

## A denúncia social através da ficção no cinema de Adélia Sampaio: *Amor maldito*

**Autores: Isis Sthefani<sup>1</sup>, Belisa Figueiró<sup>2</sup>**

**<sup>1,2</sup>Centro Universitário Barão de Mauá**

[isis.sthefani103@gmail.com](mailto:isis.sthefani103@gmail.com) – Produção Audiovisual

[belisa.figueiro@baraodemaua.br](mailto:belisa.figueiro@baraodemaua.br)

### Resumo

Este artigo examina o cinema de denúncia de filmes ficcionais a partir de uma análise do longa-metragem *Amor maldito* (1984), dirigido por Adélia Sampaio, e seu impacto. Para entendermos a importância dessas obras audiovisuais como denúncia social, busca-se compreender a artista e a obra através de uma pesquisa qualitativa, analisando o contexto histórico-social, biografia, produção, e o cinema de denúncia e o “autor cinematográfico”.

### Introdução

O cinema e sua função como arte sofreram várias alterações desde o seu surgimento, e tais mudanças estavam diretamente relacionadas ao período histórico, e as vontades daqueles que detinham o poder sobre esse meio de comunicação. Por muito tempo, ele foi visto como a arte que representava o real através das máquinas e seus processos químicos “pouco humanos”. Tais processos se aproximavam da burguesia e a mecanicidade da revolução industrial, sendo usada, mais tarde, como objeto de dominação. “Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere” (BERNADET, 1980, p. 07).

No entanto, o próprio uso da linguagem – do cinema clássico –, como dominação, evidência o poder que o indivíduo possui sobre o produto final de uma obra, e tal ilusão de uma realidade neutra só se perpetuou porque beneficiava a burguesia. “Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista” (BERNADET, 1980, p. 10).

Desse modo, não é possível desvincular o sujeito de sua obra, visto que todas partem de um recorte previamente escolhido, e um deles, é a denúncia, que nasce a partir da necessidade de

externar opinião de oposição a situações, violências ou ideais que geram revolta, pois “o cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNADET, 1980, p. 10).

O cinema de denúncia a ser tratado se caracteriza pelo uso da ficção para representação do real, através do uso de documentos e pesquisa, para denunciar atos desumanos, preconceituosos, frutos de um Brasil arcaico e conservador, como veremos mais à frente através do longa-metragem *Amor maldito* (Adélia Sampaio, 1984) e todo o contexto que o levou a ser produzido.

“Assim, num nível mais profundo, devemos questionar se a imagem cinematográfica é necessária às nações. A habilidade de contar a nós mesmos nossas próprias histórias, utilizando os meios mais modernos, de estudar a nós mesmos, em nossos próprios espelhos, será apenas uma forma de realçar a vida ou será essencial para a vida em si? Acredito que seja essencial para a vida” (CARRIÈRE, 2006, p. 167). Muitas vezes, os referenciais de uma nação para sua própria história são filmes estrangeiros, e os referenciais de profissionais da indústria cinematográfica, também. Não se tira a importância de explorar outros tipos de cinema, mas isso se torna um problema quando os marcos dessas outras nações são amplamente conhecidos, ensinados e estudados, enquanto a própria história daquele país é esquecida.

Frente a isso, a presente pesquisa procura analisar o longa-metragem *Amor maldito* e as condições em que foi realizado, para entendermos tanto a importância dessas obras audiovisuais no âmbito social, quanto o que leva os autores – nesse caso, Adélia Sampaio – a realizarem esse trabalho, que nem sempre é reconhecido.

### Metodologia

A presente pesquisa é classificada como qualitativa, de modo que “o objeto em estudo é fator determinante para a escolha do método, e não o contrário. Os objetos não são reduzidos a

simples variáveis, mas sim representados em sua totalidade, dentro de seus contextos cotidianos” (FLICK, 2009, p. 24). Os aspectos que caracterizam a pesquisa qualitativa consistem, de acordo com Flick (2009, p. 23), “na escolha adequada de métodos e teorias convenientes, no reconhecimento e na análise de diferentes perspectivas, nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção de conhecimento, e na variedade de abordagens e métodos”.

Desse modo, o método histórico foi utilizado para investigar o contexto cinematográfico e social brasileiros da década de 1980, bem como uma investigação das motivações e percalços por trás do longa-metragem *Amor maldito*. Quanto à análise da obra, foi feita a partir de sua contextualização e do estudo realizado a partir da revisão bibliográfica, que incluiu livros, artigos e outras pesquisas que pudessem contribuir para o embasamento teórico audiovisual.

O longa-metragem foi escolhido para que, por meio dele, fosse possível examinar situações sociais pelas quais parcelas oprimidas da sociedade passam, representadas através da ótica cinematográfica, e como esse veículo pode servir à sociedade ao denunciar, por meio de uma história de ficção, as opressões e violências reais que acontecem, e que influenciam a produção de cultura. Para isso, entende-se a necessidade de se investigar o porquê inicial que levou à idealização da peça cinematográfica, e o quanto a percepção e valores da realizadora influenciam nas escolhas feitas ao longo da produção.

Para isso, foram reunidos diferentes tipos de mídias que tinham Adélia Sampaio e o resgate de seu trabalho como foco. A partir desses artigos, entrevistas, matérias, bate-papos e podcasts, foi realizada uma análise sobre a cineasta e a maneira como ela percebe a arte e a função de suas obras dentro do seu contexto.

Através desses materiais, foi possível também refletir sobre o que a levou a produzir seu primeiro longa-metragem e se, em sua concepção, seus objetivos foram alcançados, além da jornada para a conclusão da obra. Além disso, a partir do acervo do MIS-RP, foi possível conhecer filmes que fizeram parte do cenário cinematográfico da época e que influenciaram, ou não, Adélia em seu repertório.

Para a análise de *Amor maldito*, foi utilizada a visão semiótica para estudar as decisões tomadas para representar, no audiovisual, as situações presentes no longa-metragem. Desse modo, foram levados em consideração todos os elementos que compõem a *mise-en-scène*, englobando os cenários escolhidos, suas composições, enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, atuação dos atores, modificações ou não dos eventos reais nos quais

a obra é baseada através do roteiro, etc. Para isso, a obra foi assistida em diferentes ocasiões, sendo a análise final feita após a conclusão da revisão bibliográfica, o estudo sobre Adélia Sampaio e os bastidores de *Amor maldito*.

## A denúncia na *mise-en-scène* da ficção

A possibilidade de se transmitir uma mensagem através de uma história fictícia, baseada em fatos reais, parte do princípio de que, qualquer obra audiovisual tem suas limitações perante a realidade, visto que “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999, p. 70), mesmo os documentários, através das escolhas de linguagem feitas previamente – e daí nascem os modos de fazer, como Cinema Verdade, Cinema Direto, etc. –, que já não permitem a neutralidade que tanto se busca desde sua idealização. O mero “por quê” que rodeia as motivações de se querer retratar uma história específica através do cinema, já não é neutro.

