



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

BÁRBARA BROGNOLI DONINI

O CINEMA INTERSECCIONAL DE ADELIA SAMPAIO

FLORIANÓPOLIS

2021

BÁRBARA BROGNOLI DONINI

O CINEMA INTERSECCIONAL DE ADELIA SAMPAIO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de mestre em História.

Orientador: Prof. Cristina Scheibe Wolff, Dr.

FLORIANÓPOLIS
2021

Bárbara Brognoli Donini
O cinema interseccional de Adelia Sampaio

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Ana Maria Veiga, Dr.(a)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Prof.(a) Morgani Guzzo, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof.(a) Janine Gomes da Silva, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História.

Orientadora Prof. Cristina Scheibe Wolff, Dr

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais, que me deram a vida e a liberdade de seguir meus próprios caminhos. Minha mãe Milena, que sempre me apoiou e me deu as bases as quais me sustento hoje. Meu pai, Weimar, que desde pequena me influenciou a ler e me emprestou seu amor pelo cinema, e que não conseguiu ficar para ver o final desta pesquisa. Espero que, de onde você esteja, você veja e se orgulhe desse trabalho tanto quanto eu.

À minha irmã Amanda, que sempre foi minha referência, minha amiga e que me apoiou durante este longo processo que termina com essa dissertação.

Meus amigos, que sempre levarei na mente e no coração. João Lenon, colega de trajetória acadêmica e, espero, parceiro de vida. Alicy Simas e Kelly Noll que me apoiaram durante os momentos finais e mais difíceis dessa pesquisa. Luana Adriano, que compartilhou comigo momentos de perda, mas também de afeto e amizade, e ajudou a manter minha sanidade nesses anos estranhos de isolamento e de mudanças.

À professora Cristina Scheibe Wolff, que cedeu seu tempo e conhecimento para a execução dessa pesquisa. Também agradeço ao Laboratório de Estudos de Gênero e História - LEGH/UFSC, assim como a todas as participantes do laboratório, por ser uma referência sobre estudos de gênero em Santa Catarina e no Brasil e conceder o aporte teórico necessário para a construção dessa dissertação. Em especial a colega de laboratório, a pesquisadora Aline Dias, cujo trabalho compõe essa dissertação, e que ajudou a tornar as aulas do mestrado um pouco menos solitárias.

Agradeço também a cineasta Adelia Sampaio, que generosamente me concedeu entrevista e nos permite, enquanto espectadoras, conhecer um pouco do mundo a partir de seus olhos.

Por fim, agradeço ao CNPq por financiar essa pesquisa.

RESUMO

Nesta dissertação procuro compreender a complexidade da obra da cineasta Adelia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa metragem de ficção no Brasil, a partir de três movimentos cinematográficos: Cinema de Mulheres, Cinema Lésbico e Cinema Negro. Esses três movimentos, que se dão a partir da década de 1970 no Brasil, são contestadores de uma ordem hegemônica masculina, heterossexual e branca, e buscaram novas formas de representações que escapassem àquelas construídas através de ideais da branquitude e da heteronormatividade compulsória. Para isso, serão analisados filmes produzidos em contexto nacional, que foram enquadrados em um dos movimentos cinematográficos estudados. O longa-metragem de Adelia Sampaio, *Amor Maldito*, foi um marco para esses movimentos, mesmo não sendo reconhecido pela historiografia como tal. Sua obra, por unir esses três movimentos, deve ser considerada como parte construtora de um cinema interseccional, feito por uma cineasta negra e mulher, sendo protagonizada por um casal lésbico. *Amor Maldito* une os três movimentos cinematográficos já citados em um só, interligando-os de maneira complexa, artística e política.

Palavras-chave: Cinema Negro, Cinema Lésbico, Adelia Sampaio

ABSTRACT

In this dissertation I seek to understand the complexity of the work of filmmaker Adelia Sampaio, the first black woman to direct a feature film in Brazil, based on three cinematographic movements: Women's Cinema, Lesbian Cinema and Black Cinema. These three movements, which took place from the 1970s onwards in Brazil, are contestants of a male, heterosexual and white hegemonic order, and sought new forms of representations that escaped those constructed through the ideals of whiteness and compulsory heteronormativity. For this, films produced in a national context, which were framed in one of the studied cinematographic movements, will be analyzed. Adelia Sampaio's feature film *Amor Maldito* was a milestone for these movements, even though it is not recognized by historiography as such. Her work, for uniting these three movements, should be considered as part of the construction of an intersectional cinema, made by a black filmmaker and a woman, starring a lesbian couple. *Amor Maldito* unites the three aforementioned cinematographic movements into one, interconnecting them in a complex and artistic way.

Key-words: Cinema, intersectionality, Adelia Sampaio

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - A capa do VHS de *Amor Maldito*, distribuído para videolocadoras e mais tarde comercializado. p. 83
- Figura 2 - Cartaz de maior circulação do filme *Amor Maldito* p. 84
- Figura 3 - Cartaz do filme *A menina e o estuprador* p. 85
- Figura 4 - Still do filme *Amor Maldito* em que Fernanda e Sueli tomam café da manhã juntas p. 89
- Figura 5 - Still de *Amor Maldito* em que o amigo de Fernanda depõe p. 90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LGBTT Lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais e travestis

ABRACCINE Associação Brasileira de Críticos de Cinema

GALF Grupo de ação lésbica feminista

TEN Teatro Experimental do Negro

GEMAA Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas

Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes S.A

Funarte Fundação Nacional de Artes

Concine Conselho de Cinema

INCE Instituto Nacional de Cinema Educativo

CORCINA Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos

MNU Movimento Negro Unificado

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O CINEMA COMO CONTESTAÇÃO SOCIAL	23
2.1. CINEMA DE (QUAIS) MULHERES	23
2.2. O CINEMA LÉSBICO OU A REPRESENTAÇÃO LÉSBICA NO CINEMA NACIONAL	32
2.2.1. Filmes analisados	37
2.2.2. Saiu do armário e entrou na tela: o cinema de personagens lésbicas	43
2.3. CINEMA NEGRO	57
3 UM CINEMA MALDITO	69
3.1. CONTEXTO HISTÓRICO	69
3.1.1. Os tempos da Embrafilme	69
3.1.2. O Amor travestido de pornô	75
3.2. AMOR MALDITO	86
4 POR TRÁS DAS CÂMERAS: A CINEASTA ADELIA SAMPAIO	94
4.1. VIDA E CARREIRA	94
4.1.1. A vida de Adelia Sampaio	94
4.1.2. O contexto de mudanças	98
4.2. ADELIA SAMPAIO: UMA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL	104
4.2.1. Interseccionalidade	104
4.2.2. Cinema Interseccional?	111
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119

1 INTRODUÇÃO

A indústria cinematográfica, por estar inserida na lógica capitalista neoliberal, é branca e masculina, o que delimita quais corpos são mostrados nas telas, quem são os cineastas que assinam os principais filmes e quais são as histórias narradas no cinema. O mercado de longas-metragens de ficção no Brasil, ainda dependente de financiamento estatal, não se coloca como um local de discussões de mazelas sociais que vão além da desigualdade econômica e da questão da dependência, trabalhadas por cineastas do Cinema Novo¹. Mesmo essas questões, com o fim do movimento cinemanovista, parecem ter sido esquecidas pela maior parte dos cineastas brasileiros.

Temáticas intrínsecas à desigualdade no Brasil, como o racismo, o machismo e a homofobia são raramente trabalhadas em longas de ficção, apesar dos esforços de cineastas, em especial cineastas negros, mulheres, gays e lésbicas. Para tentar compreender essa dificuldade de inserção desses temas no cinema nacional, essa dissertação utilizará como fonte central para a discussão um filme que pode ser definido como interseccional. Utilizo o conceito de interseccionalidade para compreender a obra de Adelia Sampaio, um dos primeiros filmes brasileiros a tratar a temática lésbica, dirigido por uma mulher negra, enquanto um filme que se encontra na intersecção entre Cinema de Mulheres, Cinema Lésbico e Cinema Negro. *Amor Maldito*, dirigido pela cineasta Adelia Sampaio, é uma obra pioneira em diversos sentidos. Concluído em 1984, *Amor Maldito* foi um dos primeiros longas de ficção brasileiros a questionarem o sistema patriarcal branco que se utiliza da heterossexualidade compulsória para exercer o controle masculino sobre as mulheres. Para Adrienne Rich (2010) a heterossexualidade compulsória é exercida por inúmeras forças pelas quais “as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios.” (RICH, 2010, p. 26). Entre os meios utilizados para o controle masculino sobre as mulheres, citados por Rich, estão o cinto de castidade, o casamento infantil e o apagamento da existência lésbica na arte, no cinema, na literatura e na história, com a exceção de contextos em que essas são vistas como perversas e exóticas.

Adelia Sampaio é a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil, e que, através do estudo de sua carreira pela pesquisadora e cineasta Edileuza Penha de Souza, se tornou um símbolo do Cinema Negro, em especial do cinema de mulheres negras.

¹ Cinema Novo foi um movimento cinematográfico iniciado na década de 1950 no Brasil, e foi marcado pelas críticas à desigualdade social. O Cinema Novo se tornou proeminente durante as décadas de 1960 a 1970.

Sampaio iniciou sua trajetória no cinema como telefonista da produtora DiFilm, na década de 1960, onde acompanhou de perto cineastas do movimento Cinema Novo. Interessada em cinema, mas com consciência de que sua posição social e econômica seria uma barreira para uma formação acadêmica, Adelia fez um curso em continuidade² e se ofereceu para participar de alguns filmes da produtora que trabalhava. Sampaio sempre teve como objetivo dirigir seus próprios filmes. Depois de muita dedicação e insistência, conseguiu o cargo de diretora de produção. Em 1974 produziu seu primeiro filme, *A Cartomante*, dirigido e roteirizado por Marcos Farias. Em 1978 Adelia sai da DiFilm e abre sua própria produtora, A. F. Sampaio Produções Artísticas.

Para além da representatividade que sua presença no cinema nacional simboliza, a obra de Adelia Sampaio também quebrou barreiras pelas temáticas escolhidas. Seu primeiro e único longa-metragem de ficção, *Amor Maldito*, foi lançado em 1984, no momento de transição entre Ditadura Militar e democracia, e é considerado um dos primeiros filmes nacionais a trabalhar com a temática da lesbianidade. Sampaio não somente optou por escrever protagonistas que se relacionam amorosamente, mas o fez de maneira crítica à heteronormatividade e ao aparato jurídico que oprime e controla corpos fora da normatividade imposta. Por conta de sua temática progressista em um momento de transição democrática, mas em que o país e a indústria cinematográfica nacional ainda eram regidos por uma instituição conservadora e retrógrada, *Amor Maldito* teve que ser enquadrado como um filme da pornochanchada, um gênero fílmico que misturava elementos de comédias e de filmes eróticos.

Questões sobre a importância da obra de Adelia Sampaio surgiram ao longo da pesquisa, que inicialmente se voltou apenas para o fato desta ser a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil. Porém, ao estudar mais sobre sua obra e o contexto do cinema nacional nas décadas de 1970 e 1980 - fase de maior atividade da cineasta -, explicitou-se a necessidade de estudos mais profundos em movimentos cinematográficos que surgiram e ganharam força nas últimas décadas do século XX, em especial o Cinema de Mulheres (VEIGA, 2013) e o Cinema Negro. O primeiro deles sendo um movimento entendido como um conjunto de obras de cineastas mulheres que, a partir da década de 1970 e com o avanço do movimento feminista, fizeram filmes que traziam a narrativa a partir da perspectiva de personagens mulheres, criando representações de mulheres - aqui entendidas

² Continuidade é a consistência de características de pessoas, objetos ou aspectos da cena (como por exemplo, a iluminação e a posição dos atores na cena) entre um *take* e outro. O continuísta tem o papel de supervisionar o roteiro para que a narrativa seja filmada corretamente e para que não tenha erros de continuação, como por exemplo um objeto que muda de lugar ou some entre um plano e outro.

como mulheres brancas e majoritariamente de classes médias e altas - que não se encaixavam em estereótipos e no binômio santa/prostituta, em que a mulher seria representada ora como a ‘mocinha’, inocente, submissa e virginal, ora como a ‘bandida’, independente de homens, libertada sexualmente e perigosamente questionadora.

O Cinema Negro é também um movimento de oposição ao cinema hegemônico, feito por homens brancos e centrado em sua ótica, mas dando ênfase às discussões raciais e representações de personagens negros. Não há um acordo entre os estudiosos e cineastas do Cinema Negro sobre o que caracterizaria o Cinema Negro enquanto gênero cinematográfico, mas enquanto movimento cinematográfico é caracterizado pela inserção de cineastas, produtores, atores e atrizes negros e negras na produção fílmica. Segundo Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues, “são raras as pesquisas que se debruçam sobre o processo de racialização do cinema brasileiro contemporâneo” (2018, p. 2). O Cinema Negro parece se caracterizar mais pela oposição às representações que privilegiam a branquitude, que por proximidades estéticas.

No caso da cineasta Adelia Sampaio, assunto desta dissertação, sua obra não representa personagens negros ou fala daquilo comumente descrito como “assunto negro”, ou seja, questões específicas sobre a desigualdade econômica consequente de um sistema racista, racismo, violência policial, e outras questões experienciadas por pessoas negras no Brasil. Mas por ser uma cineasta negra, e mais especificamente, a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil, serve de referência para outras e outros cineastas que compõem o Cinema Negro.

Ao focar o olhar no longa-metragem em si e naquilo que cercou seu financiamento, sua produção, distribuição e recepção, se tornou evidente que o filme superou barreiras não somente por ser assinado por uma diretora negra, mas, principalmente, por sua temática e a forma como foi apresentada em *Amor Maldito*. Por esse motivo, a pesquisa foi ampliada para compreender, também, o incipiente e ainda indefinido Cinema Lésbico e suas complexidades. Para que as formas de representar lésbicas no cinema nacional auxiliem no entendimento das escolhas de Adelia Sampaio e sua equipe para a composição do filme, entende-se que essas escolhas passam por todas as etapas de produção de uma obra cinematográfica, desde o roteiro, o figurino, a trilha sonora, a direção das atrizes e atores até a confecção de materiais como o pôster entregue às salas de cinema, por exemplo.

Obras cinematográficas são fontes ricas para historiadoras e historiadores, já que, ao contrário de documentos oficiais escritos, há mais em documentos audiovisuais que somente seu conteúdo pragmático e seu contexto histórico. Um filme, seja ele de ficção ou

documental, é um trabalho artístico que se utiliza de imagens e sons para trabalhar aquilo que se deseja representar. Como afirma o historiador Marcos Napolitano, “a tensão entre a subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental, marca as fontes históricas de natureza audiovisual e musical.” (NAPOLITANO, 2005, p. 237). É justamente a partir dessa tensão entre trabalho artístico e registro documental que *Amor Maldito* será analisado, utilizando tanto seu contexto histórico e a história de vários movimentos cinematográficos brasileiros, quanto o trabalho artístico que foi desenvolvido pela cineasta e sua equipe.

Para compreender a importância da obra de Adelia Sampaio, irei analisar três movimentos cinematográficos que buscaram uma nova forma de representar indivíduos marginalizados. São eles o Cinema de Mulheres, o Cinema Lésbico e o Cinema Negro. Cada um deles será analisado em uma parte do primeiro capítulo para melhor compreender o aspecto interseccional da obra de Adelia Sampaio. A teórica estadunidense Kimberlé Crenshaw explica o conceito de interseccionalidade através da imagem de ruas que se cruzam, e, por se cruzarem, formam, no centro do cruzamento, uma intersecção. Aquilo que está colocado na intersecção vai sofrer interferências dos carros que passam em todas as ruas que se cruzam.

Se uma pessoa imaginar uma intersecção, ela visualizará ruas que seguem em direções diferentes – norte-sul, leste-oeste – e cruzam umas com as outras [...]. Isso seria o que eu chamo de eixos da discriminação. Podemos pensar sobre a discriminação racial como uma rua que segue do norte para o sul. E podemos pensar sobre a discriminação de gênero como uma rua que cruza a primeira na direção leste-oeste. [...] O tráfego, os carros que trafegam na intersecção, representa a discriminação ativa, as políticas contemporâneas que excluem indivíduos em função de sua raça e de seu gênero. (CRENSHAW, 2002, p. 11)

Partindo da explicação de Crenshaw (2002) para analisarmos o longa-metragem de Adelia Sampaio, *Amor Maldito*, pode-se entender que cada aspecto discriminatório que afetou a produção, distribuição e recepção de *Amor Maldito*, assim como a vida da cineasta, são ruas que se cruzam. *Amor Maldito* se encontra na intersecção entre raça - por ser assinado por uma diretora negra -, gênero - por ser assinado por uma diretora mulher - e sexualidade - por tratar do relacionamento amoroso e sexual entre duas mulheres e a violência vivida por uma das personagens por conta desse relacionamento -. Essas opressões são experienciadas não de maneira individual, mas sim através do entrelaçamento de todas elas. A interseccionalidade foi escolhida como o viés teórico-metodológico desta dissertação, pois esse conceito visa dar instrumentalidade “à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e

cisheteropatriarcado³ - produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.” (AKOTIRENE, 2019, p. 19).

Por esse motivo, parte essencial da pesquisa desta dissertação é a história de movimentos cinematográficos que buscaram romper com uma lógica patriarcal e/ou branca de representação de sujeitos à margem, entendendo que uma obra tão complexa quanto *Amor Maldito* não deve ser analisada de maneira isolada, separada de outros movimentos que influenciaram e foram influenciados por essa obra.

A primeira parte do primeiro capítulo, intitulada “Cinema de (quais) Mulheres” procura discutir o que Ana Maria Veiga (2013) entende por Cinema de Mulheres, um conjunto de obras filmicas dirigidas por mulheres, a partir de uma perspectiva crítica da branquitude que homogeneizou o termo *mulheres*, criado a partir da crítica de feministas não-brancas sobre o singular *mulher* (PEDRO, 2005, p. 82). O termo no plural começou a ser utilizado como forma de incluir mulheres de diferentes raças, sexualidades e gerações, mas na prática continuou a se referir a feitos de mulheres brancas. O conjunto de filmes dirigidos por mulheres, os quais foram agrupados por Ana Maria Veiga (2013) em um Cinema de Mulheres, termo que utilizo nesta dissertação, foram produzidos a partir das décadas de 1960 e 1970. Esses filmes foram de extrema importância para a inclusão de novas sujeitas em um espaço tradicionalmente masculino, contou com obras de mulheres como Helena Solberg, Ana Carolina e Vera de Figueiredo, e foi muito influenciado pela emergência dos movimentos feministas do final dos anos 1960.

Assim como as obras do chamado Cinema de Mulheres (VEIGA, 2013) trouxeram poucas discussões sobre racismo e tiveram a participação majoritária de cineastas brancas, também as críticas de cinema feministas ignoraram especificidades vividas por mulheres negras para formarem seus estudos da crítica feminista. Para essa dissertação, utilizo o importante ensaio de Laura Mulvey, “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1983) em que a autora discute, entre outras coisas, a influência daquilo que chama de *male gaze*, ou o olhar masculino sobre os corpos femininos, no cinema hollywoodiano. Mas, ao ler Laura Mulvey a partir de discussões que a autora estadunidense bell hooks faz em seu ensaio “O Olhar Opositor: mulheres negras espectadoras”, publicado no livro *Olhares Negros: Raça e Representação* (2019), é possível interpretarmos o *male gaze* como um olhar que oprime e define as representações de corpos femininos somente na medida em que quem olha é o

³ Cisheteropatriarcado é um modelo de dominação masculina imposta a mulheres, pessoas trans, travestis e não binárias, e a pessoas não-heterossexuais.

homem branco. Ao não definir o aspecto racial em sua teoria, Mulvey é levada pela ideologia do patriarcado branco que controla olhares negros e que linchou e assassinou milhares de jovens negros por simplesmente olharem para uma mulher branca (HOOKS, 2019, p. 219). O olhar de homens negros, diferentemente daquele de homens brancos, é associado à contestação da supremacia branca, mais que à opressão feminina (HOOKS, 2019, p. 218). Portanto, o Cinema de Mulheres e as novas formas de entender o cinema elaborado por essas cineastas devem ser revisitados e reanalisados a partir da perspectiva interseccional que procura incluir questões étnico-raciais no debate, o que pretendo demonstrar na primeira parte do primeiro capítulo dessa dissertação.

No movimento Cinema de Mulheres também existem poucos exemplos de filmes que representam criticamente a heterossexualidade compulsória e que explorem formas diferentes de experienciar o amor fora do espectro da dominação masculina. Os filmes do Cinema de Mulheres exploram relacionamentos heterossexuais que fogem do ideal burguês da família tradicional (VEIGA, 2013, p. 60), mas não necessariamente questionam a heterossexualidade enquanto instituição política. Por que o Cinema de Mulheres não dá conta de demandas múltiplas levantadas por outras mulheres, que não as brancas e heterossexuais, é preciso estudar outros movimentos cinematográficos, como o Cinema Negro e o incipiente Cinema Lésbico.

Entendendo o cinema enquanto uma forma de comunicação e representação, é de extrema relevância a invisibilização de mulheres lésbicas no cinema nacional, tanto atrás das câmeras, enquanto diretoras, quanto de personagens lésbicas sendo representadas nas telas. Para a segunda parte do primeiro capítulo, intitulada “Cinema Lésbico ou a representação lésbica no cinema nacional” foram selecionados seis filmes que colocam em evidência relacionamentos amorosos entre mulheres. O recorte temporal foi definido entre 1971 - 2018, e os filmes analisados são produções nacionais, de longa metragem e ficcionais, que têm como protagonistas, mulheres lésbicas, bissexuais ou que colocam em evidência relações românticas e sexuais entre mulheres. As obras escolhidas foram *Soninha Tôda Pura* (Aurélio Teixeira, 1971), *Amor Maldito* (Adelia Sampaio, 1984), *Como Esquecer* (Malu de Martino, 2009), *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013), *O Perfume da Memória* (Oswaldo Montenegro, 2016) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018).

O Cinema Lésbico ainda é objeto de discussões e não pode ser completamente compreendido, em especial o Cinema Lésbico nacional. As autoras Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa colocam questões importantes sobre a figura da lésbica no cinema

no artigo *A In/visibilidade lésbica no cinema* (2019), questionando o paradoxo da constante presença e invisibilidade de personagens lésbicas no cinema. Segundo as autoras,

[...] por um lado, as imagens da lésbica são quase invisíveis, operando à margem da representação da heteronormatividade (e mesmo da homossexualidade masculina); por outro lado, essa mesma invisibilidade pode ser entendida como a imagem de uma latência ou de uma ausência, a cada instante pronta para ser (de) codificada. Como espectadoras lésbicas, aprendemos com o cinema narrativo hollywoodiano, por exemplo, que a lésbica ao mesmo tempo está e não está na imagem, é e não é, aparece e desaparece como uma sombra, uma ameaça, uma deformação a ser escondida, obnubilada, até mesmo morta, se ousar se fazer vista com a mais tênue nitidez, para que apenas pareça como fantasma em nossa memória: será que ela estava lá mesmo. Será que a vimos mesmo? (BRANDÃO, SOUSA, 2019, p. 280)

Não há uma definição certa do que se trata e quais obras se encaixam ou não no Cinema Lésbico. Pode-se pensar algumas possibilidades, como filmes que são assinados por cineastas abertamente lésbicas, filmes que abordam a temática lésbica em seu eixo principal ou que tenham alguma personagem lésbica, ou ainda, filmes feitos para mulheres lésbicas. É importante ressaltar que nem todos os filmes que abordam a temática lésbica são filmes feitos para mulheres lésbicas. É o caso de um dos filmes escolhidos para a análise nesta dissertação; *Soninha Tôda Pura* (Aurélio Teixeira, 1971) é um exemplo que demonstra de maneira mais explícita os usos de personagens lésbicas no cinema, onde a personagem principal, Soninha, representa a pureza da mulher ideal sob os olhos do patriarcado. Por conta de um “erro” em sua trajetória, quando se deixa seduzir por sua amiga Nanã, Soninha acaba tendo sua pureza retirada à força pelo jovem amante de sua mãe, Betinho, que a estupra na cena final do filme. Não há redenção para as três mulheres do filme, em especial para Soninha.

Para essa dissertação, o Cinema Lésbico foi considerado como um conjunto de filmes que abordam, em sua arca principal, alguma questão relativa à experiência lésbica, seja relacionamentos, términos dolorosos ou violência. A partir das fontes audiovisuais selecionadas é possível delimitar uma breve história do Cinema Lésbico nacional, quais corpos são colocados em evidência nessas obras e por que e para quem elas são produzidas. Trabalhar o amplo contexto histórico do Cinema Lésbico auxilia na compreensão de *Amor Maldito* (1984), considerado um dos primeiros filmes a abordar a temática lésbica em primeiro plano, e coloca em evidência a importância dessa obra.

O entendimento da obra de Adelia Sampaio não deve vir através de uma análise isolada, excluindo-a de seu contexto histórico e da experiência da cineasta enquanto uma mulher negra em um mercado branco e masculino. Apesar da dificuldade de inserção no cinema para artistas negros, existe um considerável número de cineastas negros – em sua grande maioria, homens – no Brasil. Entre eles estão Antônio Pitanga (*Na Boca do Mundo*,

1979), Afrânio Vital (*A Longa Noite do Prazer*, 1984), Zózimo Bulbul (*Alma no Olho*, 1976), Haroldo Costa, diretor de *Pista de Grama* (1958) - considerado o primeiro longa-metragem dirigido por um cineasta negro brasileiro - e, mais recentemente, Jeferson De (*Carolina*, 2003; *Bróder*, 2010; *M8 - Quando a morte socorre a vida*, 2019). Algumas cineastas negras também se destacam, em longas-metragens de ficção, como Adelia Sampaio, e mais recentemente Viviane Ferreira (*Um dia com Jerusa*, 2020), Glenda Nicácio (*Café com Canela*, 2017); em documentários, como Camila de Moraes (*O Caso do Homem Errado*, 2017); e em curtas-metragens como Sabrina Fidalgo (*Rainha*, 2016) e Yasmin Thayná (*Kbela*, 2015). O Cinema Negro foi se construindo, no Brasil e fora dele, enquanto movimento de contestação às narrativas e representações hegemônicas no cinema. A influência dos primeiros cineastas negros, em especial de Zózimo Bulbul, foi mencionada por Sampaio em entrevista concedida para essa dissertação, e que será analisada mais profundamente nos capítulos sobre a trajetória da cineasta.

Porém, a inserção destes cineastas nas últimas décadas do século XX não foi o suficiente para mudar totalmente a realidade da indústria cinematográfica nacional, e cineastas negros continuam sendo a minoria. Aqueles que conseguem chegar à direção de filmes, sejam eles curtas, médias ou longas metragens, devem enfrentar barreiras que homens brancos desconhecem. Uma dessas barreiras é a falta de financiamento.

Segundo o cineasta Antônio Pitanga, citado no trabalho de João Carlos Rodrigues (1988), “o cineasta negro tem de enfrentar uma briga em dois planos: contra os brancos para se afirmar e levantar o financiamento; e contra os negros, que no final das contas também não vão ver o filme dele, por falta de dinheiro ou seja lá por que.” (PITANGA APUD RODRIGUES, 1988, p. 67). A primeira parte da fala do cineasta parece ser a mais significativa. Mesmo quando o cineasta negro consegue se inserir em um local historicamente branco ainda precisa enfrentar um sistema que não dá abertura para narrativas não hegemônicas. E na fala de Antônio Pitanga a questão do financiamento também é trazida para a discussão. Desde essa fala Pitanga e o importante trabalho de João Carlos Rodrigues, *O Negro Brasileiro e o Cinema* (1988), houve uma melhora pequena na representação de personagens negros no cinema e na televisão, mas para Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues (2018, p. 02 - 03), as mudanças não foram significativas. Mesmo durante o chamado Cinema de Retomada - quando o cinema nacional iniciou sua recuperação da crise causada pela falta de financiamento estatal durante o governo de Fernando Collor -, e as produções cinematográficas nacionais voltaram a crescer quantitativamente, a representação de personagens negros não acompanhou esse crescimento (CARVALHO, DOMINGUES,

2018, p. 03). E o cinema nacional sofreu com a ausência de cineastas negros até o início dos anos 2000. Foi nesse início de século que um dos mais importantes manifestos sobre o Cinema Negro brasileiro foi criado.

No fim do século XX e início do século XXI, a discussão sobre a formação de um cinema negro brasileiro foi retomada, segundo Adriano Monteiro (2016, p. 05), em um momento em que um cineasta negro não dirigia um longa-metragem há 10 anos no Brasil. A retomada do debate sobre representação negra no cinema foi fortalecida pelo cineasta Jeferson De, que durante a 11ª edição do Festival Internacional de curtas-metragens de São Paulo, no ano 2000, apresentou o manifesto “Gênese do Cinema Negro Brasileiro”, também chamado de “Dogma Feijoadá”.

1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO, DOMINGUES, 2018, p. 04)

Há presente no manifesto de Jeferson De, indícios da emergência de ter, além de filmes protagonizados por atores e atrizes negros e negras, também filmes dirigidos por cineastas negros/as. Que personagens negros e negras sejam escritos e representados a partir da visão de diretores e roteiristas negros/as. O manifesto foi escrito no final da década de 1990 e publicado nos anos 2000, mais de quinze anos após o lançamento de *Amor Maldito* (1984), o que demonstra que a estrutura que rege o cinema nacional pouco mudou nessas quase duas décadas. “Dogma Feijoadá” trouxe uma nova reflexão para o cinema brasileiro, buscando não somente uma inclusão racial, mas a produção de um cinema feito pela, para e sobre a comunidade negra do Brasil. A discussão sobre uma produção artística voltada para a representação de pessoas negras no Brasil não começou no cinema e não acaba nele; já na década de 1940 era idealizado pelo ator, dramaturgo, poeta e professor Abdias Nascimento o Teatro Experimental do Negro (TEN), que educou e formou artistas negros, e foi responsável por montagens teatrais com protagonistas negros. Segundo o manifesto de Jeferson De, a obra de Adelia Sampaio não seria enquadrada enquanto Cinema Negro, por não representar personagens negros, mas autoras como Edileuza Penha de Souza (2013), consideram Adelia Sampaio como parte do Cinema Negro contemporâneo.

Diferente do Cinema Lésbico, há delimitações sobre o que é o Cinema Negro, mesmo não havendo restrições fixas que limitem o trabalho de cineastas negros (CARVALHO, DOMINGUES, 2018, p. 05). As discussões sobre o Cinema Negro são mais antigas e por isso mais avançadas que as discussões sobre o Cinema Lésbico, ainda muito recentes.

O filme *Amor Maldito* tem ganhado destaque em pesquisas sobre a história de cineastas negros no Brasil, por conta da importante posição de Adelia Sampaio, sendo a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem brasileiro. Nos últimos anos, importantes trabalhos historiográficos foram feitos sobre a trajetória e a obra de Adelia Sampaio. Entre eles o trabalho da pesquisadora e cineasta Edileuza Penha de Souza, responsável pelo estudo sobre a carreira de Sampaio e por colocar em evidência o caráter pioneiro de *Amor Maldito*, em ser o primeiro longa metragem de ficção a ser dirigido por uma mulher negra. Souza fez essa descoberta durante a pesquisa para sua tese de doutoramento intitulada “Cinema na Panela de Barro: Mulheres negras e suas narrativas de amor, afeto e identidade” (SOUZA, 2013), defendida pelo Departamento de Educação da Universidade de Brasília. Há também a monografia da jornalista Clarissa Cé de Oliveira, intitulada “As trajetórias de Adelia Sampaio na história do cinema brasileiro” (OLIVEIRA, 2017), defendida pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um importante trabalho biográfico e de entrevista sobre a vida e a trajetória de Sampaio. Também Evelyn dos Santos Sacramento escreveu e publicou um artigo sobre a carreira de Adelia Sampaio (SACRAMENTO, 2017), como parte de sua pesquisa de mestrado sobre a cineasta senegalesa Safi Faye no Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia. Nesse artigo, Sacramento escreve sobre a trajetória de Adelia Sampaio enquanto uma mulher negra em um espaço dominado por homens brancos.

Há também o trabalho escrito pela doutora Cleonice Elias da Silva e publicado pela Revista Digital de Cinema Documentário como parte de sua pesquisa para um livro ainda não publicado sobre mulheres no cinema brasileiro. O artigo intitulado “Mulheres negras no audiovisual brasileiro” (SILVA, 2018) traz um histórico de cineastas negras brasileiras e, no primeiro subtópico, a autora escreve sobre a obra de Adelia Sampaio. Há um subcapítulo sobre a cineasta também no capítulo intitulado “Cineastas brasileiras (feministas) durante a Ditadura Civil-Militar” escrito por Alcilene Cavalcante. O capítulo faz parte do livro *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. Cavalcante trouxe uma nova interpretação para a obra de Sampaio ao enquadrá-la junto a duas outras cineastas mulheres que fizeram filmes durante o período da Ditadura Militar, Maria do Rosário Nascimento e Silva e Vera de Figueiredo. O recorte temporal utilizado pela autora não é normalmente o escolhido para analisar a obra de Adelia Sampaio, que é mais comumente analisada junto a outras cineastas negras, escolhendo, portanto, um recorte temporal mais longo.

Nesta dissertação também serão trabalhadas a vida e a trajetória artística de Adelia Sampaio, em especial nos capítulos II e III, utilizando como referência, entrevistas com a cineasta e os trabalhos descritos acima. Porém, para trabalhar um novo olhar sobre a obra de Adelia Sampaio, a sua obra será compreendida a partir do viés da interseccionalidade, que, segundo a pesquisadora Carla Akotirene é uma categoria de análise “pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros.” (AKOTIRENE, 2019, p. 18). A partir do contexto de produção e distribuição de *Amor Maldito*, e das barreiras enfrentadas pela equipe liderada por Adelia Sampaio por conta da temática lesbiana do filme, além de experiências da própria cineasta com racismo dentro e fora da indústria cinematográfica, pretendo entender seu primeiro e único longa-metragem enquanto cinema interseccional. A compreensão a respeito da obra de Adelia Sampaio enquanto cinema interseccional é nova e, para isso, partirei dos três movimentos cinematográficos já citados e explicados anteriormente.

No capítulo II serão trabalhados os filmes da cineasta, que além de seu longa metragem *Amor Maldito* dirigiu vários curtas metragens durante as décadas de 1970 e 1980, e mais recentemente, em 2017. Neste capítulo pretendo trabalhar o contexto histórico e de produção dos filmes de Adelia Sampaio, assim como a relevância de sua obra para o cinema nacional e para os movimentos cinematográficos trabalhados no primeiro capítulo da dissertação.

No terceiro capítulo da dissertação será trabalhada a trajetória pessoal e profissional de Adelia Sampaio, evidenciando seu pioneirismo no mercado audiovisual e as formas de resistências criadas pela cineasta para se manter em um espaço hegemonicamente branco e masculino, como as alianças com outras mulheres negras, tendo como exemplo mais marcante a relação como sua irmã, a produtora cinematográfica Eliana Cobbett, também pioneira no mercado cinematográfico brasileiro.

Apesar da relevância da obra de Adelia Sampaio, são poucos os trabalhos acadêmicos que trabalham especificamente com essa cineasta no formato de monografias, dissertações e teses. Provavelmente esse “esquecimento” se deu em função do longo período que sua obra foi invisibilizada, sendo “relembada” somente em 2013 pela pesquisadora Edileuza Penha de Souza. Essa dissertação busca mais um olhar sobre a obra de Adelia Sampaio, assim como recentemente fizeram outras importantes pesquisadoras já citadas.

