

# A LESBIANIDADE NAS TELAS BRASILEIRAS DA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA: O PROTAGONISMO DE AMOR MALDITO, DE ADÉLIA SAMPAIO

**Alcilene Cavalcante**

Prof<sup>a</sup> Dra. de História do Brasil Contemporâneo  
Universidade Federal de Goiás (UFG)/Regional Goiânia  
Faculdade de História

## RESUMO

Cineastas brasileiras, no período de transição democrática, como Vera de Figueiredo, Ana Carolina e Tizuka Yamasaki – para citar apenas algumas –, mesmo não se autodenominando feministas, levaram para as telas questões do ideário feminista e sobre o passado recente de ditadura civil-militar. Todavia, o tema da lesbianidade é marcado pela invisibilidade na cinematografia de autoria feminina, do período. Isso talvez se explique pela heteronormatividade vigente na sociedade, inclusive só mais recentemente problematizada no âmbito dos feminismos, no Brasil. Esse tema adquiriu relevância apenas no filme de Adélia Sampaio, documentarista afrodescendente, que realizou o primeiro longa-metragem de ficção – de autoria feminina – sobre um relacionamento amoroso entre duas mulheres, intitulado Amor maldito (1984). Este artigo – na chave História, gênero e cinema – versa sobre a lesbianidade, encenada nesse filme brasileiro da transição democrática.

**Palavras-chave:** Cinema. Transição democrática. Ditadura. Lesbianidade. Feminismo

## ABSTRACT

In the period of democratic transition, Brazilian filmmakers such as Vera Figueiredo, Ana Carolina and Tizuka Yamasaki – even without self-nominate as feminists –, took to the screen questions of feminist ideas and the recent past of civil-military dictatorship. However, the theme lesbianism is marked by invisibility in the cinematography of the female authors of that period. This may be explained by the socially prevailing heteronormativity, including the feminisms – only recently problematized. The theme only gained relevance in the film of Adelia Sampaio, an African descent documentarian, who made the first full length fiction – of female authors- about a romantic relationship between two women, called Amor maldito (1984). In this article – the key History, Gender and Cinema-, I analyse this film, by questioning the characterization of lesbian characters – staged in this film of democratic transition.

**Keywords:** Cinema. Democratic transition. Dictatorship. Lesbianism. Feminism.



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE  
MATO GROSSO

NÚCLEO DE  
DOCUMENTAÇÃO  
E INFORMAÇÃO  
HISTÓRICA REGIONAL  
NDIHR

## INTRODUÇÃO

Nossos estudos sobre cinematografias brasileiras de autoria feminina inserem-se na perspectiva dos trabalhos que abordam filme como fonte histórica, tratando o documento-fílmico como testemunho do presente, do período no qual foi realizado.<sup>1</sup> Consideramos que cineastas compartilham valores e “diferentes percepções e apreciações do real”, das sociedades nas quais estão inseridos/as, o que exprimem em seus filmes. Partimos da ideia de que cineastas utilizam repertórios de representações de sua época para “(re)construir passado, presente, futuro” (ROSSINI, 1999, 20).

Miriam Rossini – para citar apenas uma autora dessa chave –, ao recuperar apontamentos de Marc Ferro, sublinha que “o modo como uma história é narrada, bem como o ponto de vista do qual parte, podem ser datados, localizados no espaço e no tempo, relacionados com a sociedade que os criou”. A historiadora assinala que um/a cineasta pode “ir além de sua própria época”, contudo, seu filme exprimirá seu próprio tempo, “nem que seja para mostrar aquilo que estava latente, mas ainda não se percebia [de maneira clara]” (idem, p.20). Um filme é tomado, pois, como “um documento de discussão de uma época” (CAPELATO, 2007).

Saliente-se ainda que em períodos de transição, após as vigências de violências e traumas decorrentes de regimes autoritários ou situações de guerra e genocídios, as sociedades passam por uma situação de reorganização, configurando um contexto de incertezas e embates quanto ao futuro político e de revisões do passado. No Brasil, desde a abertura “lenta, segura e gradual”, negociada pelos militares, a partir de 1974, ocorreram no país mobilizações, violência política, atentados terroristas de grupos paramilitares e, ainda, a efervescência de movimentos sociais, tais como: os movimentos de mulheres e feministas. Acrescente-se que tal período foi marcado pela tensão entre a ruptura e a continuidade de traços autoritários, fomentados durante o regime civil-militar. Em tal contexto, os objetos culturais, em especial filmes, podem constituir “lugares de memória”, produzindo discursos sobre o passado autoritário.

Outro aspecto a ser destacado, a título de introdução, refere-se ao fato de poucas mulheres brasileiras terem realizado filmes de longa-metragem, de ficção, entre os anos 1970 e 1980, no Brasil (MUNERATO, 1982; HOLLANDA, 1989). Isso se explica, entre outros aspectos, porque o cinema assim como outras áreas profissionais foram considerados espaços eminentemente masculinos, embora as mulheres comumente estivessem nos bastidores dos sets de filmagens. De acordo com as palavras da cineasta Adélia Sampaio, nos idos dos anos 1980: “para uma mulher tornar-se cineasta tem que lutar dobrado. Afinal, trata-se de uma profissão de elite e totalmente dominada pelos homens” (CORREIO BRASILIENSE, 28 /09/1984).

Cineastas como Tereza Trautman, Vera de Figueiredo, Ana Carolina, Tizuka Yamasaki – para citar apenas algumas realizadoras – conseguiram romper essa barreira e realizar longas-metragens, de ficção, no período em questão. Tais cineastas dialogaram com a agenda feminista da segunda onda, mesmo quando não se autodeclaravam feministas.<sup>2</sup> Destacaram o protagonismo de personagens femininas, encenando, em seus filmes, a discriminação, a opressão e a violência contra as mulheres, além de relacionamentos afetivos e conjugais, que desvelam, dentre outros aspectos, as relações desiguais de gênero – relativas aos papéis sociais atribuídos socialmente aos homens e às mulheres (SCOTT, 1991).