O cinema de ficção tem a possibilidade de transpor a realidade, ainda com a interferência do olhar de quem está atrás da câmera, de um mundo real, identificável ao espectador, que ainda assim entende os elementos que fazem daquela história, algo ficcional. Segundo Comolli (2006, p. 11), é disso que se faz o cinema, exaltando o real ao passo que faz duvidar da realidade do mundo, ao denunciar questões, ao próprio espectador, da sociedade da qual ele faz parte, através dessa inversão de perspectiva que acontece em uma sala de cinema.

Para Bill Nichols (2005, p. 26), “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. A partir disso, ele divide os filmes entre documentários de satisfação de desejos – as ficções –, e os documentários de representação social – as não-ficções. O longa-metragem analisado, sendo uma ficção, é colocado juntamente com filmes que “expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar” (NICHOLS, 2005, p. 26).

Nesse raciocínio, não existe um “olho mecânico” que caracteriza o cinema como algo objetivo e impessoal. Assim como se analisa uma obra a partir de diferentes perceptivas, elas também são criadas a partir delas. “Vai-se até mais longe. Não só o cinema seria a reprodução da realidade,

seria também a reprodução da própria visão do homem” (BERNARDET, 1980, p. 56).

Conforme colocado por Bernardet (1980, p. 56) essa nova linguagem cinematográfica, que se distancia da clássica e da indústria meramente comercial, se preocupa em comunicar uma mensagem, tal qual pode gerar estranhamento ao divergir do espetáculo tradicional e, até mesmo, dos ideais conservadores que procuravam no cinema um instrumento de dominação pelo qual se ditava a verdade. Na nova linguagem, entende-se, sim, o poder comunicativo do cinema como arte, e como instrumento social-político, onde se encaixa a denúncia social. E é aí que está a preocupação a qual Bernardet chama de autor cinematográfico. “É ele que pensa o projeto, procura os meios de realizá-lo, filma e acompanha a obra em todas as etapas. O autor não faz uma obra de encomenda, sua obra corresponde a uma vontade de expressão ou de comunicação” (BERNARDET, 1980, p. 56).

Para Aumont, existem dois eixos que caracterizam o realizador de um filme. “O realizador é um homem do concreto, do visível e do audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos”, e este é o responsável pela *mise-en-scène* (AUMONT, 2008b, p. 21), e o “autor”, “o cineasta na condição de indivíduo plenamente consciente – e dominador – das operações artísticas que articula” (OLIVEIRA JR, 2010, p. 21). E é através dessas operações conscientemente articuladas que se passa uma mensagem, pois o cinema de ficção possui a habilidade, por meio da *mise-en-scène*, de transpor a realidade em um determinado viés. Portanto, como coloca Comolli (2008, p. 16), “os desafios da *mise-en-scène* são duplos – estéticos e políticos”.

“Entra em pauta a intencionalidade do filmador de organizar o mostrado e agir sobre a representação, intencionalidade necessária, ao que tudo indica, para o filme se legitimar como obra de arte. É preciso que o artista “assine” sua obra, o que equivale a imprimir no material sensível do filme a particularidade do seu olhar (...)” (OLIVEIRA JR, 2010, p. 31).

Por isso, é preciso analisar a *mise-en-scène* para entender de quais artifícios o autor cinematográfico usou para comunicar, nesse caso, sua denúncia, e se foi efetivo. Há muitas maneiras de se tentar dizer algo, então é necessária uma articulação dos recursos audiovisuais para deixar clara a posição do artista.

## Adélia Sampaio

Adélia Pereira Sampaio nasceu em 20 de dezembro de 1944, na cidade de Belo Horizonte. Uma mulher negra e filha de uma empregada doméstica, viu o racismo e os resquícios deixados

por uma sociedade escravocrata e racista em sua vivência, e na de sua família. Com apenas 5 anos, Adélia foi levada, pela patroa de sua mãe, para um “asilo de crianças abandonadas”, morando lá até os 13 anos com a crença de que sua mãe não a amava. Então, Guimar Joana Ferreira, sua mãe, e Eliana<sup>1</sup>, sua irmã, apareceram para buscá-la, com as dívidas da antiga patroa pagas, e foram as três para o Rio de Janeiro. Lá, elas moraram em uma “cabeça de porco<sup>2</sup>”, como diz Adélia (2020), e Eliana já trabalhava com cinema. Foi através dela que Adélia teve seu primeiro contato com o cinema, aos 13 anos, quando assistiu *Ivan, o terrível* (Sergei Eisenstein, 1944). Ao ver o filme, Adélia se encantou e decidiu que trabalharia nesse meio, mesmo que qualquer função fosse muito mais difícil de ser assumida por mulheres na época.

“O machismo e o racismo permeiam com diferentes nuances na trajetória de Sampaio, que ora são explícitos, ora são sutis. Desde o momento em que nasceu, filha do que ela considera uma escrava, sua cor e o seu gênero influenciaram a sua vida. [...] Os cineastas do Cinema Novo achavam esquisito ela, uma telefonista, os acompanhar nas sessões dos filmes do Godard; que o irmão do seu marido dizia que Porfírio havia “arrumado uma nega para casar”; ou ainda que uma mulher francesa pediu para tocar os seus cabelos, Adélia está contando como foi diminuída em sua trajetória, mesmo que não interprete essas atitudes dessa forma em seu relato, o fato de relatá-las já evidencia isso” (OLIVEIRA, 2017, p. 92).

Em 1968, Adélia se tornou telefonista na distribuidora do Cinema Novo, a Difilm, criada com a contribuição de cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, além de Roberto Farias. Desse modo. Adélia entrou em contato direto com os precursores desse período, marcado pela ação de jovens cineastas que buscavam quebrar com o conservadorismo e a repressão, influenciados pela *nouvelle vague* francesa e o neorealismo italiano na criação de uma nova linguagem tanto ficcional, quanto documental. É importante ressaltar, no entanto, que por mais que houvesse uma preocupação em denunciar a realidade brasileira e voltar a atenção aos

---

<sup>1</sup>Eliana Cobbett foi a primeira mulher produtora executiva de filmes do Brasil. Trabalhou com os principais diretores do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Julio Bressane e Arnaldo Jabor. Foi responsável pela produtora Tabajara Filmes e pela distribuidora Difilm.

<sup>2</sup>Termo usado para se referir à uma moradia coletiva, como um cortiço, com ambiente insalubre e habitado por pessoas de classe baixa.

problemas e às minorias, os cineastas que compunham esse movimento eram, majoritariamente, homens brancos que faziam parte da elite burguesa do Brasil, cujo conteúdo era consumido por esse mesmo nicho.

Ela conseguiu absorver o repertório em primeira mão, fazendo amizade com grandes nomes da época, como Joaquim Pedro de Andrade, diretor do filme *Macunaíma* (1969), e Leon Hirzmann, os quais ela cita como cineastas que admira muito até hoje.