A obra de Adelia Sampaio transcende a ideia de representação; representa muito mais que somente a primeira cineasta negra a fazer um longa-metragem no Brasil. Sua obra é um

marco para um cinema contestador da lógica heteronormativa e branca, um cinema que, quatro décadas depois, ainda apresenta inúmeras dificuldades para ser feito. Não há, a meu ver, na história do cinema nacional, filme que conteste a heteronormatividade e as violências vividas por mulheres lésbicas e bissexuais como *Amor Maldito* fez nos anos finais da Ditadura Militar. Mesmo no atual mercado cinematográfico brasileiro ainda é difícil encontrar filmes com a temática LGBTT, como foi *Amor Maldito*. Segundo a historiadora Edileuza Penha de Souza,

Creio que *Amor Maldito*, com todos os seus problemas e limitações, merece ser reconhecido como um marco dentro do imaginário lésbico gestado pela produção audiovisual brasileira. Ainda que não aprofunde, por exemplo, a reflexão sobre a lesbofobia que sustenta seu conflito, o filme de Adélia Sampaio tem a seu favor o fato de ser um olhar feminino sobre uma relação homossexual entre duas mulheres. E, claro, a vantagem de não sucumbir ao artifício tão comum no cinema brasileiro de usar a relação lésbica como chamariz e objeto do desejo masculino. (SILVA, 2014)

A escolha de colocar como central em sua obra a violência vivida por uma mulher abertamente lésbica e, em sequência, sua redenção - Fernanda é absolvida do crime que foi acusada - é um grito contra o patriarcado que oprime todas as mulheres, não somente as lésbicas. A simbologia que mulheres lésbicas carregam, e talvez por isso são alvos de violência, é ligada à emancipação feminina, pois as lésbicas não estariam, mesmo em sua sexualidade, fora do controle dos homens. Sobre a importância de estudar a história de mulheres lésbicas e mulheres que, com o apoio e a solidariedade de outras mulheres, desafiaram convenções patriarcais, como o casamento e a maternidade, a autora Adrienne Rich afirma

O trabalho que vem a seguir, de desenterrar e descrever o que eu chamo aqui de “existência lésbica”, é libertador para todas as mulheres. É um trabalho que deve seguramente mover-se além dos limites restritos, ocidentais, brancos e de classe média dos Women's Studies a fim de examinar a vida das mulheres, seu trabalho e agrupamentos dentro de toda estrutura política, racial e étnica. (RICH, 1993, p. 43)

Abrir um espaço para que a lesbianidade seja discutida e mostrada publicamente envolve questões mais complexas que a simples representatividade de mulheres lésbicas. A homossexualidade feminina é escondida para que a dominação masculina e o acesso de homens ao corpo e ao emocional das mulheres possa ser entendida como a única forma possível de existir enquanto mulher na sociedade. Para a teórica estadunidense Adrienne Rich, as feministas devem combater o problema da desigualdade de gênero através do entendimento que a obrigação da heterossexualidade para as mulheres é “um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas” e que uma das formas de assegurar isso é “deixar invisível a possibilidade lésbica, um continente engolfado que emerge à nossa vista de modo fragmentado de tempos em tempos para, depois, voltar a ser submerso

novamente” (RICH, 1993, p. 34). O caminho para que a existência lésbica possa se tornar pública é uma das formas de libertação feminina do poder patriarcal, mas sem uma reflexão sobre como a raça participa dessa dominação, a libertação feminina jamais será total.

Cito aqui exemplos de acadêmicas e acadêmicos contemporâneas que fazem de seus trabalhos um espaço de validação da existência lésbica e de contestação da hierarquia branca heteropatriarcal. Trabalhos como o de Tanya Saunders (2017), Marisa Fernandes (2018), Binah Ire, Camila Diane Silva e Maria Helena Lenzi (2019), Bárbara Elcimar dos Reis Alves e Felipe Bruno Martins Fernandes (2021), colocam em evidência lutas, resistências e existências lésbicas que são esquecidas cotidianamente na academia. Em especial, livros lançados em anos próximos a escrita dessa dissertação, como *Mulheres de Luta* (2019), uma coletânea de artigos organizados por Cristina Scheibe Wolff, Jair Zandoná e Soraia Carolina de Melo, e de iniciativa do Laboratório de Estudos de Gênero e História - LEGH/UFSC, e *Pensamento Lésbico Contemporâneo* (2021), organizado por Bárbara Elcimar dos Reis Alves e Felipe Bruno Martins Fernandes são essenciais para a construção de uma história dos movimentos feministas que compreendam a importância de ações de mulheres lésbicas e negras.

Amor Maldito é um filme revolucionário por mostrar o que deveria ser escondido. O amor e o prazer de duas mulheres, sem o intermédio de um homem, ainda é algo que abala as estruturas do poder patriarcal. A perspectiva feminina - mas não necessariamente de uma mulher lésbica - é essencial para romper com a dominação do corpo e do prazer feminino. As experiências com o machismo e com o racismo vividas por Adelia Sampaio influenciam sua obra e são essenciais para se entender a importância de sua carreira no cinema brasileiro, enquanto primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Sua trajetória, analisada através de autoras e autores do feminismo interseccional e do movimento negro, demonstra a importância da indústria cinematográfica modificar suas estruturas, para acolher mais mulheres como Sampaio, que trazem novas e importantes perspectivas para a produção do cinema nacional.

2 O CINEMA COMO CONTESTAÇÃO SOCIAL

2.1. CINEMA DE (QUAIS) MULHERES

A indústria cinematográfica, desde seu princípio, é branca e masculina, e segue padrões e normas sociais colonialistas. O cinema tradicional, em especial o hollywoodiano,

dirigido em sua grande maioria por homens brancos, se utiliza de corpos como signos que definem a relação normativa entre homens e mulheres. O protagonista do filme, homem, branco e jovem, é um signo em que espectadores homens podem se identificar, uma versão melhorada de seus próprios egos (MULVEY, 1983, p. 443), enquanto os corpos femininos são um chamativo para o que a crítica cinematográfica Laura Mulvey define como *male gaze*, ou o olhar masculino.

Num mundo ordenado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher a ser olhada é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *striptease*, de Ziegfeld, até Busby Berkley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. (MULVEY, 1983, p. 444)

Segundo a intelectual estadunidense bell hooks, “existe poder em olhar” (HOOKS, 2019, p. 215). Refletindo sobre o aspecto político do olhar, hooks (idem) traz as relações de poder entre escravizados e senhores brancos, que puniam os primeiros por olhar, e como isso afeta até hoje a possibilidade de olhar, o que não impede o *desejo* de olhar. “Uma vez que eu sabia, quando criança, que o poder de dominação que os adultos exerciam sobre mim e sobre o meu olhar nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar, espiar escondida, encarar perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam.” (HOOKS, 2019, p. 216). E o desejo de olhar não se manifesta somente de forma voyeurística, segundo bell hooks, de olhar pelo olhar; “Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: ‘Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade.’” (idem) O que bell hooks traz em sua escrita é a agência, em especial de espectadores negros e negras, em assistir programas de televisão e filmes com a consciência de que a mídia branca é um dos pilares da manutenção da supremacia branca (HOOKS, 2019, p. 217). A perspectiva de bell hooks entra em choque com a de Laura Mulvey, em que as mulheres seriam sempre o *objeto* da sexualização e, por consequência, vítimas do olhar masculino. Trabalhando com a famosa noção criada por Mulvey (1975, p. 62) em que o mundo seria dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino, hooks afirma que,

Por assistir a filmes com um olharpositor, mulheres negras foram capazes de avaliar criticamente a construção da feminilidade branca no cinema como objeto do olhar falocêntrico e escolher não se identificar nem com a vítima nem com o perpetrador. Espectadoras negras, que se recusavam a se identificar com a feminilidade branca, que não aceitavam o olhar falocêntrico de desejo e posse, criaram um espaço crítico onde a oposição binária de Mulvey, que pressupõe “a mulher como imagem, o homem como dono do olhar”, era desconstruída continuamente. (HOOKS, 2019, p. 227)

É o que bell hooks chama de *olhar opositor* (HOOKS, 2019), uma forma ativa de olhar para as representações de mulheres nas telas, tanto brancas como negras. Espectadoras negras não podiam se identificar com representações femininas, já que as mulheres brancas representadas na tela viviam uma vida impossível para mulheres negras, enquanto as personagens negras não lembravam em nada as mulheres que conheciam na vida real. A perspectiva de bell hooks, diferentemente da de Mulvey, leva em consideração não somente o gênero mas também a raça; há diferença entre o olhar masculino de um homem branco, que tem sua masculinidade construída ao redor da dominação de mulheres, e o olhar masculino de homens negros, também vítimas da dominação do homem branco. O *male gaze* que oprime as mulheres é, por definição, o olhar do homem branco.

Dadas as circunstâncias públicas da vida real em que os homens negros foram linchados/assassinados por olhar para mulheres brancas, em que o olhar do homem negro foi sempre alvo de controle ou punição pelo Outro branco poderoso, o domínio privado da tela da televisão ou das salas escuras podia extravasar o olhar reprimido. Lá eles podiam “olhar” as mulheres brancas sem uma estrutura de dominação que supervisionasse o olhar, interpretando e punindo. (HOOKS, 2019, p. 219)

Segundo o mapeamento de longas-metragens de ficção nacionais feito por Munerato e Oliveira, publicado em 1982 e citado pela pesquisadora Karla Holanda (2017, p. 46), desde o início do cinema no Brasil até o ano de 1979 havia quinze cineastas que dirigiram vinte e um filmes na história da cinematografia brasileira. É possível que existam mais cineastas e produtoras brasileiras, mas, porque a produção cinematográfica nacional das primeiras décadas do século XX era, em sua maioria, doméstica - onde a família e amigos se envolviam em todas as etapas de produção do filme, que era feito com poucos recursos e equipamentos - é impossível ter certeza que todas as mulheres que participaram desses filmes atuavam apenas como atrizes (HOLANDA, 2017, p. 47).

Após a publicação do mapeamento de Munerato e Oliveira pouca coisa mudou em relação à presença de mulheres no mercado cinematográfico nacional. Segundo o “Boletim Raça e Gênero no cinema brasileiro” (CANDIDO; MARTINS; RODRIGUES; FERES JÚNIOR, 2017), feito pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas) da UERJ, apenas 2% dos filmes brasileiros com público superior a 500 mil espectadores, produzidos entre 1970 e 2016, foram dirigidos por mulheres brancas; 13% dos filmes nesta categoria foram dirigidos por homens sem especificação de raça; e 85% dos filmes foram dirigidos por homens brancos. Mulheres negras não aparecem como categoria para essa pesquisa pois representam uma porcentagem irrisória, apesar da significância de seus trabalhos. Apenas três cineastas negras dirigiram longas metragens de ficção na história

do cinema brasileiro: Adelia Sampaio, em 1984 como o longa *Amor Maldito*, Glenda Nicácio, em parceria com Ary Rosa, com o longa *Café com Canela* em 2017 e *Ilha* em 2018, e Viviane Ferreira, em 2018, com o longa *Um Dia de Jerusa*. A presença de diretoras negras no cinema brasileiro, ainda menor se comparado a suas colegas brancas, não aumentou mesmo com os movimentos cinematográficos que iremos nos debruçar neste capítulo, conhecidos como “novos cinemas”.

Um novo cinema estava sendo construído nas últimas décadas do século XX, em especial nos anos 1970-1980, com cursos de cinema formando novas e novos cineastas com diferentes ideias sobre a função do cinema e acessando diferentes equipamentos que facilitaram a produção de vídeos e filmes. Segundo B. Ruby Rich (2013, p. 17) a invenção de filmadoras - bem mais acessíveis se comparadas a equipamentos profissionais utilizados em sets de filmagem - unida a intensas mudanças sociais da época, levaram essas novas e novos cineastas a reinventar o cinema, tomando como inspiração a forma pessoal de registrar cenas dos vídeos. Um exemplo dessa nova forma de fazer cinema é a obra da estadunidense Barbara Hammer, considerada uma das pioneiras do cinema lésbico, que se utilizou de uma estética que remete a vídeos caseiros em seu filme *Women I Love* (1976), elaborando cenas de sexo lésbico de forma cotidiana, com câmera na mão, deixando mostrar o trepidar natural da ausência de um estabilizador (SARMET, 2017, p. 41).

Foi já na segunda metade do século XX que a indústria cinematográfica iniciou uma mudança mais significativa em direção à inserção de diretoras mulheres. Acompanhando a emergência dos movimentos feministas da década de 1970, o chamado “cinema de mulheres” ganhou espaço nesta indústria masculina, sendo criados os primeiros festivais de cinema feitos por mulheres no início desta década, na Escócia e em Nova Iorque (VEIGA, 2013, p. 21). O Cinema de Mulheres surgiu de uma contestação de mulheres ao cinema “tradicional”, masculino e entendido como universal. Sobre isso, Ana Maria Veiga (2013, p. 28) afirma que “sujeitos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” e por isso “questionam quem está falando através do filme, quem pode estar ouvindo e que desejos sociais são mobilizados por meio dele [...]”. É o caso também de outros movimentos cinematográficos como o Cinema Negro e o Cinema Lésbico, que serão trabalhados nos próximos subcapítulos desta dissertação. A contestação presente nas obras do Cinema de Mulheres também se direcionou à estética e às formas de produção cinematográficas importadas de Hollywood; essas obras são compreendidas, por estudiosas da história do cinema e críticas cinematográficas, como um “contracinema”, atuando como uma resposta feminista ao cinema tradicional masculino e, para isso, “não era suficiente haver protagonistas

mulheres, o filme deveria romper com o efeito de realidade, ir na contramão do cinema hollywoodiano e seguir na direção de um cinema experimental, de vanguarda.” (HOLANDA, 2017, p. 49).

Mesmo com a importância das cineastas mulheres para o cinema nacional, o reconhecimento de seus trabalhos ainda as distancia de cineastas homens. No ano de 2015 a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) compôs uma lista com os cem melhores filmes brasileiros, segundo os críticos responsáveis. Destes cem, apenas cinco filmes foram dirigidos por mulheres, incluindo uma co-direção. Foram selecionados os filmes *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, em 42º lugar, *Terra Estrangeira* (1996), co-dirigido por Daniela Thomas, que tomou o 47º lugar, *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaerte, em 71º lugar, *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bondansky, em 72º lugar, e *Mar de Rosas* (1977), de Ana Carolina, em 81º lugar. A pioneira do cinema negro e cinema lésbico brasileiro, Adelia Sampaio, não foi mencionada na lista.

Uma das primeiras mulheres a ganharem destaque na direção de filmes franceses foi Agnès Varda, que já na década de 1960 teve suas obras expostas em importantes revistas cinematográficas da França, especialmente na *Cahiers du cinéma*, e sua presença nas páginas da revista trouxe a possibilidade de se pensar no campo cinematográfico como um espaço aberto também a mulheres (VEIGA, 2013, p. 84). Mas seu destaque não veio sem alguns traços da misoginia tão presente na indústria cinematográfica, e durante quase uma década, Varda foi a exceção em meio a cineastas homens (VEIGA, 2013, p. 86). Foi a partir de 1977 que outra cineasta ganhou espaço na importante revista francesa; Chantal Akerman era percebida, pelos críticos da revista, como uma nova cineasta “alternativa”, e dividiu o espaço com Agnès Varda nesta mesma edição da revista (VEIGA, 2013, p. 86). É importante pontuar que um dos filmes de maior destaque da carreira de Chantal Akerman, *Je, tu, il, elle* (1974) pode ser considerado um filme lésbico, sendo a própria diretora uma mulher abertamente lésbica.

A formação do feminismo de segunda onda no mundo ocidental influenciou e foi influenciada pelo Cinema de Mulheres, e assim como os novos cinemas - em especial o Cinema Novo, no Brasil - pensaram na ideia de um “novo homem”, os movimentos feministas já pensaram na ideia de uma “nova mulher” (VEIGA, 2013, p. 110-111). O Cinema Novo e o Cinema de Mulheres, produzidos em países latino-americanos, fazem parte de um movimento cinematográfico mais amplo, chamado por alguns autores de Terceiro Cinema, entendido como “um projeto ideológico, ou seja, um corpo de filmes que aderem a um certo programa político e estético, quer eles tenham sido produzidos no Terceiro Mundo ou não”

(SHOHAT, STAM, 2006, p. 59). O Terceiro Cinema seria um movimento cinematográfico que reconheceu e representou as lutas anti-imperialistas do chamado Terceiro Mundo (SHOHAT, STAM, 2006, p. 59), e foi produzido em um contexto mundial de polarização política entre o bloco capitalista, liderado pelos EUA, e o bloco socialista, liderado pela URSS. Dentre o contexto global polarizado, internamente os países ocidentais viviam os novos movimentos de mulheres, movimentos de contestação ao imperialismo e à Guerra do Vietnã, e os ideais de uma revolução socialista, espalhados entre a esquerda latino-americana pela revolução cubana. Pensando mais especificamente no contexto dos movimentos feministas, o ano de 1975 foi decretado pela ONU como o Ano Internacional da Mulher e ajudou a sistematizar em vários segmentos da sociedade uma discussão sobre feminismo e direitos das mulheres, o que, unido à decisão de tornar os anos de 1976 - 1985 a Década da Mulher, encorajou o protagonismo feminino em várias frentes, inclusive na direção cinematográfica (HOLANDA, 2017, p. 46). O movimento de Cinema de Mulheres, contestador das representações tradicionais femininas e da estética do cinema hollywoodiano, seria construído paralelamente ao Terceiro Cinema citado por Shohat e Stam (2006).

As cineastas brasileiras das décadas de 1960 e 1970 tiveram inspiração em obras do Cinema de Mulheres de outras partes do mundo, principalmente da Europa, e ideias do diretor cinemanovista Glauber Rocha, e trouxeram características estéticas e narrativas similares a deste diretor (VEIGA, 2013, p. 99). Mas o Cinema de Mulheres, no Brasil, conseguiu se distanciar do Cinema Novo, principalmente em relação a representação de personagens mulheres em suas obras. “Cada uma em seu estilo, estas cineastas foram elementos de mudança das representações fílmicas de mulheres, levando à cena a elaboração de um “contra-cinema” [...], provocando uma ruptura com relação às representações do próprio Cinema Novo.” (VEIGA, 2013, p. 123)

Filmes de contestação política, como é o caso de algumas obras do Cinema de Mulheres, enfrentam dificuldades históricas de produção e distribuição por falta de financiamento ou por órgãos que atuam como censores, controlando aquilo que deveria ser representado e como deveria ser representado. É o caso do Centro Católico Cinematográfico, que atuou na Itália, e o Ente de Calificación Cinematográfica, na Argentina, o primeiro ligado à Igreja Católica e o segundo ao Governo Militar argentino. Esses órgãos cumpriram “a função de controlar, aprovar ou recusar, cortar ou recomendar tudo o que tivesse a ver com os aspectos ideológicos e morais da produção cinematográfica.” (VEIGA, 2013, p. 50). Para Ana Maria Veiga (2013, p. 51), as duas instituições - que seguiam regras do catolicismo que determinavam a postura dos censores -, por dar grande importância ao controle de obras

cinematográficas, indicavam a importância do cinema como instrumento ideológico. Há no Brasil da década de 1950 também a presença de organizações ligadas à Igreja Católica influenciando a formação de cineclubes católicos, espaços de discussão sobre filmes e movimentos cinematográficos. (STECZ, 2009, p. 199). A presença de grupos de esquerda e de grupos ligados à Igreja Católica demonstra o caráter político também dos espaços de cineclubes.

Mesmo em filmes críticos ao imperialismo estadunidense e à técnica do cinema *hollywoodiano* - como os franceses da *Nouvelle Vague* e os brasileiros do Cinema Novo -, a representação de mulheres foi pouco modificada, ainda se baseando na dualidade de representações femininas que, ou são fatais e fascinantes, ou são vistas como alienadas, representando críticas à sociedade de consumo (VEIGA, 2013, p. 69). Para a autora francesa Geneviève Sellier, citada em sua tese de doutoramento por Ana Maria Veiga (2013, p. 60), a maior parte dos filmes da *Nouvelle Vague* representavam relações entre homens e mulheres, além de construções de identidades sexuadas. “Os filmes exploravam relações amorosas e sexuais, reagindo à hipocrisia puritana da sociedade dos anos 1950, que mantinham um consenso partidário e social pela família, a natalidade e o combate às práticas contraceptivas.” (VEIGA, 2013, p. 60). Para Ana Maria Veiga,

O aparato filmico como produtor de representações também se tornou um campo de poder do qual as diretoras de cinema buscaram se apropriar. Essas mulheres passaram a subverter a representação, que se tornou ação, conduzida por seu agenciamento. Nos anos 1970, tal agenciamento tornou-se o eixo na irrupção de um acontecimento: o Cinema de Mulheres. (VEIGA, 2013, p. 27)

Segundo Veiga (2013, p. 41), os chamados “novos cinemas”, como foram conhecidos as novas escolas cinematográficas francesas, italianas e latino-americanas⁴ representaram, na verdade, uma “revolução pela metade” (VEIGA, 2013, p. 41), já que seus conteúdos críticos não abarcam o problema da inferioridade de mulheres na sociedade. Acrescento aqui, também, que tampouco o racismo foi trabalhado nos “novos cinemas”, e sua presença no cinema nacional, em especial no Cinema Novo, é contraditória.

No texto de apresentação do livro *Negritude, Cinema e Educação: Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003 vol. 2* organizado pela pesquisadora Edileuza Penha de Souza, Noel dos Santos Carvalho apresenta as disputas entre críticos e escritores sobre como a questão racial foi abordada em filmes do Cinema Novo. Para isso, Carvalho (2007, p. 20) faz a leitura de David Neves e Orlando Senna sobre a questão racial no cinema. Segundo o autor, Neves reconhecia a ausência de filmes de autores negros no Brasil, mas apontava a existência

⁴ Ana Maria Veiga cita em sua tese a *Nouvelle Vague*, na França, o Cinema Novo no Brasil, o *Cine Imperfecto* cubano e o Neorealismo na Itália

de um cinema de assunto negro no Brasil (CARVALHO, 2007, p. 21). Para ele, *Ganga Zumba* (1964) dirigido por Carlos Diegues foi o único filme de assunto negro feito pelo Cinema Novo, já que o filme era “inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor.” (NEVES apud CARVALHO, 2007, p. 22). Para Neves, o Cinema Novo inaugurou uma nova forma de representar personagens negros, que auxiliou na composição, para sua concepção, de filmes “antirracistas, porque, primeiro, não representavam o negro como fizeram outros filmes até aquele momento, e segundo, produziam uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor fizesse qualquer diferença.” (CARVALHO, 2007, p. 22). A análise de Neves difere daquela de Orlando Senna, que em 1979 colocou o Cinema Novo no contexto de outras fases do cinema nacional⁵. A terceira fase, composta pelo Cinema Novo, foi batizada por ele de negro/povo. O Cinema Novo, para Senna, tomou a representação de personagens negros como uma metáfora para todo o povo pobre, favelado e oprimido (CARVALHO, 2007, p. 24). O Cinema Novo significou mudanças na representação de negros, segundo a análise de Senna, mas essas mudanças estavam submetidas à luta política de esquerda que não procurou divergir da temática de opressão de classe e dependência (idem).

A temática das relações raciais também foi pouco trabalhada em filmes do Cinema de Mulheres das décadas de 1960 - 1980, sendo uma das poucas exceções o filme de Vera de Figueiredo, *Feminino Plural* (1976), que coloca em evidência uma personagem negra. O filme tem sequências que remetem à ideia de “união pacífica das raças”, especialmente com a sequência inicial em que as personagens chegam de moto em uma fazenda onde são recebidas por pessoas de diversas etnias para comer feijoada (CAVALCANTE, 2017, p. 67). A ideia da “união das raças”, mostrada aparentemente sem críticas em *Feminino Plural*, foi construída de maneira mais intensa durante as políticas de nacionalização do primeiro governo de Getúlio Vargas, em que a “mestiçagem” faria parte da identidade nacional, o que levou a criação do mito da democracia racial. Segundo Schwarcz (2012, p. 68) “o ideal da mestiçagem acabou se transformando no *locus* da autenticidade nacional, e a categoria *mulata*, em uma espécie de acerto desse ideal.”. E ainda na figura da mulata “[...] claramente idealizada e exotizada, residia a possibilidade de promover um precário equilíbrio, em que as diferenças conviveriam intensa e ambigualmente.” (idem). Por trás da política cultural dos

⁵ Para Senna o cinema nacional seria dividido em três fases: a primeira, de 1898 até 1930, seria o cinema branco e foi marcado pela ausência de personagens negros e uma maior aproximação com um modelo etnocêntrico europeu. A segunda fase seria o cinema mulato, que abrange filmes produzidos após 1930 que segue a lógica do mito da democracia racial, em que as três raças que compõem a sociedade brasileira viveriam em harmonia no território brasileiro.

anos 1930 estava a ideologia de superioridade da raça branca e a necessidade de “embranquecer” o Brasil com políticas de imigração europeia no pós-abolição (NASCIMENTO, 2017, p. 86). O próprio prato escolhido para a sequência é significativo; um prato originalmente feito por escravizados com os restos de carne que os senhores não comiam e que, mais tarde, com a política de nacionalização da identidade e da cultura brasileira na década de 1930 se tornou um “prato típico” da culinária nacional (SCHWARCZ, 2012, p. 58).

O filme de Vera de Figueiredo foi e é importante no contexto da história do cinema nacional e, mais especificamente, do Cinema de Mulheres, além de inovar o cinema brasileiro ao “descartar a categoria homogênea *mulher*, tão em voga no período, apresentando a pluralidade: mulheres de diferentes etnias, incluindo mestiças; mulheres de diferentes faixas etárias; mulheres de diferentes classes sociais [...]” (CAVALCANTE, 2017, p. 67). Porém, é preciso fazer a crítica sobre a forma que relações raciais foram representadas em *Feminino Plural* que, no contexto de sua produção em 1976, já era questionada. Em 1944, 20 anos antes do filme de Figueiredo, Abdias Nascimento ajudava a fundar o Teatro Experimental do Negro (TEN), que tinha como um dos seus objetivos “[...] tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental.” (NASCIMENTO, 2017, p. 161). O questionamento das formas de representação de personagens negros no cinema, no teatro e na televisão já estava em pleno desenvolvimento no ano de lançamento de *Feminino Plural*, o que não retira a importância deste filme; mas não se pode ignorar que a crítica em torno da chamada “democracia racial” já circulava entre artistas, intelectuais e ativistas brasileiros como Abdias Nascimento.

Podemos perceber que, apesar do Cinema de Mulheres ter representado uma grande evolução no que diz respeito a representação feminina nas telas, assim como por trás delas, pouco se modificou e se questionou sobre a representação de pessoas negras, em especial mulheres negras que, em teoria, estariam inseridas no conceito de *mulher*. Como afirmou a poetisa estadunidense Audre Lorde (1984, p. 145), “quando as mulheres brancas ignoram os privilégios inerentes à sua branquitude e definem *mulher* apenas de acordo com suas experiências, as mulheres de cor se tornam ‘outras’, *outsiders*, cujas experiências e tradições são ‘alheias’ demais para serem compreendidas.”. A construção da feminilidade no século XIX que enfatizava o papel da mulher branca como reprodutora, mãe protetora e dona de casa não seria para mulheres negras, ainda vivendo as mazelas da escravidão. As mulheres negras, antes de serem mulheres, mães e esposas, eram escravizadas, servindo aos senhores (DAVIS,

2016, p. 17 - 18) que tentavam roubar delas suas humanidades. Por conta da diferença entre mulheres brancas, negras e indígenas, que não ocupam o mesmo local na hierarquia social e não vivem opressão de gênero da mesma forma, o conceito de *mulher* foi colocado de lado para dar espaço para o seu plural.

Mulheres negras, índias, mestiças, pobres, trabalhadoras, muitas delas feministas, reivindicaram uma “diferença” – dentro da diferença. Ou seja, a categoria “mulher”, que constituía uma identidade diferenciada da de “homem”, não era suficiente para explicá-las. Elas não consideravam que as reivindicações as incluíam. Não consideravam, como fez Betty Friedan na “Mística Feminina”, que o trabalho fora do lar, a carreira, seria uma “libertação”. Estas mulheres há muito trabalhavam dentro e fora do lar. O trabalho fora do lar era para elas, apenas, uma fadiga a mais. (PEDRO, 2005, p. 82)

Porém, mesmo com o conceito de “mulheres” substituindo o singular “mulher”, nem sempre teóricas que utilizam a palavra no plural estão realmente incorporando as especificidades e subjetividades de mulheres negras em suas reflexões. Refletindo sobre isso, bell hooks afirma que as críticas feministas de cinema não reconhecem as experiências de mulheres negras enquanto espectadoras críticas (HOOKS, 2019, p. 227). Segundo a autora,

A teoria feminista do cinema baseado numa moldura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento da feminilidade negra realizado pelos filmes, silenciando qualquer discussão sobre a diferença racial - a diferença sexual racial. Apesar das intervenções críticas feministas mirarem na desconstrução da categoria “mulher” que destaca a importância da raça, muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seus discursos como se falassem pelas “mulheres”, quando na verdade falam apenas pelas mulheres brancas. (HOOKS, 2019, p. 228)

O Cinema de Mulheres não deu conta de questionar questões específicas vividas por outras mulheres, que não burguesas e brancas. O movimento feminista, que trouxe a pauta da inserção da mulher no meio de trabalho e na vida pública, foi uma porta de entrada para mulheres no cinema, mas não alcançou todas as mulheres que fazem ou gostariam de fazer cinema. Cineastas como Adelia Sampaio, por exemplo, experienciaram barreiras diferentes daquelas enfrentadas por cineastas brancas, o que demonstra a necessidade de se pensar em a interseccionalidade. Através do olhar historiográfico é possível, hoje, enquadrar a obra de Adelia Sampaio no Cinema de Mulheres, como fizeram algumas pesquisadoras. Mas sua história de vida e sua trajetória enquanto cineasta contém especificidades que não podem ser compreendidas apenas através da categoria gênero.

Outros sujeitos também se apropriaram do mesmo aparato fílmico que os representou para, assim como as cineastas trabalhadas neste capítulo, subverter a representação olhando para si e para seus iguais. Por isso, não é possível entender trabalhos cinematográficos de mulheres negras como Adelia Sampaio olhando apenas para o Cinema de Mulheres, já que a

cineasta buscou, em suas obras, questionar mais profundamente o sistema patriarcal que não afeta somente mulheres brancas e heterossexuais.

2.2. O CINEMA LÉSBICO OU A REPRESENTAÇÃO LÉSBICA NO CINEMA NACIONAL

A sexualidade humana foi e é alvo de inúmeros discursos por parte de médicos e cientistas, teóricos da psicanálise e das Ciências Humanas e de religiosos, em especial da Igreja Católica. Pensando o cinema como um dispositivo que pode se utilizar da narrativa cinematográfica para comunicar valores morais aos espectadores, é possível compreender as complexas relações entre representação imagética e a construção de uma ideia de normalidade e universalidade que é branca, masculina, ocidental e heterossexual. A lesbianidade tem inúmeros significados, teóricos e sociais, dependendo do teórico ou interlocutor que se debruça sobre o fardo de entendê-la. Várias teóricas e teóricos buscam compreender, através de múltiplas linhas teóricas, a sexualidade humana e as identidades sociais que a entrecorta (LOURO, s/p, 2000). Do que seria, então, feito um cinema pensado para representar as lésbicas?

Uma das mais importantes teóricas de gênero e lesbianidades, a francesa Monique Wittig faz contundentes críticas à heteronormatividade e a diferenciação de gênero entendida como natural ao invés de cultural. Para essa teórica, a relação de diferenciação hierárquica entre os gêneros - entre sujeitos que, culturalmente estabelecemos como mulheres ou homens -, é a base estruturante de uma sociedade heteronormativa, e a ideologia por trás dessa diferenciação seria o que chama de *pensamento hétero*⁶ (WITTIG, s/p, 1980). Para Wittig a existência da diferença cultural entre homens e mulheres estrutura a sociedade heterossexual linguisticamente, simbolicamente, economicamente e politicamente (WITTIG, s/p, 1980). A diferenciação dos sujeitos é, para a autora, a base da relação entre dominador e dominado e “não oprime apenas lésbicas e homossexuais, ela oprime muitos diferentes/outros, oprime todas as mulheres e muitas categorias de homens, todas e todos que estão na posição de serem dominadas(os)” (WITTIG, s/p. 1980). Para que sujeitos fora da norma heterossexual se libertem da opressão que sofrem, precisam transgredir a própria ideia de ser mulher ou homem, já que “se nós, lésbicas e homossexuais, continuarmos a falar de nós próprias(os) e a conceber-nos como mulheres e como homens, estamos a ser instrumentais na manutenção da heterossexualidade” (WITTIG, s/p, 1980). A lesbianidade seria uma quebra deste sistema

⁶ Traduzido do francês *La Pensée Straight*

heterossexual que impõe diferenças - criadas no âmbito cultural mas impostas como naturais - e, seguindo a teoria de Wittig (s/p, 1980), lésbicas não seriam mulheres no sentido cultural do termo.

Já para a poetisa e escritora estadunidense Adrienne Rich em seu ensaio “Heterossexualidade Compulsória e a Existência Lésbica” (RICH, 1982) a posição de mulher dentro de uma sociedade patriarcal é essencial para entendermos todas as formas de opressão masculina, inclusive aquilo que chama de heterossexualidade compulsória. Para Rich, a heterossexualidade compulsória é o principal pilar de manutenção do poder masculino sobre as mulheres, e se manifesta, entre outras formas, através da cultura do matrimônio obrigatório, da negação da sexualidade feminina - a autora cita o uso de cintos de castidades, a remoção forçada do clitóris, da restrição contra a masturbação feminina e da destruição de arquivos documentando a existência lésbica -, do estupro, do trabalho doméstico não remunerado e outros métodos de manutenção do poder masculino (RICH, 1982, p. 25). Cada uma dessas formas de opressão, segundo Rich, “vem adicionar-se ao feixe de forças pelo qual as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios” (RICH, 1982, p. 26).

Também para a escritora Tânia Navarro-Swain (2004), a posição social das lésbicas enquanto mulheres em uma sociedade patriarcal é importante para compreendermos a lesbofobia. Segundo a autora, “assim são vistas as lésbicas, em imagens invertidas: dotadas de furor sexual ou de uma frágil sexualidade, de uma pulsão sexual quase inexistente ou de um insidioso poder de sedução. Porque, finalmente, não passam de mulheres.” (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 81). O preconceito contra lésbicas passa, para essa autora, pelo mesmo processo cognitivo e representativo que a misoginia, que representa mulheres ora como santas, ora como prostitutas.

Ao contrário das autoras citadas, há aquelas que trabalham a importância da categoria raça, para além da categoria gênero, em seus estudos sobre lesbianidades. A poetisa estadunidense Audre Lorde (2020) nos lembra da importância de lésbicas negras para a luta pela libertação de mulheres e homens negros e negros contra o heteropatriarcado branco, e como podem sofrer opressões de todas as partes, seja da branquitude, de homens - negros e brancos -, de mulheres heterossexuais e de outras mulheres lésbicas (LORDE, 2020). A autora Tanya Saunders (2017) também entende a lésbica negra como central na luta de libertação contra todas as opressões, já que o “não-humano”, sujeitos que não estão sob a norma do heteropatriarcado branco, foi construído a partir das categorias de gênero, sexualidade e raça

(SAUNDERS, 2017, p. 104), sendo humanos verdadeiros somente homens brancos e heterossexuais.

Autoras lésbicas que tem como ponto central de suas teorias o estudo da sexualidade feminina e a construção de uma epistemologia lésbica são pontuais para o entendimento do Cinema Lésbico, que está longe de ser compreendido em sua totalidade. Afinal, podemos considerar como parte do Cinema Lésbico obras cinematográficas que exponham, sem cuidado ou sensibilidade, cenas de amor entre mulheres - seja sexo, beijos ou mesmo que tenham personagens femininas que não performem uma feminilidade esperada -? Ou é preciso que representem, para além de beijos e sexo, também uma subjetividade lésbica, corpos não normativos - ou dissidentes - e se coloquem enquanto questionadores de uma suposta ordem heterossexual e branca? E além disso, filmes que não abordem outras questões que cercam a identidade lésbica - como raça, etnia, identidade de gênero, classe e geração - podem ser considerados questionadores de alguma ordem?