A cineasta negra Adélia Sampaio inovou essa perspectiva dos filmes de longa-metragem, realizados por mulheres no Brasil, durante a transição democrática, ao levar para as telas – em seu primeiro longa-metragem, de ficção, intitulado *Amor maldito*, lançado em 1984 –, o tema da lesbianidade. Trata-se, pois, do primeiro filme dirigido por uma mulher, cuja trama, baseado em acontecimentos reais, mostra a relação amorosa entre duas mulheres.

Neste artigo, abordaremos especificamente esse filme de Adélia Sampaio, observando as questões que ele encerra tanto em relação à sexualidade e aos feminismos quanto no que diz respeito ao contexto político no qual ele fora realizado.

## UMA NOTA SOBRE ADÉLIA SAMPAIO

Desde a última ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), a cineasta brasileira Adélia Sampaio, nascida em 1944, em Belo Horizonte (MG), enveredou-se pela área do cinema. Em 1967, trabalhou na produtora Difilm, integrando o círculo profissional dos cineastas Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade.

Entre os anos 1970 e 1980, Sampaio desenvolveu diferentes funções na realização de filmes de cineastas como Vanja Orico, Lulu de Barros, Geraldo Santos Pereira, José Medeiros e Roberto Mauro. Além disso, ela dirigiu seus próprios curtas-metragens, intitulados: *Denúncia Vazia* (1979); *Adulto não brinca* (1980); *Agora um deus dança em mim* (1981); *Na poeira das ruas* (1982).

Já a partir de 1984, figurou no grupo seleta de cineastas brasileiras a realizarem longas-metragens, ao dirigir os filmes, de ficção, *Amor Maldito* (1984) e o documentário *Fugindo do passado: um drink para tetéia (história banal)*, em 1987, além do documentário, para televisão, *AI-5 – o dia que não existiu* (em 2004).

Adélia Sampaio é a primeira cineasta brasileira que se autodeclara mulher negra. A despeito de a cineasta estar mais frequente nos espaços públicos brasileiros, nos últimos anos, exibindo e debatendo *Amor maldito* em universidades, em festivais, e concedendo entrevistas, sempre reiterando que é mulher negra, já por ocasião do lançamento de seu filme, afirmava-se como tal. Na entrevista concedida ao jornal *Correio Brasiliense*, onde abordava a dificuldade de ser mulher e fazer cinema no Brasil – sem adentrar nas implicações do adjetivo empregado – Sampaio assinalou: “No meu caso – constata sem rancor – tudo se agrava, pois não tenho respaldo especial, nem ascendência que me recomende. E, ainda por cima, sou crioula” (*CORREIO BRASILIENSE*, 28/09/1984).

A cineasta não se autodenominava feminista, mas reconhecia os efeitos da desigualdade de gênero para a realização de filmes no Brasil e levou para as telas aspectos caros ao movimento feminista do período e, ainda, relativos ao passado recente de ditadura civil-militar. De acordo com as palavras de Adélia Sampaio, ela não se considerava “feminista, no sentido da militância radical”. Todavia, “preocupa-se, e muito, com a questão da mulher e por isto, em seu filme de estreia, escolheu tema polêmico – o homossexualismo feminino” (*CORREIO BRASILIENSE*, 28/09/1984).

No dia da estreia de seu filme em São Paulo, em 13 de agosto de 1984, a *Folha de São Paulo* publicou a seguinte chamada, no caderno *Ilustrada*:

Amor Maldito – filme de estreia de Adélia Sampaio, rodado em regime de cooperativa entre técnicos e atores. Com roteiro de José Louzeiro e um enfoque feminista, procura-se acompanhar a trajetória de duas mulheres marcadas pela opressão dos homens e de um sistema nitidamente machista. Monique Lafond e Wilma Dias fazem as mulheres. O filme é lançado hoje no Olido 1 em meio às confusões de títulos e programações que fizeram do centro da cidade um reduto exclusivo do cinema pornográfico (*FOLHA DE SÃO PAULO/Ilustrada*, 13 de agosto de 1984, p. 28)

É no mínimo curioso: a divulgação acima associa diretamente o filme ao feminismo, em oposição a certo “sistema machista”, sendo exibido em circuito pornográfico – frequentado expressivamente por homens. É certo que o filme guarda certa relação com valores caros ao feminismo, ao pautar o tema da sexualidade de mulheres e ao mostrar a reação machista frente à temática; todavia, o filme foi “travestido de pornô”, de acordo com Sampaio, para driblar a censura e garantir a exibição.<sup>3</sup>

## O CONTEXTO DE LANÇAMENTO DO FILME

*Amor maldito* foi lançado, no Brasil, em agosto de 1984, passando-se por filme pornográfico, conforme mencionado acima. Cabe assinalar que essa estratégia de distribuição do filme apoiou-se no fato de a pornochanchada ter atravessado os anos 1970 de maneira exitosa, alcançando o público popular, sendo ainda um gênero muito frequentado nos anos 1980.<sup>4</sup>



Esse filme de Sampaio não é pornochanchada, nem pornográfico, de sexo explícito. Mostra a relação homo-afetiva, entre mulheres, apresentando cenas de nudez e de carícias entre elas.

A relação erótica entre duas mulheres, isto é, o tema da lesbianidade mostrado no filme *Amor maldito*, confrontava o parâmetro de moralidade hegemônica da época, que se ancorava na “heterossexualidade institucionalizada” – para usar expressão de Teresa de Lauretis (1992) –, por conseguinte, em valores reiterados pelo Estado autoritário quanto à família heterossexual nuclear e à concepção de sexualidade com forte apelo reprodutivo para as mulheres.