Depois disso, seu intuito se tornou, cada vez mais, estar presente em *sets* de filmagem e realmente aprender na prática. Fez curso de continuísta e finalmente começou a se especializar, sendo diretora de produção, e abrindo sua própria produtora em 1978: A.F. Produções Artísticas, na qual produziu diversas obras com investimento da Embrafilme, e seus próprios filmes.

### A Ditadura Militar

Durante a ditadura militar, a situação de Adélia e de sua família piorou gradativamente, em função do aumento da repressão. Ela refugiava amigos procurados em sua casa, ajudando, da maneira que podia, quem a procurava. Após começar a trabalhar na Difilm, seu marido, Porfírio, foi preso. Em seguida, Adélia também foi levada para a prisão. De acordo com Oliveira (2017, p. 31), “ela foi queimada com cigarro e agredida por supostamente possuir uma mala de dinheiro. Passou uma noite presa e foi liberada. Depois do episódio, ocorreu uma pressão na Difilm para que ela fosse demitida. Luiz Carlos Barreto, responsável pela distribuidora, se negou a demitir Adélia”. Ela chegou até mesmo a sofrer um aborto após ser agredida por um cassetete de borracha.

Em 1970, após ajudar o marido da melhor maneira que pôde, ela se divorciou. A relação de ambos já estava marcada desde uma traição descoberta anos antes. De acordo com Adélia, o fim do casamento havia sido uma das motivações para produzir *Amor maldito* e deixar algo para seus netos, de modo que eles não cometessem um desses “pequenos erros”.

É no contexto de ditadura militar que surge a Embrafilme, que fomentava, regulava e distribuía os filmes brasileiros. De acordo com Amancio (2000, p. 106), “foram produzidos 106 filmes entre 1970 e 1975” graças a financiamentos feitos nessa época. Mais tarde, houve obras como *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1984) e *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), mas o filme de Adélia foi rejeitado, mesmo que ela já tivesse sua produtora, e um grande histórico de outras obras, inclusive, financiadas pela empresa, como já citado anteriormente. Uma dessas obras

era, inclusive, dirigida por Lulu de Barros, aos seus 86 anos, sendo o último filme que dirigiu. Outro exemplo seria *Parceiros da aventura* (José Medeiros, 1980).

Nesse último, Adélia conta que também precisou resistir para realizar. Um dos objetivos do longa-metragem era ter 70% de atores negros integrando o elenco, algo que foi criticado e uma mudança foi solicitada por membros da Embrafilme, já que “atores negros não vendem”, ou seja, não seriam bem recebidos pelo público. Após ameaçar notificar Porfírio, o jornalista, para que ele escrevesse uma matéria denunciando a discriminação, o assunto foi relevado. Ainda assim, o percentual do longa-metragem foi o menor de todos os financiamentos. Apesar da discriminação e tentativa de boicote, Eliana Cobbett ajudou a irmã e o filme foi realizado e premiado no Festival de Gramado, em 1980.

### Período Contemporâneo

Após mais de uma década sem dirigir ou roteirizar, Adélia está voltando a produzir curtas e projetos de longa-metragem, que unem nomes conhecidos por ela, e outros novos, com os jovens que recentemente “redescobriram” a cineasta. Apesar de seu pioneirismo, é clara a tentativa de apagá-la da história, com os negativos de seus filmes, que ela acreditava que estavam na Cinemateca Brasileira, mas que desapareceram e levaram a diretora a processar a instituição.

Ao longo desta pesquisa, foi possível encontrar os trabalhos iniciais que se dedicaram à cineasta: a tese de doutorado de Edileuza Penha de Souza, intitulada *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*, defendida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB), em 2013; e o levantamento da filmografia e da entrevista com Adélia Sampaio, realizado por Clarissa Cé de Oliveira em seu Trabalho de Conclusão de Curso, com o título: *As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro*, apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2017.

### O caso que inspirou a obra

“Amor maldito” era o título que estampava a manchete do jornal carioca *Última Hora* e que chamou a atenção de Adélia, pela primeira vez, para o caso. Desde então, ela começou a acompanhar a trama, indignando-se com as muitas violências sofridas pela mulher acusada de assassinar uma ex-miss com quem tinha envolvimento amoroso. No filme, a personagem é Fernanda Maia, interpretada por Monique Lafond. Adélia assistiu aos dois dias de julgamento, gravando todo o conteúdo que, mais tarde,

serviria para a escrita do roteiro – função compartilhada com José Louzeiro, jornalista, roteirista e romancista brasileiro –, quem a alertou sobre os poderes com os quais ela estava mexendo. De acordo com Adélia, ela poderia ter sido, até mesmo, processada.

Além de ser o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra ao qual se tem notícia, *Amor maldito* também é considerado o primeiro a apresentar uma temática explicitamente lésbica, ao contar o julgamento de Fernanda Maia, acusada de assassinar a ex-miss Sueli Oliveira – interpretada por Wilma Dias –, com quem tivera um relacionamento. Ao mesmo tempo, introduz *flashbacks* das memórias que Fernanda tem de Sueli. De acordo com Adélia (2016), em uma de suas entrevistas: “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”.

Adélia conta, em sua homenagem feita pela Universidade Federal Fluminense (UFF), que a mulher representada por Fernanda foi alvo do circo midiático, que se beneficiava ao criar, realmente, uma personagem desumanizada para entreter o público, e sobre quem eram feitas especulações constantes. A ré em questão, de acordo com Adélia (2016), “era uma oficial de gabinete, que trabalhava em um cartório. Ela perdeu o emprego, perdeu a família... Tudo porque, na verdade, o juiz não permitiu [o julgamento a portas fechadas]. Escancararam as portas e tinha até um megafone falando, o que eu não quis botar, porque seria mostrar a externa do tribunal”. Havia, ainda, pessoas pregando contra a ré no julgamento, com discursos religiosos intolerantes.

Adélia optou por manter o foco nos eventos que ocorreram dentro do tribunal. No final, a ré foi absolvida, com 5 votos a favor e 2 contra, exatamente como no filme, assim como muitas das falas ditas pelos advogados, testemunhas e juiz, como a narração final, que foi retirada das gravações de Adélia. Ainda assim, a diretora se lembra do que foi dito pela ré, agora inocentada, quando Adélia a procurou para pedir que lesse o roteiro e aprovasse a realização da obra, o que de fato ocorreu. “Ela devolveu o roteiro fechado e disse ‘não, nada mais pode me machucar, eu já sou um ser humano absolutamente machucado’”. (SAMPAIO, 2016).