Tanya Saunders em seu ensaio *Epistemologia sapatão como vetor de uma práxis humana libertária* (2017) busca através do questionamento da ordem patriarcal supremacista branca a origem de opressões contra mulheres lésbicas. Para Saunders (2017, p. 104), a mulher negra e lésbica concentra em si tudo aquilo considerado por este patriarcado como “não-humano”, já que essa categoria é criada através da intersecção entre gênero, raça e sexualidade. Segundo a autora,

O momento da invenção da homossexualidade e seu enraizamento na raça não deve ser uma grande surpresa, visto que os estudiosos europeus e americanos, na sua obsessão com a definição de quem era humano e quem não era humano, como um meio de explicar e justificar uma ordem social a partir da qual eles se beneficiaram, estudaram todos os aspectos da fisiologia e do comportamento humano, em uma tentativa de mostrar sistematicamente o que diferenciava os brancos cristãos privilegiados dos que não o eram, como um esforço para justificar (naturalizar) as práticas sociais e econômicas que, como resultado da lógica científica emergente da época, produziu um grupo generificado e sexualizado/racializado que seria então escrito fora da sociedade, fora do mundo do humano. (SAUNDERS, 2017, p. 105 - 106)

Para que se compreenda a lesbofobia, na perspectiva de Tanya Saunders, é preciso entender como foi um preconceito estabelecido com base nos mesmo princípios do racismo e que, apesar de se manifestarem de maneiras diferentes e agredirem sujeitos diferentes - quando não um sujeito na intersecção entre raça e sexualidade -, ambos servem ao mesmo propósito: dividir a sociedade entre os humanos - brancos, cisgêneros, heterossexuais e homens - e os não-humanos.

Lésbicas foram e são despidas de suas subjetividades e barradas dos espaços de narrativas, como o espaço da produção cinematográfica, em que poderiam contar suas

histórias e construir representações imagéticas de suas complexas identidades. Para que isso ocorra, é preciso mais que apenas filmes que abordam o amor lésbico de uma maneira geral. É preciso que as personagens se afastem de estereótipos já muito conhecidos no cinema e na televisão e deem espaço para subjetividades que tragam emoção e realidade para histórias de mulheres que amam outras mulheres. Como afirma Tânia Navarro-Swain em sua obra *O que é lesbianismo* (2004),

Quem diz história diz construção. A partir de indícios, de traços, mais ou menos precisos, de restos mal ou bem conservados, sejam eles figurativos, impressos ou monumentais, abundantes ou extremamente escassos, um tecido é urdido e um discurso forjado. Os fragmentos atestam um real vivido que é entretanto transformado em História segundo as interpretações possíveis de cada época, segundo representações que constroem o mundo e a experiência vivida. (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 13)

É importante, aos analisarmos os escritos de Tania Navarro-Swain (2004) que o termo *lesbianismo*, utilizado por ela, é pejorativo e utilizado em uma linguagem médica como significativo de doença por conta do sufixo *ismo* - visto também em homossexualismo, por exemplo, termo também muito criticado -, que já em 1981 foi criticado pela teórica Adrienne Rich, que criou termos como “continuum lesbian” e “existência lesbiana” para substituí-lo (LESSA, 2007, p. 99). O gênero cinematográfico Cinema Lésbico está em constante e lenta construção e enfrenta barreiras inúmeras, como a falta de espaço para mulheres criarem suas narrativas dentro a indústria cinematográfica, a falta de financiamento - seja ele particular ou público, através de editais -, o difícil acesso de mulheres pobres, trans e negras no ensino superior, e, até mesmo, o boicote feito a cineastas mulheres. No mercado brasileiro isso se mostra com maior intensidade, já que a grande maioria dos longas-metragens lésbicos nacionais foram dirigidos por homens.

Filmes do movimento cinematográfico cinema lésbico, ainda em construção, são, em sua maioria, frutos de olhares masculinos sobre histórias e corpos lésbicos, e não refletem uma preocupação com uma representação digna de mulheres lésbicas que leve em conta suas subjetividades, suas lutas políticas e outras identidades que as cercam, como identidades de gênero - no caso de mulheres lésbicas transgêneras -, de classe social e de raça e etnia. Sem isso, a representação de corpos lésbicos torna-se vazia e apolítica, sendo transformada em produto diante da lógica capitalista neoliberal.

Para este subcapítulo, irei analisar filmes nacionais ficcionais de longa metragem que abordam, como sua temática principal, o relacionamento amoroso e/ou sexual entre duas mulheres.

Não há uma definição única de Cinema Lésbico, muito por conta da falta de teóricas que se debruçam sobre este tema, e também por conta da pouca quantidade de produções que tenham como tema principal a lesbianidade e/ou que sejam assinadas por cineastas abertamente lésbicas. Não há, também, manifestos escritos definindo aquilo que pode ser e o que não pode ser enquadrado enquanto cinema lésbico. Portanto, as fontes selecionadas para esta dissertação foram longas-metragens nacionais de ficção, dentro de um grande recorte temporal, entre 1971 e 2018, que abordam a lesbianidade em seu argumento principal, sejam elas questões rotineiras da vida de uma protagonista lésbica ou o desenvolvimento de relacionamentos amorosos entre duas mulheres. Pode-se entender Cinema Lésbico também como aqueles filmes produzidos por cineastas abertamente lésbicas, mas no caso do cinema nacional essas mulheres não parecem encontrar, ao menos no contexto de produções de longas-metragens de ficção, um espaço aberto para discussões sobre sexualidade e orientação sexual, e como a experiência de mulheres lésbicas e bissexuais podem influenciar positivamente a arte que produzem. Há diretoras que se afirmam lesbianas publicamente, como Rita Moreira, que desde a década de 1970 produz vídeos documentais. Seus trabalhos são fantásticos e pioneiros na história do cinema nacional, mas não se enquadram no recorte feito para este trabalho.

Porque o ponto de origem para as reflexões apresentadas nesta dissertação é o filme *Amor Maldito*, longa-metragem de ficção, os filmes analisados para este capítulo foram escolhidos a partir deste recorte. São todos longas-metragens ficcionais, produzidos a partir da década de 1970 até tempos recentes. O mercado de longas-metragens ainda é dominado por homens, em sua maioria homens brancos, o que influenciou nas escolhas dos filmes utilizados para as discussões a respeito do Cinema Lésbico. Dos seis filmes analisados, três foram dirigidos e um co-dirigido por diretores homens. A grande presença de homens cerceando narrativas de amor entre mulheres é muito significativa e nos ajuda a compreender a forma que mulheres lésbicas e bissexuais são vistas pelo imaginário social e, como consequência, são representadas nesses filmes.

Partirei das fontes selecionadas para desvendar as complexidades do Cinema Lésbico e se sua existência é possível em um mercado cinematográfico ainda dominado por homens. Os filmes analisados foram produzidos em diferentes períodos do cinema nacional dos séculos XX e XXI e são dirigidos tanto por homens quanto por mulheres. Foram assistidos os longas *Flores raras* (Bruno Barreto, 2013), *Como esquecer* (Malu de Martino, 2009), *O perfume da memória* (Oswaldo Montenegro, 2016), *As boas maneiras* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2018), *Soninha tôda pura* (Aurélio Teixeira, 1971) e *Amor Maldito* (Adelia Sampaio,

1984). Para fazer um estudo comparativo irei também analisar superficialmente alguns filmes estrangeiros de mesma temática, já que a presença lésbica em filmes nacionais é pequena.

Para a melhor leitura deste subcapítulo, as fontes utilizadas serão brevemente apresentadas para depois, nos próximos parágrafos, serem discutidas e analisadas mais profundamente.

2.2.1. Filmes analisados

Amor Maldito

Adelia Sampaio, 1984

1h15min

Amor Maldito conta a história, inspirada em fatos verídicos, da miss Sueli e da executiva Fernanda, que se conhecem depois que a primeira é expulsa de casa por seu pai, um pastor ultraconservador. Fernanda oferece sua casa para Sueli morar e as duas se envolvem em um relacionamento amoroso. Mas essa, assim como em vários outros filmes do cinema lésbico, não é uma história feliz de amor e afeto entre duas mulheres.

A história é não-linear, e intercala cenas do relacionamento entre as mulheres e cenas do tribunal; em uma das cenas iniciais do filme as espectadoras veem Sueli se jogando da janela do apartamento de Fernanda, que é acusada de ser responsável pela morte de sua então ex-esposa. As cenas que se passam no tribunal são as mais impactantes da obra de Adelia Sampaio. Fernanda é acusada, além de ter sido responsável pela morte de Sueli, de imoralidade. Em momentos parece que a mulher está sendo julgada pelo crime de homossexualidade e não de assassinato.

Apesar da morte de uma das mulheres - ou mesmo das duas - ser uma solução muito utilizada por roteiristas e cineastas para lidar com casais lésbicos em ficções, o filme de Adelia Sampaio se diferencia de outras obras do cinema lésbico por seu tom crítico ao machismo e a lesbofobia, ao fanatismo religioso e ao sistema de justiça que se diz imparcial mas que, na realidade, é utilizado como mecanismo de poder de uma elite branca. Outro aspecto que diferencia o roteiro assinado por Adelia Sampaio e José Louzeiro é a redenção de Fernanda ao final da trama. A personagem é considerada inocente pelo júri.

O filme de Adelia Sampaio é considerado o primeiro filme nacional de ficção a trazer para o protagonismo um casal formado por duas mulheres, além de ter um teor crítico à homofobia e aos abusos cometidos pelo poder judiciário, isso durante a Ditadura Militar que

foi instaurada no Brasil em 1964 e permaneceu até 1985. Por conta do tema, a Embrafilme - órgão estatal responsável pelo financiamento e distribuição de filmes da época - recusou os pedidos de financiamento, mas Sampaio recebeu verba particular para terminar *Amor Maldito*. A falta de financiamento é um dos entraves para a produção de filmes lésbicos. Adelia Sampaio e sua obra, em especial *Amor Maldito*, são o tema desta dissertação e serão aprofundados nos próximos capítulos.

Soninha tôda pura

Aurélio Teixeira, 1971

90 min

Soninha, uma adolescente recém saída de um internato de freiras, planeja uma viagem para Cabo Frio com sua mãe, Malena, e sua amiga Nanán. Malena, além de levar a filha e Nanán, convida também Betinho, que é apresentado como o filho de uma amiga, mas que na verdade é o amante de Malena. Em Cabo Frio, os quatro se hospedam em uma ilha particular, propriedade dos pais de Soninha, que é representada como um ambiente privado, apesar de boa parte das locações do filme serem externas.

Durante a visita a Cabo Frio, Nanán tenta de várias formas demonstrar seu amor e sua atração por Soninha em idas à praia e brincadeiras de “aprender a namorar”. Em uma das cenas, em que Soninha pergunta à Nanán se ela sabe namorar, a amiga se oferece para ensinar Soninha, dizendo que “ela faria o papel do homem”. A dinâmica binária de gênero que é incorporada a relacionamentos homoeróticos, em que um dos sujeitos representa “o homem no relacionamento” e o outro representa “a mulher no relacionamento” também está representada no filme nas cenas em que Soninha e Nanán fazem uma representação teatral da peça *Romeu e Julieta*, com Nanán no papel de Romeu e Soninha interpretando Julieta. Um casal, mesmo sendo composto por duas mulheres, dois homens ou dois sujeitos que não se identificam com gênero algum, tende a seguir as dinâmicas hierárquicas da heteronormatividade já que “o pensamento hétero não pode conceber uma cultura, uma sociedade onde a heterossexualidade não ordenaria não só todas as relações humanas mas também a sua própria produção de conceitos e também todos os processos que escapam ao consciente.” (WITTIG, 1980, s/p).

As personagens femininas de *Soninha tôda pura* são emblemáticas pelo estereótipo que cada uma representa. A protagonista do filme, uma jovem recém saída de uma escola de freiras, virgem, jovial e inocente, é uma ponta do espectro da representação feminina, da

mulher santa. É sua pureza que está em constante ameaça, pelo amante de sua mãe que a deseja por ser “pura”, pela lésbica que quer arrancá-la da vida de “boa moça” e sua mãe que vê em Soninha a pureza que não há mais nela mesma.

Malena é uma mulher que representa o oposto daquilo esperado de uma mãe de família; vive um casamento de fachada com o pai de Soninha, tem um amante muitos anos mais novo que ela, faz uso de bebidas alcoólicas e coloca sua filha em risco. O estupro sofrido pela protagonista na cena final do filme é apresentado como consequência direta das “ações libidinosas” de sua mãe, e de suas próprias aventuras lesbianas com Nanan. Com o final desastroso de Soninha, que é estuprada na praia por Betinho enquanto sua mãe, dopada, assiste impotente, onde não há redenção ou esperança de um futuro melhor após os créditos rolarem, *Soninha tôda pura* é um dos exemplos mais clássicos e mais explícitos do Cinema Lésbico nacional usado como ferramenta de pedagogização de sexualidades.

Flores raras

Bruno Barreto, 2013

01h54min

Flores raras é um filme considerado de alto orçamento, algo raro entre os filmes com temática lésbica (BIANCHI, 2017, p. 241). Dirigido pelo brasileiro Bruno Barreto - que já assinou filmes como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) e *O que é isso companheiro?* (1997) - é uma coprodução entre Estados Unidos e Brasil e tem como protagonista a atriz Glória Pires, nome consagrado entre as novelas da emissora Globo.

O filme narra a história de amor entre a arquiteta e urbanista brasileira Lota Macedo de Soares (Glória Pires) e a poeta estadunidense Elizabeth Bishop (Miranda Otto), adaptação do livro *Flores raras e banalíssimas* de Carmem L. Oliveira. A história começa com a chegada de Bishop no Brasil para curar um período de dificuldades na escrita. A poeta se hospeda na casa de sua amiga de faculdade, a também estadunidense Mary (Tracy Middendorf), e de sua esposa Lota. Inicialmente Bishop se sente deslocada em meio a cultura de uma parte da elite brasileira, a qual estava inserida naquele momento, e se mostra rude e ríspida frente a aspectos da cultura brasileira. Aos poucos, o relacionamento entre Lota e Bishop vai se aprofundando e as duas desenvolvem um relacionamento amoroso, antes mesmo de Lota se separar de Mary. Quem inicia a relação é Lota, e a cena repete o estereótipo da lésbica masculinizada ser a ativa, ou a iniciadora da relação. Porém, a cena que segue acaba por romper com o padrão repetido pelo próprio filme, já que é Bishop - construída como a feminina, ou a passiva da relação - que domina a cena de sexo das personagens.

O filme, apesar de trazer alguns aspectos interessantes, e ser um filme sobre amor lésbico feito para um público mais amplo - por ter um maior orçamento e ter uma atriz “global” como protagonista -, ainda tem como base muitos dos estereótipos vistos em outros longas de ficção que abordam relacionamentos lésbicos. Desde a construção da personagem Lota de Macedo Soares - uma lésbica que pode ser definida como “masculina” - ao final trágico do filme - Lota comete suicídio no sofá de Elizabeth após encontrar uma carta amorosa escrita à poeta por uma de suas alunas. *Flores raras* apresenta às espectadoras poucas mudanças no que diz respeito à representação lésbica no cinema nacional.

Como Esquecer

Malu de Martino, 2009

01h39min

Júlia (Ana Paula Arósio) é deixada por sua companheira de 10 anos e sofre uma crise depressiva por conta da separação. Recebe ajuda de amigos e colegas, inclusive de seu amigo mais próximo, Hugo (Murilo Rosa), que a convida para morar com ele enquanto ele também se recupera da perda de seu marido. Júlia se mostra ríspida e não quer aceitar a ajuda, afastando aqueles que se importam com ela. Tudo parece mudar quando Júlia conhece Helena (Arieta Côrrea), que, apesar dos esforços de Júlia, não se afasta, e as duas mulheres acabam se envolvendo em um relacionamento.

Durante todo o filme, Júlia é uma personagem ranzinza, ainda definida pelo fracasso da relação com sua ex. Somente nas cenas finais do longa metragem Júlia consegue se libertar das amarras de sua própria infelicidade para começar uma recuperação. Como afirma Tania Navarro-Swain (2004), “esse é o destino da ‘invertida’, fatalidade, quase doença, digna de condescendência e comiseração social.” (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 40). A construção dessa personagem encontra fundamento no estereótipo da lésbica frustrada e infeliz, incapaz de seduzir homens e que por isso se volta a mulheres para encontrar amor e afeto (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 34).

O final do filme não é trágico - apesar de Helena e Júlia não ficarem juntas, a protagonista aparenta se recuperar do episódio depressivo que viveu ao longo do filme -, mas a imensa tristeza que cerca a personagem lésbica é o bastante para indicar ao espectador aquilo que vários outros filmes indicam: a impossibilidade de satisfação plena e felicidade em um relacionamento lésbico.

O perfume da memória

Oswaldo Montenegro, 2016

01h12min

Laura (Amandha Monteiro) acaba de ser deixada por seu marido quando Ana (Kamila Pistori), uma completa estranha, aparece em sua porta. Ana se diz fascinada por Laura, mesmo sem conhecê-la, e pede para passar a noite em sua casa. Inicialmente relutante, Laura vai aos poucos se abrindo para uma relação com Ana; em alguns momentos do filme a relação parece não passar de uma amizade íntima, o que muda com um beijo trocado entre elas. Depois do beijo - único momento em que o filme dá indícios que esse seria um romance lésbico - Ana revela que teve um caso com o marido de Laura, motivo pelo qual apareceu em sua porta naquela noite.

O filme é dirigido, narrado, roteirizado e musicado por homens, em especial Oswaldo Montenegro que participa de todos os aspectos citados da produção. Nenhuma mulher assina os principais processos criativos de *O perfume da memória*.

A presença de um triângulo amoroso entre duas mulheres e um homem é uma maneira eficaz de contar uma história de amor e sexo entre duas mulheres sem deixar totalmente de lado o espectro da heteronormatividade. Apesar do marido de Laura não aparecer no filme, em vários momentos faz ligações para sua esposa e as duas mulheres conversam sobre ele durante algumas cenas do longa metragem. O relacionamento de Laura e Ana depende muito deste homem que não se mostra no filme, e sua presença na narrativa fílmica serve o propósito de construir o estereótipo da lésbica como uma mulher mal-amada que se volta a relacionamentos homoafetivos por conta de uma rejeição masculina (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 34). É o que Tania Navarro-Swain define como *lésbica porque rejeitada*.

As boas maneiras

Juliana Rojas, Marco Dutra, 2018

02h15min

Clara (Isabél Zuaa) se candidata a um emprego como babá na casa de Ana (Marjorie Estiano), que está grávida. Apesar da descrição do emprego ser cuidar da criança quando nascer, Clara se torna empregada de Ana, cuidando de todas as tarefas da casa, como cozinhar, limpar, fazer as compras no supermercado, montar o quarto do bebê, e ficar disponível às necessidades e caprichos de sua patroa, mesmo durante a noite, já que dorme na casa em que trabalha. O filme faz críticas à desigualdade entre mulheres brancas e negras

através da relação e da diferença de histórias de vida das duas personagens principais. Clara, mulher negra da classe trabalhadora, está no papel da empregada que deixa sua vida de lado para cuidar de Ana, mulher branca da elite. No início do filme, Clara revela que não conseguiu acompanhar o curso de enfermagem, enquanto Ana fez até curso de etiqueta.

As duas personagens, com posições sociais distintas, acabam se envolvendo em um relacionamento amoroso, que dura o período de gravidez de Ana. Mesmo em um relacionamento, a dinâmica de patroa *versus* empregada permanece; Clara parece continuar dormindo em um quarto separado - o “quarto da empregada”, cômodo indispensável nas casas da classe média e da elite brasileiras - e exercendo suas funções na casa. A relação empregada/patrão tende a não ser estritamente profissional, e “é impossível deixar de reconhecer a existência de uma carga forte de afetividade. Esta, no entanto, não impede uma relação hierárquica, com clara demarcação entre chefe e subalterno [...]” (BRITES, 2007, p. 93 - 94).

O relacionamento das duas mulheres não é muito desenvolvido na trama, além de uma cena de sexo e algumas trocas de beijos e carícias, e parece existir no filme com a função de fazer um *link* entre as duas partes da ficção: a primeira parte, que mostra a gravidez de Ana, e a segunda, passada alguns anos depois do nascimento do bebê. Durante o parto da criança, ainda na primeira parte do filme, Ana morre e Clara adota a criança, depois de quase abandoná-la. A ligação que Clara parece sentir com o filho de Ana, que mesmo antes de seu nascimento já a afeta - como pode ser exemplificado na cena em que Clara corta sua mão para dar a Ana, e por consequência, o lobisomem que carrega em seu ventre, uma dose necessária de sangue - pode ser compreendido pela própria relação entre a família empregadora e a mulher empregada como doméstica já que,

A intensidade de contato entre crianças e suas empregadas criava, em muitas situações, um vínculo que extrapolava a situação profissional. [...] Quando ela está em casa, “depois do serviço”, não pára de contar as façanhas de seus tutelados do momento – o que fulaninha falou, o que beltraninho fez..., de forma que seus vizinhos e familiares conhecem tudo dessas crianças (seus aniversários, sua roupa preferida...). É quase como se fossem parte da família da empregada. (BRITES, 2007, p. 98)

A segunda parte do filme trabalha a relação entre a criança e sua mãe adotiva, Clara, e as dificuldades que enfrentam pela condição do menino, que é um lobisomem. Pouco se fala sobre o relacionamento entre Ana e Clara neste segundo momento do filme, que parece se perder no meio da trama desenvolvida durante mais de duas horas de filme. Na segunda parte do filme, o foco se torna o relacionamento entre Clara e seu filho adotivo, um lobisomem, e suas tentativas de protegê-lo.

O lobisomem - resultado, no filme, de uma relação casual e fora do relacionamento de Ana com seu noivo - pode ser interpretado como um símbolo dos “monstros” que a elite e a classe média brancas procuram esconder. Abortos, relacionamentos extraconjugais, filhos fora do casamento, relações homossexuais, enfim, tudo o que fere uma moral burguesa, precisam ser escondidos para a manutenção da família tradicional enquanto representante desta dita moral. Para que a família seja preservada, vários recursos são acionados, principalmente os empregados da casa que devem, discretamente, ajudar a “limpar a sujeira”. A manutenção da moral familiar acaba por compor as obrigações do trabalho doméstico.

As boas maneiras é um filme que aborda o amor lésbico inter racial, o único longa metragem de ficção nacional a abordar de maneira tão natural a homossexualidade feminina e relações étnico-raciais, mas nem por isso não se utiliza de estereótipos já vistos em outros filmes lésbicos. A morte de Ana, na metade do filme, é a que mais chama atenção e é um dos estereótipos mais antigos utilizados pelo cinema e televisão para penalizar personagens que não seguem padrões de feminilidade. Em *As boas maneiras*, a morte da personagem bissexual pode também representar uma punição por traição; Ana fica grávida de um homem que conheceu em um bar - uma transa casual - enquanto estava noiva de outro homem.

O que surpreende no filme é que, nos materiais promocionais, como no trailer oficial e nos *posters*, o relacionamento sexual entre as duas personagens não é utilizado como um chamativo, estratégia comum de *marketing*.

2.2.2. Saiu do armário e entrou na tela: o cinema de personagens lésbicas

As obras escolhidas para a análise neste capítulo foram produzidas em contextos muito distintos; o primeiro, *Soninha tôda pura*, lançado no início da década de 1970 *Amor Maldito*, lançado em 1984, enquanto os outros quatro filmes foram produzidos em um contexto mais recente, já no século XXI. Existe um espaço de tempo, entre o fim da década de 1980 e os primeiros anos do da década de 2010 em que longas-metragens do Cinema Lésbico foram pouco produzidos. O espaço temporal entre os filmes analisados é uma consequência direta das políticas de ação para o cinema nacional, que na década de 1990 sofreram um boicote durante o governo de Fernando Collor de Mello (1990 - 1992), que extinguiu, nos primeiros meses de mandato, o aparato estatal de apoio a cultura, regido pela lei nº 7.505/86. Com isso, dissolveu o órgão de financiamento e distribuição de cinema nacional (Embrafilme), a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e o Conselho de Cinema (Concine), e o Ministério da Cultura foi transformado em uma secretaria do governo. Com o fim do financiamento estatal, o cinema brasileiro não conseguiu se manter e entrou em um processo

de estagnação. A ideia da época, entre cineastas e críticos de cinema, era que o governo Collor havia representado a morte do cinema nacional. (MARSON, 2006, p. 36). A produção do cinema nacional da década de 1990 reflete as escolhas dos filmes para esta dissertação.

Em narrativas que colocam em evidência o amor entre mulheres há a tendência de usar desses relacionamentos para pedagogizar a platéia sobre regimes de sexualidades (LOURO, 2008); ou seja, relacionamentos amorosos e sexuais não normativos são utilizados como discursos que pedagogizam o que são e o que não são práticas sexuais legítimas em uma sociedade colonial e destinam aqueles relacionamentos não normativos à infelicidade. No filme *Soninha tôda pura* (1971) dirigido por Aurélio Teixeira, a ideia de que aqueles que seguem pelo caminho “errado” da lesbianidade sofrem consequências devastadoras é bem presente. O filme trata de uma viagem a Cabo Frio feita por Soninha, sua mãe, o amante de sua mãe e sua amiga Nanan. Durante a viagem Soninha se envolve com Nanan, e, como consequência, é estuprada pelo amante de sua mãe que, na última cena do filme, a abandona deitada nua na praia.

Alguns aspectos narrativos e representativos em comum foram observados entre os filmes com temática lésbica, tanto nacionais quanto internacionais. Em quase todos os longa-metragens brasileiros analisados para este capítulo, as personagens são brancas, de classe média e magras. Esse estereótipo também prevalece nos longas do exterior, com algumas raras exceções que serão discutidas nos próximos parágrafos. A representação de mulheres lésbicas como brancas não é exclusividade do cinema, e a grande maioria de celebridades e artistas lésbicas que ganham reconhecimento são brancas (KUMPERA, 2019, p. 140). O principal ícone artístico e histórico lésbico, a poetisa grega Safo, é branca e eurocêntrica, o que nos dá um indício da construção histórica da lesbianidade, atrelada à branquitude. Dos filmes analisados para esta dissertação, o único que se distanciou da *As boas maneiras* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2018), que traz como protagonista Clara, uma personagem negra, interpretada pela atriz Isabél Zuua.

Um aspecto narrativo presente na maioria dos filmes lésbicos analisados é a completa falta de uma sociabilidade LGBTT entre as personagens, como se o fato de se relacionarem com mulheres não afetasse suas amizades e os lugares em que frequentam. A comunidade LGBTT foi construída na base da coletividade e os locais gays - como bares e boates - tem grande importância para a história de gays, lésbicas, bissexuais, transsexuais e travestis. O início de movimentos por direitos de homossexuais surgiram através de espaços de sociabilidades, como os salões do início do século XX em Berlim e Paris frequentados por artistas e intelectuais, sendo o mais famoso aquele criado pela estadunidense Gertrude Stein

(1874-1946) com sua companheira Alice Toklas (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 40) Movimentos políticos como o estadunidense *Stonewall* no final da década de 1960 e o brasileiro levante ao Ferro's Bar ocorrido em São Paulo em 1983 ambos foram iniciados em bares. A falta de uma memória pautada na história LGBTTT torna mais evidente que, nesses filmes, a homossexualidade das personagens é algo passageiro, que não define suas identidades ou afeta, de qualquer forma, suas vidas. Contar essas histórias se torna mais fácil já que, para além de existirem duas mulheres se relacionando, nada mais demonstra ser este um filme lésbico, e as personagens poderiam ser facilmente trocadas por um casal heterossexual sem que precisasse ocorrer grandes mudanças na narrativa original.

Como esquecer (2009), diferentemente da maioria dos filmes lésbicos que não procuram ser filmes engajados - ou ao menos não se colocam enquanto filmes engajados -, traz corpos LGBs⁷ em sociabilidade. A personagem lésbica que protagoniza o filme não está isolada, em meio a uma heteronormatividade, de outros personagens LGBs. O amigo mais próximo de Júlia, Hugo (Murilo Rosa) acaba de se recuperar da morte de seu marido quando Júlia é abandonada por sua esposa. A aliança entre esses dois corpos é o que encaminha Júlia para uma recuperação. A personagem Carmen Lygia (Bianca Camparato) também mantém relacionamentos com outras mulheres, o que é deixado implícito durante grande parte do filme, e é revelado para o espectador quando Carmem conta para Júlia que ela e Helena (Arieta Corrêa) haviam ficado. Em uma cena em que Júlia e Hugo vão ao bar se encontrar com amigos, a narrativa torna explícita a sociabilidade gay destes dois personagens, que se encontram no bar com um casal lésbico. Há uma normalidade mostrada no filme; ninguém “sai do armário”, pois todos já estão confortavelmente fora dele.

Também diferente de outros filmes analisados, *Como esquecer* finaliza a história da amargurada Júlia (Ana Paula Arósio) com a personagem encontrando uma possibilidade de ser feliz, mesmo que deixando seu relacionamento com Helena (Arieta Corrêa) em aberto. Para filmes lésbicos, o final feliz - ou pelo menos, um final não trágico - é uma exceção à regra; o final feliz é uma recompensa àquelas mulheres que escolheram se manter nos papéis sociais designados a elas, como esposas, mães e donas-de-casa (LOURO, 2008, p. 83). A tragédia como aspecto narrativo é uma das características que aproximam filmes que colocam relacionamentos lésbicos em primeiro plano. No caso de *Flores raras*, a personagem Lota (Glória Pires) se suicida no sofá de sua ex-namorada Elizabeth (Miranda Otto) por não conseguir superar a separação. O filme é a adaptação de uma história verdadeira, do

⁷ A escolha por utilizar, aqui, a sigla LGB ao invés de LGBTTT é devido à falta de personagens transsexuais ou travestis no filme.

relacionamento entre a poetisa estadunidense Elizabeth Bishop e a arquiteta brasileira Lota de Macedo Soares, e apresenta alguns pontos interessantes na ambientação e na construção das personagens que devem ser discutidos.

O filme faz uso de espaços privados, mostrando as três personagens na casa concebida por Lota de Macedo Soares em Petrópolis, deslocando o espaço privado do lar como um local símbolo da submissão da mulher às amarras do patriarcado, como a maternidade, o cuidar da casa e do marido, a manutenção da família tradicional. O que as personagens vivem na Casa Samambaia é a criação de um mundo delas, onde “o privado aparece como espaço de emancipação feminina e não de assujeitamento. Isto permitiu a elas um determinado conhecimento sobre si mesmas, que não se identifica, necessariamente com as práticas femininas impostas socialmente.” (NOGUEIRA, 2005, p. 46). A socialização das personagens ocorre, quase em todo o momento, em ambientes privados, seja em casa ou na casa de amigos em festas particulares. Para além de uma escolha da equipe do filme, o viver em ambientes privados, em detrimento a locais públicos, é um marco da socialização gay e lésbica, principalmente de meados do século XX e início do século XXI. Por que a tradição familiar heteronormativa é compulsória e exclui todos aqueles sujeitos que vivem de qualquer outra maneira, e em particular nas décadas de 1950 e 1960 essa compulsoriedade se deixa mais evidente, os espaços da boemia, de bares e casas noturnas, se tornam os locais em que as sociabilidades fora da heteronormatividade possam se desenvolver (NOGUEIRA, 2005, p. 47). O vínculo formado entre Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop com a Casa Samambaia demonstra a construção de um espaço privado tão caro para aqueles que não podem experimentar a liberdade total em ambientes públicos, e representa uma parte cara da memória de gays e lésbicas que, ao serem rejeitados por familiares e pela sociedade, formam seus próprios vínculos familiares e espaços de sociabilidades. Como afirma Nadia Nogueira,

A cidade borbilhava em suas transformações e as protagonistas dessa história, Lota e Bishop, pouco freqüentavam esses espaços públicos, provavelmente participassem de reuniões em ambientes particulares, como a casa dos amigos mais íntimos. Consta que elas se mantiveram na casa da serra, vista aqui como espaço lésbico, local de maior liberdade de ação, onde recebiam os amigos, administravam as atividades dos funcionários, criando para si mesmas uma sociabilidade privada, eletiva. (NOGUEIRA, 2005, p. 49)

A construção da personagem de Lota de Macedo Soares também chama a atenção; os vestuários e trejeitos trazidas pela atriz Glória Pires e pela equipe de figurinistas remetem a uma personagem mais masculinizada, o que em si poderia ser um aspecto positivo do filme. Mas junto à construção imagética de Lota no filme, a construção da personalidade possessiva e ciumenta mostrada em diversas cenas contracenadas com Elizabeth Bishop mostra ao

espectador uma personagem da lésbica masculinizada - a caminhoneira, sapatona ou *butch* - com problemas de caráter e de comportamento, beirando o abuso psicológico - explícito na cena em que Lota chama Elizabeth de bêbada por conta de seu alcoolismo, o que, na narrativa do filme, leva Elizabeth a retornar aos Estados Unidos. A escolha do vestuário das personagens faz parte da narração cinematográfica e, assim como todos os aspectos de um filme, representa algo. Segundo Antonio Moreno (2014, p. 15) o “reforço do vestuário [...] nos serve de exemplo para demonstrar como determinados elementos são utilizados no cinema para destacar, chamar atenção e dar enunciados da condição social do personagem e assim reforçar a aparência de veracidade.”. A mulher que leva uma vida não convencional - seja a negação da convenção do casamento, da maternidade ou de relacionamentos heteroafetivos - é encaixada no estereótipo de uma mulher amargurada, infeliz, que, por não conseguir se adaptar às normas sociais, vive sua vida a partir do fracasso. A lésbica amargurada, grosseira e possessiva é um dos estereótipos marcantes do Cinema Lésbico.

O tema trágico também é característica do longa-metragem dirigido por Adelia Sampaio, um dos primeiros filmes nacionais a trazer, em primeiro plano, uma história de amor entre duas mulheres. Baseada em uma história verídica, lida por Sampaio nos jornais, *Amor Maldito* (1984) traz a história da miss Sueli (Wilma Dias) e a executiva Fernanda (Monique Lafond), que vivem um relacionamento conturbado depois da miss ser expulsa de casa por seu pai, o pastor ultraconservador Daniel. Desiludida e grávida, Sueli se joga da janela do apartamento de Fernanda, que é acusada de sua morte. A tragédia, porém, se manifesta de maneira diferente na narrativa de Adelia Sampaio e José Louzeiro, que assinam o roteiro do filme. Neste, a tragédia vivida pelas personagens se mostra como uma denúncia da violência jurídica experienciada por Fernanda e por todos os abusos sofridos por Sueli antes de seu suicídio. Através da história do casal, Sampaio denuncia a lógica cristã burguesa que criminaliza corpos fora da heteronormatividade.

A tragédia assistida em filmes lésbicos difere de romances heterossexuais clássicos; neles, a tragédia romântica quebra com o desejo dos espectadores de que o casal permaneça junto - e vivo - no final do filme. Em filmes do Cinema Lésbico a expectativa é que o casal se separe ou por morte de uma das mulheres ou por envolvimento de um terceiro personagem, em sua maioria um personagem masculino. Em vários filmes o triste final das personagens principais serve de prólogo, mostrado no início da película - como é o caso do estadunidense *Carol* (Todd Haynes, 2015) e o francês *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019) -. É o caso também do brasileiro *Amor Maldito* (Adelia Sampaio, 1984), que inicia o filme com a cena de Sueli se jogando do apartamento de Fernanda; neste caso, porém, a

motivação para essa escolha da cineasta fica explícita com o decorrer do longa metragem, já que o foco da história é a violência sofrida por Fernanda quando é acusada de matar sua ex-companheira. O fim trágico que parece perseguir personagens lésbicas no cinema nacional e internacional pode ser entendido como uma simbologia para o rompimento e o apagamento de histórias de relações entre mulheres fora das telas.