A representação da homossexualidade feminina em um filme, em tal contexto, era compreendida como pornografia, de consumo do público masculino. Tanto é assim que *Amor maldito* fora lançado em São Paulo no Cine Olido, conhecido pela sua programação pornográfica – conforme assinalado anteriormente. Uma semana após a estreia do filme, a *Folha de São Paulo* publicou na sessão de filmes em cartaz, um fotograma das atrizes que protagonizam *Amor Maldito*, com a seguinte legenda: “Wilma Dias e Monique Lafond em “Amor maldito” no Olido 1: alternativa à pornografia” (FOLHA DE SÃO PAULO/Ilustrada, 17/08/1984).<sup>5</sup>

Na semana seguinte, Leon Cackoff esclarece que o filme, a despeito de configurar no circuito de pornografia, problematiza o autoritarismo vigente na sociedade. Ele escreveu no mesmo periódico:

Um filme de estréia bem intencionado em meio a um mercado conturbado e desmantelado pela onda pornográfica – onda que chega atrasada como todas as outras – dá bem a ideia de fim de uma era (...). O produto intermediário entre a obra-prima e a concessão aos apelos de erotismo também fica sem público, pois este deve estar bestificado após tantos anos de censura e sente-se enganado diante de um filme que não dá vazão à sua fantasia e perversões. Ao contrário, “Amor maldito”, da estreante Adélia Sampaio, busca explicações para tanta bestialidade que enreda a patética mitologia do sexo descartável, de consumo” (FOLHA DE SÃO PAULO/Ilustrada, 25/08/1984)

Note-se que o crítico, no fragmento acima, indica certa alienação do público brasileiro como resultante da censura empreendida pela ditadura civil-militar e da difusão do gênero pornográfico, destacando, no entanto, que o filme de Sampaio problematizava essa tendência.

É certo que cenas de lesbianidade são localizadas em filmes brasileiros que antecederam *Amor maldito*. Já no filme *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman – lançado em 1973 e censurado até 1980 –, há uma sequência que sugere a relação sexual entre duas mulheres. Contudo, esse não era o enfoque do longa-metragem da referida cineasta.

Do mesmo modo, em diferentes filmes dirigidos por homens, entre os anos 1960 e 1980, no Brasil, há cenas de relacionamentos entre duas mulheres, mas sem problematizar especificamente o tema, isto sim, como sugestão de algo que interessava ao prazer masculino (MORENO, 1995). O tema da lesbianidade adquiriu centralidade, enfatiza-se, apenas no filme de Adélia Sampaio.

Quando essa cineasta lançou *Amor maldito*, o Brasil amargava a derrota da Emenda Constitucional “Dante de Oliveira” no Congresso Nacional, que restabeleceria o pleno direito ao voto, assegurando eleições diretas para a presidência da república. Persistiam valores reiterados pelo regime civil-militar, que, entre outros aspectos, idealizavam a “moral e os costumes”. Tais valores ancoravam-se na visão cristã das hierarquias religiosas e no dispositivo de sexualidade, centrado na heterossexualidade compulsória ou na heteronormatividade.<sup>6</sup>

Além disso, o historiador Carlos Fico aponta que agentes do regime civil-militar brasileiro difundiam a tese de que havia uma “crise moral” instaurada no país, fomentada “pelo movimento internacional comunista”. Os agentes compreendiam que esse movimento queria “(...) abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos – sendo, dessa maneira, a ante-sala da subversão” (FICO, 2002, 8). Tais valores ainda repercutiam nos idos de 1980, no período de transição democrática no Brasil.<sup>7</sup>

Apesar dos ditames do governo quanto aos papéis de gênero e de sexualidade, gays e lésbicas continuavam a circular nas principais cidades brasileiras, contrariando, como não poderia deixar de ser, tais preceitos da moral sexual defendida e difundida pelo Estado. Mas os estudos sobre essas práticas ainda são incipientes no Brasil. Elias Veras e Maria Joana Pedro apuraram que o tema das homossexualidades ainda guarda certa invisibilidade, inclusive, na

historiografia brasileira, sendo que, somente a partir dos anos 2000, o tema passou a sair “muito lentamente do armário” (VERAS, 2014, 93). Os pesquisadores destacam que, na disciplina História, os trabalhos de James Green sobre o tema homossexualidades tiveram contribuição significativa para esse campo e, desde então, historiadoras feministas passaram a orientar as poucas pesquisas acadêmicas sobre essa temática.

Note-se que análises recentes chamam atenção para a centralidade dos estudos da homossexualidade de homens, em detrimento daqueles sobre mulheres lésbicas, e para a repressão empreendida pela polícia política e pela polícia comum contra gays, lésbicas e prostitutas ainda no início dos anos 1980 (SOARES, 2012). Reiteram que a homossexualidade era considerada por órgãos do Estado como um “atentado à moral e aos bons costumes” (COWAN, 2014, 37; COLAÇO, 2014).

Marisa Fernandes, ao realizar uma das raras pesquisas sobre a organização incipiente de grupos de mulheres lésbicas em São Paulo, no final dos anos 1970, destaca a violência policial contra lésbicas, cometida por meio de intervenções policiais repressivas, denominadas “Operações Limpeza”, em áreas de circulação de homossexuais, na capital paulista (FERNANDES, 2014, 133).