### ***Amor maldito*, o filme**

Com a sinopse pronta, Adélia convidou José Louzeiro para ajudá-la na escrita do roteiro. Apesar das ressalvas, ele aceitou e até mesmo conseguiu, por seus contatos como repórter, os autos do processo (além dos áudios que Adélia também gravou). Ele estava encarregado de

transcrever para o roteiro a veracidade dos fatos, de modo que grande parte dos próprios diálogos da obra são exatamente o que foi dito no tribunal. “Ele não inventou uma vírgula”, segundo Adélia Sampaio (2020).

A liberdade criativa e de interpretação de Adélia se fizeram mais presentes nas situações mostradas fora do julgamento. Ela recriou as cenas que mostram a vida de Fernanda e Sueli de acordo com sua própria interpretação. Na cena inicial, por exemplo, vemos Sueli, entrando no apartamento de Fernanda para cometer suicídio enquanto a dona da casa dormia, ao lado de outra pessoa – interpretada pela vizinha de Adélia, Jalusa Barcelos –, mas a presença dela nunca foi mencionada originalmente. De acordo com Adélia, essa segunda pessoa representa Fernanda tentando seguir em frente após sua relação conturbada com Sueli. E, mesmo que implicitamente, também percebemos que essa pessoa não aparece mais no filme porque Fernanda decide protegê-la dos olhos do público. A irmã de Sueli – Vera, interpretada por Maria Letícia –, também não é citada durante o julgamento, mas tem a função de constituir a família de Sueli, que tem grande influência, mesmo que indireta e subconscientemente, em como sua vida acaba. O filme mostra a disfunção da família religiosa, o abuso do pai – também pastor protestante –, e a negligência da mãe, e os efeitos que isso tem na filha. Essas foram situações sofridas pela personagem Sueli, que fugira de casa, mas que antecedem o ponto inicial da trama.

O roteiro foi escrito no começo da década de 1980, momento em que o Brasil ainda se encontrava sob o Regime Ditatorial Militar, e que “[...] a Embrafilme enfrentou a crise econômica e a reorganização e redemocratização da sociedade civil (com a Anistia e as Diretas-Já) reduzindo o número de filmes produzidos [...]” (AMANCIO, 2000, p. 112).

Após terminar o roteiro e mostrá-lo à mulher cuja realidade era inspiração para a obra, acontece o episódio com a Embrafilme: “A Embrafilme detestou o roteiro, mesmo sendo um roteiro de um premiado como o José Louzeiro, porque jamais o governo iria financiar uma ‘bestice’, ou uma ‘bestialidade’. Eu tenho isso guardado” (SAMPAIO, 2016). Não houve outro jeito, se não engavetar a ideia, e continuar com outros trabalhos, pois precisava sustentar seus filhos.

Foi apenas através de um investimento posterior, oferecido por uma engenheira chamada Edy Santos, quem conheceu em um trabalho que Adélia desenvolveu em Furnas, que o projeto foi retirado da gaveta, e foi acordado com Edy que, caso *Amor maldito* obtivesse lucro de bilheteria, ela receberia uma porcentagem, mesmo que a contragosto da engenheira. Mais tarde, ela fez

uma participação como a secretária de Fernanda no filme. “Esse dinheiro viabilizou o transporte de toda a equipe, a alimentação e o negativo, que eram os recursos mínimos e necessários para que a filmagem ocorresse” (OLIVEIRA, 2017, p. 70).

Mas apenas esse investimento não foi suficiente para toda a produção, e é por isso que Adélia conta que a produção foi realizada por amigos dispostos a realizar o filme. É quando nasce a cooperativa, mérito atribuído à Eliana Cobbett. De acordo com Adélia (2020), quando Eliana percebeu que poderiam acumular dívidas, propôs o sistema de cooperativa à Adélia, e ambas reuniram a equipe para explicar a ideia. Funcionou de tal maneira que a equipe e atores não receberam salário, mas todos eram financeiramente responsáveis e, deste modo, tinham parte da propriedade da obra. Assim, cada pessoa que trabalhou ou auxiliou, de algum modo, teria direito à uma porcentagem dos lucros, caso houvesse. “É um filme cercado por amigos. Não tem um ator que não tenha convivido comigo” (SAMPAIO, 2020). Na mesma entrevista, Adélia destaca que o próprio diretor de fotografia era um homem negro, Paulo César Mauro – ou Paulão, como ela o chama –, algo incomum para a época, visto que as portas do mercado cinematográfico apenas começavam a se abrir para artistas negros, com destaque, na direção, para Zózimo Bulbul, por exemplo.

*Amor maldito* foi realizado com uma equipe reduzida. Os ensaios ocorreram na casa de Louzeiro, e as cenas foram gravadas em lugares emprestados por amigos ou com o empenho da equipe. Até mesmo Guiomar, mãe de Adélia, conseguiu uma igreja católica para ser redecorada como evangélica para as gravações. Quanto ao tribunal, Adélia buscou um espaço propositalmente pequeno e que transmitisse a sensação claustrofóbica de se estar preso, enclausurado. Foi no tribunal local de Niterói que Adélia filmou durante quatro manhãs. Paulo César Mauro e ela decuparam as cenas com a preocupação de não deixar com que o longa ficasse cansativo, visto que grande parte das cenas se passam no tribunal. Para isso, fizeram o uso de *travellings* e outros movimentos de câmera, realizados por José Medeiros como operador.

Adélia também trabalhou diretamente com os atores no desenvolvimento dos seus personagens, principalmente com Monique Lafond, com quem ainda é amiga. Wilma Dias (Sueli) foi a última atriz a integrar o elenco, e passou dois dias com Adélia, intensivamente, para desenvolver o papel da miss. Ela foi escolhida no lugar de Lúcia Veríssimo devido à sua presença e aparência mais próximas da

personagem, além da influência de seus trabalhos anteriores.

O longa-metragem foi filmado em seis semanas, e seguiu para a pós-produção. A montagem foi realizada por Eduardo Leone, com quem Adélia já havia trabalhado em outras produções, e recebeu agradecimentos especiais nas obras dela.

Como solicitado por Adélia, Leone montou *Amor maldito* em 10 dias, processo feito em moviolas. Os 12 dias seguintes foram utilizados para fazer a dublagem e para serem adicionados os efeitos sonoros, já que, com as condições da época, o som precisaria ser indireto. A película foi revelada e copiada na Líder Laboratório, por onde outros filmes nos quais Adélia foi produtora, também passaram. Ela pagou o serviço com o faturamento alcançado pelo longa-metragem nos primeiros 90 dias de exibição.

Nessa etapa, Adélia recorreu aos contatos que conseguiu em seu tempo na Difilm. Em São Paulo, ela falou com Magalhães, dono de oito salas de cinema, que sugeriu que o filme fosse exibido “travestido de filme pornô”, até porque “Monique Lafond era uma atriz da pornochanchada”. Desse modo, foi realizada a pré-estreia, cercada por debates e rodas de conversa com o público que se interessou pela obra.