Alguns casos podem ser analisados, tanto no cinema quanto na literatura. Em entrevista ao programa norte americano *Build Series*, a diretora do filme *Rafiki* (Wanuri Kahiu, 2018), drama lésbico queniano que sofreu com a censura do governo do Quênia, onde a comunidade LGBTTT ainda é perseguida por legislações proibindo a homossexualidade⁸, falou sobre o processo de proibição do filme em seu país natal. Wanuri Kahiu reflete sobre a resposta do governo queniano a seu filme, que, segundo a cineasta, não teria sido censurado se o final do filme fosse trágico. De acordo com ela, o órgão responsável pela classificação etária de filmes no Quênia propôs que “se eu mudasse o final do filme, eles sentiram que o final era muito esperançoso, e se eu pudesse fazer um desfecho com mais arrependimento [por parte das personagens principais], então eles me dariam uma classificação e não censurariam o filme.”⁹. O problema identificado pelo governo queniano não foi, portanto, a representação de personagens lésbicas e o amor entre mulheres no filme *Rafiki*, e sim o fato de que o desfecho trazia uma faísca de esperança para aqueles perseguidos e impedidos de manifestar suas identidades livremente. Uma situação similar foi vivida pela escritora brasileira Cassandra Rios, que em 1952 teve um dos seus livros censurados, o que não era atípico para as obras da autora. Porém, neste caso, o problema encontrado pelos censores foi por ter dado um final feliz à protagonista lésbica de seu livro (NOGUEIRA, 2005, p. 171). A narrativa trágica imposta a mulheres lésbicas é muito mais que uma escolha por parte de romancistas e roteiristas; é uma imposição política pautada pelos ideais de manutenção da estrutura heteronormativa.

A imposição narrativa do sofrimento da mulher que não se adequa às noções heteronormativas e patriarcais e, dessa forma, falha sua posição de mulher, não é recente ou exclusivo de filmes que tratam de relações de amor e afeto entre mulheres. Segundo a pesquisadora Guacira Lopes Louro (2008),

Num tempo pós-guerra, parecia necessário, de algum modo, deter ou reverter o avanço feminino que fora possibilitado pelo longo conflito. O cinema ajudaria a

⁸ Aqui utilizado como termo “guarda-chuva” para indicar a proibição de relacionamentos do mesmo sexo, tanto para mulheres quanto para homens, e qualquer outra performance de gênero considerada não-normativa.

⁹ Do original “The classification board said if I changed the ending of the film, because they felt the ending was too hopeful, and if I could make the ending of the film more remorseful, then they would give me a rating, and they wouldn’t ban the film.”. Transcrição e tradução minhas.

promover a “volta ao lar” e a recomposição da estrutura familiar tradicional. Roteiros de inúmeras comédias, romances e dramas passavam a tratar daquele que se colocava como o novo dilema feminino: a escolha entre a família (casamento e filhos) ou a carreira profissional. Um *happy end* recompensava as mulheres que escolhiam certo, isto é, o lar, enquanto as outras, muitas vezes representadas como “masculinizadas”, duras e amargas, terminavam sós e infelizes. (LOURO, 2008, p. 83)

O lesbianismo é, portanto, realocado junto a outras formas de contestação à ordem patriarcal no cinema do pós-guerra, como outra qualquer subversão feminina. Em meados do século XX, em que a sexualidade e o sexo ainda eram implícitos na narrativa fílmica - principalmente por conta do Código Hays, uma espécie de censura, ou boicote, iniciado em Hollywood da década de 1930, que não permitia a representação de condutas fora da norma cristã, branca e burguesa (MOREIRA, 2016, p. 23) -, a presença de personagens femininas que são descritas como “masculinizadas” pode levar o espectador a entender que se trata de uma personagem lésbica. Essa personagem seria, então, a antagonista, não só da “mocinha” que protagoniza o filme, mas também de uma ideia de bons costumes que deveriam ser seguidos à risca, entre eles o casamento monogâmico e heteroafetivo. Essa dicotomia entre as personagens - que nos filmes mais recentes não é colocada exatamente de forma negativa, mas também raramente estão presentes para criticar a norma heterossexual - toma o espaço da subjetividade e da construção do afeto entre mulheres.

No cinema mais recente, do final do século XX e início do XXI, as representações lésbicas ainda parecem trazer a relação antagônica da “mocinha”, que segue certos padrões heteronormativos, e da personagem lésbica que, apesar de não ser representada como uma vilã, é normalmente responsável por desviar a “mocinha” da normalidade. Nesses casos, a personagem da “mocinha” está casada ou noiva com um homem - e eventualmente grávida -, e vive aparentemente na normalidade branca, heterossexual e de classe média, sem se questionar sobre sua identidade de gênero ou sua sexualidade em nenhum momento antes de conhecer a personagem da lésbica. Essa aparente normalidade então, é rompida quando as duas personagens se conhecem, o que coloca a “mocinha” em uma encruzilhada; assim como os filmes do pós-guerra, a personagem deve escolher entre a família - neste caso a aceitação de seu marido e seus pais - e uma vida com sua nova parceira. É o caso dos estadunidenses *Carol* (2015), *Desobediência* (2018) e *Imagine Eu e Você* (2005), e dos nacionais *O perfume da memória* (2016), *As boas maneiras* (2018) e *Amor Maldito* (1984).

O amor lésbico não é - como ideias que surgiram nos últimos anos e ganharam força através de *hashtags* e campanhas publicitárias - uma forma de amor como todas as outras; ele é, por natureza, uma oposição à norma imposta que coloca como natural e inquestionável a

atração entre homem e mulher, e a competição entre mulheres pela atenção e o amor de um homem. Para Wittig (s.p, 2012) a existência de lésbicas em si questiona a ideologia da diferenciação natural entre homens e mulheres, que coloca como biológica uma suposta inferioridade destas, já que “revela que a divisão com relação aos homens, dos quais as mulheres têm sido objetos, é política e mostra que temos sido ideologicamente reconstituídas como ‘um grupo natural’”.

O silenciamento de experiências lésbicas no cinema é uma consequência direta da heterossexualidade compulsória, que empurra essas mulheres para a outridade, e da dominação masculina, que enxerga em relações saudáveis entre mulheres uma perda de seu poder emocional, econômico e físico. Para que esse poder não se dissipe e a ordem heteropatriarcal se mantenha, relações lésbicas precisam ser escondidas, ridicularizadas, destruídas. O laço entre duas mulheres que mantêm uma relação amorosa deve ser rompido para que a dominação masculina possa ser exercida. Homens não podem dominar as mulheres quando escapam à relação de servidão, que implica obrigações sexuais e econômicas - como o trabalho doméstico e a produção de filhos que carreguem o nome do pai -, através da negação da heterossexualidade (WITTIG, 2012, s.p). Cinema Lésbico, influenciado pelo imaginário colonialista de higienização de corpos não normativos se utiliza de narrativas para impor uma normalização da heterossexualidade como a única expressão da sexualidade possível. No cinema isso se mostra pela quase inexistência de filmes que abordam o amor lésbico de maneira não satírica, ou pelo uso de personagens lésbicas para a produção de filmes que pedagogizam sobre a sexualidade feminina, com a intenção de direcionar visão das espectadoras para uma única possibilidade de compreender suas sexualidades a partir da imposição da heterossexualidade.

Lésbicas são despidas da possibilidade de uma existência inteira; dependem, nestes filmes, do outro. O outro homem - normalmente o marido de uma das personagens -, o outro em forma de convenção social, seja ela a maternidade, seja o casamento. Imposições feitas às mulheres invadem o mundo de personagens lésbicas ou bissexuais e são interpretadas pela narrativa fílmica como naturais. Não somente naturais, mas também como o caminho mais correto a ser seguido, abandonando então, o caminho desvirtuoso da lesbianidade. Tanto em *O perfume da memória* (Oswaldo Montenegro, 2016) quanto em *Amor Maldito* (Adelia Sampaio, 1984) existe um conflito gerado a partir da gravidez de uma das personagens. No primeiro, a personagem Laura (Amandha Monteiro) revela que está grávida de seu marido, que a deixou, o que se torna mais uma complicação em seu relacionamento com Ana (Kamila Pistori). Em *Amor Maldito*, Sueli engravida de um jornalista com quem teve um caso na noite

de seu casamento com Fernanda, uma das razões que a leva ao suicídio. Também em *O perfume da memória* (Oswaldo Montenegro, 2016), ambas as personagens são casadas com homens; Laura é deixada por seu marido, que ainda participa da narrativa através de telefonemas trocados com a personagem, e Ana vive um casamento aberto. Durante grande parte do filme, que se passa durante uma madrugada, o assunto discutido pelas personagens é o casamento e seus respectivos maridos. Outra complicação presente na narrativa é a revelação, no final do filme, de que Ana havia tido um caso com o marido de Laura, algo que a personagem escondeu durante a madrugada que passaram juntas.

Em ambos os filmes discutidos no parágrafo acima a narrativa é elaborada a partir da presunção de uma existência dentro da normalidade - ou da heteronormatividade - que é quebrada por um relacionamento lésbico. Em *Amor Maldito* a miss Sueli viu no relacionamento com Fernanda um escape de sua vida conturbada pelos abusos sexuais de seu pai e por ter sido expulsa de casa. Seu relacionamento com Fernanda não aparenta ter importância para a personagem, que trai sua recém esposa com um jornalista na festa de seu casamento. Já em *O perfume da memória*, o relacionamento entre as duas personagens se constrói em uma madrugada, o que traz uma impressão de ser uma aventura passageira vivida pela personagem Laura após ser abandonada por seu marido. Em vários momentos do filme a relação das duas personagens parece se direcionar para uma amizade íntima, sem atração ou paixão.

Uma construção presente no filme de Oswaldo Montenegro, assim como em vários outros filmes e programas de televisão, e que já foi analisada por Navarro-Swain (2004, p. 74) é a narrativa da mulher que se torna lésbica por ser mal-amada; ou seja, a lesbianidade trazida em forma de rejeição de um homem. Em *O perfume da memória*, Laura vive uma recente rejeição de seu marido e Ana vive uma relação platônica e aberta com o seu. Ambas se apaixonam por não manterem relações satisfatórias com homens. O estereótipo da lésbica enquanto uma mulher rejeitada e mal-amada que, para superar a rejeição, se volta contra os homens que a rejeitaram e se sujeita a relações amorosas com mulheres. A lésbica seria “uma mulher que foge ao paradigma de beleza e “feminilidade” e escolhe a companhia feminina por não atrair os homens.” (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 35).

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. [...] E a existência lésbica tem sido vivida (diferentemente, digamos, da existência judaica e católica) sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social. A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a

coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor. (RICH, 1980, p.36)

O Cinema Lésbico, assim como toda a forma de arte e cultura que procuram representar e trazer referências históricas lésbicas, permanece à margem da cultura colonial e heteronormativa, considerada como a cultura legítima. Com poucas referências históricas e representações artísticas, além da misoginia e lesbofobia vivida por artistas abertamente lésbicas, o fazer arte por e para mulheres que amam mulheres é uma tarefa difícil e pouco reconhecida. Com poucos editais específicos para temas como diversidade sexual e de gênero - importantes para a manutenção da indústria cinematográfica, já que o fazer cinema é um trabalho caro, com necessidade de financiamento -, o cinema lésbico acaba por entrar como uma subcategoria dentro da subcategoria de cinema LGBTT¹⁰, que tratam de temas como homossexualidade e transsexualidade, mas que em geral não abarcam as especificidades das identidades lésbicas.

Registros de artistas lésbicas são sistematicamente perdidos, esquecidos, destruídos, e seus feitos ficam de fora da História oficial, reservado a elas somente uma nota de rodapé. Mas apesar da quase inexistência das lésbicas na História oficial ser naturalizada, nem sempre essas mulheres tiveram suas glórias apagadas. A poetisa grega Safo, que mantinha uma escola de poesia e música para mulheres na ilha de Lesbos e escrevia sobre o amor que tinha por outras mulheres, exaltando o erotismo e a paixão, era exaltada como uma das mais talentosas poetisas gregas de seu tempo por seus contemporâneos. Foi somente com a formação do cristianismo no Império Romano e, como consequência, a proibição da homossexualidade sob pena de morte em território romano, que os poemas de Safo foram queimados (NAVARRO-SWAIN, 2004, p.30). A destruição de vestígios históricos de mulheres lésbicas não é coincidência, muito menos acidente; é um projeto de mundo.

Assim, o que se sabe da História da humanidade depende de certa racionalidade impressa aos fatos, é uma história, uma narração cujas conexões são arbitrarias. Isso significa que os olhos vêem o que querem e podem ver através de uma “política de esquecimento”: apaga-se ou destrói o que não interessa à moral, às convicções, aos costumes, à permanência de tradições e valores que são dominantes em determinada época. (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 15)

Obras de cineastas lésbicas que, assim como os vestígios históricos de uma existência e resistência lésbica são perdidos, queimados, mau catalogados ou simplesmente não transferidos para o mundo digital e, conseqüentemente, esquecidos no fundo de alguma gaveta em acervos cinematográficos. Cineastas abertamente lésbicas que dirigiram filmes expondo suas realidades não são assistidas por um grande público e, mesmo na era das

¹⁰ Sigla que corresponde a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais e Travestis.

plataformas de *streams* e *torrents*, em que filmes se tornam cada vez mais acessíveis para todos com acesso à internet, não são facilmente encontrados em nenhum formato - em mídia digital ou em DVDs -. É o caso das cineastas estadunidenses Cheryl Dunye e Barbara Hammer que, apesar de apresentarem importantes marcos para o cinema engajado dos Estados Unidos, são pouco reconhecidas fora do meio lésbico - e mesmo neste passam muitas vezes despercebidas, principalmente Cheryl Dunye que, além de ser abertamente lésbica, é uma diretora negra. O longa-metragem mais conhecido de Dunye, *The Watermelon Woman* (dir. Cheryl Dunye, 1996), escrito, dirigido, editado e estrelado pela estadunidense, recebeu algum reconhecimento entre a crítica, sendo apresentado no Festival de Cinema de Berlim em fevereiro de 1996, o que rendeu à obra o prêmio *Teddy Award*¹¹. Na comemoração de 20 anos da estreia do filme, completados em 2016, *The Watermelon Woman* foi exibido na sala de cinema independente *Metrograph* na cidade de Nova Iorque durante uma semana. Apesar do relativo sucesso com a crítica de cinema e de ter sido lançado em DVD no ano 2000, o filme é difícil de ser encontrado pelo público geral, e, quando encontrado na internet, não tem legendas ou dublagens, o que o torna inacessível para o público nacional que não domina a língua inglesa. O DVD de *The Watermelon Woman* consta na lista de produtos da loja de compras *Amazon*, mas no momento da escrita deste capítulo, o produto estava indisponível.

Os filmes da Barbara Hammer são ainda mais difíceis de serem assistidos fora dos círculos de festivais e mostras de cinema. Hammer é considerada uma das pioneiras do Cinema Lésbico norte americano e seus filmes - a maioria produzidos na década de 1970 - discutem a sexualidade de mulheres lésbicas e são definidos como experimentais. Segundo o site oficial da cineasta, que faleceu em 2019 aos 79 anos, Barbara Hammer iniciou sua carreira como cineasta após se assumir como lésbica e percorrer os Estados Unidos em uma motocicleta, documentando experiências pessoais com uma câmera Super 8. Filmes como *Dyketactics* (dir. Barbara Hammer, 1974) - considerado o primeiro filme lésbico -, que em tradução livre significa algo como “táticas sapatão”, mostram cenas reais de sexo lésbico sem o fetiche pautado pelo olhar masculino. Barbara Hammer inverte, na prática do cinema experimental, a máxima descrita por Laura Mulvey em seu importante ensaio *Prazer Visual e o Cinema Narrativo* (1975) em que as mulheres carregam o significado de uma ordem patriarcal, mas não produzem seus próprios significados. (MULVEY, 1975, p. 58). Apesar de ser considerada a pioneira do Cinema Lésbico, a obra de Hammer é raramente encontrada para ser assistida na íntegra fora de festivais e mostras de cinema. Apenas trailers

¹¹ *Teddy Award* é um prêmio de cinema oferecido a filmes de temática LGBT apresentados no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

promocionais estão disponíveis nas plataformas de vídeos YouTube e Vimeo e mesmo no site oficial da cineasta, que parece existir para ser um meio oficial de divulgação da obra de Hammer, os filmes não estão presentes.

Obras de cineastas abertamente lésbicas, como as mencionadas nos parágrafos anteriores, tendem a representar personagens lésbicas fora da narrativa de tragédia, sem suicídios, separações traumáticas, e sem elementos sociais como gravidez e casamentos heterossexuais. Essas representações mais positivas de personagens lésbicas no cinema nacional mais atual são mais presentes em curtas metragens, normalmente dirigidos por mulheres lésbicas ou bissexuais. Os curtas-metragens *Minha história é outra* (Mariana Campos, 2019) e *A felicidade delas* (Carol Rodrigues, 2019) são dois exemplos de filmes brasileiros que retratam a afetividade entre mulheres negras. No âmbito do cinema nacional, a comunidade LGBTTT parece ser melhor representada - ou ao menos mais amplamente representada - em filmes de curta-metragens. A tragédia sai do plano narrativo para dar lugar para a afetividade e a resistência do dia a dia, e os corpos brancos e docilizados dividem o espaço com corpos negros, gordos e não normativos. Seriam, então, os curtas-metragens o espaço ideal para a construção de um Cinema Lésbico que represente mulheres lésbicas e suas múltiplas formas de viver e de ser?

Os filmes do Cinema Lésbico nacional ainda estão pautados em estereótipos e padrões heteronormativos e brancos de beleza. Todas as personagens lésbicas ou bissexuais são brancas, de classe média e magras, representando a identidade lésbica a partir de uma ideia monocromática e abrindo pouco espaço para a subjetividade. Não há, em longa-metragens nacionais, a representação de lésbicas *butch* - lésbicas masculinizadas -, gordas ou negras. Mesmo trazendo histórias de sexo e amor entre mulheres, os filmes ainda seguem uma heteronormatividade na construção das personagens e na escolha das atrizes. Como afirma a pesquisadora Aline Dias,

Nesse sentido, há uma norma social a ser cumprida onde o importante é “parecer heterossexual”, e isso está ligado ainda a feridas não curadas do processo de ditadura militar que o Brasil enfrentou. Quando a norma heterossexual não é obedecida, quem tem o poder de decidir, o faz através da violência simbólica, apresentando corpos docilizados, brancos e sobretudo aparentemente heterossexuais. (DIAS, 2019, p. 303 - 304)

Esses filmes isolam as identidades lésbicas, separando-as de outras tão importantes quanto para formar um Cinema Lésbico engajado politicamente. Corpos brancos, docilizados e como aparência heterossexual, como coloca a pesquisadora Aline Dias (2019, p. 304) apagam as várias formas de existir e resistir de lésbicas negras, gordas, indígenas e

deficientes. Portanto o Cinema Lésbico de longa-metragem produzido atualmente, mesmo que quebrem com a narrativa heterossexual, ainda se encaixam em uma lógica colonialista.

Os filmes que tratam a temática lésbica raramente podem ser considerados filmes feitos para representar verdadeiramente as identidades de mulheres lésbicas - utilizo aqui o plural já que essas identidades e experiências não são monolíticas e não podem ser referenciadas no singular -, pois em sua maioria, os filmes utilizam estereótipos já existentes sobre mulheres lésbicas, ou mobilizam a história de forma a pedagogizar a espectadora sobre normas sexuais através de finais trágicos que uma ou mais protagonistas vivem, como estupro corretivo, separação dolorosa ou morte. Em raríssimos casos, filmes mostram mulheres lésbicas em relacionamentos saudáveis, sem a influência de homens, e que sobrevivem e se mantêm juntas até o final do filme. Para que serve então uma categoria como cinema lésbico se, em contexto nacional, não procura representar personagens lésbicas de uma maneira positiva?

Considerando que as categorias “homossexualidades” não conseguem dar conta dessas especificidades das experiências e das identidades de mulheres lésbicas - cisgêneras ou transsexuais - é preciso pensar um cinema específico que contribua para a discussão pública e para a representação dessas mulheres, que esteja desprendido de filmes que abordam as experiências de homens gays, e que sirva para complementar o cinema LGBTTT, e não para ser invisibilizado por ele. E mais importante, um Cinema Lésbico deslocado de questões políticas intrínsecas à manutenção da saúde mental e à sobrevivência de corpos lésbicos acaba por entrar na lógica neoliberal de homogeneização dos corpos. Sem a memória e a subjetividade de mulheres lésbicas, a representação no cinema e na televisão se torna vazia de significado, é a representação pela representação.

As lésbicas são apagadas do cinema que se pretende universal, mas que na verdade é heteronormativo e branco. Quando aparecem, são higienizadas a partir da lógica da universalidade da branquitude e da heteronormatividade e mostram uma imagem de uma identidade lésbica monolítica. Como afirma a pesquisadora Aline Dias,

A sapatona ainda constrange, pois carece da limpeza social higienista, que empurra suas especificidades para dentro de si, para então tornar-se lésbica, que na compreensão heteronormativa, consegue caminhar socialmente sem maiores problemas visto que sua sexualidade (aberração), está dentro e não exposta. Tornando-se um problema apenas quando manifesta sua sexualidade em público. É nesse contexto que são produzidas as lesbofobias, como um nó que articula patriarcado, capitalismo e racismo. (DIAS, 2019, p. 313)

O olhar feminino no cinema pode nos auxiliar no debate sobre essa questão, mas não nos serve como um resposta simples e idealizada para o problema da falta de representação lésbica no cinema nacional. É importante que mulheres façam cinema, não somente na

posição de atrizes protagonistas, mas também de diretoras, produtoras e roteiristas. Mas é essencialista pensar que apenas a presença feminina dê conta de modificar o sistema de representação colonial e heteronormativa, e se torna ainda mais ineficaz quando percebemos a pequena quantidade de mulheres negras que quebraram a barreira patriarcal branca para assumir a direção de longas-metragens nacionais. Apenas três - Adelia Sampaio, a primeira, em 1984, Glenda Nicácio em 2017 e 2018, e Viviane Ferreira, também em 2018 - que, apesar das três décadas de diferença entre seus filmes, encontram uma indústria cinematográfica que se modificou muito pouco. Como já citado anteriormente, o “Boletim Raça e Gênero no cinema brasileiro” (CANDIDO; MARTINS; RODRIGUES; FERES JÚNIOR, 2017), feito pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas) da UERJ, mostra que apenas 2% dos filmes brasileiros com público superior a 500 mil espectadores, produzidos entre 1970 e 2016, foram dirigidos por mulheres brancas. O restante dos filmes foram dirigidos por homens. A categoria mulheres negras nem aparece nos resultados da pesquisa, indicando a quase inexistência de mulheres negras dirigindo filmes e contando suas histórias no cinema nacional.

As complexidades que cercam o fazer e o pensar um Cinema Lésbico existem pela diversidade de formas possíveis de ser lésbica, algo que não é representado nos filmes analisados para este subcapítulo. A identidade lésbica ainda é interpretada pela maioria dos filmes como monolítica, sem espaço para subjetividade e para uma reflexão mais profunda sobre o que é ser lésbica. As atrizes são, na maioria dos filmes, magras, brancas e de “aparência heterossexual”, ou seja, respeitando normas de feminilidade impostas às mulheres. A representação de lésbicas ainda parece estar submetida ao olhar do homem branco, mesmo em filmes dirigidos por mulheres, já que não conseguem romper com representações femininas essencialistas, que definem um padrão de comportamento considerado natural ligado ao sexo biológico.

2.3. CINEMA NEGRO

O cinema nacional e de mercados cinematográficos ocidentais maiores, como Hollywood, foram construídos como espaços brancos e masculinos, onde imperam representações raciais criadas a partir de ideologias e de olhares brancos sobre outros grupos étnicos. O espaço da branquitude é um espaço de poder e privilégio social em uma sociedade racialmente hierarquizada. Toda forma de mídia e arte criada em uma sociedade racista é

influenciada pelo padrão de moral e de estética da branquitude, seja de forma a questionar ou a manter este padrão.

A questão central deste subcapítulo é de que forma a posição social privilegiada da branquitude levou à criação de um cinema que se diz universal, mas que é branco, masculino e heterossexual e, por isso, forçou a formação de um outro cinema, que, colocando a questão racial em pauta, buscou ser questionador dessa ordem hegemônica. A branquitude pode ser definida como “‘ser o poder’ ou ‘estar no poder’; assim, a branquitude é um lugar de poder: de privilégios simbólicos, subjetivos e materiais que reproduzem os preconceitos raciais, a discriminação racial e o racismo.” (VIGOYA, 2018, p. 132). Proponho uma discussão sobre a branquitude no cinema brasileiro, entendendo o movimento artístico Cinema Negro pelo olhar teórico-metodológico da branquitude.

O Cinema Negro surgiu como um questionamento ao cinema hegemônico que representava pessoas negras através de estereótipos e, durante décadas fez uso de atores brancos com maquiagem escura, conhecido como *blackface*. O Cinema Negro é uma expressão artística sem regras estéticas, mas que conta com personagens negros que procuram sair dos estereótipos raciais criados e reproduzidos pela branquitude. O Cinema Negro foi se construindo, no Brasil e fora dele, enquanto movimento de contestação às narrativas e representações hegemônicas no cinema. Criar narrativas diferentes daquelas que se utilizam de estereótipos para modificar o imaginário social e podem levar a uma reflexão que parte das telas de cinema, mas vai para além delas.

Mas para entender o Cinema Negro de forma a não colocá-lo no espaço da outridade em relação aquele cinema que se diz hegemônico e universal, é preciso entender este não como universal, mas sim, como um cinema branco. Esse cinema branco buscou representar pessoas negras de forma a manter uma ideia de superioridade da raça branca, expondo personagens e atores negros a ridículos estereótipos e em pequenos papéis de empregadas domésticos, bandidos e “mulatas” sensuais. Segundo Ceíça Ferreira,

Assim como no cinema, também na literatura e na telenovela, a branquitude mantém-se na representação (na construção de personagens, na escolha de elenco) e, principalmente, na produção dessas narrativas, na qual se articula com a desigualdade de gênero, pois caracteriza-se como predominantemente branca e masculina. (FERREIRA, 2018, p. 83-84)

A branquitude surge como um espaço inquestionável de poder e normalidade, e de falsa neutralidade, que empurra aqueles que não pertencem à branquitude para o local de outridade. Como afirma Liv Stovik, a branquitude é “um lugar de fala confortável, privilegiado e inominado, de onde se tem a ilusão - poderia acrescentar-se - de observar sem

ser observado.” (SOVIK, 2004, p. 368). A branquitude não é racializada, ao menos não da forma determinista que racializa os não-brancos. A racialização dos brancos ocorre de forma a torná-los sujeitos, seres humanos universais, enquanto a racialização de negros e indígenas os torna, na visão da branquitude hegemônica, não-sujeitos. Ou seja, somente existe um Cinema Negro por que o cinema hegemônico é branco. Por isso a importância de se nomear esse espaço de poder, assim como os espaços de mídia que ajudam na manutenção desse poder, que não é universal como se pretende.

A imposição da estética e da beleza brancas no cinema não se restringe somente a inferiorizar e excluir personagens negros dos filmes, embranquecer personagens negros históricos em adaptações cinematográficas de suas biografias e fazer a prática do *blackface*. Também passou por branquear ainda mais atrizes brancas, algo que os clássicos hollywoodianos da primeira metade do século XX faziam. As mais famosas loiras de Hollywood, como Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Jean Harlow, não eram loiras naturais e pintavam o cabelo para parecerem mais como o ideal de beleza branca (HOOKS, 2019, p. 222). Como afirmou a intelectual estadunidense bell hooks, “a obsessão de transformar mulheres brancas em estrelas de filmes ultrabranças era claramente uma prática cinematográfica que buscava manter uma distância, uma separação entre aquela imagem e a Outra negra; era uma forma de perpetuar a supremacia branca.” (HOOKS, 2019, p. 222).

Mesmo em movimentos cinematográficos progressistas, como o Cinema de Mulheres e o Cinema Lésbico - o primeiro sendo um movimento pautado pela presença de cineastas e protagonistas mulheres, e o segundo pautado sobre histórias de amor e vivências lésbicas entre mulheres que se relacionam com mulheres - a branquitude permanece como padrão estético no audiovisual. Também as críticas cinematográficas feministas, intelectuais que buscam repensar as formas que corpos de mulheres são representados no cinema, só o fazem a partir de corpos brancos e, quando incluem corpos de mulheres negras em suas críticas, não tomam a raça como significantes de diferença (HOOKS, 2019, p. 229).

O cinema, por ser composto majoritariamente por realizadores brancos e brancas segue ideais da superioridade branca ao compor uma série de arquétipos¹² para representar personagens negros. Esses arquétipos foram interpretados e estudados pelo intelectual João Carlos Rodrigues em seu livro *O negro brasileiro e o cinema*, de 1988. Rodrigues analisou os arquétipos “pretos velhos”, “mãe preta”, “mártir”, “negro de alma branca”, “nobre selvagem”, “negro revoltado”, “negão”, “malandro”, “favelado”, “crioulo doido”, “mulata boa” e “musa” (RODRIGUES, 1988). Entre esses, os mais presentes no cinema e no imaginário brasileiro

¹² Arquétipos são personagens atrelados a determinados padrões de comportamento, normalmente estereotipados.

são o malandro, o mártir, o nobre selvagem, o negro revoltado, o favelado, o crioulo doido e a mulata boa (RODRIGUES, 1988). O cinema, trabalhando em favor dos ideais da branquitude, permite que atores brancos - em especial, homens - interpretem sujeitos complexos e humanos, enquanto delegou a atores e atrizes negras ora a assexualidade ou a hiperssexualização violenta e criminosa dos “negões” estupradores, ora a infantilidade do “crioulo doido” ou a malandragem, e ainda, o favelado honesto, trabalhador e humilde, falsamente idealizado pela intelectualidade de esquerda para manifestar-se contra as desigualdades sociais (RODRIGUES, 1988).

Sobre as representações da sexualidade e masculinidade de homens negros a intelectual estadunidense bell hooks (2019) afirma que a ideia que homens negros são estupradores e violentos surge do suposto fracasso destes homens em “realizar o destino masculino falocêntrico em um contexto racista.” (HOOKS, 2019, p. 174). Homens negros, segundo as suposições sobre raça e gênero que emergem da branquitude, são emasculados pelos homens brancos e, por isso, estupram, controlam e violentam mulheres. A imposição de uma masculinidade falocêntrica feita pelo patriarcado branco a homens negros desde que estes foram sequestrados de suas terras e trazidos para o continente americano, não foi aceita de maneira homogênea por todos os homens negros; mas a aceitação do falocentrismo branco foi uma forma de medir o progresso do homem negro até chegar a um padrão que a branquitude estadunidense definiu como humano (HOOKS, 2019, p. 176). Sobre os papéis de gênero na comunidade afro-americana no pós abolição, bell hooks afirma que

Críticos que observam a vida negra de um ponto de vista machista promovem a premissa de que os homens negros foram devastados psicologicamente porque não tiveram a oportunidade de se desvinciliar da escravidão em empregos mal remunerados para empregadores brancos racistas, quando na verdade esses homens que queriam trabalhar mas não arrumavam emprego, assim como aqueles que não queria arrumar empregos, podiam muito bem estar aliviados de não ter de se submeter à exploração econômica. Simultaneamente, havia mulheres negras que queriam que os homens assumissem papéis patriarcais, e outras que estavam felizes por seres autônomas, independentes. Muito antes do movimento feminista contemporâneo aprovar a ideia de que os homens poderiam ficar em casa e cuidar das crianças enquanto as mulheres trabalhavam, mulheres e homens negros tinham tais arranjos e eram felizes com eles. (HOOKS, 2019, p. 180-181)

Essas representações sociais de gênero e raça descritas por hooks vão influenciar na criação e constante reprodução de arquétipos para definir e restringir as possibilidades que pessoas negras teriam para viver suas vidas no pós abolição, tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Alguns dos arquétipos estudados por João Carlos Rodrigues podem ser explicados pela delimitação que a branquitude falocêntrica criou para homens e mulheres negras.

Em especial o arquétipo do “negão”, um homem negro com desejo sexual pervertido e criminoso, um estuprador que conquista meninas brancas (RODRIGUES, 1988, p. 20) é reflexo direto da construção do outro negro como um acesso ao lado primitivo dos seres humanos, à aventura e à sexualidade então reprimida pela modernidade civilizatória. “A ‘verdadeira diversão’ é trazer à tona todas aquelas fantasia e desejos inconscientes ‘obscenos’ associados ao contato com o Outro, incrustrados na estrutura profunda secreta (nem tão secreta assim) da supremacia branca” (HOOKS, 2019, p. 66). A masculinidade negra virou uma fantasia a partir dos olhos da branquitude, uma fantasia de liberdade, de aptidão para esportes e dança e de ruptura com os deveres do homem provedor que cuida de seus filhos e sua esposa (HOOKS, 2019, p. 185).

Outro arquétipo hipersexualizado é o da mulher negra de traços e pele clara - a “mulata boa” de João Carlos Rodrigues (1988, p. 26) - que na literatura e no cinema estadunidenses tomou o papel da “mulata trágica” (HOOKS, 2019, p. 148). No caso do cinema hollywoodiano, essa mulher é a sedutora perfeita, um misto da selvageria negra e da inocência branca que dá medo aos homens brancos que a utilizam como objeto sexual (HOOKS, 2019, p. 147-148).

Os estudos sobre a branquitude são relativamente recentes, em especial na América Latina (VIGOYA, 2018, p. 131), mas na América do Norte o conceito de branquitude já é utilizado por autores como W.E.B DuBois desde a década de 1920, quando este lançou o ensaio “The souls of white folk” (As almas do povo branco), que representou, para Lia Schucman (2012, p. 19) uma virada epistemológica nos estudos sobre relações raciais que, antes disso, concentravam apenas estudos de autores brancos sobre negros. Com o estudo da branquitude, a dinâmica muda e autores negros começam a estudar brancos para compreender a formação e manutenção do sistema racista. Porém, para Schucman, o estudo da branquitude não existe para substituir os estudos sobre a negritude, pois

[...] fica claro que os sujeitos negros, por estarem em uma posição de desvantagem nas relações raciais, também necessitam de estudos e investigações particulares. No entanto, o intuito dos trabalhos sobre branquitude é preencher a lacuna nos estudos sobre as relações raciais que por muito tempo ajudou a naturalizar a ideia de que quem tem raça é apenas o negro. (SCHUCMAN, 2012, p. 22)

O questionamento da branquitude através das artes não é fato recente na história brasileira, como nos mostra o trabalho do ator, escritor e dramaturgo Abdias Nascimento, um dos responsáveis pela criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), que questionou, em sua obra intelectual e artística, as várias formas de opressão cometidas em nome do ideal da branquitude. Fundado em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro foi uma

companhia de teatro que “educou, formou e apresentou os primeiros intérpretes dramáticos da raça negra - atores e atrizes - do teatro brasileiro” (NASCIMENTO, 2017, p. 162) e “inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói.” (idem). O TEN não era somente uma companhia de teatro, e não se limitava ao trabalho de construção de textos dramáticos e de suas interpretações nos palcos, mas também “denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, [...] resistia à opressão cultural da brancura” (NASCIMENTO, 2017, p. 163), além de “instalar mecanismos de apoio psicológico para que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava” (idem).