Outro ponto de tensão residiu na relação entre as lésbicas e as feministas heterossexuais, conforme salientou Fernandes. Nesta chave, Gilberta Soares e Jussara Costa, ancoradas no estudo pioneiro sobre a lesbianidade no Brasil, da historiadora Tania Swain, apontam que

Os feminismos resistiram a incorporar as questões das mulheres lésbicas em sua produção teórica e agenda política. Boa parte dos movimentos se deixou intimidar pela pressão social da conjuntura da época que exigiu aos feminismos o silêncio sobre a lesbianidade e sua invisibilização. [Pensavam que, com isso, seriam] minimamente respeitados pela esquerda brasileira, pela intelectualidade acadêmica, pela Teologia da Libertação, pela mídia, pela sociedade, em geral, no momento pós-ditadura no Brasil (SOARES, 2013, 8)

O feminismo desse período, como bem apurou Rachel Soihet, secundarizou ainda aspectos da agenda feminista da segunda onda, relativos à sexualidade, as “políticas do corpo” e de questionamento da heterossexualidade compulsória, em decorrência de sua relação com os grupos de esquerda, conforme trecho abaixo:

[...] os grupos, partidos e organizações de esquerda no Brasil eram fortemente marcados pelo leninismo e por uma visão “dura” de política. Os novos ventos trazidos pelo cenário internacional que apregoavam formas específicas e distintas de opressão e exploração – machista, homofóbica e racista – não eram aceitos com facilidade por essa esquerda. A denúncia da opressão feminina, da opressão dos negros e dos homossexuais era vista como secundária, subordinada à luta geral contra a ditadura e pelo socialismo (SOIHET, 2007, 342)

Para além dessa tendência das esquerdas marxistas brasileiras – de priorizarem questões macroestruturais em suas agendas políticas, no período em questão, rechaçando as questões que implicavam as mulheres, as sexualidades e de caráter étnico-racial –, as análises no campo dos estudos feministas e de gênero, nas últimas décadas – como os de Teresa de Lauretis e, aqui no Brasil, de Tânia Swain –, têm mostrado a centralidade de certa concepção heteronormativa no âmbito inclusive dos feminismos, o que teria colaborado para a invisibilidade e o silêncio sobre outras “cartografias do desejo” ou outras maneiras de relacionamentos eróticos, como, por exemplo, a lesbianidade.

No campo das artes não é diferente. A representação da homossexualidade feminina, especialmente em filmes, encerra, igualmente, essa dificuldade de se abordar a temática e isso não é algo que se localiza especificamente no Brasil.

Lauretis, ao analisar o cinema realizado por mulheres, chamou a atenção para a invisibilidade das lésbicas nas representações filmicas e assinalou:

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

Karla Bessa, ao analisar as programações de festivais de filmes LGBT dos Estados Unidos, Canadá, Europa, Ásia, Austrália e Brasil, nos anos 1990, constatou “a preponderância dos filmes que abordam o erotismo gay masculino em detrimento do feminino” (BESSA, 2007, 260). Tal

tendência fora confirmada também no estudo de filmes brasileiros sobre a homossexualidade, realizado por Moreno (MORENO, 1995) – indicado acima.

Moreno, reitera que a encenação lésbica em filmes atendia ao olhar masculino. O pesquisador acrescentou que os filmes brasileiros realizados nos idos de 1970 e 1980, que trazem cenas de representação de relação erótica entre duas mulheres, destinam-se mais especificamente ao público masculino heterossexual. Daí destacar:

uma legião de filmes que se utilizarão deste método nas décadas de 70 e 80, é quando o autor se refere às filmagens de cenas de lesbianismo; não somente nos filmes pornográficos, mas nos eróticos em geral. Nestes, mulheres fazendo amor é endereçado à plateia masculina que vê ali a mulher em duplo. Em vez de uma mulher nua, agora, duas. E a relação que nesse momento sustenta o espectador heterossexual é a de que ele é o homem que está faltando naquela cena, naquela cama, ou situação. Esta relação com o espectador nunca observa ou induz a possibilidade de amor entre duas mulheres. Nega o lesbianismo, que é assim mascarado e, portanto, suportado como comportamento desviante, ou seja, sacanagem, e nunca admitido como possibilidade de amor entre mulheres (MORENO, 1995: 131)

O fragmento acima destaca a negação da lesbianidade, uma vez que o tema, quando abordado, é para o prazer masculino ou caracterizado como prática desviante. Se os filmes não apenas brasileiros abordaram pouco esse tema e quando o fizeram foi de maneira estereotipada, a teoria feminista do cinema também foi evasiva a respeito dessa temática.

Nessa perspectiva, Judith Mayne, ao se debruçar sobre o cinema hollywoodiano, destaca o silêncio das teorias feministas de cinema em relação à abordagem da relação homoafetiva entre mulheres, apontando certa omissão quanto à crítica aos filmes que difundiram estereótipos e caricaturas de lésbicas para reiterar certo padrão hegemônico de sexualidade, que colaborava para naturalizar a heterossexualidade (MAYNE, 2000, 159/160).<sup>8</sup>

A pesquisadora holandesa Anneke Smelik, por sua vez, sintetiza bem a crítica recente sobre a invisibilidade lésbica nas teorias feministas de cinema, no fragmento abaixo:

As lésbicas feministas estão entre as primeiras a criticar o viés heterossexual da teoria psicanalista do cinema feminista. Realmente, a teoria do cinema feminista – da mesma forma que o tão criticado cinema de Hollywood – parecia incapaz de conceber a representação fora da heterossexualidade. A revista *Jump Cut* publicou uma edição especial sobre *Lésbicas e Cinema* (1981): "Para nós, o lesbianismo às vezes parece ser o vazio no coração da crítica de cinema feminista". Aparentemente, as coisas melhoraram muito pouco mesmo dez anos depois. Em 1990, Judith Mayne se queixou que a recusa do conhecimento da identidade lésbica da diretora de Hollywood Dorothy Arzner indicaria uma curiosa falta na teoria do cinema feminista, isto é, a "ausência estrutural" do lesbianismo. Como Patricia White observou, a "presença fantasmagórica do lesbianismo" assombra não apenas o cinema gótico hollywoodiano, mas também a teoria do cinema feminista.

Apesar do foco crescente da teoria feminista em tratar do olhar feminino no cinema, os prazeres homossexuais da espectadora foram em grande medida ignorados (SMELIK, 2015, 2)

Nessa perspectiva, Tereza de Lauretís, procura esquadrihar o que seria específico da lesbianidade. Voltou-se para a psicanálise freudiana a fim de abordar a representação do que denomina "desejo lésbico", desvinculado da lógica binária masculino/feminino, que, segundo ela, aprisiona a homossexualidade e colabora para difundir estereótipos na chave: passivo/ativo; masculinizado/afeminado – para citar apenas alguns (LAURETIS, 1995).