Enquanto o longa-metragem estava nas salas de cinema, Eduardo Leone ligou para Adélia para avisar sobre a crítica positiva de Leon Cakoff, crítico de cinema, e idealizador da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo:

“*[Amor Maldito]* ...oferece uma pequena antologia de sexo com sentimentos de culpa. (...) 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).

A partir desse ponto, começou-se um burburinho sobre o filme, que passa a ser distribuído em quatro salas de cinema em São Paulo, com cópias sendo enviadas para o Rio de Janeiro também. No início, eram pessoas curiosas para saber sobre o que falava Cakoff, mas foi no Rio de Janeiro onde se observou o maior público, com jovens que faziam parte da comunidade que, na época, era chamada de GLS. Wilma Dias, que interpreta Sueli, também era muito conhecida pelas *Drag Queens*, e o Ricamar (onde o filme foi distribuído) foi palco de sessões cheias.

---

<sup>3</sup>O gênero Pornochanchada foi um dos carros-chefes da década de 1970. Adquiriu esse nome por combinar erotismo com pitadas de comédia. A maior parte da produção vinha da chamada “Boca do Lixo” paulistana, região conhecida por suas boates e bordéis. Eram filmes de baixo custo e rentabilidade alta, que atraíam milhares de espectadores (FREITAS, 2004, p. 1)

O filme de baixo orçamento arrecadou o investimento da equipe, apesar de não ter tido lucro.

A Embrafilme era abertamente contrária ao filme e, no lugar de investimento, *Amor maldito* mais uma vez sofre represálias, sendo impedido o envio para exibição no *Lesbian Gay Festival*, em São Francisco, EUA. No lugar, a Embrafilme enviou *Asa branca* (Djalma Limongi Batista, 1981). Posteriormente, Adélia conseguiu entrar em contato com os organizadores do festival e explicar a situação. Eles compraram uma cópia do filme e o dinheiro foi dividido entre a equipe.

Outro evento que evidencia a tentativa de censura e repressão foi pelo Bispo – homem cujo nome Adélia não cita devido à possibilidade de processos ainda hoje, principalmente com a ascensão da bancada evangélica no governo brasileiro. De acordo com Adélia, ele ameaçou tirar o filme de cartaz, e foi o motivo para a adição do trecho: “Qualquer semelhança com pessoas vivas, mortas ou fatos reais, terá sido mera coincidência” (*Amor maldito*, 1984).

“O Bispo veio pra cima da gente igual louco [...], porque a figura dele existia, foi citada no jornal. Eu não falou o nome dele, mas... Entendeu?” (SAMPAIO, 2020).

Mesmo tendo sido realizado de maneira marginal ao sistema vigente e como um filme de resistência e denúncia, a obra desafia as estruturas de poder muito fortes em uma sociedade tradicional e repressiva em plena Ditadura Militar, na qual o cenário cinematográfico se fechava para um grupo seleto de cineastas. E mesmo com seu pioneirismo ao representar um relacionamento sáfico, tanto a obra, quanto Adélia foram deliberadamente apagadas da história do cinema brasileiro através das várias violências sofridas durante todo o processo de produção e o que veio depois dele. Tudo isso porque os realizadores do filme alcançaram seu objetivo que, de acordo com Adélia: “Não é filmar o filme que a gente vai ganhar o prêmio, não. É filmar o filme que a gente tem que denunciar, seja o que for”.

### **Análise de *Amor maldito* (1984)**

*Amor maldito* se inicia com uma narração que nos remete a um apresentador de algum programa – ou neste caso, um concurso. Ele introduz Sueli Oliveira, que entra vestindo um maiô branco e uma faixa com o título “miss simpatia”, enquanto acena para a câmera e uma plateia invisível, ao som de aplausos. Em uma sequência que remete muito ao teatro, Sueli sorri, caminha e agradece ao público – às vezes quebrando a quarta parede – com movimentos delicados e que contradizem o estereótipo da “lésbica masculina”, artifício de opressão que deslegitima as relações

homossexuais através da heteronormatividade compulsória.

Essa maneira de compreender a homossexualidade é identificada por Heilborn (1996, p. 136), como tradicional, de modo que se tenta encaixar essas relações ao modelo heterossexual. Ou seja, a “sapatão” e a “sapatilha”. Como colocado por James Green (2000, p. 279-280), a expressão pejorativa “sapatão” reflete este mal-estar social contra a mulher forte e masculinizada. Por fim, além da instalação de um estereótipo pejorativo como reação à tentativa, por mulheres lésbicas, de criar uma identidade que tenha visibilidade, essa interpretação anula a existência de dois indivíduos que se identificam como mulheres e que se relacionam afetiva e sexualmente, pois em uma sociedade patriarcal é preciso que se mantenha a estrutura de poder que domina o feminino através do masculino.

Adélia não opta por essa interpretação, pois ambas Sueli e Fernanda (assim como outras mulheres nas quais se subentende um caráter *queer*, mesmo que não seja diretamente mencionado), todas seguem padrões sociais do que é considerado feminino. No entanto, o estereótipo criado para encapsular essas mulheres é, provavelmente, um dos motivos para Magalhães, o primeiro distribuidor do filme, ter tido a ideia de travesti-lo como pornochanchada em primeiro lugar.

Adélia conta em rodas de conversa e entrevistas que sua intenção ao retratar cenas íntimas de Fernanda e Sueli não era sexualizá-las ou fetichizá-las, de maneira alguma. Até porque distribuir *Amor maldito* como um filme erótico foi um recurso necessário de última hora. Para Adélia (2016), “antes do movimento de segurar o peito, tem que ter o afeto. Isso faz a diferença”. O objetivo era humanizar aquelas mulheres e legitimar a relação que elas tinham uma com a outra de forma natural. Por mais que os outros personagens praticassem diversas violências contra Sueli e Fernanda, o filme nunca coloca o relacionamento homossexual em questionamento, e sim a maneira como o pastor, a família de Sueli, o público e os advogados manifestam seus preconceitos.

Um exemplo claro da invalidação do relacionamento homossexual lésbico é, por exemplo, quando Fernanda é referida como sendo “o homem” da relação: “O ciúme doentio nasceu, porque Fernanda Maia era marido! Marido de Sueli!” (*Amor maldito*, 1984). A cena que acontece quando o advogado de acusação menciona a cerimônia que ocorreu no apartamento de Fernanda.

O retrato, por Adélia, da sociedade brasileira é confirmado pela maneira como o filme precisou ser distribuído para essas mesmas pessoas.

Filmes com teor sexual, desde o princípio, são feitos pelo olhar masculino patriarcal e machista para satisfazer os desejos sexuais desses mesmos homens cis e heterossexuais. A mulher é reduzida a um objeto fetichizado, cuja função é performar as fantasias masculinas para satisfazer esses homens. Com as lésbicas, isso não seria diferente.

Desse modo, ignorou-se todo o teor crítico e cuidadoso colocado por Adélia a fim de agradar o imaginário masculino – até porque, esse imaginário é aceito –, até a crítica de Cakoff e o *feedback* de outros públicos, que o longa-metragem conseguiu alcançar.