Alguns atores e atrizes que iniciaram suas carreiras no Teatro Experimental do Negro seguiram para a televisão e para o cinema, apesar das poucas oportunidades criadas para artistas negros. Ruth de Souza, Haroldo Costa - que mais tarde seguiu para a direção cinematográfica, sendo um dos primeiros diretores negros do cinema brasileiro - e Aguinaldo Camargo são alguns dos principais nomes do Teatro Experimental do Negro que seguiram suas carreiras para além dos palcos. Já o ator e diretor Zózimo Bulbul, não iniciou sua carreira no TEN, mas teve importância e trajetória similares a Abdias Nascimento no cinema. Em 1974, Bulbul completou um dos mais importantes filmes nacionais, *Alma no Olho*, em que dirigiu e estrelou. O filme foi inspirado no livro de um dos líderes dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver, *Alma no Exílio*, escrito em 1968.

[...] a música Kulu se mama, de Julian Lewis, executada por Jonh Coltrane entra em “off”, enquanto o ator (Bulbul), por meio de pantomimas, conta a história da diáspora negra, desde a África até os dias atuais. No final o personagem vestido de roupa africana quebra a corrente branca que o prende pelos punhos. A mensagem não poderia ser mais política: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude cujo símbolo é a África. (DE, 2005, p. 85)

Em 1988 lança seu primeiro longa-metragem, o documentário *Abolição*, que buscou contar a história da população negra brasileira desde a abolição da escravidão até a produção do filme, o que faz através de entrevistas com artistas, ativistas, historiadores e intelectuais negros (DE, 2005, p. 87). *Abolição* “não se trata apenas de contar a história do negro, mas de um ponto de vista negro sobre a história” (DE, 2005, p. 88). Zózimo Bulbul seguiu dirigindo e estrelando em outros filmes e novelas, até sua morte em 2013.

Mais recentemente, o cineasta Jeferson De também entrou para a história do Cinema Negro, apresentando o *Dogma Feijoadá* no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, no ano 2000. O *Dogma Feijoadá*, inspirado no *Dogma 95* criado por cineastas dinamarqueses cinco anos antes, abriu uma ampla discussão sobre o Cinema Negro brasileiro

a partir de sete pontos que, para o cineasta, seriam essenciais para compor o Cinema Negro. São eles,

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que ser relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deve privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super heróis e bandidos devem ser evitados (CARVALHO, 2005, p. 96)

O Dogma Feijoada “canibalizou o Dogma europeu e, de quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros” (CARVALHO, 2005, p. 97), o que se tornou uma das principais características que ligavam filmes dentro do movimento de Cinema Negro contemporâneo. Apesar de aparentemente estrito e determinante, o Dogma Feijoada serviu muito mais para ampliar as discussões e a produção de um cinema feito por realizadores negros que para restringir de maneira determinista o Cinema Negro brasileiro. A partir do Dogma apresentado no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, foi criado o grupo Cinema Feijoada, composto por Jeferson De e outros cineastas e artistas negros que promoveram debates e mostras sobre a representação do negro no cinema brasileiro (CARVALHO, 2005, p. 97). As discussões geradas a partir do Dogma Feijoada foram essenciais para a construção de um novo cinema brasileiro que transferisse o monopólio da branquitude de representar negros e brancos no audiovisual. O âmago das discussões sobre representação no cinema está na concentração de poder que um grupo racial tem para representar todos os outros grupos a partir de sua própria visão.

Um ano após a apresentação do Dogma Feijoada, foi lançado em 2001 durante a quinta edição do Festival de cinema do Recife, o Manifesto do Recife, assinado por importantes artistas negros como Ruth de Souza, Joel Zito Araújo, Zózimo Bulbul, Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Maria Ceíça e Norton Nascimento. Os atores e diretores reivindicavam

- 1) O fim da segregação a que são submetidos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afros-descendentes; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (CARVALHO, 2005, p. 98-99)

Neste subcapítulo procuro entender Cinema Negro como movimento contrário ao cinema hegemônico, um cinema branco. Cinema branco foi a expressão utilizada pelo cineasta Orlando Senna em seu texto, escrito em 1979, em que analisava o cinema brasileiro a partir de três períodos: o “cinema branco”, de 1898 até 1930, o “cinema mulato”, do pós

Revolução de 1930, e o “cinema negro/povo”, representado pelo Cinema Novo. Orlando Senna foi um dos nomes importantes deste último movimento que, para Senna, tomava o tema negro como metáfora da desigualdade social e do povo pobre e oprimido (CARVALHO, 2005, p. 79). O cinema branco seria, para o cineasta, um período da história do cinema nacional, o seu princípio, que evitou mostrar pessoas negras e indígenas nas telas (CARVALHO, 2005, p. 77). Porém, tampouco o período chamado de “cinema mulato” modificou o desprezo em que negros e negras eram tratados no cinema nacional. Segundo Senna, o cinema da década de 1950, em especial as chanchadas, ajudaram a difundir “uma imagem colonial e estereotipada do negro - animal de carga ou objeto sexual - esta parcela do Cinema Brasileiro evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra mulato (que vem de mula)” (SENNA apud CARVALHO, 2005, p. 79). Em especial sobre a representação de mulheres negras neste período, o cineasta escreve que “em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de *Senzala*, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida.” (SENNA apud CARVALHO, 2005, p. 78). O cinema que Senna chama de “mulato”, por ser influenciado pelas discussões a partir da obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, publicado em 1933 (CARVALHO, 2005, p. 78), mostrou a “mestiçagem” brasileira, mas sempre partindo de estereótipos para representar homens e mulheres negras. Também no cinema hollywoodiano mulheres negras são constantemente representadas nos papéis de serviçais e auxiliar a ideologia da branquitude de superioridade da raça branca. “Mesmo quando a representação das mulheres negras está presente nos filmes, nossos corpos [de mulheres negras] e seres estão lá para servir - aprimorar e manter as mulheres brancas como objeto do olhar falocêntrico” (HOOKS, 2019, p. 221).

A relação entre personagens brancos e negros em filmes nacionais seguiu o ideal peternalista de que, por serem negros inferiores aos brancos, cabe aos brancos protagonizarem lutas por libertação e ascensão social. É possível entender isso através da análise feita por João Carlos Rodrigues de um dos filmes do que Orlando Senna chama de “cinema mulato” (CARVALHO, 2005, p. 78), *O despertar da redentora*, lançado em 1942. O média-metragem dirigido por Humberto Mauro conta a história da princesa Isabel desde sua infância até o momento da assinatura da Lei Áurea, e termina com os escravizados sendo “libertados” do tronco e agradecendo a princesa branca por sua libertação (RODRIGUES, 1988, p. 34). Ideia similar é representada no filme *João Negrinho* (1958) dirigido por Osvaldo Censoni, que traz um dos arquétipos analisados por João Carlos Rodrigues, de um “preto velho”, que conta sua história a seu neto e o filme se dá em um *flashback*. Depois de inúmeras violências e torturas

sofridas pelas mãos dos patrões, que o castigavam por qualquer motivo, o protagonista segue os brancos que tanto lhe fizeram mal depois da fazenda ir à falência e recusa receber salário para ajudar o filho do patrão a “estudar na cidade” (RODRIGUES, 1988, p. 33-34). Depois de alguns anos, o filho do patrão retorna para buscar João Negrinho, que vai trabalhar como cocheiro na cidade por conta da “bondade” do branco. “A simbologia é direta: os laços afetivos individuais parecem mais importantes que as relações de classe, mas na verdade são essas que terminam prevalecendo.” (RODRIGUES, 1988, P. 34). Sobre a ideia construída pela elite intelectual brasileira sobre a “mestiçagem” e a suposta democracia racial existente no país, o intelectual e cineasta Joel Zito Araújo afirma que,

Nossos intelectuais “fundadores”, como Gilberto Freyre, Mário de Andrade e outros, da mesma forma que os intelectuais latino-americanos de língua espanhola, sempre ressaltaram o aspecto positivo da miscigenação, não em sua faceta genética, mas no resultante das fusões culturais oriundas do negro, do índio e do branco, que produziram a original cultura brasileira. No entanto, apesar de sempre valorizada e celebrada nos discursos do Estado, da intelectualidade e na literatura, a miscigenação nunca deixou de ser vista como um estado de passagem das “raças inferiores” para a raça superior branca. (ARAÚJO, 2006, p. 76)

Compreendendo o cinema como um espaço político, assim como artístico, e que não discutir “questões políticas” nesse espaço, como gênero e raça, já é em si se posicionar politicamente, o cinema branco também é uma forma de manifestação artística que tem intenções políticas de manter o *status quo* e a posição de privilégio de pessoas brancas, em especial de homens. A branquitude foi formada enquanto uma classe de sujeitos não racializados, entendidos como os humanos ideais no topo da hierarquia racial. O campo teórico-metodológico da branquitude veio como uma forma de compreender o racismo através daqueles que se beneficiam e que fazem parte da manutenção desse sistema. Porém, na área da história do cinema são poucos os trabalhos que discutem a existência do cinema branco, justamente por este ser um campo tão grande com produções que datam da invenção do cinema até os dias de hoje. O Cinema Negro, por sua vez, é mais fácil de ser compreendido por ter uma fundação e características específicas.

O cinema branco, também considerado como cinema hegemônico, fez parte da ideologia de superioridade da raça branca desde o seu princípio, no Brasil e fora dele. Sobre a presença de negros no cinema mudo, nas primeiras décadas da história do cinema, o intelectual Noel dos Santos Carvalho afirma que

Em muitos deles vemos negros entre os populares, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos. Essas imagens dão a impressão de “escaparem” ao controle do cinegrafista. Com o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, as imagens indesejáveis, sejam elas de negros, pobres, indígenas, etc., serão paulatinamente eliminadas. O nome técnico para designar esse controle na produção

do sentido das imagens é decupagem. O que, sem exageros, é mais uma das várias formas de dominação simbólica. (CARVALHO, 2005, p. 19)

O desenvolvimento da decupagem, parte intrínseca da linguagem cinematográfica, foi através da exclusão de negros das filmagens, algo que uma das principais revistas de cinema do período mudo, a Cinearte, clamara em um artigo publicado na revista (CARVALHO, 2005, p.19). O embranquecimento do cinema nacional teve seu início junto ao início do domínio da linguagem cinematográfica por cineastas brasileiros (CARVALHO, 2005, p. 20). Também um dos primeiros, ou talvez o primeiro caso de censura política no cinema nacional ocorreu para impedir a exibição de um filme que mostrasse uma liderança negra. O filme *A vida de João Cândido*, finalizado em 1912, foi proibido pelo chefe de política e teve sua cópia confiscada, nunca mais sendo visto (RODRIGUES, 1988, p. 40). O cinema nacional não foi somente palco de representações preconceituosas e estereotipadas sobre negros, mas também local de exclusão e destruição material da história e da memória da população negra brasileira.

O Cinema Negro veio, então, para reconstruir a história da cinematografia nacional colocando dessa vez homens e mulheres negros como protagonistas. Porém, a fundação de um cinema feito por negros sobre a história da população negra não invalida o trabalho feito durante décadas de atores e atrizes negras em filme brancos. Atrizes e atores como Ruth de Souza, Maria Ceíça, Lázaro Ramos, Zózimo Bulbul, Antonio Pitanga, Milton Gonçalves, Lea Garcia e Grande Otelo são apenas alguns exemplos de artistas que estiveram presentes no cinema nacional mesmo em papéis estereotipados e fizeram deles obras suas.

Os atores negros não são passivos diante dos estereótipos, e resistem subvertendo esses personagens a seu favor, diminuindo assim os prejuízos raciais que deles possam ocorrer. É como se, em determinadas situações, atores negros atuassem contra o roteiro, subvertendo-o. Ou seja, um ator negro como Grande Otelo ou Mussum, mesmo fazendo papéis subalternos ou cômicos podem “roubar a cena” e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o. (CARVALHO, 2005, p. 30)

Noel dos Santos Carvalho chama de “aberta disputa pela representação” (CARVALHO, 2005, p. 31) o fato do ator Grande Otelo improvisar cenas a partir do roteiro escrito, tomando o personagem como seu durante as filmagens da dupla que formava com o ator branco Oscarito. Outra forma de resistência muito comum entre atores e atrizes negros e negras em filmes brancos é a constante presença, mesmo que em papéis secundários e estereotipados; é o caso da atriz Ruth de Souza, que apesar da ampla experiência no teatro e no cinema, fez pequenos papéis nas telas. Segundo a atriz, citada por Noel dos Santos Carvalho (2005, p. 39), “conquistei muita coisa na minha carreira sem me preocupar se o papel era pequeno ou grande. Não importa o trabalho que eu vou fazer. Todo filme, toda peça e toda novela que faço, pode ter o elenco que for, mas aquele trabalho é meu” (SOUZA apud

CARVALHO, 2005, p. 39). A atriz recebeu uma indicação no Festival de Veneza por sua atuação em *Sinhá Moça* (1953) em que interpretou a escrava Sabina, outro papel secundário, mas que, mesmo tendo poucas falas, conquistou o reconhecimento da crítica (CARVALHO, 2005, p. 40).

O cinema hegemônico, branco e masculino foi internalizado como norma até mesmo para artistas negros que viveram, em suas carreiras, experiências com o Teatro Experimental do Negro (TEN) como o ator, escritor e diretor Haroldo Costa. Sua estreia na direção cinematográfica veio em 1958 com o filme *Pista de Grama*, que contava com os protagonistas Paulo Goulart e Yoná Magalhães, ambos brancos. As únicas personagens negras do filmes, interpretadas por Vera Regina e Lea Garcia, e suas personagens seguiram estereótipos conhecidos do cinema para mulheres negras: a empregada doméstica sem falas e a fofoqueira. Quando indagado sobre a representação racial em seu filme, Haroldo Costa respondeu que “dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada.” (COSTA apud CARVALHO, 2005, p. 66). Haroldo Costa repetiu a norma cinematográfica sem uma maior reflexão sobre as relações raciais, mesmo participando de grupos de teatro que tinham como principal objetivo, justamente, questionar o racismo e o privilégio da estética branca no teatro. Sobre isso Joel Zito Araújo afirma que,

A internalização da ideologia do branqueamento provoca uma “naturalidade” na produção e recepção dessas imagens, e uma aceitação passiva e a concordância de que esses atores realmente não merecem fazer parte da representação do padrão ideal de beleza do país. Naturalmente, para todos nós, por força da nossa formação cultural, o padrão superior estético só pode ser representado por aqueles ou aquelas que continuam com o privilégio (“tiveram a sorte”) de nascer de famílias brancas com características nórdicas acentuadas, a exemplo de Xuxa, Vera Fischer, Fábio Assunção ou Gisele Bündchen. (ARAÚJO, 2006, p. 77)

Também a cineasta Adelia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil, não faz de seus filmes um espaço para discutir especificamente questões raciais ou para ser um espaço de protagonismo de atrizes e atores negros, o que não significa que usou de suas obras para manter o *status quo*. Em particular em seu primeiro e único longa-metragem de ficção, *Amor Maldito*, lançado em 1984, é um filme que não pode ser considerado como parte do cinema hegemônico, mesmo sendo protagonizado por Wilma Dias e Monique Lafond, duas atrizes brancas¹³. A temática do filme se distancia e questiona a lógica hegemônica através da história de Fernanda (Lafond) e Sueli

¹³ Segundo a cineasta Adelia Sampaio, em entrevista concedida para meu trabalho de mestrado, Wilma Dias era filha de uma mulher negra baiana e de pai inglês, o que, em sua visão, a torna não branca. Porém, se considerarmos o fentótipo de Wilma Dias, não é possível identificá-la como uma atriz negra e ela também não o fez publicamente.

(Dias), um casal lésbico, e a perseguição que a personagem Fernanda sofre a partir do suicídio de sua esposa Sueli.

Mesmo *Amor Maldito* sendo um marco tanto para o Cinema Negro quanto para o Cinema Lésbico nacional - foi um dos primeiros longas metragens a protagonizar um casal lésbico -, é preciso entender o papel que a branquitude tem também nas representações lésbicas no audiovisual. De todos os longas-metragens analisados para este capítulo, apenas um representa uma personagem negra em um relacionamento lésbico. Clara de *As boas maneiras* (2018), interpretada pela atriz portuguesa Isabél Zuaa mantém, na primeira metade do filme, um relacionamento com Ana, personagem branca interpretada pela brasileira Marjorie Estiano.

Um relacionamento entre duas mulheres brancas, mesmo que escape das correntes do patriarcado que coloca corpos de mulheres como submissos aos homens, é afetado pelo ideal estético da branquitude, que definem pessoas brancas como o símbolo máximo de humanidade, enquanto pessoas não brancas estão abaixo disso. O privilégio branco que transpassa relacionamentos lésbicos entre duas mulheres brancas, mesmo sendo perseguidos, hipersexualizados e sistematicamente excluídos da escrita da história e de obras de arte e mídia, as coloca em um local de humanidade, diferentemente de lésbicas não brancas. E com a posição de humanidade, mulheres lésbicas brancas têm mais condição de serem representadas nas telas de cinema e televisão - mesmo que em poucas personagens estereotipadas -, maior poder dentro de espaços de ativismo lésbico e feminista, e são mais alvos de cuidados e afetos em sociabilizações lésbicas (KUMPERA, , 2019, p. 141-142).

Filmes interseccionais que representem lésbicas negras em contexto nacional parecem surgir, ainda que em pequena quantidade, em formatos de curta-metragem, como os recentes *Minha história é outra*, dirigido por Mariana Campos e *A felicidade delas*, dirigido por Carol Rodrigues, ambos lançados em festivais e mostras cinematográficas em 2020 e 2021. Temas polêmicos e tabus tendem a ser mais representados em curtas-metragens, ficcionais e documentais, pela maior facilidade de produção e financiamento de filmes mais curtos, em comparação a longas-metragens.

Porém, como parte de questionar a branquitude, é preciso compreender que não cabe a cineastas negras apenas tratar de questões raciais e de representar personagens negros no audiovisual. Essa cobrança, principalmente por parte da branquitude acadêmica, surge da lógica que o racismo é problema do negro, e que cabe à população negra resolvê-lo. É a branquitude acadêmica que também relega o trabalho de Adelia Sampaio, assim como várias outras artistas negras, ao espaço de um outro que interessa apenas como exemplo de uma

quebra da norma, um fenômeno estranho que deve ser analisado de perto como um documento sociológico. Através dos olhos da branquitude acadêmica, Sampaio não tem o direito de ser simplesmente uma artista, importante por ter sido pioneira em filmes com temática lésbica. Assim como afirma Dalcastagne (2012, p. 39) sobre a obra da escritora negra Carolina Maria de Jesus, “é como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só.”. O lugar da autoria, do artista e da estética é reservado a branquitude, e o “outro” que quebra a barreira imposta pelo racismo sistêmico é definido e limitado por essa quebra.

Cineastas como Adelia Sampaio são revolucionárias só por ousarem contar histórias em espaços tão masculinos e brancos, como já foi tão discutido durante este capítulo. É preciso que, a partir de obras que revolucionaram o cinema nacional e abriram espaço para que outras narrativas sejam contadas, se lute por melhor representação negra, lésbica e de mulheres no cinema nacional.

3 UM CINEMA MALDITO

3.1.CONTEXTO HISTÓRICO

3.1.1. Os tempos da Embrafilme

Desde o governo de Getúlio Vargas (1930 - 45) o Estado brasileiro cria medidas protecionistas do cinema nacional, não sendo essas medidas regulares e estáveis desde o Estado Novo de 1937. Em 1936, um ano antes do golpe que criou o Estado Novo liderado pelo então presidente da República Getúlio Vargas, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), primeiro órgão oficial criado de produção de filmes brasileiros. (CARVAHAL, s/p, 2009). O cinema, para o INCE e a ideologia varguista, era uma ferramenta para levar o nacionalismo para o restante do Brasil, e os filmes financiados e distribuídos pelo órgão tinham sentido educacional. O cinema era importante, principalmente, por ser uma linguagem mais acessível se comparada à escrita. Segundo a jornalista Fernanda Caraline Carvalhal, “a arte cinematográfica veio ao encontro da possibilidade de veicular a cultura às gerações analfabetas, uma vez que os códigos imagéticos visuais independem do sistema da escrita, que segue uma estrutura gramatical e ortográfica complexa” (CARVALHAL, 2009,

s/p). Os filmes produzidos pelo INCE eram normalmente exibidos em escolas para educadores e estudantes, mas também houveram mostras das películas em outros países, como na França, em Portugal, nos Estados Unidos e na Argentina, e chegou a enviar filmes para o Festival de Cannes. (CARVALHAL, 2009, s/p).

Os filmes produzidos pelo INCE seriam um complemento à educação escolar, ocorrendo entre os muros da escola assim como fora deles, e eram vistos “como produto de cultura, de instrução e apreensão da realidade” (CARVALHAL, 2009, s/p). O INCE se manteve enquanto órgão estatal de cinema durante o primeiro e o segundo governo Vargas (1930-45 e 1951-54), durante o governo do General Gaspar Dutra (1946-51), Juscelino Kubitschek (1955-61), Jânio Quadros (1961), João Goulart (1961-64) e o primeiro governo ditatorial de Castelo Branco (1964-67). Foi no governo de Castelo Branco que o INCE se transformou no Instituto Nacional de Cinema (INC), este sem pretensões educacionais e pedagógicas. Segundo Carvalho (2009), o INCE foi de extrema importância para as primeiras escolas de cinema do país, já que os filmes produzidos pela estatal foram emprestados para o Curso de Cinema da Universidade de Brasília para que os estudantes fizessem atividades práticas (CARVALHAL, 2009, s/p).

Em 1969, ainda durante o funcionamento do INC, foi criada pela junta militar no poder a Empresa Brasileira de Filmes S/A, a Embrafilme, uma empresa de economia mista com o intuito de financiar e distribuir filmes no exterior (AMANCIO, 2007, p. 175). Alguns anos depois, em 1975, o INC foi extinto e a Embrafilme tomou maior importância no financiamento e distribuição de filmes no mercado cinematográfico brasileiro. O controle da atividade cinematográfica pelo regime militar que governava o país na época era de extrema importância, já que o cinema nacional de cunho contestador havia ganhado espaço entre os críticos e o público no exterior. (AMANCIO, 2007, p. 175).

Em 1972 foi organizado o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, onde representantes do Estado buscaram ouvir demandas de profissionais que estavam, de alguma forma, interessados na produção cinematográfica brasileira, entre eles diretores, técnicos, produtores, distribuidores, exibidores, etc. A revista Filme Cultura, espaço de divulgação cinematográfica editado na época pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão do então Ministério da Educação e Cultura, fez uma grande matéria em novembro de 1972 sobre o Congresso que, segundo a edição “As páginas dedicadas ao I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira falam por si mesmas, oferecendo uma visão global da importância de sua realização”. (Filme e Cultura, n. 22, 1972). A revista dedicou 18 páginas da sua

vigésima segunda edição ao Congresso, o que demonstra a importância dada pelo INC ao evento.

A partir do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira a Embrafilme fez algumas reformas internas que foram demandadas pelo sindicato de produtores audiovisuais, como passar a empresa de economia mista para economia pública. Sobre este momento, o professor Tunico Amancio (2007) afirma que,

O Estado cria um prêmio para filmes voltados às platéias infantis e ao filme histórico e literário em 1973, significativos estímulos para a “dignificação” da atividade cinematográfica, sinalizando um projeto de indução ideológica de caráter nacionalista e didático, política que cria um choque com a produção comercial reinante, à base de comédias ligeiras associadas ao modelo italiano. (AMANCIO, 2007, p. 176)

Em meio às reformas feitas na indústria cinematográfica brasileira houve a extinção, em 1975, do Instituto Nacional de Cinema (INC). Durante essa nova fase da Embrafilme, em que tem maior importância dentro da indústria cinematográfica nacional, o cinema brasileiro viu um aumento de produção e de público, principalmente durante os anos de 1974 a 1979, em que a venda dos ingressos de filmes brasileiros aumentou em 16% enquanto o de filmes estrangeiros diminuiu em 1,6% (AMANCIO, 2007, p. 178). Também em 1975 foi criada a Lei do Curta, que definia a obrigatoriedade de transmissão de curtas-metragens nacionais antes de longas-metragens estrangeiros. A Lei 6281, de 9 de dezembro de 1975, ou Lei do Curta, foi um importante impulso para várias diretoras, inclusive para Adelia Sampaio, que iniciou sua carreira na direção com curtas-metragens. O seu curta *Agora um Deus dança em mim* (1982) foi um dos beneficiados pela lei, já que foi exibido antes do filme *E.T - o extraterrestre* (1982), dirigido por Steven Spielberg, e com isso, a diretora ganhou parte da bilheteria do longa-metragem estrangeiro (OLIVEIRA, 2017, p. 53). Com a influência e o financiamento da Embrafilme, o cinema brasileiro conseguiu retomar parte do mercado interno, antes dominado pelo cinema estrangeiro.

O Estado encampou de modo direto as principais lutas do cinema brasileiro deflagradas nos anos 1970, período de experimentação das políticas propostas pela classe cinematográfica, através da construção de um canal legítimo de representação no interior das agências governamentais. Paralelamente, no circuito não dependente da Embrafilme, as películas de conteúdo erótico vão radicalizar seu discurso chegando ao sexo explícito. São Paulo conheceu sua “Boca do Lixo”, mais que uma produtora, uma associação lucrativa entre produtores e exibidores, principalmente no interior. (AMANCIO, 2007, p. 180)

Apesar da importância da Embrafilme para o desenvolvimento e crescimento do cinema nacional, o Estado brasileiro também influenciou no mercado de cinema independente e regionais, sendo criados, a partir de demandas do setor, pólos regionais de produção cinematográfica em 1976 e 1977, em Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia

e São Paulo. Foi formada a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes em 1976 e a Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA) em 1978, a primeira apoiando a prática de cineclubes¹⁴ e a segunda, auxiliando a produção de cinema independente (AMANCIO, 2007, p. 179).

Já na década de 1980, anos de produção e distribuição de *Amor Maldito* (1984), a Embrafilme sofria com a crise econômica e a inflação durante um período já instável de reorganização da sociedade e redemocratização após duas décadas de Ditadura Militar. Também em 1982 houve a demissão do então diretor da Embrafilme, Celso Amorim, por conta do financiamento do filme *Pra Frente Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias, que trata abertamente sobre a tortura cometida pelo Estado brasileiro durante a Ditadura Militar (1964-1985). Celso Amorim havia diversificado, mesmo que de maneira tímida, as produções financiadas pela Embrafilme, através da descentralização de financiamentos e seleção de projetos, porém a maioria dos filmes financiados pela estatal ainda eram ligados ao Cinema Novo (MALAFAIA, 2015, p. 01-02). A demissão de Celso Amorim evidenciou a influencia que o governo militar tinha na Embrafilme, mesmo que seus diretores não fossem mais diretamente ligados aos militares, como eram nos primeiros anos da estatal (AMANCIO, 2007, p. 175). A Embrafilme da década de 1980, contexto de produção do longa-metragem de Adelia Sampaio, *Amor Maldito* (1984), já não era mais o propulsor do cinema nacional como antes fora.

O filme não obteve financiamento do órgão estatal regulador e financiador de audiovisual da época, a Embrafilme, por conta da temática do filme. O longa-metragem foi uma cooperativa entre os artistas e técnicos que trabalharam no filme, com o auxílio de uma engenheira da empresa Furnas, que lhe ofereceu dinheiro para produzir *Amor Maldito* após Adelia ter feito uma oficina teatral com os funcionários da empresa. Em entrevista à repórter Kátia Susanna, a diretora falou sobre a cooperativa formada para o financiamento de seu longa-metragem.

[eles falaram] a gente vai se juntar, você arranja um pouco de dinheiro e vamos fazer esse filme na marra. Todo mundo era dono do filme e aquilo ali era uma energia que se você for assistir vai perceber que o filme exala isso, essa energia de 73 pessoas querendo acontecer, querendo dar certo. E a gente conseguiu. (SAMPAIO, 2017).

Houve também, por conta da crise econômica e da inflação da época, uma drástica diminuição de produções financiadas pela estatal, o que pode ser encarada como uma das

¹⁴ Cineclubes são espaços de exibição sem fins lucrativos de filmes e de discussões políticas e sociais, a partir daquilo que se assistiu na tela.

razões pela negação de financiamento ao longa-metragem de Adelia Sampaio, mas não a única.

Mesmo sendo a Embrafilme um importante órgão de financiamento e distribuição cinematográfica que impulsionou o cinema nacional durante as duas décadas de existência, pouco contribuiu para modificar o cenário do cinema enquanto um espaço branco e masculino. O movimento do Cinema Novo, dominado por homens brancos de esquerda, foi o que mais conseguiu financiamento junto a Embrafilme e as mulheres que tiveram filmes financiados pela estatal, normalmente não o obtinham para mais de um filme. Para conseguir financiamento da estatal era preciso ter um currículo no cinema, o que, na prática, levava a quase uma obrigação de estreantes criarem suas próprias produtoras (NONATO, 2018, p. 31), exemplo da cineasta Adelia Sampaio, que criou em 1973 a A F Sampaio Produções S/A.

As cineastas mulheres não tinham tanto espaço dentre as seleções de financiamentos da Embrafilme, e várias das mulheres que dirigiram filmes durante as décadas de 1970 e 1980 tiveram financiamento negado pela estatal em algum momento de suas carreiras. Foi o caso de Teresa Trautman, Tizuka Yamasaki, Ana Carolina e Adelia Sampaio. A primeira, por conta de seu longa *Os homens que eu tive* (1972) que foi interditado pela censura, teve todos os seus projetos após este longa automaticamente negados (NONATO, 2018, p. 32). Tizuka Yamasaki teve seu primeiro longa, *Gaijin - Caminhos da liberdade* (1980) financiado pela Embrafilme, mas os longas que seguiram, *Parahyba mulher macho* (1983) e *Patriamada* (1984) não obtiveram financiamento da estatal (NONATO, 2018, p. 31). Também Ana Carolina afirmou que obteve financiamento da Embrafilme apenas em seus dois primeiros filmes da trilogia, *Mar de rosas* (1977) e *Das tripas coração* (1982), mas precisou contar com apoio de empresas privadas para seu terceiro filme, *Sonho de valsa* (1987) (NONATO, 2018, p. 32). Assim como as cineastas já citadas, Adelia Sampaio teve três dos filmes que participou como produtora, financiados pela Embrafilme, mas teve o projeto de seu primeiro longa-metragem vetado pela empresa. A justificativa para a negativa foi a temática do filme: o amor, o sexo e a cumplicidade entre mulheres, além das críticas feitas à religião evangélica, na figura do pai de Sueli, um pastor ultraconservador, e à Justiça brasileira, nas cenas do tribunal. Em entrevista, Adelia conta que buscar o financiamento para *Amor Maldito*

[...] foi a pior coisa que eu fiz e ao mesmo tempo a melhor coisa que eu fiz. Por que, ao tentar buscar um financiamento com a Embrafilme deste filme, Deus o livre! Onde já se viu? O governo vai bancar um filme que fala de duas mulher [sic], de homossexualidade, de violência de pastor? Não, o governo não pode fazer isso. [...] Embora eu já tivesse tido outros financiamentos como empresa [A F Sampaio Produções Artísticas] na Embrafilme. (SAMPALIO, 2017)

A cineasta Teresa Trautman também passou por semelhante situação ao produzir seu primeiro longa-metragem, *Os homens que eu tive*, que foi inicialmente lançado em 1973, mais de dez anos antes da produção de *Amor Maldito* (1984). Porém, seu filme, produzido no auge da censura e da repressão do governo militar, foi interdito pela censura e impedido de ser visto por quase uma década, enquanto *Amor Maldito* teve seu financiamento recusado pela Embrafilme mas não foi censurado.

O longa de Trautman tem como protagonista Pity, interpretada por Darlene Glória, uma mulher que vive um casamento aberto com Dode (Gracindo Júnior). Ambos mantêm, abertamente, relacionamentos sexuais com outras pessoas e um dos amantes de Pity, Sílvio (Gabriel Archanjo) é convidado para morar com o casal. O conflito ocorre quando Pity toma outro amante, Peter (Arduíno Colassanti), e se apaixona por ele. A liberdade sexual de Pity, por não ser mostrada de maneira punitiva, se torna uma afronta à moral católica e ao ideal da família tradicional e patriarcal, que têm como base a heterossexualidade compulsória e a obediência da mulher para seu marido. Um casamento não-monogâmico, em que ambas as partes concordam em manter relacionamentos extra-conjugais é um desvio da norma, ainda mais quando representado em um filme protagonizado e dirigido por mulheres. Sobre o medo que a sociedade têm de manifestações de sexualidades não-normativas, a antropóloga estadunidense Gayle Rubin afirma que,

Muitos dos discursos sobre o sexo sejam eles religiosos, psiquiátricos, populares ou políticos, delimitam uma porção muito pequenina da capacidade humana sexual como consagrada, segura, saudável, madura, legal ou politicamente correta. A “linha” distingue esses de todos os outros comportamentos sexuais, que são entendidos então como o trabalho do demônio, perigosos, psicopatológicos, infantis, ou repreensíveis politicamente. (RUBIN, s.d, p. 18)

Após alguns meses em cartaz nas cidades do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, *Os homens que eu tive* foi interdito pela censura por conta de uma denúncia de uma espectadora não identificada, “por ser um atentado contra a imagem da mulher brasileira e contra a família” (VEIGA, 2013, p. 61). Pity, ao se envolver sexualmente com vários homens e com uma mulher - há uma cena em que Pity aparece sob os lençóis com sua amiga Bia, em uma referência ao relacionamento lesbiânico das duas personagens (VEIGA, 2013, p. 59) - subverte o papel designado para mulheres, de lealdade e obediência ao marido e à instituição do matrimônio, e toma um espaço tipicamente masculino. O contexto da época em que o filme foi produzido, período de maior repressão durante o regime militar (1964-1985), tornava a subversão das relações de gênero ainda mais perigosa, já que o regime exigia a obediência “da posição da mulher dentro do casamento, o respeito a uma hierarquia heteronormativa que dita o comportamento heterossexual, onde a iniciativa nas relações via

de regra é tomada pelos homens, detentores do controle da relação e da família” (VEIGA, 2013, p. 9). O problema maior do longa-metragem de Tereza Trautman para o governo militar não eram as poucas cenas de sexo simulado ou insinuado, já que na época a Embrafilme financiava filmes eróticos que repetiam os padrões de gênero pré-estabelecidos (VEIGA, 2013, p. 9), mas sim a subversão destes papéis de gênero, tão perigosa para a manutenção do controle dos corpos das mulheres e para a organização da sociedade heteropatriarcal.

Os primeiros minutos do filme não dão folga ao público espectador, que é pego de surpresa pela naturalidade e a liberdade da personagem. Não é difícil imaginar o impacto desse filme – que (não) mostra o sexo praticado por uma mulher, livre de tabus e regras morais – sobre a censura e a ideologia militar vigente, já que o projeto de governo estava voltado para a normatização da camada média brasileira, com base em regras de conduta que acabavam submetendo as mulheres. A prova de uma ordem do gênero, que se queria preservar nos pré-requisitos da censura, estava no apoio às pornochanchadas, que podiam ser exibidas dentro de sua classificação etária. (VEIGA, 2013, p. 58)

O papel de Pity foi originalmente escrito para Leila Diniz, mas a atriz faleceu em um acidente aéreo em junho de 1972, antes da produção do filme. O papel ficou, então, para a atriz Darlene Glória. Assim como em *Amor Maldito*, estrelado por Monique Lafond, conhecida por um grande número de atuações em pornochanchadas, e Wilma Dias, famosa por sua beleza e sensualidade, a protagonista de *Os homens que eu tive* já havia feito outro filme erótico, também lançado em 1972. A adaptação da peça de teatro de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*, foi dirigida por Arnaldo Jabor e estrelado por Darlene Glória, que interpretou a prostituta Geni. A atriz e as personagens interpretadas se confundiam na mentalidade popular, e a respeitabilidade da atriz dependia das personagens que interpretava na tela (VEIGA, 2013, p. 10).