## AMOR MALDITO

Adélia Sampaio rompeu o silêncio e levou para a tela o conturbado romance entre duas mulheres – protagonizado pelas personagens Fernanda e Sueli – interpretadas respectivamente por Monique Lafond e Wilma Dias.

As personagens lésbicas do longa-metragem enquadram-se no padrão social de feminilidade da época de ambientação da trama, distanciando-se de estereótipos – que caracterizam lésbicas exclusivamente como "mulheres masculinizadas". Na primeira sequência do filme, Sueli desfila em um concurso de beleza, explorando o que é comumente atribuído ao feminino: exibição do corpo, movimentos e gestos sensuais e delicados. Ao se tornar miss, a personagem é expulsa da casa do pai, que é religioso – interpretado por Emiliano Queiroz – sendo acolhida na casa da amiga Fernanda – executiva de uma empresa, que se apresenta,

igualmente, trajando vestimentas e estabelecendo gestos atribuídos socialmente ao feminino.<sup>9</sup>



Amor Maldito, de Adélia Sampaio, 15'06.

Todavia, sem explicitar as motivações, entre as primeiras sequências do filme, Sueli aparece em quadro adentrando o apartamento de Fernanda, que é mostrada dormindo, e se joga pela janela, suicidando-se. A partir disso, Fernanda é implicada judicialmente no caso, sendo levada à delegacia de polícia e ao tribunal de justiça.

A trama, num primeiro momento, parece frágil, ao mostrar a implicação judicial de Fernanda com o suicídio de Sueli, sem construir nexos algum ou sugerir evidências de seu envolvimento no caso. Entretanto, quando se analisa o filme, considerando o projeto moral civil-militar empreendido no Brasil, que tratava a homossexualidade como desvio moral, e promovia a repressão político-social contra os sujeitos que se afastassem da heterossexualidade compulsória, localiza-se o fundamento verossímil da associação de Fernanda com o suicídio. Constata-se que a relação lesbiana torna-se alvo da trama, em tais instâncias do Estado.

A personagem Fernanda é acusada de desviar moralmente Sueli, o que é reforçado pelos discursos de dois outros personagens: o advogado de acusação e o pai da moça morta, que era pastor de uma igreja cristã. A narrativa se desenrola por meio de *flashes back*.

Duas sequências do filme, a da delegacia e a do tribunal de justiça, desvelam o discurso autoritário, que infringe direitos fundamentais e que criminaliza a lesbianidade, como “desvio moral” – próprios do contexto ditatorial ambientado no filme e que se estende ao período de abertura política, momento de realização e lançamento do filme.

Na delegacia, ao tomar o depoimento de Fernanda sobre o suicídio de Sueli, o delegado indaga em tom debochado se elas moravam juntas e se a depoente gostava mesmo da Sueli. Em meio a diversos gestos arbitrários, pergunta a Fernanda se ela nega que matou Sueli e se tem provas de que não a matou. O despautério da pergunta do delegado, dentre outros aspectos, consiste na inversão do princípio de “presunção de inocência e do ônus da prova para quem acusa”: a acusada deveria apresentar provas de que não efetuara o assassinato, quando, em trâmites regulares, a acusação é que deve apresentar provas de incriminação.

Tratava-se de um contexto autoritário. O delegado em tom agressivo, levanta-se de sua mesa, vai ao encontro da protagonista, pega-lhe o queixo e diz para a personagem, em tom

ameaçador: "Eu quero saber quem matou Sueli. Vai me dizer por bem ou por mal".

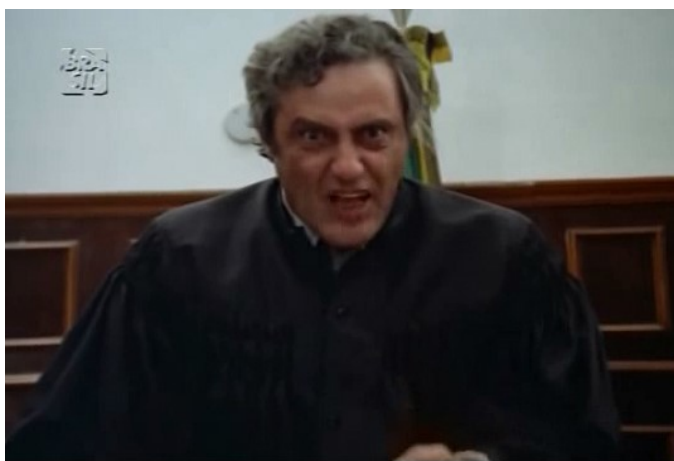


Amor maldito, de Adélia Sampaio, 11'23.

Esse tipo de tratamento arbitrário, ameaçador, no período de transição política, era ainda mais comum em relação às pessoas que não se enquadravam no padrão de moralidade difundido à época (FERNANDES, 2014).<sup>10</sup> Marisa Fernandes, conforme mencionado anteriormente, assinala que nas *Operações Limpeza e Rondão*, iniciadas em São Paulo, em 1979, a violência policial cometida contra prostitutas, travestis, michês, lésbicas e gays foi intensa. O delegado Righetti – responsável pela ação – “rasgou vários *habeas corpus* concedidos por juízes às prostitutas e travestis, sempre alegando que ali, ele era a lei (FERNANDES, 2014, 135).<sup>11</sup>

Já na sequência do tribunal, a fala inicial é do pai da Sueli, que se coloca no rol de testemunhas da acusação e, desse lugar, aponta que Fernanda “corrompeu e matou sua filha”, além de ter “corrompido outras mocinhas”. O advogado de acusação acrescenta ao testemunho do pai/pastor que o crime de Fernanda configurava um problema que, “se alastra na sociedade e ameaça à integridade das famílias”.