“[...] Uma senhora levantou toda produzida com o cabelo azulado, e falou: “Olha, eu queria te dizer somente uma coisa. Eu sou professora de piano da cidade. Há muitos anos atrás, eu me neguei a dar aula de piano para uma menina porque ela era homossexual. Eu queria muito achar essa menina para dizer para ela que eu, depois desse filme, eu gostaria de dar aula para ela sem cobrar” (SAMPAIO, 2017).

Em seguida, em contraste com a cena de Sueli como miss, a vemos ela subir até o apartamento de Fernanda e se jogar de sua sacada, cometendo suicídio. A partir desse momento, surgem duas *timelines* que não seguem uma ordem cronológica, sendo uma os eventos que antecederam a decisão de Sueli, e as consequências de sua morte para Fernanda e a procura por um culpado. Adélia deixa claro para o espectador que Fernanda não matou Sueli. Então, esse artifício comumente usado para criar uma trama envolvente é descartado, porque esse não é o foco. O espectador não será levado a uma investigação sobre um criminoso. Ele é testemunha das violências sofridas por um indivíduo acusado injustamente, é o receptor e o alvo da denúncia.

Quanto à relação entre Fernanda e Sueli, Adélia conta que queria dar ênfase a essa parte, exatamente para humanizar ambas as mulheres. Sua abordagem é notável, visto que isso não havia sido feito antes, no Brasil, e também não há indícios de que Adélia tenha assistido a filmes com essa temática anteriormente à produção de *Amor maldito*. Ainda assim, ela consegue colocar profundidade nas personagens que criou, o que leva à identificação, por parte do público, com elas.

Sueli é, desde o começo, uma personagem audaciosa, sensual, personalidade forte e, como vamos percebendo ao longo da trama, impulsiva e, às vezes, imatura. Apesar de seu exterior confiante, com o qual ela vai até estabelecimentos para convidar pessoas desconhecidas para torcer para ela (maneira como conhece Fernanda), vemos que essa busca pela sua liberdade e suas vontades entra em

conflito com sua criação cristã, fundamentada por um pastor protestante e pai abusivo, uma mãe religiosa negligente que aceita seu lugar de passividade, e uma irmã mais nova ainda ingênua – ela realmente existia, mas não compareceu ao tribunal, e Adélia desenvolveu uma personagem em cima dessa figura. Sueli, por mais que tenha ganhado o concurso de miss, confessa a Fernanda a dor da consequência que isso trouxe: ser expulsa de casa com apenas uma bolsa com suas coisas, sem ter onde ficar. A personagem teme que nada dê certo para ela, está perdida e sem perspectiva. Mais tarde, isso desencadeia nas decisões que Sueli toma guiada pelo seu desespero, as quais foram tiradas dos fatos reais apresentados no tribunal.

Em contrapartida, temos Fernanda: uma mulher independente e bem resolvida, com trabalho fixo e um apartamento próprio. Ela saiu de casa quando viu que aquele lugar de opressão não a cabia mais, e resolve botar um ponto final da relação com sua família, que não se opõe e nem tenta impedi-la. Para ela, “cada um de nós termina sendo expulso de casa de uma forma, ou de outra”. Essa fala, apesar de estar em um filme dos anos 1980, lembrou-me do artigo *Não somos mulheres gays: Identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras*, de Almeida e Heilborn, 2008. A partir de várias entrevistas que fizeram, enfatizam um dos fatores que mais influenciaram na formação de identidade das mulheres entrevistadas: a rejeição familiar através de uma expulsão direta, ou um preconceito tão forte, que leva o indivíduo a fugir de tal ambiente hostil que, de acordo com a revista científica americana *Pediatrics*, aumenta em 20% a chance de suicídio de jovens LGBTQIA+.

A família de Sueli representa tantas outras que escondem, por trás de seu conservadorismo, uma realidade cheia de incongruências. O pastor, pai de Sueli, é um homem abusivo e violento, e que, em certo momento, chega a assediar a filha. Enquanto Sueli pede por ajuda, tanto sua irmã, quanto sua mãe, permanecem sentadas à mesa comendo, enquanto a outra apanha e tem suas roupas rasgadas. De acordo com Adélia (2016), isso não foi inteiramente inventado. O homem realmente nutria algum “desejo” pela filha. Por mais que não se possa comprovar essa informação, isso não é algo de outro mundo na sociedade brasileira. Ao observar os dados levantados no Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022, vemos que 76,5% dos estupros acontecem dentro de casa. A submissão da mãe de Sueli continua. Ao depor no julgamento de Fernanda, apoia a versão dada pelo marido: que Sueli resolveu sair de casa por conta própria, quando na verdade foi expulsa por seguir carreira de miss. Ela também continua a narrativa de que a filha foi “desencaminhada por essa coisa aí”



(referindo-se à Fernanda) e que foi, além disso, obrigada a dormir na mesma cama que Fernanda, pois sempre foi uma boa menina, obediente.

Em contrapartida, Sueli está sempre atormentada pela rejeição de seus pais, mesmo tendo ganhado o concurso. Na verdade, a vergonha e o desespero que carrega após descobrir que está grávida de um jornalista casado (com quem se envolveu após Fernanda), são uns dos pontos principais que levam ao seu suicídio, e é claro que todos os problemas que atormentavam a jovem têm raízes em sua criação.

A relação das duas mulheres se desenrola a partir do momento em que Fernanda convida Sueli para ficar em sua casa, ao descobrir que ela foi expulsa pelos pais, quando se encontraram, pela segunda vez, na praia. A partir daí, elas compartilham momentos que resultam em seu envolvimento amoroso, mostrados em uma sequência de cenas dignas de filmes de romance. Os *flashbacks* se contrapõem o tempo todo à narrativa do advogado de acusação. A diferença das duas versões é que o advogado não se baseia em prova alguma ao criar a personagem da mulher homossexual pecadora e promíscua, que promovia festas e “orgias” em seu apartamento.

No presente, Fernanda parece já ter sido condenada. Desde quando coloca os pés na delegacia para dar seu depoimento, sofre inúmeras violências. É acompanhada não apenas por seu advogado e um oficial da justiça, mas também pelo pai, pela mãe, e pela irmã de Sueli, que deixam bem claro sua hostilidade contra a mulher. Desta cena em diante, Fernanda parece estar sendo sufocada pelas pessoas ao seu redor, pelo tribunal (propositalmente escolhido para passar essa sensação), por enquadramentos que dão a sensação de prisão ao local, e claro, pela atuação de Fernanda, quem parece extremamente solitária e esquecida como pessoa. Em seu depoimento, o homem – que está mais para um interrogador – chega a invadir seu espaço pessoal e segurar seu rosto, apertando suas bochechas e erguendo sua cabeça para que Fernanda o olhasse. Essa representação do poder policial, no entanto, ainda pode ser considerada leve considerando o tratamento dado aos civis durante a Ditadura Militar.