Apesar das diferenças de contexto dos filmes de Tereza Trautman, lançado em 1973, e de Adelia Sampaio, lançado em 1984, a reação do público e, principalmente, do regime militar, aproximam as duas obras. *Amor Maldito* não foi interditado por grande parte de uma década como foi *Os homens que eu tive*, liberado somente sete anos depois, em 1980. Além de ter recebido uma negativa de financiamento da Embrafilme, exibição de *Amor Maldito* foi dificultosa por conta da história contada pelo longa, uma história trágica de amor entre duas mulheres. O amor entre duas mulheres que foge do controle masculino, deve ser punido ou escondido, para que outras mulheres não entendam que podem amar e se sentir atraídas por outras mulheres.

Segundo a própria cineasta, os donos das salas de cinema não aceitaram exhibir o filme, e, como solução para este problema, um distribuidor sugeriu travestir o filme de pornochanchada. Este era um gênero cinematográfico popular na década de 1980, que

mesclava comédia e erotismo, mostrando, principalmente, mulheres nuas e erotizadas como chamativo para o público masculino.

3.1.2. O Amor travestido de pornô

O termo pornochanchada era utilizado, já no início da década de 1970, para designar filmes de vários gêneros cinematográficos, do suspense à comédia, mas que tinham algumas características em comum. Era utilizado como termo depreciativo para filmes cujo roteiros desenvolviam situações eróticas e que continham nudez de mulheres (LAMAS, 2012, p. 3). Os filmes da pornochanchada eram relativamente aceitos pelo governo militar, apesar da preocupação com a manutenção da família tradicional heteropatriarcal. A Ditadura Militar, formada com o golpe de 1964, baseou-se na Doutrina de Segurança Nacional, que combatia “inimigos internos”, identificados como membros da oposição, como sindicalistas, intelectuais, movimentos sociais, ativistas, estudantes, artistas e outros grupos que pudessem, de alguma forma, desestabilizar o governo ditatorial (DUARTE, 2016, p. 8) . O controle da cultura e do entretenimento tiveram grande importância para a manutenção do regime militar, controle esse exercido oficialmente pelos órgãos de censura. Para Nuno Cesar Abreu, citado por Ana Maria Veiga (2013), a pornochanchada é fruto da repressão da cultura e dos corpos, e surgiu como uma fuga para as discussões sobre sexualidade (VEIGA, 2013, p. 56). As mudanças do período entre 1960-1970, principalmente a respeito de sexualidade, lugar da mulher no espaço público e no mercado de trabalho, a difusão da pílula anticoncepcional e de ideias feministas, vão sair do controle dos militares e escoar para as telas do cinema, levando à popularização de filmes eróticos.

O processo de modernização da sociedade brasileira, intensificado nos anos 1960 e 1970 trouxe consequências diretas para a família tradicional, desestabilizada nos vínculos entre seus integrantes e grupos de referência. A entrada maciça de mulheres de classe média, no mercado de trabalho, a disseminação da pílula anticoncepcional, as influências de modelos de comportamentos vindos de fora e reforçados pelos meios de comunicação e pelos movimentos sociais de contestação, incluindo o feminismo, desestabilizaram as ideias correntes sobre feminilidade e masculinidade, possibilitando a revisão dos valores morais tradicionais e permitindo, aos sujeitos históricos, a construção de novas formas de sociabilidade e comportamento. (DUARTE, 2013, p. 3)

A erotização do cinema era aceita em certo nível pela censura e pela Embrafilme, que financiou vários filmes da pornochanchada, desde que mantivessem os papéis de gênero pré-estabelecidos (VEIGA, 2013, p. 9), mostrando mulheres como bens consumíveis e homens como consumidores. Não era incomum para filmes brasileiros das décadas de 1970 e

1980, em especial do gênero pornochanchada, cenas mostrando homens tendo relações com várias mulheres, já que “no cinema aprovado por um regime militar masculinizado, demonstrações de virilidade tinham seu valor” (VEIGA, 2013, p. 56).

Desde a década de 1950 os principais polos estrangeiros de produção cinematográfica, em especial nos Estados Unidos, produziam filmes “de exploração”, que traziam temas considerados polêmicos ou tabus para fins de exploração comercial, e que utilizavam de “práticas publicitárias e chamarizes usadas em cartazes, anúncios de jornais e trailers, para suprir, em produções baratas realizadas desde as primeiras décadas do século XX, a falta de estrelas e astros famosos ou o reconhecimento como produtos de grandes estúdios.” (CÁNEPA, 2009, p. 1). Uma derivação dos filmes de exploração, ou *exploitations*, eram os *sexploitations*, também produções de baixa qualidade técnica, que mostravam cenas de sexo e nudez de atrizes como forma de atrair, principalmente, o público masculino.

A relação desses “modelos” do *sexploitation* com o cinema erótico brasileiro foi notória, mas um pouco tardia – começou no final dos anos 1960 – e raramente se reduziu à mera imitação. Tratava-se de produzir similares nacionais do produto importado (inicialmente, com base nas comédias eróticas italianas em episódios), absorvendo também elementos cinematográficos “nativos”, como um certo tipo de comédia de costumes e de paródia. Tal relação entre comédia e erotismo ficaria conhecida como pornochanchada. (CÁNEPA, 2009, p. 4)

A temática de *Amor Maldito* é o amor lésbico e a lesbofobia - mesmo que o filme não tenha se utilizado destes termos -, situações que não são eróticas, mas que também não se encaixam sob a ótica da moral familiar cristã, tão importante para grupos conservadores da sociedade brasileira. O filme de Adelia Sampaio não é erótico, mas é obsceno. Segundo Nuno César Abreu, citado por Caio Lamas (2012), a palavra obsceno tem como significado literal “fora de cena”, aquilo que não é frequentemente mostrado, que é escondido (LAMAS, 2012, p. 8). O amor lésbico choca por que é obsceno, no sentido em que não deve ser mostrado. O amor lésbico não é público como o amor e o afeto heterossexuais. É considerado sujo e fora da norma - da heteronormatividade - e quando é mostrado, rompe com a moral e com o pudor. O filme de Adelia Sampaio se diferencia do cinema da pornochanchada justamente por romper com as estruturas de representação do heteropatriarcado branco, enquanto as pornochanchadas reforçam-nas.

A poeta, escritora e intelectual estadunidense Adrienne Rich, em seu importante ensaio *A heterossexualidade compulsória e a existência lésbica*, traduzido para o português em 2010, reflete sobre a rede de controle do corpo e da sexualidade de mulheres para mantê-las sob o domínio masculino, o que perpassa aquilo que ela chama de heterossexualidade compulsória (RICH, 2010). Segundo Rich (2010), um dos modos de

manter esse controle é a invisibilização do amor lésbico como uma possibilidade e a normatização da heterossexualidade, mesmo quando violenta e insatisfatória, como única forma de vida possível para mulheres, já que a existência lésbica seria “um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres”. (RICH, 2010, p. 36). O apagamento da história e da memória de mulheres lésbicas, reais ou ficcionais, assim como a violência que sofrem como consequência do patriarcado heterossexual, servem à ideia de uma sociedade baseada na moral católica, que tem fundamento a família tradicionalmente patriarcal e heterossexual. Tudo que foge do controle masculino - em especial de homens brancos e ricos -, sejam relações amorosas e sexuais entre mulheres, ideias de libertação sexual, controle de natalidade, participação de mulheres na vida pública e/ou política, são entendidas como ofensas à essa moral.

Na tradição das ciências sociais, afirma-se que o amor primário entre os sexos é “normal”, que as mulheres precisam dos homens como seus protetores sociais e econômicos, para a sexualidade adulta e para a complexão psicológica ou, então, que a família constituída heterossexualmente seria a unidade social básica, que as mulheres que não estão ligadas, em sua intensidade primária, aos homens devem ser, em termos funcionais, condenadas a uma devastadora marginalidade, muito maior que a de ser mulher. (RICH, 2010, p. 41)

Apesar da importância do trabalho de Rich, é essencial fazer a crítica da falta da categoria raça em seu estudo, em especial como as dinâmicas de gênero são afetadas e afetam as dinâmicas de raça. O poder sobre o corpo das mulheres está na mão de homens brancos e ricos, que através da desigualdade econômica e das relações trabalhistas e de dependência, também têm poder sobre corpos de homens negros. A intelectual e ativista estadunidense Angela Davis (2016) nos mostra o direito à posse da humanidade de pessoas negras, dado aos homens brancos e ricos - os “donos” de escravizados -, se manteve mesmo após a abolição da escravidão nos Estados Unidos, sendo mantida através da construção de um sistema racista que culminou em estupros e linchamentos de mulheres e homens negros durante a maior parte do século XX. A relação entre a construção do racismo enquanto estrutura de opressão e da heterossexualidade compulsória é demonstrada pela socióloga Tanya Saunders (2017), quando essa afirma que,

O momento da invenção da homossexualidade e seu enraizamento na raça não deve ser uma grande surpresa, visto que os estudiosos europeus e americanos, na sua obsessão com a definição de quem era humano e quem não era humano, como um meio de explicar e justificar uma ordem social a partir da qual eles se beneficiaram, estudaram todos os aspectos da fisiologia e do comportamento humano, em uma tentativa de mostrar sistematicamente o que diferenciava os brancos cristãos privilegiados dos que não o eram, como um esforço para justificar (naturalizar) as práticas sociais e econômicas que, como resultado da lógica científica emergente da época, produziu um grupo generificado e sexualizado/racializado que seria então escrito fora da sociedade, fora do mundo do humano. (SAUNDERS, 2017, p. 105 - 106)

Para Saunders (2017), é a figura da lésbica negra que deve estar no centro da libertação humana, o que causaria um efeito cascata, libertando também todas as mulheres, independente de raça e orientação sexual. A centralidade da lésbica negra é essencial para a libertação humana, segundo Tanya Saunders, pois é ela que sustenta a ideia do “não-humano”, construído a partir do “humano” branco, homem, heterossexual e cristão (SAUNDERS, 2017, p. 107-108). Também a poeta, escritora e teórica Audre Lorde (2020) nos lembra que há várias formas de casamento na costa da África Ocidental que escapam da heteronorma imposta pelos colonizadores europeus, inclusive casamentos entre mulheres (LORDE, 2020, p. 63). A repressão dessas múltiplas práticas da sexualidade fizeram parte do processo de colonização, que impôs a moral burguesa como forma de dominação dos povos colonizados. Em contexto ocidental, mulheres negras são ensinadas a competir umas com as outras e a interpretar outras mulheres com desconfiança, rompendo possíveis laços de amizade, cumplicidade e afeto. Essas alianças entre mulheres negras são afetadas tanto pela heterossexualidade compulsória e o machismo, quanto pelo racismo (LORDE, 2020, p. 63-64).

Adrienne Rich leva em conta a estrutura econômica que coloca mulheres em situação de vulnerabilidade ao poder e às violências dos homens, mas não dá a mesma importância ao racismo enquanto sistema de opressão de mulheres e como parte intrínseca da manutenção da heterossexualidade compulsória. Em carta escrita à Mary Daly, autora de *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* (1978), Audre Lorde (2020) critica a ideia de uma opressão geral, que age e violenta todas as mulheres igualmente, independente de raça, etnia, origem - se do sul ou do norte global -, poder econômico, etc. (LORDE, 2020, p. 85). Muitas das críticas feitas à Mary Daly podem ser aplicadas a este estudo de Adrienne Rich, já citado anteriormente.

Audre Lorde retira o erótico do campo da moralidade e da pornografia, colocando os dois termos - erótico e pornográfico - como opostos (LORDE, 2020, p. 68). O erótico, para Lorde, seria uma força vital que despertaria nas mulheres um poder criativo (LORDE, 2020, p. 70). O erótico, portanto, vai para além do ato sexual, está no trabalho, na arte, na escrita.

Essa é uma das razões de o erótico ser tão temido e tão frequentemente restrito ao quarto, isso quando é reconhecido. Pois uma vez que começamos a sentir com intensidade todos os aspectos das nossas vidas, começamos a exigir de nós, e do que buscamos em nossas vidas, que estejamos de acordo com aquele gozo do qual nos sabemos capazes. Nosso conhecimento erótico nos empodera, torna-se uma lente através da qual esmiuçamos todos os aspectos da nossa existência, forçando-nos a avaliar cada um deles com honestidade, de acordo com seu significado relativo em nossa vida. E é uma grande responsabilidade, projetada do interior de cada uma de

nós, não nos conformarmos com o conveniente, com o fajuto, com o que já é esperado ou o meramente seguro. (LORDE, 2020, p. 71-72)

Um filme erótico que não passe pelas mãos e mentes de homens é um perigo para a manutenção do heteropatriarcado justamente por retirar o antolho que impede que mulheres vejam além do caminho da heterossexualidade compulsória e da dominação do homem branco sobre homens negros e mulheres. O eroticismo que Audre Lorde defende em seu ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* (2020), não parte da objetificação das mulheres para o prazer masculino, mas sim de uma nova consciência, um prazer que preenche todo o aspecto da vida das mulheres e as empodera. O pioneirismo de Adelia Sampaio enquanto cineasta negra também se enquadra na definição de Lorde de erótico, já que tantas outras cineastas negras e lésbicas libertaram seu poder criativo nas telas de cinema seguindo o exemplo de Adelia.

Porque o erótico não diz respeito apenas ao que fazemos; ele diz respeito à intensidade e à completude do que sentimos no fazer. Uma vez que conhecemos a extensão do que somos capazes de experimentar, desse sentimento de satisfação e completude, podemos constatar quais dos nossos vários esforços de vida nos colocam mais perto dessa plenitude. [...] Com a celebração do erótico em todos os nossos esforços, meu trabalho passa a ser uma decisão consciente - uma cama tão desejada, na qual me deito com gratidão e da qual me levanto empoderada. (LORDE, 2020, p. 69)

A popularidade de filmes do gênero pornochanchada, em especial os filmes eróticos da Boca do Lixo¹⁵, foi indicada na única crítica feita à *Amor Maldito* (1984) quando do seu lançamento (SOUZA, 2020, p. 174), feita por Leon Cakoff, então crítico cinematográfico do jornal Folha de São Paulo, que definiu o longa-metragem de Adelia Sampaio como um “raro oásis que não pode ser ignorado” (CAKOFF, 1984) em meio aos filmes pornográficos da época. Essa definição de Cakoff se deve, muito provavelmente, a explosão de filmes eróticos menos sofisticados que se beneficiaram das leis de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e tomaram boa parte das salas de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo na década de 1970 (CÁNEPA, 2009, p. 6). Mas os filmes eróticos populares da época, em sua maioria, se diferenciavam de *Amor Maldito* não somente por serem menos sofisticados e dirigidos por homens - em grande maioria homens brancos - mas também por colocarem mulheres na posição de objetos a serem consumidos sexualmente pelos homens, tanto pelos protagonistas dos filmes, quanto pelos espectadores. *Amor Maldito* se enquadraria enquanto filme erótico pela definição de Audre Lorde (2020), mas não pela ideia de erotismo e pornografia utilizada pelos cineastas da pornochanchada.

¹⁵ Boca do lixo foi um pólo cinematográfico informal nos bairros da Luz, Santa Ifigênia, Bom Retiro e Campos Elísios na cidade de São Paulo. Após a saída das elites do café dessa área da cidade, várias produtoras de filmes caracterizados pelo baixo orçamento e o forte apelo sexual tomaram os bairros, formando a Boca do Lixo. (GOMES, 2017, p. 30)

O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento. (LORDE, 2020, p. 68)

Uma das protagonistas de *Amor Maldito*, a atriz Monique Lafond, que interpretou a executiva Fernanda, acusada do assassinato de Sueli (Wilma Dias), era um dos grandes nomes da pornochanchada, ao lado de Helena Ramos, Rossana Ghessa, Aldine Müller, Nicole Puzzi, Zilda Mayo, Matilde Mastrangi e Zaira Bueno. As atrizes eram conhecidas como “as oito grandes” da pornochanchada (FREITAS, 2004, p. 14). Porém, segundo Freitas (2004), a inclusão de Lafond no grupo se dava pelo número de filmes em que participou, já que fez poucas cenas de sexo simulado e seus principais papéis no gênero eram coadjuvantes. Portanto, o seu protagonismo em *Amor Maldito* não justificaria a classificação do filme como pornochanchada.

O segundo tombo foi que eu fui pra SP conversar com Magalhães que era um distribuidor que tinha umas 30 casas, pra poder lançar o filme [...] e aí ele disse, olha, eu vi o filme e gostei. Mas eu vou falar, a gente não pode, o momento agora é filme porno. O filme não é porno, mas a gente podia travestir o filme. (SAMPAIO, 2017)

A intérprete de Sueli, a dançarina e atriz Wilma Dias, era conhecida como “a mulher da banana”, referência à abertura do programa humorístico *O Planeta dos Homens*, que ficou no ar na TV Rede Globo entre 1976 e 1982, em que Dias aparecia dançando dentro de uma banana descascada por um macaco antropomórfico. Sua fama como uma mulher sensual muito provavelmente influenciou a recepção de *Amor Maldito* enquanto um filme da pornochanchada, e foi explorada no cartaz do filme, em que aparece nua. Segundo Adelia Sampaio, Wilma Dias também era muito conhecida e adorada entre as *Drag Queens* do Rio de Janeiro, o que teria aumentado o público do filme em sua estreia na cidade, com grande presença de membros da comunidade LGBTT (SAMPAIO, 2017).

Há mais de um cartaz disponível para a divulgação de *Amor Maldito* (1984). Um onde mostra as protagonistas, Fernanda e Sueli, celebrando o casamento, que foi utilizado para distribuição do filme em fitas para locadoras, como consta no próprio cartaz. Há também o cartaz de maior distribuição, que é mais frequentemente utilizado em artigos sobre o filme. As imagens presentes neste cartaz são bem mais provocativas, trazendo uma diferente impressão sobre o conteúdo do filme, muito mais próximo de filmes da pornochanchada, que continham, além de títulos chamativos, mulheres nuas e atores em posições insinuantes. É o caso do cartaz do filme *A menina e o estuprador* (1983), dirigido por Conrado Sanchez e estrelado

pelo ator negro Zózimo Bulbul e pela atriz branca Vanessa Alves. Na película de Sanchez, a personagem de Vanessa Alves tem sonhos frequentes em que está sendo estuprada por homens negros em um campo de margaridas. “O argumento sugere suspense em torno da culpabilidade ou não do motorista negro (no final inocentado) [...]”. (RODRIGUES, 1988, p. 54).

Em seu importante livro *Mulheres, Raça e Classe*, escrito em 1981 mas lançado em mercado nacional somente em 2016, a filósofa estadunidense Angela Davis contextualiza historicamente a criação do mito do estuprador negro¹⁶, utilizado pelo filme de Conrado Sanchez. Segundo evidências analisadas por Davis, o mito do estuprador negro foi uma ideologia essencial para a manutenção do racismo pós-abolição da escravatura nos Estados Unidos (DAVIS, 2016, p. 194) e foi a principal justificativa dos violentos linchamentos de homens negros por gangues brancas. Angela Davis, no capítulo intitulado *Estupro, racismo e o mito do estuprador negro* de seu livro *Mulheres, Raça e Classe* (1981), nos mostra que a ideia que a maior parte dos estupros são cometidos por homens negros foi construída por lideranças intelectuais e políticas durante e após a Guerra de Secessão (1861-1865), principalmente do sul dos Estados Unidos, para a manutenção do poder, do controle e do acesso aos corpos de homens e mulheres negros.

Arelado a esses linchamentos e às incontáveis barbaridades neles envolvidas, o mito do estuprador negro foi trazido à tona. Seu terrível poder de persuasão só poderia existir no interior do irracional mundo da ideologia racista. Por mais ilógico que seja o mito, não se trata de uma aberração espontânea. Ao contrário, o mito do estuprador negro era uma invenção obviamente política. (DAVIS, 2016, p. 188).

O cartaz de *A Menina e o Estuprador* (1983) mostra os protagonistas, Zózimo Bulbul e Vanessa Alves nus; Vanessa, aparentemente desacordada, é tomada por Zózimo Bulbul, e o sugestivo nome do filme aparece sobre a cena. Assim como outros filmes da pornochanchada, o título do filme de Conrado Sanchez é um chamativo, tanto para a ideia de ser o homem negro um estuprador nato, quanto para a fantasia da cultura masculina de tomar à força uma mulher, neste caso uma *menina*. O indicativo de inocência dessa mulher branca é feito para exaltar a fantasia masculina do estupro e a culpabilidade do homem negro, já declarado um estuprador pelo próprio título do filme.

O efeito psicológico da Pornochanchada era atingir diretamente as fantasias e despertar os mecanismos projetivos dos espectadores. As mulheres extremamente maquiadas e ‘liberadas’ mexiam diretamente com o sonho erótico do homem médio brasileiro. Havia também um segundo processo psíquico, ou seja, levava a uma identificação direta daquele indivíduo submisso, pobre e sem perspectivas com os

¹⁶ Mito do estuprador negro é uma ideia reforçada e reforçadora da ideologia racista que tomou força no período pós-abolição da escravatura nos Estados Unidos, em que homens negros seriam naturalmente estupradores, e que suas maiores vítimas seriam mulheres brancas.

galãs – grande parte canastrões e carregados no gestual – valentes, audazes e sexualmente predadores. (FREITAS, 2004, p. 6)

Para que *Amor Maldito* fosse vendido como um filme da pornochanchada era preciso que o material de divulgação fosse tão chamativo e sugestivo quanto os da pornochanchada. Adelia Sampaio conta em entrevista que o distribuidor de filmes Magalhães, que teve a ideia de travestir o filme como pornochanchada, foi responsável pelo material de divulgação. A cineasta contou, em um cine debate feito a partir da exibição do longa-metragem, que, depois que Magalhães assistiu o filme, sugeriu que se divulgasse o longa como se fosse do gênero pornochanchada, já que “o momento agora é filme pornô” (SAMPAIO, 2017). Para isso, era preciso que o material de divulgação do filme fosse feito de maneira a chamar a atenção do público masculino, maioria dos espectadores das pornochanchadas (GOMES, 2017, p. 17). Segundo a cineasta, Magalhães iria “mudar o cartaz. Falei com a Wilma [Dias, intérprete de Sueli] e ela disse ‘imagina, tô cansada de aparecer em folhinha... [calendário sensual]’. Aí eu voltei pra São Paulo e autorizei ele a fazer o material de porta do cinema, que era uma coisa que o distribuidor fazia.” (SAMPAIO, 2017). A cena em que as personagens celebram o casamento com a tradicional pose de braços entrelaçados, tomando uma taça de espumante, divide agora espaço no cartaz com duas cenas íntimas entre Sueli e o jornalista Jorge (Mário Petrágia), com quem teve um caso. No último quadrante do cartaz, há os dizeres “Um sexo quase impossível... um tema real e atual!”. Apesar do filme tratar muito mais do amor entre as duas personagens, é a sexualidade, e, principalmente a vida sexual de Sueli, e sua bissexualidade, que é destacada no cartaz.

Imagem 1: A capa do VHS de *Amor Maldito*, distribuído para videolocadoras e mais tarde comercializado.

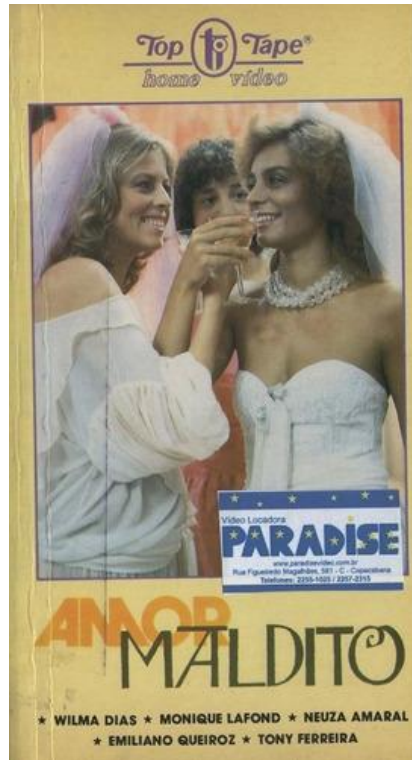


Imagem encontrada na descrição do produto de venda do VHS de Amor Maldito. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-757818008-amor-maldito-monique-lafond-adelia-sampaio-raro-_JM

Imagem 2: Cartaz de maior circulação do filme *Amor Maldito*.



Imagem 3: Cartaz do filme *A menina e o estuprador*.



Retirado do livro *O Negro Brasileiro e o Cinema*, de João Carlos Rodrigues. 1988.

Segundo Elisa Alves de Magalhães, “o cartaz antecede e antecipa o filme. Ele proporciona um primeiro contato do espectador com o filme, criando um elo entre o conteúdo da trama e o que o espectador deseja ver.” (2013, p. 4). Apesar de *Amor Maldito* não dar ênfase no relacionamento sexual entre as duas personagens - há duas cenas sensuais entre as protagonistas, mas são breves e não contém sexo explícito - e trazer uma história dramática de amor, o cartaz indica que o filme se trata de triângulo amoroso entre os três personagens mostrados, Sueli, Fernanda e o jornalista. O caso que Sueli brevemente tem com o fotógrafo é apenas mencionado no filme, apesar de ser destacado no cartaz. A ideia então, seria tornar o filme mais erótico que realmente é, para que se tornasse um atrativo para o público acostumado com as pornochanchadas.

A fetichização e glamourização da bissexualidade feminina tomou o cinema hegemônico durante parte do século XX, tomando força durante a década de 1970, acompanhando as mudanças sócio-históricas ocorridas por influência, principalmente, dos movimentos sociais. Porém, na década seguinte, com a epidemia da AIDS, doença que foi conectada a indivíduos gays, bissexuais ou transsexuais, a representação de personagens bissexuais se modificou. O ‘mass media’ agora igualava personagens bissexuais com promiscuidade (DOWLING, 2012, p. 50).

A bissexualidade feminina era um tema relativamente frequente em filmes da pornochanchada, assim como a malandragem, o adultério e a relação sexual entre travestis e

homens cisgêneros (FREITAS, 2004, p. 6), justamente por romperem com a moralidade burguesa tão evidente e imposta nos anos de Ditadura Militar (1964-1985). A fetichização da bissexualidade feminina não é exclusividade de filmes da pornochanchada, mas foi um recurso muito utilizado por diretores como atrativo para o público masculino. Porém, para que o desejo entre mulheres seja satisfatório para espectadores homens, é preciso passar pelo controle masculino, e “quando este desejo foge ao controle masculino, essas mulheres vivem diversas situações de violência e perseguição.” (LEÃO, 2018, p. 34). Adelia Sampaio demonstra essa violência em seu filme *Amor Maldito*, em especial em alguns depoimentos de testemunhas sobre a vida sexual de Sueli. Em depoimento, o amante de Sueli, o jornalista Jorge, afirma ao advogado de acusação que “nunca [havia mantido contato íntimo com Sueli]. Sou um homem casado, pai de quatro filhos. Eu não me envolveria com uma moça como Sueli.” (Trecho transcrito por mim de *Amor Maldito*). Está implícito na fala de Jorge que Sueli, por se relacionar tanto com mulheres quanto com homens, seria promíscua, um tipo de mulher que um homem de família não se envolveria.

A imagem majoritariamente produzida pela mídia da mulher bissexual ou com desejos bissexuais reforça a categoria de sexualmente “curiosa”, sendo representada na ficção em filmes e seriados por personagens dentro do padrão estético vigente (brancas, jovens, magras, sem nenhuma deficiência física ou mental, ...), como um recurso cômico ou de fetichização dessas personagens. A hiperssexualização dos desejos e/ou práticas homoeróticas de mulheres que também se relacionam com homens perpassa os mais diversos meios de construções de narrativas. (LEÃO, 2018, p. 33)

A bissexualidade era interessante de ser mostrada em filmes eróticos, portanto, somente quando performada para o prazer de personagens e espectadores homens, caso contrário, se tornaria uma “inquietação à heteronorma” (LEÃO, 2018, p. 38). A relação de cumplicidade, amor e sexo entre duas mulheres não poderia ser mostrada se não a partir das lentes da imoralidade e da pornografia, mesmo que a intenção da diretora do filme, Adelia Sampaio, não tenha sido essa.

3.2. AMOR MALDITO

Em 1984 era lançado o filme *Amor Maldito*, primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma cineasta negra e um dos primeiros a representar um casal lésbico como protagonista de sua própria história. Dirigido por Adelia Sampaio, foi roteirizado por José Louzeiro (1932-2017), um roteirista e repórter policial, considerado pioneiro no gênero romance-reportagem no Brasil. Este gênero literário foi definido pela hibridação entre as linguagens literárias e jornalísticas (BRANDILEONE, 2010, p. 20). Este gênero se tornou

mais comum durante os anos de maior censura do governo militar, em especial na década de 1970, por conta da pressão exercida sobre os jornalistas e da proibição de qualquer notícia que mostrasse uma imagem do Brasil que se diferenciava daquela que o governo queria mostrar. Vários dos trabalhos, tanto na literatura quanto no cinema, de José Louzeiro tiveram origem em trabalhos jornalísticos feitos pelo autor. *Amor Maldito* também foi uma adaptação ficcional de um caso verdadeiro que circulava em reportagens sensacionalistas na época.

O resultado foi que, como unanimemente tem registrado a crítica do período, à literatura da época coube, então, o papel de resistir politicamente às arbitrariedades dessa censura nos jornais e nos outros meios de comunicação; denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio, a história mascarada pela versão oficial. (COSON apud BRANDILEONE, 2010, p. 21)

A história do casal trágico, uma morta e a outra acusada de ter matado a primeira, chegou aos jornais da época, mas a crítica aos excessos do sistema judicial, como feita pelo filme de Adelia Sampaio, não chegou. Segundo a cineasta, as reportagens feitas no jornal Última Hora de Jacarepaguá continham manchetes sensacionalistas que implicavam a acusada do crime e demonstravam o absurdo e a estranheza de um caso policial envolvendo duas mulheres em um relacionamento amoroso.

O filme conta a história da executiva Fernanda (Monique Lafond) e da miss Sueli Oliveira (Wilma Dias), que se conhecem quando Sueli distribui convites para seu desfile. Dias mais tarde o par se reencontra na praia, e Sueli revela à Fernanda que foi expulsa de casa por conta do concurso de miss. Fernanda a convida para passar alguns dias em sua casa e as personagens se envolvem romanticamente. No mesmo dia do encontro na praia há a cena em que Fernanda imagina Sueli nua, tomando banho. A cena se passa em um cenário de floresta tropical, em meio a árvores e rodeada de névoa. Segundo a pesquisadora Kênia Freitas (2021, s.p), há um contraste entre um ambiente onírico, colorido e aberto em que a cena de afeto entre as duas personagens se passa e as cenas do tribunal, durante o julgamento de Fernanda, filmados no ambiente fechado do tribunal da cidade de Niterói.

O relacionamento acaba e Sueli descobre que está grávida de um jornalista casado, com quem teve um caso enquanto ainda estava com Fernanda. Separada de Fernanda, grávida de um homem casado e sem possibilidade de voltar para a casa a família, Sueli opta pelo suicídio e se joga da janela do apartamento de Fernanda, que é acusada de tê-la matado. A história de amor entre Sueli e Fernanda se desenvolve em cenas de *flashback*, intercaladas com cenas do julgamento de Fernanda. Em entrevista concedida à repórter Kátia Susanna, e disponível no Youtube, Adelia Sampaio explica sua intenção em intercalar as cenas do julgamento com as de amor e afeto entre Sueli e Fernanda. “Eu vou tentando mostrar o

tribunal, a forma violenta como foi, e ao mesmo tempo ela amenizando as dores dela com as recordações de momentos bonitos com a outra que faleceu.” (SAMPAIO, 2017) O filme traz um interessante equilíbrio entre a violência e a tristeza, tão presentes em filmes do Cinema Lésbico, e o amor.

As cenas do tribunal, em que Fernanda está sendo julgada pela morte de Sueli, são as mais significativas do longa-metragem. Apesar de formalmente ser acusada de assassinato, o real julgamento é o de ser assumidamente lésbica. Durante os depoimentos, o advogado de acusação busca mostrar que Fernanda desviou Sueli da ordem heterossexual e que isso causou sua morte. Em um momento do julgamento a acusação traz a prova física do crime: a certidão de casamento de Fernanda e Sueli, demonstrando o real crime cometido por Fernanda. O questionamento principal do julgamento é a moral - ou, no caso, a falta dela - de Fernanda, que, segundo a acusação, promovia orgias em seu apartamento. Durante o decorrer do julgamento, vários vizinhos, amigos e familiares de Sueli e Fernanda foram chamados para depor sobre o caso e, principalmente, sobre as condutas de Fernanda e sobre a natureza do relacionamento das protagonistas. Em um dos depoimentos, dados por uma vizinha de Fernanda, o advogado da acusação a perguntou o que mais lhe incomodava a presença de Fernanda no prédio, no que ela responde que “o que mais me irritava era a quantidade de homens que entrava e saía. [...] Sei lá, um pessoal muito esquisito. Acho que era gente de cinema ou de televisão.” (Trecho transcrito por mim do filme *Amor Maldito*). O momento em que a pergunta foi feita e a forma em que ela é respondida dão a entender que o “entra e sai” de homens no apartamento de Fernanda seriam indicativo que a executiva era uma mulher “fácil”, sem moral, e, portanto, uma ameaça às “boas moças” recatadas. A fala da vizinha de Fernanda se aproxima dos discursos sobre a bissexualidade, que entendem mulheres bissexuais como promíscuas pois se relacionam tanto com homens quanto com mulheres. Como afirma Maria Leão (2018),

Para as mulheres, das quais se espera que cumpram a função de esposas e alicerces morais da família, a bissexualidade significa lidar com desejos e vivências homoeróticas não submetidas ou necessariamente relacionadas ao fetiche masculino, representando uma constante inquietação à heteronorma. (LEÃO, 2018, p. 38)

Em uma cena, em *voice off*¹⁷ o advogado de acusação afirma que as orgias no apartamento de Fernanda eram frequentes, enquanto a imagem de uma manhã calma em que as protagonistas tomam café juntas, trocando carinhos, acompanha a fala do advogado. Em outro depoimento, desta vez um amigo de Fernanda, que participa de seu casamento com

¹⁷ *Voice off* é uma técnica em que a faixa de áudio com a fala de um ou mais personagens é ouvida pelos espectadores quando o(s) personagens não estão em cena.

Sueli, a questão do advogado de acusação é, novamente, sobre supostas orgias organizadas no apartamento, a qual a testemunha responde: “Orgias? Essa hipótese não se configura. Eu nunca vi nenhuma lá! O que havia às vezes eram festinhas para as minorias injustiçadas.” (trecho transcrito do filme *Amor Maldito*). A fala do amigo de Fernanda, um homem negro e gay, demonstra uma rede de afeto e acolhimento entre essas “minorias injustiçadas”. No contexto do Cinema Lésbico, já analisado no capítulo anterior, filmes que demonstram essas redes de afeto entre membros da comunidade LGBTT são exceções. A maioria dos filmes lésbicos mostram as mulheres isoladas em relação ao amor e a atração por outras mulheres. Sobre as redes de sociabilidade entre membros da comunidade LGBTT, a pesquisadora Guacira Lopes Louro (2000) afirma que,

Revistas, moda, bares, filmes, música, literatura, enfim todas as formas de expressão social que tornam visíveis as sexualidades não-legitimadas são alvo de críticas, mais ou menos intensas, ou são motivo de escândalo. Na política de identidade que atualmente vivemos serão, pois, precisamente essas formas e espaços de expressão que passarão a ser utilizados como sinalizadores evidentes e públicos dos grupos sexuais subordinados. (LOURO, 2000, p. 20)

Imagem 4: Still do filme *Amor Maldito* em que Fernanda e Sueli tomam café da manhã juntas.