Todavia, nessa sequência, o juiz aparece em quadro e adverte o advogado da acusação. Determina que a acusação fosse mais objetiva. Esse com aspecto furioso olha para a câmera, e discursa:



Amor Maldito, de Adélia Sampaio, 12'56.

Refiro-me Excelência ao homossexualismo. A essa coisa que muitos costumam tratar com panos quentes. Mas que eu, perdoe a expressão, considero imundice, falta de vergonha.

Essa mulher que aqui está é mais uma criminosa fria e calculista. Ela corrompe as pessoas naquilo que é mais nobre: o amor. Por isso, para não me alongar peço que considerem bem o seu comportamento e atribuam a ela a pena máxima.

O enquadramento do advogado enfatiza o transtorno e a intransigência da parte da acusação. A cena desvela o discurso raivoso, de segmentos da sociedade civil que davam sustentação ao projeto civil-militar, em defesa do modelo tradicional de família – ainda em curso na transição democrática. Tal discurso era centrado na heterossexualidade institucionalizada e combatia quaisquer práticas que se afastassem daquele modelo<sup>12</sup>.

O personagem do juiz aparece no filme exercendo um papel moderador e neutro. Adverte repetidamente os excessos da acusação, assinalando que o promotor estava “reincidindo em subjetividades”. Contudo, a cineasta enquadra esse personagem aos pés de uma imagem de Jesus Cristo, sugerindo a vinculação entre as esferas da justiça e da religião – colocando em suspeição o princípio da laicidade do Estado.



Amor Maldito, de Adélia Sampaio, 30'17.

Essa caracterização do juiz, com viés de neutralidade, vai ao encontro dos apontamentos de Rita Colaço (2014) que, ao analisar processos judiciais contra homossexuais, no Brasil, entre 1970 e 1980, concluiu que as representações sociais que estigmatizam as homossexualidades influenciavam agentes do campo jurídico e auxiliares nas apreciações dos casos. Mas no âmbito dos tribunais, segundo a pesquisadora, “não é possível afirmar uma atuação uníssona e uniforme no sentido da criminalização das homossexualidades” (p. 217).

No filme, diferentes testemunhos no tribunal são intercalados por *flashes back*. O testemunho de Lídia Perdigão, a manicure de Sueli, constitui a trilha sonora de imagens dos conflitos da personagem suicida com o pai – que manifesta certo desejo incestuoso pela filha e a pressionava para trabalhar em casas de famílias, cujos patrões a assediavam sexualmente. Em outra cena, um jornalista, pretendente de Sueli, tenta seduzi-la, ao fazer inúmeras promessas de futuro próspero. Mas se tratava de um homem casado, passando-se por solteiro, que abandonou essa personagem, ao engravidá-la. Vê-se ainda outra cena, em que a relação instável entre Fernanda e Sueli é marcada por encontros e desencontros – o que não configuraria um problema, se não reiterasse certo estigma de relacionamentos homossexuais.

Ainda no depoimento de Lídia é revelado que Sueli estava grávida e que o pai da moça não a aceitava de volta em casa, acentuando o desespero da personagem. No *flash back*, Sueli

diz para Lídia que o noivo, o jornalista, a abandonou, mas que lhe havia oferecido dinheiro para o aborto, o que ela se recusava a fazer.

Paralelamente, o pai-pastor nega que tenha rechaçado a filha, embora a cena reconstitua o momento em que a própria manicure foi procurá-lo para interceder por Sueli, o que desvela a contradição do testemunho do personagem. O pastor se exaspera, então, e a sessão é suspensa.

Tais cenas – a despeito de reiterarem certa caracterização da relação erótico-afetiva lésbica como instável, uma vez que a relação amorosa entre Fernanda e Sueli é marcada por traições, conflitos e violência – mostram elementos para explicar o desequilíbrio da personagem Sueli, em contraposição ao argumento da acusação, que atribui o suicídio à relação lésbica – como se resultasse da influência de Fernanda.

As intervenções da acusação exprimem o discurso moral propalado pelos segmentos conservadores da sociedade do período em questão. Todavia, o ponto de vista do filme é de crítica à hipocrisia familiar, especialmente paterna, à hipocrisia religiosa reificada na figura do pai-pastor e às investidas machistas e enganosas do personagem pretendente ou mesmo dos advogados de defesa e de acusação, que em certa cena conversam em sala reservada sobre a relação amorosa entre as duas mulheres.

Já se encaminhando para o final do julgamento, o juiz pergunta a Fernanda o que ela teria a dizer sobre a acusação do pastor Daniel – pai de Sueli. A personagem se levanta, a câmera se aproxima da personagem: num enquadramento frontal, ela profere um discurso que rechaça a acusação.



Amor maldito, de Adélia Sampaio, 1'08.

O relato de Fernanda é emblemático de uma posição firme contra a hipocrisia e em defesa do seu amor, conforme segue abaixo:

Me acostumei a 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 em meu sangue. Eu sou uma mulher assumida. Jamais menti para encobrir as minhas fraquezas. Talvez tenha chegado a isso por não professar religiões, por não estar preocupada em ir ou não para o céu. Eu amava Sueli. Eu gostava dela. Sua morte é um pouco da minha própria morte

A fala contundente da protagonista desvela o perfil de uma mulher independente e assumida, isto é, que compreendia e afirmava seus desejos, mostrando-se consciente e crítica do caráter tanto conservador como hipócrita da sociedade na qual estava inserida.

Ainda no tribunal, a acusação é refutada pelo júri e Fernanda é absolvida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme, como considerou Antônio Moreno, dá certo tratamento humanista ao tema da homossexualidade de mulheres (MORENO, 1995, 56.). Nele, Adélia Sampaio mostra a permanência de valores conservadores na sociedade brasileira quanto aos parâmetros de moralidade e autoritarismo. Ao entrar numa seara ainda de embates nos feminismos do Brasil, a cineasta levou para as telas a temática da lesbianidade, mostrando a hipocrisia dos discursos de religiosos e de agentes de instituições jurídicas.