A quebra da quarta parede constitui grande parte da linguagem de *Amor maldito*, principalmente para se dirigir diretamente ao público. O termo foi estabelecido por Stanislavski como a barreira que separa a plateia e a peça que está acontecendo: “A plateia deve identificar-se com a peça, mas jamais deverá tomar parte dela. Para não correr esse risco, Stanislavski estabelece o que chama de ‘quarta parede’. Uma parede imaginária entre

o palco e a plateia, para mantê-los a uma distância segura” (FERNANDES, 2006, p. 6).

Por mais que o Teatro Realista busque emocionar o espectador a partir da fidelidade à realidade, ele não estabelece uma comunicação direta, e aquele sobre quem a peça fala, continua um agente passivo. A partir disso, a plateia consegue seu momento catártico – se emocionar e liberar emoções – sem que seja necessário pensar profundamente sobre a situação retratada, pois a relação da peça e do espectador se limita à duração do espetáculo e termina após o momento catártico.

Bertolt Brecht usa a quarta parede no Teatro do Distanciamento, ao quebrar essa barreira entre plateia e espetáculo quando os atores, fora do personagem, se dirigem ao espectador. “Para o teatro brechtiniano, o naturalismo de Stanislavski impedia a associação da plateia entre a ficção alegórica da peça e a realidade dos acontecimentos sociais” (FERNANDES, 2006, p. 9). Então, ele quebra a continuidade para lembrar que aquilo ali é apenas uma peça, o que não significa que o que está sendo representado não tem raízes na realidade. E esses dois mundos, uma vez separados, deixa a possibilidade de análise do que levou aquela ficção a se formar, porque no teatro brechtiniano o objetivo não é a catarse. A plateia não deve expurgar-se de suas emoções pelas do personagem, e sim reconhecer o que está sendo criticado fora do plano ficcional por mais incômodo que seja.

Em 2016, na homenagem da UFF, Adélia menciona que *Amor maldito* não contém apenas as suas emoções, mas as de todos que fizeram sua produção possível, e aqui isso fica claro. Como no teatro brechtiniano, os advogados (principalmente o de acusação) quebra a quarta parede deixando muito claro que: 1) Ele é um ator; 2) O ator interpreta um personagem; e 3) Ele está criticando aquele personagem.

Em uma de suas cenas, após narrar teatralmente mais um capítulo da história dessa personagem criada para incriminar Fernanda, diz: “Pessoas como a ré são um câncer que deve ser extirpado da família cristã para que não dissemine as suas raízes malditas na sociedade em que vivemos... livremente”. A atuação caricata de Vinícius Salvatori se torna irônica, juntamente com a maneira debochada como olha para a câmera, e o público, causam incômodo. O ator não sai do personagem. Apenas ao olhar para a câmera, o filme lembra ao espectador que ele está assistindo a algo, e deixa bem claro que há uma mensagem a ser comunicada ali. Desse modo, a cena consegue denunciar o problema para a mesma sociedade que está sendo denunciada.

A atuação expansiva e extravasada é evidenciada nos advogados e, claro, no pastor. Segundo Adélia (2016), ele agia exatamente daquela

maneira, e essa “temperatura” na atuação foi exigida pela direção justamente para demonstrar o grande espetáculo que o julgamento se tornou, e que nenhum daqueles profissionais e pais da pessoa falecida em questão estavam realmente preocupados com a justiça, mas sim em servir seus próprios interesses. Já o personagem do advogado de acusação – como contou Adélia na homenagem feita pela UFF em 2016 – foi um tipo de “clonagem” do advogado que, em meio a tantos que se negaram, defendeu o ex-marido de Adélia em 1968, quando foi preso político durante a Ditadura Militar. Assim como no caso das duas mulheres, foi preciso uma teatralização em sua defesa, para inocentar o ex-marido, deixando evidente a importância da performance. Mais tarde, o cenário se torna muito mais ampliado. Uma das maiores formas com a qual Adélia deixa sua marca no filme é o discurso final de Fernanda: “E 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 [...]” (*Amor maldito*, 1984). De acordo com Adélia: “Parte desse discurso dela está nos autos. Agora, ‘Eu sou uma mulher assumida’ é um texto meu. Eu vou morrer sendo assumida em todos os sentidos [...]. Eu fiz uma complementação para poder dar uma ênfase maior, para que ela [Fernanda] dissesse isso também olhando para a plateia, entendeu? Porque as mulheres têm que se assumir, independente de sexualidade” (SAMPAIO, 2016). E Adélia consegue alcançar seu objetivo. Fernanda profere esse discurso depois de passar o filme inteiro apenas respondendo o que lhe era perguntado, depois de ser ofendida e humilhada sabendo que, a maior parte das pessoas acompanhando o julgamento, concordava em algum grau com o que era dito sobre quem ela era. Ao mesmo tempo, ela precisava lidar com o luto de perder alguém amado, e escutar pessoas falarem dessa pessoa sem realmente conhecê-la, preocupados demais em destilar ódio ou preservar a falsa realidade da qual se convenceram. Essas certezas de Fernanda e o real final de seu discurso acontecem algumas cenas depois, nos últimos minutos do filme, mas não é falado. Ela vai até o túmulo de Sueli, após ser absolvida. Ali, ela escreve: “Só eu te amei”. Em seguida, a câmera acompanha Fernanda enquanto ela caminha e finalmente chora, depois de tanta violência que precisou suportar. Ela é uma mulher machucada, assim como a pessoa para qual Adélia entregou seu roteiro, esperando aprovação. Porque por mais que ela tenha sido absolvida do crime, Fernanda foi considerada culpada de ser quem era, e amar quem amou.

Para concluir essa análise, entende-se que *Amor maldito* possui vários artifícios cinematográficos que, a partir de sua visão como autora da obra de Adélia – construída através de sua trajetória de vida e referenciais artísticos – é que foi capaz a transmitir a mensagem pretendida por ela. Além disso, percebe-se o pioneirismo de Adélia ao retratar questões de sexualidade e gênero muito pouco discutidos até o momento de produção do longa-metragem, e que continuam extremamente atuais.

“A força vai se acumulando, assim a gente vai entrando cada vez mais. E o corpo também: o meu corpo ia ficando angustiado com essa opressão durante o filme todo. Enquanto mulher, aquele discurso e a fala final ‘eu sou uma mulher assumida [...]’, isso reverbera, e reverbera até hoje! Porque é triste perceber o quanto o filme é atual. Foi feito nos anos 1980, mas a gente continua tendo que gritar os nossos direitos, tendo que gritar pela nossa liberdade” (SAMPAIO, 2016).