Imagem 5: Still de *Amor Maldito* em que o amigo de Fernanda depõe



O tribunal procura analisar este ser estranho que aparenta ser uma mulher, mas que não se relaciona com homens e decide casar com outra mulher. “A expectativa é de que a lésbica acabe por se revelar uma fraude, pois é difícil entender que uma mulher deseje outra e recuse a feminilidade padrão do regime patriarcal.” (BIANCHI, 2017, p. 240). É preciso dissecar este ser inteligível para os códigos da heteronormatividade, e defini-la para então puni-la. Como afirma a teórica Monique Wittig (1980)

Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade num campo apolítico, como se qualquer coisa que significa algo pudesse escapar ao político neste momento da história, e como se, no tocante a nós, pudessem existir signos politicamente insignificantes. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. (WITTIG, 1980, s/p)

Nos discursos e depoimentos proferidos durante o julgamento, há a construção narrativa das personagens Fernanda e Sueli feitas a partir da visão que outros têm das personagens e do relacionamento construído entre elas. Sueli é descrita por sua mãe como uma “boa moça, inteligente e dedicada”, que acabou se envolvendo com a pessoa errada, segundo Aparecida de Oliveira. Em seu depoimento para o advogado de acusação, a mãe de Sueli diz que “uma vez fiquei sabendo que andava em más companhias. Então procurei saber a verdade e as denúncias se confirmaram. Ela estava sendo desencaminhada, desencaminhada

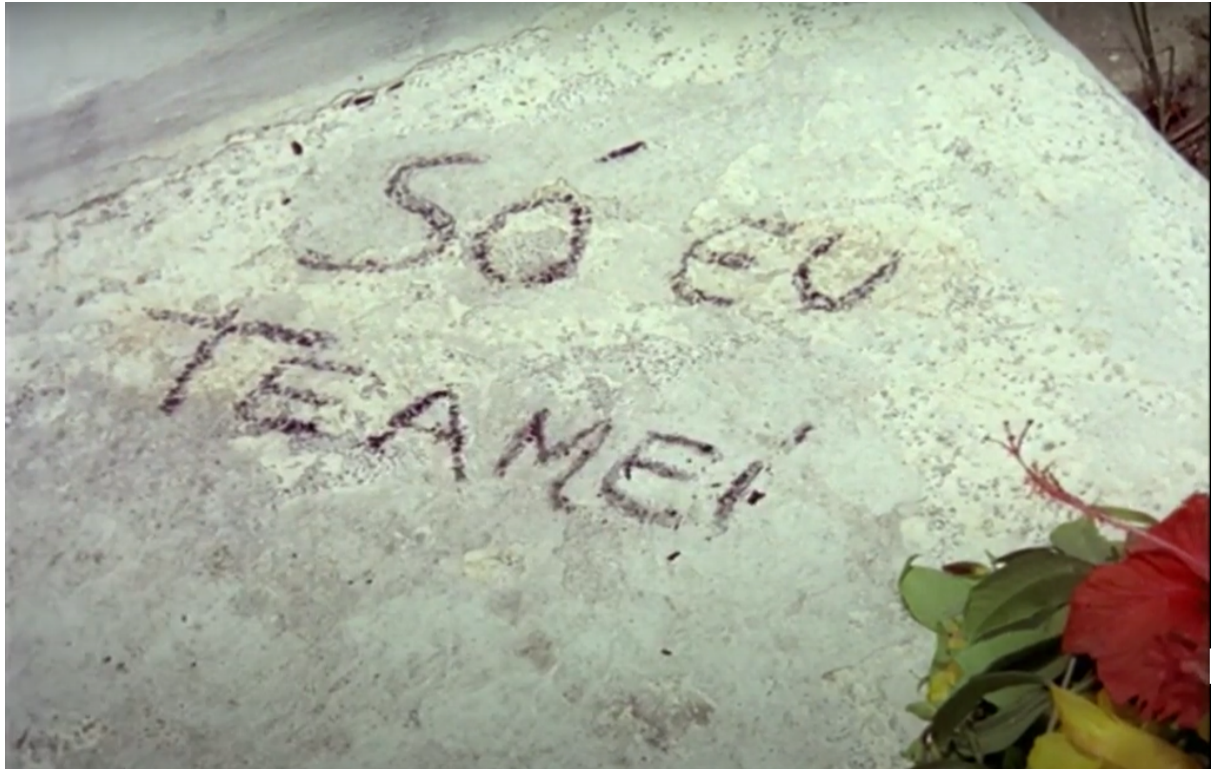
por essa *coisa* aí.” (Trecho transcrito por mim de *Amor Maldito*). A *coisa* a qual Aparecida se refere é Fernanda, a lésbica que roubou a boa moça do caminho certo da heterossexualidade. Lésbicas são vistas, ora como assexuadas que priorizam o sentimento à sexualidade, ora como sedutoras natas que desviam mulheres heterossexuais do desejo “natural”: o desejo heterossexual (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 81-82). Na visão da acusação e da mãe de Sueli, Fernanda é a sedutora nata.

A mãe de Sueli continua seu depoimento, dizendo que “essa mulher e a minha filha dormiam na mesma cama juntas. Mas estou certa que ela obrigava minha filha a isso. Sueli sempre foi uma boa moça, obediente, religiosa.” (Trecho transcrito por mim de *Amor Maldito*). Novamente, a lésbica se torna a antítese da “boa moça”, religiosa e, principalmente, obediente; obediente ao sistema patriarcal e heteronormativo. Para entender isso, a historiadora Tania Navarro-Swain (2004) olha para a história da medicina e da psicologia, que patologizaram o desejo de mulheres por outras mulheres.

Para encontrar a homossexualidade feminina em certos tratados era preciso buscá-la entre os canibais, os zoófilos, necrófilos, coprófagos, estupradores, assassinos passionais, manifestações classificadas em conjunto como “psicopatologia sexual”. Mas a constatação de que as lesbianas eram fêmeas humanas perfeitamente constituídas fisicamente, nos casos estudados, levou à criação da ideia de desvio, da doença, enquanto teorias explicativas de suas preferências sexuais. Por que, senão, como instituir a preferência heterossexual como “natural”? (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 55)

Porém, como que vingando todas aquelas que sofreram violências parecidas às mostradas no longa, *Amor Maldito* termina com a redenção de Fernanda. Acusada de ter matado Sueli e sujeitada a um tribunal machista e homofóbico que parece se preocupar mais com os “desvios sexuais e morais” de Fernanda que com o possível assassinato de Sueli, a personagem é absolvida no final do filme. De certa forma, a absolvição de Fernanda também representa a absolvição de todas as mulheres, que assim como ela, decidem seguir suas vidas como mulheres assumidas. A última cena antes dos créditos mostra Fernanda visitando, talvez pela primeira vez, o túmulo de Sueli. Nele, escreve com uma pedra os dizeres “só eu te amei”.

Imagem 7: Still da cena final de *Amor Maldito*



Sampaio questiona a ideia monolítica de feminilidade ao colocar duas mulheres que mantêm uma relação amorosa e sexual como protagonistas de um questionamento sobre a moral cristã burguesa e a lesbofobia. Segundo a cineasta, “o filme não tem nada de genialidade; o filme tem uma emoção. [...] Não é filmar o filme que vai ganhar prêmio, mas sim filmar o filme que vai fazer uma denúncia.” (SAMPAIO, 2017). A intenção do filme era, portanto, fazer uma crítica a forma que a acusada foi tratada durante o julgamento, pelos próprios membros do julgamento e pelos jornais que reportaram o caso. Assim como outros trabalhos de Adelia Sampaio - em especial *Denúncia Vazia* (1979), que conta a história, também baseada em um caso verídico, de um casal idoso que se suicida após receberem um aviso de despejo - *Amor Maldito* tem caráter de denúncia.

Apesar de se utilizar de muitos estereótipos e não se distanciar tanto de outras representações lésbicas, é possível identificar em sua obra, desde a escolha dos temas - lesbofobia em *Amor Maldito*, questões de moradia no curta *Denúncia Vazia* (1979) e Ditadura Militar no documentário *AI - 5: O dia que não existiu* (2001) - o seu ‘olhar opositor’ (HOOKS, 2019). Mesmo se utilizando do aspecto narrativo muito comum no Cinema Lésbico, da morte de uma das personagens, a absolvição de Fernanda no final do filme demonstra o ‘olhar opositor’ de Sampaio, que questiona o *status quo* ao afirmar a inocência de uma mulher acusada de comportamentos imorais. Em algumas cenas de *Amor Maldito* é

possível ver a dinâmica do olhar como aspecto narrativo. Em momentos tensos do julgamento, a câmera foca no pai de Sueli, o pastor ultraconservador Daniel, que olha para Fernanda na cadeira do réu. Seu olhar é dominante na cena, e sua expressão indica o ódio e, ao mesmo tempo, seu desejo por aquele ser estranho, que competiu com ele pelo desejo de Sueli. Em uma cena de *flashback*, Daniel aparece abusando de sua filha Sueli na mesa de jantar, enquanto sua esposa e sua filha mais nova comem e ignoram a cena. Ao arrancar sua blusa e expor seus seios, Daniel dá tapas no rosto de Sueli e a chama de ‘Satanás’. Segundo Adelia Sampaio, “o cinema é o olhar. [...] Discordo sobre o olhar feminino, acredito que só exista o olhar. O olhar diz muita coisa.” (SAMPAIO, 2016). A cena descrita se aproxima de uma das características descritas por Adrienne Rich sobre como a heterossexualidade compulsória se manifesta nas relações familiares, de forma a aprisionar esposas e filhas no núcleo familiar patriarcal.

A heterossexualidade compulsória simplifica a tarefa do proxeneta e do cafetão nos círculos e “centros eróticos” mundiais da prostituição, enquanto, na privacidade da vida familiar, leva as filhas a “aceitarem” o incesto-estupro de seu pai, a mãe a negar que isso esteja acontecendo, a esposa agredida a continuar vivendo com seu marido abusivo. (RICH, 2010, p. 31)

O olhar dominante do pastor Daniel para Fernanda que, nesse momento é colocada na posição de objeto do olhar, é interrompido com a cena em que a ré se diz uma ‘mulher assumida’. A cena, uma adição pessoal de Sampaio ao roteiro, traz a conclusão dos argumentos de defesa, dessa vez colocados pela própria ré.

Eu sou o outro lado da moeda. O lado falso, como diria o Sr. 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. [...] Talvez tenha chegado a isso por não professar religiões, por não estar preocupada em ir ou não ir para o céu. Eu amava a Sueli. Eu gostava dela. A sua morte é um pouco da minha morte. (Transcrição do filme *Amor Maldito* feita por mim)

Fernanda toma o domínio da cena com seu discurso que é, ao mesmo tempo seu e da diretora Adelia Sampaio. Adelia afirma que “É um texto meu, eu vou morrer sendo assumida em todos os sentidos (...) eu sou uma nega [sic] assumida, uma cineasta assumida, uma mãe assumida, uma avó assumida, uma mulher assumida.” (SAMPAIO in OLIVEIRA, p. 67).

Para Kaja Silverman, os autores e autoras são sujeitos que falam por meio de seus filmes, mas não pela mera transposição do/a cineasta para uma personagem. Situam-se tanto dentro quanto fora dos textos filmicos; esses posicionamentos assumem significados políticos. De acordo com ela, o sujeito da fala é uma categoria teórica; ele figura não como personagem que marca um ponto de vista dentro do texto, mas como representação por meio da qual a autora ou o autor é constituído como sujeito falante (Silverman, 1988: 202). Portanto, a subjetividade autoral transita e permeia todo o tecido filmico. (VEIGA, 2013, p. 2)

Segundo a jornalista Clarissa Cé de Oliveira, que entrevistou Adelia para sua monografia (2017), “Sampaio já conhecia um grupo de pessoas, com quem trabalhava frequentemente, e com essa equipe a cineasta diz que ‘conseguia se sentir confortável, com afeto, para poder fazer um afeto para mostrar um afeto ao público” (OLIVEIRA, 2017, p. 72). Afeto é uma palavra importante para o entendimento da obra de Adelia Sampaio, que não só filmou cenas sensíveis de afeto em seus filmes, mas também a produção destes dependeu de redes de apoio e afeto. Sua entrada no mundo do cinema foi por influência de sua irmã, a produtora Eliana Cobbett, que a apoiou a começar a fazer cinema e produziu alguns de seus filmes. Adelia Sampaio imortalizou sua mãe, Guiomar Joana Ferreira, e sua irmã, Eliana Cobbett em um dos planos da cena do tribunal, em que as duas aparecem conversando na plateia.

Adelia Sampaio construiu uma narrativa sensível e afetuosa, ao mesmo tempo em que demonstra a violência sofrida por mulheres que não vivem de acordo com as normas do heteropatriarcado. Um filme que une crítica social à construção de afeto entre duas mulheres, em um período da história brasileira em que criticar era um ato perigoso. Sem financiamento da Embrafilme, Adelia e sua equipe conseguiram o que ninguém havia feito; uma obra pioneira na representação lésbica, trazendo tanto a beleza do amor trocado por duas mulheres, quanto a violência heteropatriarcal a qual essas mulheres estão submetidas.

4 POR TRÁS DAS CÂMERAS: A CINEASTA ADELIA SAMPAIO

4.1. VIDA E CARREIRA

4.1.1. A vida de Adelia Sampaio

Adelia Sampaio é considerada a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil. Filha de Guiomar Joana Ferreira, que trabalhava como doméstica, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1944. Guiomar trabalhou na casa da filha de uma antiga patroa, no Rio de Janeiro, e segundo Adelia, Guiomar “era uma escrava mesmo”. (SAMPAIO APUD OLIVEIRA, 2017, p. 18). Adelia tinha quatro anos quando se mudou para o Rio de Janeiro com a mãe e a irmã Eliana. Com seis anos de idade, Adelia foi mandada para um asilo no interior de Minas Gerais, onde morou durante sete anos, sem ver sua mãe e irmã, e sem estudar. A patroa de Guiomar foi quem colocou Adelia no asilo, e esperou até Guiomar sair para a feira para tirar a criança de casa (OLIVEIRA, 2017, p. 21). Passados sete anos, Guiomar conseguiu o dinheiro para retirar a filha do asilo e pagar as despesas que a patroa havia gastado com Adelia.

A experiência de Guiomar e suas duas filhas são, apesar de particulares, significativas para o entendimento da vida de mulheres negras brasileiras. Segundo dados divulgados pelo Ministério do Trabalho em 2006, e analisados pela filósofa Sueli Carneiro, 79,4% das mulheres negras brasileiras estavam empregadas em atividades manuais e, destas, 51% eram trabalhadoras domésticas e 28,4% eram lavadeiras, passadeiras, cozinheiras e etc. (CARNEIRO, 2011, p. 128). Essas atividades, predominantemente em ambiente privado, as deixam mais vulneráveis pelos poucos avanços em direitos trabalhistas nessa áreas e pela relação de poder entre patrão e empregada, que são afetadas pelo racismo e pela desigualdade econômica entre as duas categorias.

Por muito tempo mulheres afro-americanas participaram dos segredos mais íntimos da sociedade branca. Inúmeras mulheres negras iam de ônibus para a casa de suas "famílias" brancas, onde elas não apenas cozinhavam, limpavam e desempenhavam outras tarefas domésticas, mas também cuidavam de suas "outras crianças", ofereciam importantes conselhos aos seus empregadores e, frequentemente, tornavam-se membros honorários de suas "famílias" brancas. Essas mulheres viram as elites brancas, tanto as de fato como as aspirantes, a partir de perspectivas que não eram evidentes a seus esposos negros ou aos grupos dominantes. (COLLINS, 2016, s.p)

Com treze anos de idade Adelia assistiu pela primeira vez um filme no cinema, influenciada por sua irmã Eliana, que namorava com o cineasta William Cobbett. Eliana apoiou e produziu a maioria dos trabalhos de Adelia no cinema, sendo uma de suas principais parceiras na vida profissional e particular. Junto de sua irmã, Adelia assistiu a *Ivan, o terrível* (Sergei Eisenstein, 1944). Foi a partir deste primeiro contato com o cinema que Adelia iniciou seus planos de se tornar parte daquilo que estava assistindo, acreditando que um dia “entraria na tela do cinema” (SAMPAIO, 2019). Foi também com esse primeiro contato, que Adelia descobriu que cinema era um espaço proibido para ela.

O filme que mais me impressionou na vida, eu tinha 13 anos, foi Ivan o terrível. Eu assisti uma pré-estreia, e a partir deste filme, eu percebi que era o que eu queria fazer: cinema. E aí o povo dizia ‘você é doida!’, e eu digo, ‘não, mas eu vou fazer’. E eu comecei a elaborar um processo até chegar no pessoal do Cinema Novo. (SAMPAIO, 2017)

A intelectual estadunidense bell hooks faz uma análise sobre a posição da espectadora negra e como sua posição social enquanto mulher negra pode afetar a forma de assistir filmes. Compartilhando sua própria experiência em uma sala de cinema, hooks (2019) escreve sobre quando assistia filmes independentes ou estrangeiros, produções de fora do mundo fantasioso de Hollywood, “em que eu era a única mulher negra na sala de projeção. Com frequência, eu imaginava que em cada sala de cinema dos Estados Unidos havia outra mulher negra assistindo ao mesmo filme e se perguntando se era a única espectadora negra visível.” (HOOKS, 2019, p. 233). Os filmes que são feitos fora da estrutura hollywoodiana - caso do

russo *Ivan, o terrível* -, ainda que majoritariamente brancos e masculinos, “não tinham em sua estrutura profunda um subtexto que reproduzisse a narrativa da supremacia branca.” (HOOKS, 2019, p. 234).

Em 1963, com dezoito anos, Adelia Sampaio casou-se com Pedro Porfírio, militante comunista que na época trabalhava no jornal *A Liga*, com quem teve um filho e uma filha, Vladimir e Georgia. Sua primeira gravidez foi interrompida no seu oitavo mês, por um cacetete de um policial durante um protesto contra o golpe militar em 1964.

Em 1968, depois de ajudarem um amigo militante comunista, Pedro Porfírio e Adelia Sampaio foram convidados a participar do grupo de ação contra a ditadura, *Movimento Revolucionário 8 de outubro*, ou MR-8. Pedro aceitou se juntar ao grupo, mas Adelia recusou. No mesmo ano começou a trabalhar como telefonista na DiFilm, distribuidora de filmes do Cinema Novo. Foi no trabalho com a produtora que Adelia conheceu vários importantes cineastas, alguns com quem mais tarde trabalhou. Ainda em 1968, Pedro Porfírio, que além de participar do MR-8, trabalhava no jornal *Correio da Manhã*, foi preso. Adelia também foi detida e interrogada por uma noite, sofrendo agressões por parte da polícia (OLIVEIRA, 2017, p. 31). Tempo depois, com Porfírio ainda preso, Adelia oficializou o divórcio.

Dentro da Difilm crescia a pressão para demitir Adelia por conta de sua prisão, mas seu cargo foi garantido por Luiz Carlos Barreto, na época responsável pela distribuidora. Barreto é um importante nome do cinema nacional, produzindo inúmeros filmes, incluindo *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Dona flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por seu filho Bruno Barreto. O filme foi responsável pela maior bilheteria do cinema nacional até a estreia de *Tropa de Elite 2*, dirigido por José Padilha, em 2010. Também foi um dos fundadores da Difilm e teve influência na criação da Embrafilme.

Durante o período em que trabalhou na Difilm, Adelia Sampaio entrou em contato com cineastas do movimento Cinema Novo, como Cacá Diegues, Leon Hirszman e Júlio Bressane. A cineasta considera a convivência com os artistas do Cinema Novo como um ensinamento, comparando sua época na Difilm com um curso universitário (OLIVEIRA, 2017, p. 38). Mas Adelia não se limitou ao conhecimento obtido trabalhando como telefonista, no contato do dia-a-dia com cineastas cinemanovistas, e fez um curso de continuísta para se inserir em produções filmicas. Inicialmente, suas tentativas de trabalhar como diretora de produção foram vetadas, pois os homens da equipe elétrica e da maquinaria supostamente não respeitariam uma mulher na direção (OLIVEIRA, 2017, p. 39). Apesar disso, trabalhou como diretora de produção - responsável pela organização prática das

filmagens, auxiliando na elaboração de planos de filmagem e nas decisões técnicas - em vários filmes da Difilm, fazendo mudanças significativas nos sets em que trabalhou. Adelia Sampaio defendia que os maquinistas e eletricitistas devessem receber e fazer a leitura dos roteiros dos filmes em que estavam trabalhando, além de assistirem o copião - uma cópia de segurança do negativo do filme onde eram feitas as edições - do filme para que pudessem corrigir e aprimorar suas técnicas de trabalho (OLIVEIRA, 2017, p. 39). Essa defesa demonstra uma preocupação de Adelia com os trabalhadores dos sets, que em sua maioria eram negros e pobres (OLIVEIRA, 2017, p. 40).

Durante a década de 1970, Adelia produziu inúmeros filmes, iniciando com *A Cartomante* em 1974, dirigido e roteirizado por Marcos Farias. Em 1977 produziu *O Seminarista*, de Geraldo Santos Pereira, e dois anos mais tarde, *Coronel e o Lobisomem*, de Alcino Diniz. Diniz não queria que Adelia trabalhasse no filme, pois a equipe, composta majoritariamente por homens, teria que fazer viagens juntos, mas Adelia insistiu e exigiu que fosse respeitada (OLIVEIRA, 2017, p. 41). Durante a filmagem do longa, Adelia Sampaio enfrentou o diretor que insistia em manter a equipe trabalhando durante o horário de almoço, levando todos a fazer hora extra. Depois de defender os trabalhadores do set, Adelia ficou conhecida como “a rainha da pesada” (OLIVEIRA, 2017, p. 41).

A trajetória de Adelia Sampaio é repleta de coragem e enfrentamento. Como ela mesma diz sobre sua trajetória pessoal e profissional, “tem que ter coragem, minha mãe sempre me dizia ‘filha, pra cima do medo coragem’ e eu acredito na mamãe” (SAMPAIO, 2019). Adelia filmou seus primeiros curtas-metragens com restos de filmes que ganhava de um amigo editor, Rafael Valverde, os quais guardava na geladeira de casa, dividindo espaço com a comida de seus dois filhos (OLIVEIRA, 2017, p. 44). Em 1978 Adelia saiu da Difilm e abriu sua própria produtora, A.F. Produções Artísticas. Já na produtora, Adelia Sampaio começou sua carreira como diretora, inicialmente de curtas-metragens. Foi durante seu período como dona da produtora que Adelia filmou seu primeiro e único - até a escrita deste trabalho - longa-metragem de ficção, *Amor Maldito*, lançado em 1984.

Assim como várias outras cineastas, produtoras, atrizes e trabalhadores cinematográficos no geral, a carreira de Adelia Sampaio no cinema foi interrompida durante o governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), período considerado como a morte do cinema brasileiro. Com as medidas neoliberais implementadas durante o governo Collor, entre elas o fechamento da estatal Embrafilme, reduziu-se o número de produções cinematográficas brasileiras e, onde antes eram lançados 80 filmes ao ano, passaram a lançar apenas alguns títulos nacionais, e a venda dos ingressos dos filmes nacionais representavam, no ápice da

crise, apenas 0,4% da bilheteria total. (CAETANO, 2007, p. 196). Com a falta de investimento no cinema nacional e a hegemonia de filmes estrangeiros - em sua maioria hollywoodianos - como consequência das políticas de Collor, Adelia Sampaio se afastou das produções cinematográficas; obrigada a fechar sua produtora, seguiu sua carreira como assistente de direção de Miguel Falabella no teatro, trabalhando doze anos junto ao diretor.

4.1.2. O contexto de mudanças

A geração de Adelia Sampaio viveu várias mudanças geradas pelos movimentos sociais que eclodiram durante a segunda metade do século XX, como o movimento feminista de Segunda Onda, os movimentos negros como o partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos e o Movimento Negro Unificado no Brasil, revoltas por direitos de pessoas LGBTQTTs, como *Stonewall*, nos Estados Unidos e o movimento do Ferro's Bar. É importante colocar que, embora utilizada nesta dissertação para fins didáticos, a classificação dos movimentos feministas em “ondas” privilegia um movimento majoritariamente branco e europeu, que encontra suas origens nas manifestações de mulheres durante a Revolução Francesa (RIBEIRO, NOGUEIRA, MAGALHÃES, 2021, p. 63), e, portanto, não deve ser utilizada como termo definidor de movimentos feministas que vão muito além de demandas brancas, heterossexuais e burguesas.

As décadas de 1960-1980 foram, no mundo Ocidental, marcadas pelo surgimento da contracultura, que “começou a ser aventada a partir da ação de grupos sociais desviantes que se opunham aos valores e costumes hegemônicos nos países desenvolvidos do Ocidente” (THOMÉ, 2016, s.p). Os movimentos de contracultura abarcaram várias manifestações estéticas, culturais e políticas, buscando romper com a norma patriarcal, branca, heteronormativa e cristã historicamente construída e implementada no mundo ocidental, e surgiram no contexto global de polarização política entre o eixo capitalista, liderado pelos Estados Unidos, e o eixo comunista, liderado pela URSS.

No eixo do socialismo real seguiram-se levantes contra o autoritarismo e a ortodoxia imperantes. Nos Estados Unidos e no mundo colonial, a rebelião negra contra a opressão racial que agravava as demais formas de opressão. Em todo o mundo ocidental floresceria ainda um movimento de oposição ao status quo centrado na esfera da cultura, por isso viria a ser chamado de contracultura. O traço mais marcante dessa esperança era a heterogeneidade que continha em sua unidade, de buscar pelos meios mais díspares uma transformação social abrangente. (THOMÉ, 2016, s.p)

A década de 1970, em especial, foi um momento de grandes mudanças na maior indústria de cinema do mundo ocidental. Antes dominada pelos grandes estúdios e produtores, Hollywood viu emergir a importância dos diretores de cinema não mais como técnicos

presentes nas filmagens apenas para controlar os atores e atrizes, mas como artistas com visão estética (BISKIND, 2009, p. 17). A hegemonia hollywoodiana perdia força, e cineastas latino-americanos, japoneses e europeus como Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Michaelangelo Antonioni e Federico Fellini, disputavam espaço com os cineastas da chamada Nova Hollywood, como Stanley Kubrick, Francis Coppola, Dennis Hopper e John Cassavetes, da primeira geração, e mais tarde, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas e Paul Schrader, da segunda geração (BISKIND, 2009, p. 13;20). Também durante a década de 1970, desenvolveram-se câmeras de filmagens mais leves e baratas, facilitando filmagens fora de grandes estúdios e produção de documentários, que filmaram as rápidas mudanças sociais e os conflitos da época (BISKIND, 2009, p. 20).

A “Nova Hollywood” estava longe de ser um mercado aberto para mulheres brancas, muito menos para mulheres negras, para homens negros, ou para discussões sobre gênero e sexualidade; apesar das mudanças importantes representadas por esses novos cineastas, o cinema ainda permanecia nas mãos de homens brancos e ricos, a maioria vindos de cursos de cinema das maiores universidades dos Estados Unidos.

As mudanças no meio artístico não iniciaram de maneira isolada, e fizeram parte de um contexto mais amplo de mudanças sociais e reivindicações de grupos marginalizados, que tomaram as ruas estadunidenses a partir da década de 1960. Dentre os movimentos civis, destaca-se os esforços dos Panteras Negras para o fim da segregação racial e a luta antirracista. O Partido dos Panteras Negras foi uma organização antirracista que atuou nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 até 1970, principalmente, até ser desmantelada pelo *Federal Bureau of Information*, o FBI, em 1982. Os Panteras Negras formaram importantes alianças, com outros movimentos sociais e organizações civis, dentro e fora dos Estados Unidos, como igrejas, grupos antirracistas, ativistas gays e feministas, além de obter apoio de comunidades hispânicas, asiáticas e de “brancos pobres” (CHAVES, 2015, p. 363). Inicialmente, o grupo criado por Huey Newton e Bobby Seale, dois estudantes de direito do Oakland, Califórnia, tinham ações visando o “monitoramento da polícia, via obstrução e denúncia da violência dos órgãos de segurança, e a intimidação — física e através de boicotes e mobilizações públicas — de denunciados de racismo e infração aos direitos civis” (CHAVES, 2015, p. 361). Em 1968 o grupo, unido com outros movimentos de libertação negra nos Estados Unidos, alcançou espaço nacional e internacional.

Então, pouco conhecido fora do norte da Califórnia, o grupo de Newton, Seale e do jornalista de Ramparts, Eldridge Cleaver, por volta de outubro de 1968, já havia rapidamente unificado em torno da sua liderança todos os grupos de Panteras, aproximado e emparedado vários setores da esquerda norte-americana, estabelecido uma publicação oficial com tiragem de massa, reunido um orçamento anual

milionário, angariado suporte internacional, e dominado o debate pela definição dos sentidos do Poder Negro. Essa ascensão, que se alicerçou na atração dos jovens mobilizados nos confrontos raciais na era dos assassinatos de Malcolm X (1965) e King (1968), foi alcançada com dramáticas e bem-sucedidas ações públicas, e após duras disputas interorganizacionais e partidárias. (CHAVES, 2015, p. 361)

A imagem negativa levantada pela mídia estadunidense e pelo governo entrou em choque com novas ações tomadas pelo Partido; no final da década de 1960, os Panteras Negras começaram um trabalho de distribuição de café da manhã para as crianças de bairros mais pobres (BATISTA, 2014, p. 19), o que transformou a imagem do grupo, construída pela mídia tradicional como uma organização violenta e adepta ao terrorismo.

A influência internacional do Partido dos Panteras Negras chegou ao Brasil e, juntamente com os movimentos anti-coloniais africanos, contribuiu para a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978 (DOMINGUES, 2007, p. 112). O MNU também era influenciado por movimentos e ideologias socialistas, como a Convergência Socialista, que “foi a escola de formação política e ideológica de várias lideranças importantes dessa nova fase do movimento negro” (DOMINGUES, 2007, p. 112). Segundo Petrônio Domingues, durante o início da década de 1980, a tática do Movimento Negro Unificado era unificar todas os movimentos antirracistas em âmbito nacional, e combinar as lutas por libertação negra com a de todos os grupos oprimidos (DOMINGUES, 2007, p. 114-115).

No Programa de Ação, de 1982, o MNU defendia as seguintes reivindicações “mínimas”: desmistificação da democracia racial brasileira; organização política da população negra; transformação do Movimento Negro em movimento de massas; formação de um amplo leque de alianças na luta contra o racismo e a exploração do trabalhador; organização para enfrentar a violência policial; organização nos sindicatos e partidos políticos; luta pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, bem como a busca pelo apoio internacional contra o racismo no país. (DOMINGUES, 2007, p. 114)

Paralelamente à formação do Partido dos Panteras Negras, surgiram nos Estados Unidos da década de 1960 movimentos radicais por direitos dos homossexuais - termo utilizado na época como referência a travestis, transgêneros, lésbicas, gays, bissexuais e qualquer outra sexualidade e/ou identidade de gênero dissidente -, inspirados por movimentos da contracultura. Um marco para esse movimento ocorreu em 1969, na cidade de Nova Iorque. Sofrendo intensa repressão policial, frequentadores do bar *Stonewall Inn*, um tradicional bar homossexual da cidade, confrontaram a polícia com garrafas e tijolos para impedir a interdição de *Stonewall*. A revolta, liderada por Marsha P. Johnson, uma mulher trans negra, e Sylvia Rivera, mulher trans latina, virou um símbolo da resistência de homens e mulheres gays, bissexuais e transexuais, e a data do acontecimento, 28 de junho, é

comemorativa do dia do orgulho LGBTT no mundo ocidental. Sobre a revolta de *Stonewall* Julio Assis Simões e Regina Facchini nos ensinam que

De fato, não foi um acontecimento espetacular isolado, mas sinalizava uma mudança mais geral nas vivências de boa parte das populações de homens e mulheres homossexuais, no sentido de tornar visível e motivo de orgulho o que até então tinha sido fonte de vergonha e perturbação e deveria ser mantido na clandestinidade. "O amor que não ousava dizer seu nome" tinha saído às ruas, criara sua própria rede de trocas, encontros e solidariedade, desenvolvera um senso mais positivo de autoestima pessoal e coletiva corporificado nas novas identidades de gays e lésbicas, referidas à singularidade de seus desejos sexuais. Palavras de ordem como "assumir-se" ou "sair do armário" foram postas em prática, com a intenção de recriar um novo modo de existência em função da especificidade do desejo sexual vilipendiado, como abrigo, resistência e combate à hostilidade e à opressão. (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 45)

O primeiro grupo gay do Brasil se organizava já em 1961, porém, não era um grupo militante. A Turma do OK - nome que faz referência ao gesto de 'ok' utilizado popularmente nos EUA, mas que no Brasil é usado como referência a sexo anal - era um grupo social para homens gays, onde ocorriam encontros para ouvir música, fazer desfiles, além de organizarem a confecção de um impresso com informações cotidianas de gays na cidade do Rio de Janeiro (SANTOS, 2018, p. 18) e manter uma sociabilidade gay, tão importante para a sobrevivência em uma sociedade compulsoriamente heterossexual. Outros grupos de sociabilidade e algumas outras publicações homossexuais surgiram até o início da Ditadura Militar, instaurada com o golpe de 1964, e alguns durante o período, como o jornal *O Snob*, em circulação entre 1964 e 1969.

Foi somente em 1978 que o primeiro grupo ativista pela libertação gay, o SOMOS, foi criado no Brasil (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 47), apenas alguns anos antes do diagnóstico de HIV-Aids ser feito pela primeira vez nos Estados Unidos, trazendo novamente para o senso comum a ideia de sexualidades dissidentes como doença (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 51). O movimento homossexual brasileiro da década de 1980 "sustentou-se no tripé identidade, sexualidade e cidadania e buscou a identidade homossexual, o direito ao livre exercício das escolhas sexuais individuais e a autonomia do movimento homossexual [...]" (ZANATTA, 1997, p. 194) e procurou se aliar a uma "vasta rede de informações e solidariedade, ampliando a divulgação da questão homossexual e conduzindo a imprensa a tratar o assunto de forma diferente." (ZANATTA, 1997, p. 194). A partir de 1978, com a criação do SOMOS e a divulgação do jornal *Lampião da Esquina*, surgiram outros 20 grupos de militância homossexual até o ano de 1981, e em 1979 organizou-se o I Encontro Nacional do Povo Gay, na Assosiação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro (ZANATTA, 1997, p. 198-199).

Ao mesmo tempo que a violência e a opressão contra homens gays, travestis e mulheres transexuais aumentou por conta da epidemia de HIV-Aids, também se abriu espaço para a discussão sobre práticas sexuais antes somente faladas entre grupos de homens gays, como sexo anal e uso de preservativos (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 52). Também durante a década de 1970 ampliaram-se locais de sociabilidade gay nas principais capitais do país, especialmente aqueles frequentados por homens gays das classes médias (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 72), mas também locais como o Ferro's Bar, majoritariamente frequentado por mulheres lésbicas. Esses espaços de sociabilidade eram frequentemente alvos de operações policiais repressoras, seguindo o ideal da Ditadura Militar, que em 1968, com o Ato Institucional 5 havia se tornado ainda mais violenta.

O SOMOS, grupo de libertação e afirmação homossexual criado em 1978, se aproximou de outros movimentos sociais, como o Movimento Negro Unificado, ao participar formalmente do Dia do Zumbi, promovido pelo MNU em novembro de 1979 (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 104), e de movimentos sindicalistas, quando parte do SOMOS participou da greve do 'ABC', promovida pelo sindicato dos metalúrgicos do ABC paulista no 1º de maio de 1980 (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 107-108). Nesse mesmo ano aconteceu a campanha contra as ações da polícia civil de São Paulo, conhecidas como "Operação Limpeza", que tinham como principal alvo os frequentadores de bares e casas noturnas no centro da cidade, principalmente aqueles frequentados por gays, lésbicas, bissexuais e travestis. O ato, que aconteceu em junho de 1980, reuniu parte do SOMOS, e representantes de movimentos feministas e do movimento negro (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 112).