Isso é enfatizado em cenas que constroem a hipocrisia do pai religioso, o machismo, a desigualdade de gênero e a gravidez – abandono e aborto –, além de um relacionamento afetivo instável entre as duas personagens, que acarretaram o suicídio. Trata-se de temas relacionados à agenda feminista, o que permite aproximar a cineasta desse ideário.

É um filme que subsidia questionamentos sobre a heterossexualidade compulsória e sobre a repercussão do projeto moral civil-militar no período de transição, colocando em evidência, em tal quadro, as esquerdas e os feminismos.

Todavia, a relação afetiva entre duas mulheres é interdita, tanto pela caracterização do relacionamento afetivo instável como pelo suicídio de Sueli. Trata-se, no entanto, do primeiro filme sobre o tema da lesbianidade no Brasil, realizado por uma mulher, nos primeiros anos da transição democrática recente.

## NOTAS

<sup>1</sup>As críticas e teorias feministas, da literatura e do cinema, reconhecem a ambiguidade da designação *autoria feminina* para se referir a objetos culturais realizados por mulheres, pois pode sugerir essencialismos. Entretanto, ainda não formularam uma expressão para substituí-la, que exprima a complexidade, sobretudo, referente à problematização da situação e da representação de mulheres nas sociedades (KAPLAN, 2000; GRANT, 2001).

<sup>2</sup>Sobre o movimento feminista da segunda onda, trata-se do ressurgimento do feminismo na Europa e nos Estados Unidos, nos anos 1960, que consistia em mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero, que sobrecarregava as mulheres com a dupla jornada e os cuidados exclusivos com os filhos. Além disso, conforme assinalou Rachel Soihet, tais movimentos priorizavam as “políticas do corpo”, a partir das quais reivindicavam em favor dos direitos da reprodução, “buscando as mulheres a plena assunção do corpo e da sexualidade (aborto, prazer, contracepção) e insurgindo-se contra a violência sexual, não mais admitindo que esta fosse uma questão restrita ao privado, cabendo a sua extensão ao público”. Ver: SOIHET, 2007: 419. Em relação à não filiação ao feminismo, Heloisa Buarque de Hollanda assinalou que a produção nesse campo vinha à tona, nos idos de 1960 e 1980, mediante ao “engajamento feminista, que é, frequentemente, rejeitado por intelectuais e artistas”. Ela acrescentou que essa resistência na América Latina a se auto-identificar com o feminismo expressa bem “a avaliação bastante negativa do feminismo” na região, o que certamente está relacionado às estruturas de poder e aos estereótipos vigentes (HOLLANDA, 1992: 54). Soihet detalhou esse aspecto ao analisar a zombaria promovida por intelectuais, jornalistas e artistas em relação aos feminismos no Brasil, nos idos de 1960 e 1970 (SOIHET, 2013). Tratava-se, pois, de uma maneira de desqualificar as feministas. Nisso reside uma explicação plausível para as cineastas não se vincularem diretamente aos feminismos.

<sup>3</sup>Note-se que em entrevistas recentes, Adélia Sampaio sugere que a inserção do filme em tal circuito teria sido uma estratégia de distribuição para abordar tal tema, frente à permanência de valores autoritários no Brasil, e assegurar sua exibição (*Canal Brasil, Programa Espelho – Adélia Sampaio*, exibido em 21 de agosto de 2016).

<sup>4</sup>Para Nuno Abreu, tratava-se de “uma tematização da ‘revolução sexual’ à brasileira, tecendo tramas que se prendiam às paqueras, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério”, sempre com um sentido erótico, voltado à exibição do corpo feminino (ABREU, 1996, 75). O autor acrescenta que os críticos desse gênero do cinema consideravam-no grosseiro, vulgar e apelativo, “fruto de um momento de forte repressão do poder à produção cultural”, configurando “uma filha da ditadura” – “feito para um povo sem contato com a realidade do país” (Idem, 76). Tal gênero cinematográfico adentrou a década de 1980, obtendo contornos eróticos, de forte apelo pornográfico, com o propósito de manter o êxito de público da década anterior, ameaçado pela crise econômica e a significativa presença de filmes estrangeiros de sexo explícito (ABREU, 1996, 82).

<sup>5</sup>A título de informação, tratava-se de atrizes de projeção, conhecidas do público: a atriz Wilma Dias, por exemplo, era conhecida à época por sua participação na abertura do programa humorístico “O Planeta dos Macacos”, da TV Globo. Ela saía dançando de dentro de uma banana, descascada por um macaco.

<sup>6</sup>A heteronormatividade constitui-se da naturalização da heterossexualidade e da associação obrigatória entre sexo e reprodução. "Relaciona-se aos vários mecanismos de legitimação das práticas sexuais, que se coadunam com o modelo de família heterossexual e produtivo economicamente, rejeitando as práticas ininteligíveis e os corpos abjetos (Butler, 2008). A categoria heteronormatividade enfatiza a relação entre normalização e instituição da normatização, possibilitando apreender como a sexualidade é construída como dispositivo histórico de poder (FOUCAULT, 1990)" (Apud Soares, 2012, 3)

<sup>7</sup>A associação entre o questionamento à moral sexual difundida pelos militares e o movimento comunista internacional encontra certa citação no filme *Amor maldito*, ao se localizar ente os objetos cenográficos, um quadro de Che Guevara fixado na parede, atrás da porta de entrada da sala, do apartamento de Fernanda, a protagonista lésbica do filme.

<sup>8</sup>Essa visão negativa sobre as mulheres lésbicas representadas em filmes é correlata da caracterização de personagens gays na maioria dos filmes, até meados da década de 1980. Karla Bessa apurou que os filmes apresentavam "uma visão bastante distorcida dos gays, reforçando estereótipos e (re) alimentando a homofobia" (BESSA, 2007,278).

