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

SOUZA, Edileuza Penha. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil. 1967. (106 min.).

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. Editora Appris, 2023.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2006.

XAVIER, Ismael. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo, Brasiliense, 2007.

Anexo I

Carta de autorização

Eu, Adélia Sampaio, portadora do CPF nº 274.510.547-72, declaro para devidos fins, que autorizo Isadora Tiemi Coelho Issagawa, portadora do CPF nº 056.545.531-19, a dispor de meu acervo pessoal para pesquisa acadêmica (dissertação de mestrado) na área de ciências humanas.

Rio de Janeiro, 04 de setembro de 2023.



Adélia Sampaio