Realmente, não é um filme que revoluciona a indústria cinematográfica – mal é conhecido por profissionais da área –, mas cumpre com seu objetivo de denunciar algumas das violências que afligem mulheres que fazem parte da comunidade LGBTQIA+, através de uma história que, sem esse filme, teria desaparecido, assim como muitas outras que ainda acontecem, assim como muitos outros tipos de violências praticadas durante a ditadura militar, e que pessoas ainda tentam apagar da história do Brasil.

## Conclusão

No cinema de denúncia, o objetivo é comunicar algo e possui caráter social. É inseparável das motivações do cineasta, as quais são explicitadas a partir das escolhas cinematográficas tomadas com determinada intenção. Esse é o trabalho do autor cinematográfico, tal qual Adélia Sampaio em *Amor maldito*. Assim como a diretora reconhece, “[...] não é um filme genial, não tem nada de genialidade. O filme tem uma coisa que chama emoção” (SAMPAIO, 2016). Os seus realizadores, ainda assim, viram a necessidade de produzi-lo, porque por mais que a linguagem não fosse revolucionária, ela foi usada como resistência.

Em momento algum, a diretora recebeu retorno financeiro ou elogios das massas, pelo contrário. Deve-se observar quantos professores de história do cinema pelo menos sabem quem é Adélia Sampaio. Para além disso, os referenciais dentro da indústria continuam seguindo um padrão composto, majoritariamente, por homens brancos e, no Brasil, estrangeiros.

Até o momento em que *Amor maldito* foi distribuído, pouca era a discussão nacional sobre sexualidade, e é apenas quase uma década

depois, em 1990, que a homossexualidade é retirada da lista internacional das doenças pela OMS. Adélia não possuía ensino superior, nunca havia estudado cinema de maneira tradicional (acadêmica), e estava em meio a uma ditadura militar. Ainda assim, toda a sua vivência – desde suas raízes familiares e as violências que ela mesma sofreu durante a vida, até seus anos de persistência trabalhando ativamente na indústria cinematográfica, com grandes nomes da história do cinema –, influenciaram na maneira como ela via o mundo, a opressão, e como ela se posicionava frente a isso.

Não é a pretensão deste artigo implicar que esse é um feito que só poderia ser alcançado por Adélia, pelo contrário. Minorias ainda são oprimidas até o dia atual e lutam pela chance de se expressar, e pelo privilégio de se serem representadas. E *Amor maldito* pretende, sim, representar, por meio do cinema de denúncia, de uma maneira que não desumanizasse comunidades oprimidas. Sua denúncia cria identificação, ao mesmo tempo em que aponta o dedo da sociedade brasileira de volta para ela mesma. Pela primeira vez no cinema brasileiro, mulheres abertamente lésbicas (assim como outros personagens *queer*) foram representados de maneira humana através da denúncia da maneira desumana como são tratadas. E mais ainda, deixando marcado na história, um fato verídico: pessoas reais – duas mulheres reais – na ficção e sendo o espelho de tantas outras.

Assim, para finalizar, verifica-se a importância da longa-metragem *Amor maldito* como denúncia e a consequência representativa por meio dela, a partir de uma narrativa ficcional que une a trajetória de Adélia como autora (diretora e pessoa ao mesmo tempo) em todos os estágios de produção, a um fato verídico e uma realidade que perpetua até os dias atuais.

## Referências

ALMEIDA, G., HEILBORN, M. L. Não somos mulheres gays: identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras. **Revista Gênero**, Niterói, v. 9, n. 1, p. 225-249, 2008. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/27042011-01561113dossie2almeidagandheilbornml.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2023.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977 – 1981). Niterói: EdUFF, 2000.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CAKOFF, Leon. Um oásis no meio de tanto filme pornográfico. **Folha de S. Paulo**, 17/08/1984. Disponível em: <https://acervo.folha.uol.com.br//leitor.do?numero=8867&anchor=4206481&pd=877599d3f7732b31cd2608d335f8c2f5>. Acesso em 10 maio de 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FERNANDES, J. de M. A enunciação na encenação teatral. **Estudos Semióticos**, São Paulo, [S. l.], n. 2, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49164>. Acesso em: 6 mar. 2023.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FREITAS, M. A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, p. 1-26, janeiro/junho 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3639/444>. Acesso em: 6 mar. 2023.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GREEN, James N. Mais amor e mais tesão: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 15, p. 271-296, 2000. Disponível em: [http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1777\\_1740\\_cadpagu\\_2000\\_15\\_12\\_GR EEN.pdf](http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1777_1740_cadpagu_2000_15_12_GR EEN.pdf). Acesso em: 10 maio 2023.

MALATRASI, L. G. LOPES, F. M. E. Cinema de denúncia social: olhar envolvido/olhar afastado. **Programa de Iniciação Científica - Pic/Uniceub - Relatórios de Pesquisa**, Brasília DF, v. 2, n. 2, 3 ago. 2018. Centro de Ensino Unificado de Brasília. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5102/pic.n2.2016.5544>. Acesso em: 23 mar. 2022.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MUNIZ, Jaqueline de Oliveira. **Mulher com mulher dá jacaré**: uma abordagem antropológica da homossexualidade feminina. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, C. C. **As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro**. 2017. 31 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/177661>. Acesso em: 6 mar. 2023.

OLIVEIRA JR., L. C. G. **O cinema de fluxo e a mise-en-scène**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/publico/6320356.pdf>. Acesso em: 10 maio 2023.

MUSEU de Arte Murilo Mendes. CINEMAMM: "Coragem e luta: o cinema de Adelia Sampaio". Youtube, 21 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iFNQn5gXQ5o&t=6s>. Acesso em: 6 mar. 2023.

REVISTA ZUM. Festival ZUM 2017 - As margens do cinema, com Adélia Sampaio e Yasmin Thayná. Youtube, 5 jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DmRe7DZTfEY>. Acesso em: 15 fev. 2022.

RODY, B.; FACHEL DE MEDEIROS, R. **Adélia Sampaio (nos) ensinando a transgredir**. Anteriores, Brasil, mar. 2020. Disponível em: <http://www.meistudies.org/index.php/cia/2cia/pape r/view/695/431>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki**, Brasília, vol.7, n.1, 2020. Disponível em: doi:10.14591/aniki.v7n1.586. Acesso em: 23 mar. 2022.

UNITEVÊ. Homenagem a Adélia Sampaio. Youtube, 11 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I-ioQvDOA3M&t=1074s>. Acesso em: 23 mar. 2022.

VISIONÁRIOS da quebrada. Adelia Sampaio: A visionária do cinema brasileiro. Youtube, 28 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GwbENSgRzr8>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Drops FpE #02 Adélia Sampaio. [Locução de]: Isabel Wittmann, Camila Vieira e Samantha Brasil. Feito por Elas, set. 2017. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/feitoporelas/drops-fpe-02-adelia-sampaio>. Acesso em: 18 nov. 2022.

### Filmografia

AMOR MALDITO. Direção de Adélia Sampaio. Rio de Janeiro, 1984. (80 min.).

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Condor Film, 1969 (108 min.).