<sup>9</sup>Note-se que embora as personagens não reforcem o modelo tradicional de representação de estereótipos de lésbicas – mulheres masculinizadas – difundidos em diferentes cinematografias, inserem-se na lógica binária de gênero masculino/feminino, não atribuindo visibilidade para o que seria próprio da lesbianidade, de acordo com a perspectiva de Teresa de Lauretis (2000).

<sup>10</sup>Essa moralidade policial, que reprimia homossexuais, prostitutas ou pessoas que não se enquadrassem nos padrões heterossexuais difundidos, verifica-se, por exemplo, nos filmes de Bruno Barreto: em *o beijo no asfalto*, um homem é acusado de transgressor porque se aproximou de outro que se encontrava estendido ao chão, após o atropelamento, e em *Amor Bandido*, o passageiro de um táxi é levado à delegacia por ser suspeito de assassinato e, ao se identificar, diz ser solteiro, o que rapidamente acarreta gestos de desconfiança entre os policiais e um investigador faz-lhe a pergunta completá-la: "você é ..."

<sup>11</sup>Por ocasião dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, em 2013, prostitutas confirmaram repressões desse tipo. Ver: EBOLI, Evandro. Prostitutas vítimas de perseguição na ditadura reivindicam anistia. *Jornal O Globo*, 21 de setembro de 2013.

<sup>12</sup>Faz-se necessário reiterar que o filme é baseado em um fato real ocorrido no Rio de Janeiro, que Adélia Sampaio não apenas acompanhou pelos jornais como frequentou audiência e entrevistou a mulher indiciada pelo suicídio da miss, conforme a diretora declarou em entrevista no Programa Espelho – Adélia Sampaio, no Canal Brasil, em 21 de agosto de 2016.

## **PERIÓDICOS:**

Correio Brasiliense, 28 /09/1984

Folha de São Paulo/Ilustrada, 13 de agosto de 1984

Folha de São Paulo/Ilustrada, 25/08/1984

## **Filme**

*Amor maldito* (1984), de Adélia Sampaio

## **REFERÊNCIAS**

ABREU, Nuno. *Olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho de 2007:257-283.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias T. (orgs). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CAVALCANTE, Alcilene. A representação do passado nas telas: os discursos históricos em filmes de Bemberg e Yamasaki. In: AMANCIO, Tunico. (Org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. 1ªed.Niterói: Editora da UFF, 2014, v. 1, p. 57-76.

\_\_\_\_\_; HOLANDA, K. Feminino Plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. In:

- Bragança, Maurício; TEDESCO, Marina. (Org.). *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, v. 01, p. 134-152.
- COWAN, Benjamin. *Homossexualidade, ideologia e "subversão" no regime militar*. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014, pp. 27-52.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Moral e comportamento a serviço da ditadura militar – uma leitura dos escritos da escola superior de guerra*. *Anais do Fazendo Gênero 10: desafios atuais do feminismo*. Florianópolis, 16 a 20 de setembro de 2013, pp. 1-10.
- FERNANDES, Marisa. *Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade*. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014, pp. 125-148.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, pp. 178-181, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Prezada Censura: cartas ao regime militar*. *TOPOI - Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 5, 2002, p. 251-286.
- \_\_\_\_\_. *Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano – o tempo da ditadura*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003, pp. 167-206.
- GRANT, Catherine. *Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship*, *Feminist Theory* Vol. 2, No. 1, April 2001, pp. 113-130.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. "Os estudos sobre a mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação". In: Costa, Albertina; Bruschini (orgs). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Função Carlos Chagas, 1992.
- \_\_\_\_\_. (org). *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado de Cultura; FUNARJ, 1989.
- KAPLAN, Ann. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000.
- MAYNE, Judith. *Lesbian looks: Doroty Arzner and Female authorship*. In: KAPLAN, Ann. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000, pp. 159-180.
- LAURETIS, Teresa de. *Repensando el cine de mujeres*. Teoría estética y feminista. *Debate feminista*. Ciudad de Mexico, vol. 5, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Diferencias: etapas de um caminho a través del feminismo*. *Cuadernos Inacabados*, 35. Madrid: horas y Horas, 2000.
- [MORENO, Antonio Nascimento. A personagem homossexual no cinema brasileiro. Dissertação de mestrado em artes. IA/UNICAMP, 1995.](#)
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições Rioarte, 1982.
- PERNISA JR, Carlos et al, *Walter Benjamin: imagens*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2008
- RAGO, Margareth. *Adeus ao feminismo? Feminismo e (Pós) modernidade no Brasil*. In: *Cadernos AEL* nº 3/4, 1995/1996.
- RODRIGUES, Rita. *De Denner a Chrisóstomo, a repressão invisibilizada: as homossexualidades na ditadura*. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014, pp. 201-244.
- ROSSINI, Miriam. "O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico", In: Antonio Herculano Lopes et al. (orgs.), *História e Linguagens: texto, imagem oralidade e representação*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real*, Porto Alegre, 1999. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do IFCH da UFRGS, p 20.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Trad. Christine Dubat e Maria Betânia Ávila. Recife: SOS Corpo, 1991.

SMELIK, Anneke. *Feminist Film Theory*. In: \_\_\_\_\_. *The Cinema Book*: London: British Film Institute, 2007. Trad. Revista *Usina*. Disponível em:  
<https://revistausina.com/2015/05/15/teoriadocinemafeminista>.

SOARES, Gilberta; COSTA, Jussara. Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. *Labrys, estudos feministas*, julho /dezembro 2011 -janeiro /junho 2012, pp. 1-41.

SOIHET, Rachel. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-1980. In: ABREU, Marta; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 . pp. 411-436.

\_\_\_\_\_. *Feminismos e antifeminismos: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

\_\_\_\_\_; Esteves, Flavia. O Centro da Mulher Brasileira (CMB-RJ) e suas experiências nos anos 1970 e 1980. In: FERREIRA, J; AARÃO REIS, Daniel (orgs.) *Revolução e democracia (1964...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007