Porém, parte dos integrantes do SOMOS não se mostrou aberto a importantes discussões sobre machismo e a realidade de mulheres lésbicas. As lésbicas eram minoria no grupo, e eram chamadas por seus colegas homens pelos termos "racha" ou "rachada", termos pejorativos usados por eles para se referirem às mulheres em geral (FERNANDES, 2018, p. 93). O machismo impedia que lésbicas pudessem discutir amplamente e livremente suas vivências e estratégias de combate à violência que sofriam. Criaram então, um subgrupo autônomo atuando dentro do SOMOS, "com posicionamento político de independência frente à centralização do poder masculino e como de atuação feminista." (FERNANDES, 2018, p. 93), que não foi apoiado por muitos de seus colegas gays. Durante o anúncio desta nova ação, as lésbicas foram hostilizadas e chamadas de "históricas" e "divisionistas" (FERNANDES, 2018, p. 93).

Desde suas primeiras ações, ainda no grupo SOMOS, as lésbicas já compreendiam as estruturas que oprimiam-nas não apenas por serem mulheres ou homossexuais; mas sim por

serem lésbicas, opressão estruturalmente diferente daquela experienciada por homens gays. Em 1980 então, as mulheres lésbicas que compunham o SOMOS se separaram da organização para criar o GALF - Grupo de Ação Lésbica-Feminista.

Influenciadas pelo feminismo, elas sabiam que suas especificidades como mulheres - e não apenas como homossexuais femininas - geravam dupla discriminação. Como lésbicas e feministas, decidiram então atuar como um subgrupo autônomo dentro do SOMOS, que não seria só de identificação, pois reconheciam que esse processo já estava esgotado. Resolveram que a singularidade desse novo grupo seria a de uma atuação lésbico-feminista. (FERNANDES, 2018, p. 92)

Com a organização de um grupo atuando especificamente em prol de mulheres lésbicas, foi criado o boletim *Chanacomchana*, que era produzido e distribuído pelas integrantes do GALF. A distribuição era feita em locais de sociabilidade lésbica, como bares e boates. Um desses locais era o Ferro's Bar, tradicional ponto de encontro lésbico na cidade de São Paulo. Em agosto de 1983 o grupo foi expulso do bar quando tentava distribuir os exemplares do boletim, levando a um levante contra a expulsão (SIMÕES, FACCHINI, 2009, p. 114). Apesar de não ser um movimento amplamente divulgado entre as mídias tradicionais, o levante ao Ferro's Bar ocorrido em agosto de 1983 foi um importante movimento pela visibilização de mulheres lésbicas no Brasil, e fez parte de um contexto mais amplo de crescimento do espaço público permitido para a sociabilidade e para a existência de pessoas LGBTT.

A década de 1980 foi um contexto de intensas movimentações sociais e mudanças políticas, em especial no contexto latino-americano, com a ascensão e quedas de regimes ditatoriais. No momento de produção de *Amor Maldito*, lançado em 1984, o Brasil vivia os anos finais da Ditadura Militar instaurada em 1964, e transitava para um regime democrático que levou, quatro anos mais tarde, à composição de uma nova Constituição Federal.

A ditadura instaurada pelos militares começava a dar sinais de queda nessa época. Em 1979, o AI-5 deixou de ter vigência, restaurando a independência do Congresso e os direitos individuais, durante o governo do general Ernesto Geisel. No mesmo ano uma série de greves se alastraram pelo país, chegando a 3,2 milhões de trabalhadores. Outro dado relevante é que a população urbana do Brasil passou a ser maioria em 1980, alcançando 51,5%. Em 1940, pouco antes de Sampaio nascer, esse número era de 16% (FAUSTO, 2002). Muitos dos filmes de Adélia refletem essa mudança do país. (OLIVEIRA, 2017, p. 45)

Os filmes de Adelia Sampaio refletem as mudanças experienciadas no mundo ocidental, e em especial no Brasil. Movimentos de contracultura e de demandas sociais, a ascensão de um regime ditatorial de extrema-direita e crescimento da população urbanizada no Brasil são fatores que afetaram a obra de cineasta, e é possível identificar a influência do contexto histórico e da posição social enquanto mulher, negra e trabalhadora, em sua arte.

4.2. ADELIA SAMPAIO: UMA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL

4.2.1. Interseccionalidade

Interseccionalidade foi um termo cunhado por feministas negras que se preocuparam em entender as particularidades vividas por mulheres negra, que não eram discutidas no movimento feminista branco nem nos movimentos antiracistas (AKOTIRENE, 2019, p. 18), majoritariamente liderados por homens negros. Autoras como Angela Davis, Lélia Gonzalez, bell hooks e Kimberlé Crenshaw, já sabiam que as categorias de gênero e raça, enquanto categorias individuais de análise, não eram suficientes para entender as vivências de mulheres negras, e que essas são afetadas pelo sistema capitalista de maneiras específicas, diferentemente de como são afetados homens negros e mulheres brancas.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado - produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p. 19)

Em contexto acadêmico, a interseccionalidade surgiu como um lugar para que as demandas e particularidades vividas por mulheres negras fossem ouvidas e interpretadas a partir dos códigos de inteligibilidade da academia. Era preciso, nas últimas décadas do século XX, criar uma categoria teórico-metodológica que desse conta da intersecção de categorias já existentes, como gênero e feminismo, raça e classe, para entender como essa intersecção oprime mulheres negras de maneiras específicas.

Ademais, as correntes marxistas e o feminismo hegemônico podem ser resumidas nos seguintes tópicos: somente nas relações do “sistema sexo-gênero” a fêmea da espécie humana é transformada numa mulher domesticada, segundo o pensamento de Gayle Rubin. Ou, ainda, somente nas relações capitalistas um negro é transformado em escravo, como no pensamento de Karl Marx. Duas formulações obcecadas em dar o norte salvacionista europeu às identidades políticas, respectivamente, de mulheres e classes trabalhadoras, afastando-se os negros da condição de trabalhador e negras da identidade de mulher. (AKOTIRENE, 2019, p. 36)

Antes mesmo do termo interseccionalidade começar a ser utilizado para compreender de que forma a interação entre gênero, raça, sexualidade e classe resultam em violências e opressões específicas, autoras como a brasileira Lélia Gonzalez e as estadunidenses Angela Davis e Audre Lorde já buscavam, em seus escritos, entender a opressão vivida por mulheres negras, que não pode ser apenas compreendida através da misoginia e do racismo enquanto conceitos isolados (AKOTIRENE, 2019, p. 34). Em obras como *Irmã Outsider* de Audre Lorde (2020), publicada originalmente em 1984, é possível fazer a leitura da interseccionalidade mesmo que a autora não tenha utilizado este termo. No capítulo intitulado *Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença*, a autora afirma que “no sistema

de poder patriarcal em que o privilégio da pele branca é um dos principais pilares, as arapucas usadas para neutralizar as mulheres negras e as brancas não são as mesmas” (LORDE, 2020, p. 146), demonstrando a importância de entender as diferenças existentes entre as experiências de mulheres brancas e negras com a misoginia e como, para mulheres negras, o machismo não é uma opressão vivida de forma isolada do racismo. Também afirma que “mulheres negras e homens negros compartilharam, e ainda compartilham, a opressão racista, ainda que de formas diferentes. A partir dessa opressão compartilhada, desenvolvemos defesas e vulnerabilidades conjuntas que não são replicadas na comunidade branca [...]”(idem).

Como mulheres, compartilhamos alguns problemas; outros não. Vocês temem que seus filhos cresçam, se unam ao patriarcado e deponham contra vocês; nós tememos que nossos filhos sejam arrancados de dentro de um carro e sejam alvejados no meio da rua, e vocês darão as costas para os motivos pelos quais eles estão morrendo. (LORDE, 2020, p. 148)

Audre Lorde (2020) também denuncia a rachadura criada pelo heteropatriarcado branco entre mulheres negras heterossexuais e lésbicas, o medo que mulheres negras heterossexuais sentem de serem taxadas como lésbicas por formarem alianças com outras mulheres e a crença existente que a lesbianidade seria um problema somente de mulheres brancas e que, portanto, mulheres negras lésbicas “são basicamente não-negras” (LORDE, 2020, p. 150-151).

Como uma lésbica negra e feminista que se sente confortável com os vários ingredientes diferentes da minha identidade, e como uma mulher comprometida com a liberdade em relação à opressão racial e sexual, eu me vejo constantemente estimulada a destacar algum dos aspectos de quem sou e apresentá-lo como um todo significativo, eclipsando ou negando outras partes do meu ser. [...] Minha concentração máxima de energia fica disponível para mim apenas quando agrego todas as partes de quem sou, abertamente, permitindo que o poder de determinadas fontes da minha existência flua, indo e vindo livremente por todos os meus diferentes eus, sem as restrições de uma definição imposta de fora. (LORDE, 2020, p. 150)

Desde o século XIX, as mulheres negras, ainda lutando pela abolição da escravatura nos Estados Unidos, já compreendiam que a emancipação de mulheres negras não seria alcançada pensando somente na libertação das mulheres, e se manifestavam também pelo direito à vida dos homens negros (COLLINS, 2016, p. 107). Apesar de, inicialmente, várias mulheres brancas terem lutado no movimento antiescravagista estadunidense, esse apoio se tornou um caminho de entrada dessas mulheres na política - espaço proibido a mulheres - e descobriram, nos movimentos pró-abolição, uma forma de lutar por seus próprios direitos enquanto mulheres brancas (DAVIS, 2016, p. 51). O envolvimento de mulheres brancas na luta contra a escravidão, embora de extrema importância, “talvez tenha sido tão intenso,

apaixonado e total porque podiam vivenciar uma estimulante alternativa à sua vida doméstica”, além de estarem “resistindo a uma opressão que se assemelhava àquela que elas mesmas viviam” (DAVIS, 2016, p. 51). As mulheres brancas estavam lutando mais pelo direito de se manifestarem publicamente contra a escravidão enquanto mulheres que necessariamente contra a escravidão em si (DAVIS, 2016, p. 52). Angela Davis, em seu importante livro *Mulheres, Raça e Classe* (2016) aponta como o movimento de emancipação de mulheres teve como base a práxis política que mulheres brancas aprenderam durante a participação na luta abolicionista (DAVIS, 2016, p. 52). O movimento de mulheres, visto muitas vezes como branco em origem, tem relação direta com os movimentos de homens e mulheres negros contra a escravidão. Sobre as irmãs Grimké, importantes oradoras brancas na causa abolicionista, Angela Davis afirma

Como a abolição da escravatura era a necessidade política mais premente da época, elas incitavam as mulheres a se juntar à luta a partir da premissa de que sua própria opressão era sustentada e perpetuada pela continuidade do sistema escravagista. Por terem uma consciência tão profunda da indissociabilidade entre a luta pela libertação negra e a luta pela libertação feminina, as irmãs nunca caíram na armadilha ideológica de insistir que um combate era mais importante do que o outro. Elas reconheciam o caráter dialético da relação entre as duas causas. (DAVIS, 2016, p. 56)

As primeiras organizações feministas tiveram o apoio de homens negros abolicionistas, que já compreendiam que a libertação deveria ser totalizante, e não envolver somente a abolição da escravatura, mas também o sufrágio feminino. As sufragistas estadunidenses contaram com o apoio dos abolicionistas negros Frederick Douglass e Charles Remond (DAVIS, 2016, p. 59 - 61), mesmo sendo o sufrágio universal um tema que não obteve unanimidade nem mesmo nos movimentos de mulheres de meados do século XIX (DAVIS, 2016, p. 61). Douglass, uma importante figura do movimento abolicionista, foi um dos grandes responsáveis pela apresentação da proposta do sufrágio feminino na Convenção de Seneca Falls, ocorrida em 1848, apoiando a sufragista branca Elizabeth Cady Stanton e empregando suas habilidades de orador para defender a causa (DAVIS, 2016, p. 61-62). Depois de discursar na Convenção de Seneca Falls, Frederick Douglass escreveu um editorial em seu jornal, *North Star* em apoio ao sufrágio feminino (DAVIS, 2016, p. 62). Douglass também foi o responsável por levar a questão da libertação de mulheres para a luta de libertação negra, discursando em prol dos direitos das mulheres na Convenção Nacional das Pessoas de Cor Libertas, que ocorreu em Cleveland, Ohio, também em 1848 (DAVIS, 2016, p. 62). Com o apoio de Douglass, a questão da igualdade das mulheres foi apoiada pela população negra estadunidense (DAVIS, 2016, p. 63).

Apesar da importância da Convenção de Seneca Falls para a luta pelos direitos das mulheres, ainda foi um evento que pensou a vida das mulheres brancas e burguesas, e não levou em conta as experiências de mulheres brancas da classe trabalhadora ou de mulheres negras, escravizadas ou não. Como afirma Angela Davis, “[...] a Declaração de Seneca Falls propunha uma análise da condição feminina sem considerar as circunstâncias das mulheres que não pertenciam à classe social das autoras do documento” (DAVIS, 2016, p. 64), apesar de anos antes da Convenção, mulheres trabalhadoras já terem se organizado contra “a dupla opressão que sofriam, como mulheres e como operárias” (DAVIS, 2016, p. 65). A base de uma luta que levasse em conta a intersecção de mais de uma forma de opressão já existia para essas mulheres. A luta das mulheres trabalhadoras não somente era ignorada pelo movimento de mulheres brancas, mas era repreendido.

Como regra, pessoas brancas abolicionistas ou defendiam os capitalistas industriais ou não demonstravam nenhuma consciência de identidade de classe. Essa aceitação sem objeção do sistema econômico capitalista era evidente também no programa do movimento pelo direito das mulheres. Se a maioria das abolicionistas via a escravidão como um defeito indecente que precisava ser eliminado, a maioria das defensoras dos direitos das mulheres enxergava a supremacia masculina de forma similar - como uma falha imoral de uma sociedade que, em seus demais aspectos, era aceitável. (DAVIS, 2016, p. 75)

As defensoras dos direitos das mulheres não enxergavam a opressão interligada que aproximava as experiências entre mulheres, negros e operários, e não entendiam que “a escravização da população negra no Sul, a exploração econômica da mão de obra no Norte e a opressão social das mulheres estivessem relacionadas de forma sistemática” (DAVIS, 2016, p. 75). Mesmo com o apoio de mulheres brancas burguesas no movimento antiescravagista e do apoio de líderes abolicionistas negros como Frederick Douglass ao movimento por direitos das mulheres, as mulheres negras permaneciam sem espaço no movimento de mulheres brancas e seguiam sendo boicotadas, mesmo por aquelas mulheres brancas que ativamente lutavam pela abolição da escravidão.

O fracasso em admitir o potencial de um movimento de mulheres integrado - particularmente contra o sexismo na educação - revelou-se de modo dramático em um episódio que aconteceu durante o decisivo verão de 1848. Ironicamente, o fato envolveu a filha de Frederick Douglass. Depois de ser aceita em um colégio para meninas em Rochester, Nova York, a filha de Douglass foi formalmente proibida de assistir às aulas com as meninas brancas. A diretora que deu a ordem era uma abolicionista! Quando Douglass e sua esposa protestaram contra essa medida segregacionista, a diretora pediu que cada uma das alunas brancas votasse sobre a questão, afirmando que uma única objeção seria suficiente para manter a exclusão. Depois que as meninas votaram a favor da integração da colega à classe, a diretora recorreu às mães e aos pais das alunas, usando a única objeção recebida como desculpa para excluir a filha de Douglass. (DAVIS, 2016, p. 69).

Foi o movimento de mulheres negras que conseguiu articular as categorias raça, gênero, sexualidade e classe, e como essas categorias afetam homens negros e mulheres brancas de forma diferente e menos violenta que afetam as vidas de mulheres negras. O movimento de mulheres negras nasce articulando as categorias raça, gênero, classe e sexualidade para compreender as complexas realidades de mulheres negras e como suas experiências são transpassadas por essas categorias (CURIEL, 2002, p. 97). Feministas negras denunciam a forma que reivindicações, como aquelas pelo direito reprodutivo de mulheres, são subvertidas pela lógica da branquitude e são utilizadas para prejudicar ainda mais a comunidade negra. A filósofa Sueli Carneiro reflete sobre isso a partir de uma fala do então governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, que defendeu a legalização do aborto “como forma de prevenção e contenção da violência, por considerar que a fertilidade das mulheres das favelas cariocas as torna ‘fábrica de produzir marginais’” (CARNEIRO, 2011, p. 131). Também a gestão de Paulo Maluf no governo do estado de São Paulo elaborou, em 1982, um documento em que apresentava a proposta de esterilização em massa de mulheres pretas e pardas (CARNEIRO, 2011, p. 132), trazendo à luz a “instrumentalização de esterilização como política de controle de natalidade dos negros denunciada internacionalmente pelo Relator Especial sobre Racismo na ONU, após sua visita ao Brasil, em 1995” (CARNEIRO, 2011, p. 133). O aborto e o controle de natalidade foram, até muito recentemente, utilizados como forma de extermínio da população negra brasileira sob o argumento da segurança pública de combate à violência. As demandas pelo direito reprodutivo das mulheres foram facilmente cooptadas pelo racismo estruturante da sociedade ocidental também porque o próprio movimento em prol da maternidade voluntária foi, muitas vezes, baseada em argumentos racistas, além de não incluir demandas de mulheres das classes trabalhadoras (DAVIS, 2016, p. 205). Mas mais que a exclusão de mulheres pobres e negras, o movimento em prol do aborto, ao menos nos Estados Unidos, invocavam que mulheres pobres tinham a obrigação moral de diminuir o número de filhos, como uma demanda em defesa da manutenção da pureza da raça branca e pela segurança da elite estadunidense (DAVIS, 2016, p. 213). Para as mulheres brancas e ricas, o controle de natalidade era um direito que levava à libertação dessas mulheres. Para mulheres negras, era mais um artifício da branquitude de exterminar seus filhos e filhas. Não é surpreendente então, a posição de Sojourner Truth, abolicionista e ativista pelos direitos das mulheres, ao criticar tanto a relutância de homens em aceitar a participação de mulheres quanto o pouco - ou quase inexistente - espaço no movimento pelos direitos das mulheres reservado às reivindicações de mulheres negras. Em seu discurso “não sou eu uma mulher?”, professado mais de um século

antes da inauguração do termo interseccionalidade por Kimberlé Crenshaw, Sojourner Truth demonstrou sua revolta contra um sistema que oprimia mulheres negras de forma particular, ao desumanizá-las não enquanto mulheres, ou enquanto negros, mas enquanto mulheres negras.

Quando essa mulher negra se levantou para falar, sua resposta aos defensores da supremacia masculina também trazia uma profunda lição para as mulheres brancas. Ao repetir sua pergunta, “Não sou eu uma mulher?”, nada menos que quatro vezes, ela expunha o viés de classe e o racismo do novo movimento de mulheres. [...] Sojourner Truth era negra - uma ex-escrava -, mas não era menos mulher que qualquer uma de suas irmãs brancas na convenção [de mulheres em Ohio, ocorrida em 1851]. (DAVIS, 2016, p. 73)

Assim como nos Estados Unidos do século XIX, a prática da interseccionalidade permeou o movimento de mulheres lésbicas e negras no Brasil do fim do século XX. A ideia da interseccionalidade já estava presente entre grupos de ativismo lésbico, como o GALF - Grupo de Ação Lésbico Feminista, que em 1982 lançou o documento *Sobre a violência*, citado pela pesquisadora Elaine Marques Zenatta (1997, p. 202).

Queremos propor que o movimento feminista não reproduza o discurso politiquero machista das lutas gerais contra as lutas específicas e que todas as questões referentes a todas as mulheres sejam igualmente prioritárias. Igualmente prioritárias, mesmo porque a mulher homossexual também é negra, a mulher homossexual também é mãe, a mulher homossexual também é dona de casa, a mulher homossexual também é prostituta, a mulher homossexual também é operária, a mulher homossexual também está na periferia e calar a respeito dessas múltiplas opressões também nos torna cúmplices da violência. (Grupo de Ação Lésbico Feminista, 1982)

No caso dos movimentos de mulheres negras brasileiras, talvez a mais importante intelectual que fundamentou uma luta interseccional, mesmo antes de o termo ter sido criado, foi Lélia Gonzalez. Em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (GONZALEZ, 1984), a autora reflete sobre a insatisfação de mulheres negras que se organizavam durante o final da década de 1970 e início dos anos 1980, com aquilo que chamou de “contradições internas” (GONZALEZ, 1984, p. 225).

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar nessa reflexão, ao invés de continuarmos na reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só nos falavam da mulher negra numa perspectiva sócio-econômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. (GONZALEZ, 1984, p. 225)

Em seu texto apresentado no IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, em 1980, Lélia Gonzalez faz uma análise do discurso da democracia racial, e como este discurso situa a mulher negra (GONZALEZ, 1984, p. 224). Não somente a ação de pensar em opressões interligadas, mas também uma teoria de

análise do discurso que oprimem mulheres negras não somente por serem mulheres ou negras, mas sim mulheres negras.

No Brasil da década de 1980 os movimentos sociais de operários, de homossexuais, de negros e de feministas se organizavam, mas ainda havia resistência quanto a pensar em uma opressão conjunta. A iniciativa por um movimento que compreendesse várias opressões como interligadas vem de mulheres lésbicas e negras, que acabam sofrendo a opressão de gênero de maneira mais direta e violenta.

As lésbicas mostravam-se preocupadas com a questão da violência contra as mulheres homossexuais, "discutindo o tema 'violência' é que poderemos aprofundar a questão lésbica do ponto de vista da dupla discriminação - enquanto mulheres e lésbicas - a que estamos sujeitas, no quadro do regime opressor em que vivemos." Para os grupos de extrema esquerda, a luta era uma só, "não há violência contra a mulher, mas sim contra homem e mulher da classe operária!", e acusaram as feministas do pecado de serem pequeno-burguesas, de falarem uma linguagem elitista e de apresentarem propostas pouco interessantes ao povo e à revolução. (ZANATTA, 1997, p. 200)

A prática da interseccionalidade é, portanto, anterior à teoria. Um dos principais nomes do estudo da interseccionalidade é a teórica do direito estadunidense Kimberlé Crenshaw que publicou, em 1989, o artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*, considerado como a inauguração do termo interseccionalidade no contexto acadêmico (AKOTIRENE, 2019, p. 58). Porém, Patricia Hill Collins (2017) nos mostra, através de um trabalho historiográfico sobre as origens da interseccionalidade, que a ideia de um pensamento interseccional não surgiu na academia. Segundo Collins, já em 1980 algumas das principais ideias de movimentos feministas negros foram escritas em panfletos, ensaios e poemas, e traz como exemplo um manifesto escrito pelo Coletivo Combahee River, um grupo de mulheres negras da cidade de Boston, nos Estados Unidos, chamado *A Black Feminist Stateman* (1982). Neste manifesto, o grupo argumentava que “uma perspectiva que considerasse somente a raça ou outra com somente o gênero avançariam em análises parciais e incompletas da injustiça social que caracteriza a vida de mulheres negras afro-americanas e que raça, gênero, classe social e sexualidade, todas elas, moldavam a experiência de mulher negras” (COLLINS, 2017, p. 8). Foi com a inserção de mulheres negras que já participavam de movimentos sociais no mundo acadêmico que suas ideias de combater opressão através da luta conjunta contra todas as formas de opressão de raça, classe, gênero e sexualidade formaram as bases dos estudos de raça/classe/gênero (COLLINS, 2017, p. 9). Sobre o artigo de Kimberlé Crenshaw (1989) e sua contestada posição como a acadêmica que cunhou o termo interseccionalidade, Patricia Hill Collins afirma que

O artigo de Crenshaw oferece menos um ponto de origem da interseccionalidade, do que um marcador que mostra como os limites estruturais e simbólicos da interseccionalidade se deslocaram ao longo dos anos de 1990, quando este projeto de conhecimento foi afastado do movimento social e incorporado pela academia. (COLLINS, 2017, p. 10)

Para Patricia Hill Collins (2017), quando as teorias originadas nos movimentos sociais, em especial nos feminismos negros, chegaram na academia, elas foram modificadas pelas estruturas de poder que regem esse espaço de produção de um conhecimento científico. Originalmente criadas para organizar a práxis de libertação de mulheres negras e, em consequência, de todos os sujeitos oprimidos pelo capitalismo, pelo racismo, pela LGBTTFobia e pela misoginia, o termo interseccionalidade foi interpretado, no âmbito acadêmico, de maneira desvinculada do compromisso da busca por justiça social. Segundo Collins, foram feitas interpretações equivocadas a partir dos argumentos de Kimberlé Crenshaw, que não foram formados apenas para nomear a interseccionalidade, mas para

(1) estabelecer relações entre identidade individual e identidade coletiva; (2) manter o foco nas estruturas sociais; (3) teorizar a partir da base (em de um modelo top-down) casos de violência contra mulheres de cor como um conjunto de experiências com conexões estruturais, políticas e representativas; (4) lembrar leitoras que o propósito dos estudos interseccionais é contribuir com iniciativas de justiça social. (COLLINS, 2017, p. 12)

Ao retirar o conceito da interseccionalidade de seu contexto original e transpô-lo na academia, sendo incorporado e reinterpretado pelas agendas neoliberais presentes neste espaço, o seu potencial emancipatório é minado (COLLINS, 2017, p. 14). Porém, podemos utilizar o termo interseccionalidade de uma forma didática, compreendendo práticas de mulheres negras e/ou lésbicas que questionaram a heteronormatividade, a branquitude, o machismo e qualquer outra forma de hierarquização e violência.

4.2.2. Cinema Interseccional?

A indústria cinematográfica é historicamente branca e masculina e o acesso a espaços de criação, como direção, roteiro e produção, acabam se fechando para mulheres, especialmente mulheres não brancas. Mulheres brancas são mais aceitas sendo filmadas, observadas pelo olhar da câmera e do cineasta e cabe a elas um espaço menor para filmarem. “Uma característica muito comum entre as diretoras mulheres, no Brasil e mesmo em outros países é um processo que se parece a uma ascensão onde primeiro se torna necessário ser atriz para depois dirigir um filme” (GLÓRIA ANDRADE, s/d, p. 02). Sampaio passou por um processo semelhante, mas por detrás das câmeras. Adelia começou sua carreira no cinema trabalhando como telefonista na produtora DiFilm, e depois de participar de cursos, participou

das produções. Diferente de diretoras brancas, portanto, Sampaio não iniciou sua trajetória na indústria cinematográfica no papel de artista; iniciou no papel de trabalhadora, para técnica de produção, para então quebrar a barreira e participar da produção artística. É o caso de outras diretoras negras que, segundo a pesquisadora Edileuza Penha de Souza (2017) seguiram caminhos similares de Adelia Sampaio, iniciando a trajetória artística na iluminação, captação de som, como eletricistas, cabeleireiras e outras funções necessárias na produção audiovisual (SOUZA, 2017, p. 14). Segundo a própria cineasta,

Eu sei fazer, em cinema, câmera, montagem, claquete, continuidade, fui diretora de produção de 72 filmes. Até de repente chegar a direção do meu primeiro curta, e sempre com o objetivo de fazer um longa-metragem. E todo mundo dizia, isso você não vai conseguir, porque é muito caro e não é pra você, textualmente era isso. (SAMPAIO, 2017)

Mesmo em estudos sobre a importância de cineastas mulheres, o nome de Adelia Sampaio é pouco referenciado, o que indica um recorte de raça em sua invisibilização. Afinal, Adelia Sampaio não é somente mulher, mas sim mulher negra, sofrendo tanto da opressão sexista quanto racista. Por estar em uma posição social muito abaixo na hierarquia de raças que nosso pensamento colonizado é baseado, mulheres negras não podem, ao contrário de homens negros e mulheres brancas, fazer o papel de opressoras. Citando Grada Kilomba, Djamila Ribeiro (2015, s/p) afirma que “mulheres negras são o outro do outro por serem a dupla de antítese de branquitude e masculinidade, o que cria uma hierarquização de humanidade, nos colocando numa subcategoria.”. A intersecção entre as categorias gênero e raça é essencial para a análise da carreira e da obra de Sampaio, assim como na análise dos muitos movimentos de mulheres durante a história.

Mesmo não trabalhando com questões raciais em seus filmes, Adelia Sampaio viveu e ainda vive em uma sociedade racista, e as formas de resistir a isso são múltiplas e diárias. Segundo a escritora estadunidense bell hooks (2015), mulheres negras “muitas vezes adquirem uma consciência sobre a política patriarcal a partir de sua experiência de vida, da mesma forma com que desenvolvem estratégias de resistência (mesmo que não consigam resistir de forma sustentada e organizada)” (HOOKS, 2015, p. 203). Portanto, mesmo que não haja uma organização ativa e uma resistência constante contra um sistema racista, ainda sim existe resistência. Somente o fato de Sampaio ter ousado se inserir em um mercado de trabalho dominado por homens brancos já demonstra sua resistência diária. Foi graças a resistência de cineastas negros, que portas no mercado cinematográfico foram abertas para a discussão sobre o cinema negro.

Apesar de sua presença enquanto mulher negra produzindo cinema não tenha modificado a estrutura patriarcal branca que move as engrenagens do cinema nacional - e nem devemos esperar que modifique -, sua presença questionadora do sistema traz diferentes perspectivas para a produção cinematográfica. É a partir de seu questionamento do sistema judiciário que se utiliza da moral burguesa cristã ao julgar uma mulher lésbica de assassinato que a história de Fernanda e Sueli - inspirada em fatos reais - se torna um marco para o Cinema Lésbico e para o Cinema Negro nacional.

Os filmes de Adelia Sampaio foram alicerçados nos problemas sociais. Buscando fatos verídicos como inspiração, retratou temas sensíveis envolvendo diferentes gerações e as diferentes experiências e visões de mundo de velhos, adultos, jovens e crianças. Trouxe para as telas temáticas como afeto, amor e violência, edificando um cinema brasileiro como espaço de pertencimento e de referência da história (SOUZA, 2020, p. 175).

Adelia Sampaio iniciou sua carreira nos sets de filmagem no final da década de 1960, uma década com conflitos sociais e políticos no Brasil e no mundo, o que refletiu principalmente na escolha de temas e na abordagem crítica. Mas também são marcados por sensibilidade e afeto.

Vistos agora, quase quatro décadas depois, esses primeiros filmes de Adélia Sampaio nos fazem pensar sobre as possibilidades de um cinema que delineia contornos e separações explícitas, enquanto se posiciona diante delas. Frente a brutalidades sociais e legais, a vida íntima, amorosa e sexual não é apenas resistência, mas é filmada sendo permeada de afeto, dignidade, curiosidade e partilha. E a transformação desses contrastes em forma de cinema coloca-se como um exercício de expansão dos limites éticos e estéticos entre uma estrutura opressora e as estratégias de criação em cada plano. (FREITAS, 2021, s.p)

A obra de Adelia Sampaio nos informa sobre seus ideais em prol de uma sociedade mais igualitária, ao fazer filmes com temas ou contextos socialmente relevantes. É o caso de alguns de seus primeiros curtas-metragens, como *Denúncia Vazia* (1979), *Adulto não brinca* (1980) e *Um drink pra Teteia* (1987), e o documentário *Na poeira das ruas* (1984). Adelia Sampaio faz filmes sensíveis, que partem de temas com relevância social, mas contados a partir de uma perspectiva sensível, conduzindo a narrativa de forma a entender como o meio social afeta o âmago de suas personagens. É o caso de Sueli e Fernanda de *Amor Maldito* - a primeira comete suicídio depois de inúmeros abusos cometidos por seu pai, e de se descobrir grávida de um homem casado. A outra, sofre com a violência de uma sociedade heteropatriarcal, que se recusa a deixar espaço para sua existência. Também é o caso do casal de idosos que, em *Denúncia Vazia* decidem cometer suicídio ao serem despejados de seu apartamento. Como afirma a cineasta Kênia Freitas, “um olhar atento para o início de sua produção torna evidente que o posicionamento da cineasta frente às formas de opressão

(institucionalizadas ou não) já havia moldado o seu *modus operandi* criativo” (FREITAS, 2021, s.p).

O suicídio é também um tema corrente em sua obra, sendo peça central em *Amor Maldito* (1984), *Denúncia Vazia* (1979) e *Um drink pra Tetéia* (1987). Neste último, Tetéia é uma judia que mora com dois bonecos, tratando-os como se fossem pessoas. Todas as noites Tetéia vai a uma boate para dançar e cantar, até que começa a enxergar suásticas nazistas ao seu redor. Em uma fatídica noite, depois de dias sendo atormentada pelo símbolo nazista, Tetéia vai ao banheiro da boate e corta os pulsos. O contraste da sociedade moderna, marcada por desigualdades sociais e contradições, é presente em toda a sua obra ficcional, desde o roteiro dos filmes até a montagem final.

O contraste é retomado no primeiro longa-metragem de Sampaio, *Amor Maldito*. Dessa vez, não apenas em uma estância temática (lar amoroso *versus* falta de perspectiva na velhice, curiosidade infantil *versus* autoritarismo adulto), mas também como procedimento de montagem da narrativa. Uma estrutura de contraste que se mostra desde a abertura do filme, quando Sueli aparece primeiro brilhando glamurosa como vencedora de um concurso de beleza e na sequência entrando no apartamento da ex-namorada Fernanda para se atirar da janela. Como ponto de partida da narrativa, as cenas de Sueli agonizando no chão são contrapostas às de seu momento de maior esplendor. (FREITAS, 2021, s.p)

Já em *Adulto não brinca* (1980), crianças são detidas pela polícia depois de uma simples brincadeira na rua, como se ser criança - e nesse caso, criança pobre e negra - fosse crime. O filme é inspirado em uma história real, em que a empregada doméstica que trabalhava na casa de Adelia chegou atrasada para o emprego pois teve que buscar seu filho na delegacia por conta de uma brincadeira feita entre amigos (OLIVEIRA, 2017, p. 51). As crianças haviam colocado um boneco no meio da estrada, coberto por um lençol e com velas ao redor, aparentando ser um cadáver. Um policial viu a cena e acionou o batalhão, que prenderam dois dos meninos que participaram da brincadeira. Essa história foi materializada no curta-metragem de Adelia Sampaio.

O curta-metragem é precedido por uma cartela da Divisão de Censura das Diversões Públicas, classificando o filme como impróprio para menores de 14 anos por “cenas de suspense e trauma”. O aviso de censura é um disparate de princípio, sendo uma narrativa amparada na perspectiva lúdica infantil. *Adulto não Brinca* conta a história de um grupo de crianças que fazem um boneco de Judas para malhar e acabam na delegacia quando o boneco é confundido com um cadáver. E cumplicidade que também se reflete na forma de se filmar a brincadeira dos meninos, ocultando até o ato final a traquinagem. (FREITAS, 2021, s.p)

Também o curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979) se relaciona com a vida da cineasta que foi, junto a seus dois filhos, despejada com base na lei da *Denúncia Vazia*¹⁸. Algumas semanas depois, leu no jornal a notícia de um casal de idosos que cometeu suicídio após

¹⁸ A Lei de *Denúncia Vazia* permite a quebra de contrato de locação de imóvel sem qualquer justificativa.

serem despejados com base na mesma lei. A história do casal de idosos tocou Adelia, que decidiu contar a história no cinema. A pesquisadora e cineasta Kênia Freitas (2021) descreve as escolhas estéticas feitas por Sampaio para contar a história do casal.

Em *Denúncia Vazia*, o início do filme é marcado por uma câmera que treme e desliza por um corredor mal iluminado e de aparência simples. Essas imagens movem-se no compasso das batidas de um coração que ecoam na trilha sonora. Assim, lentamente, entramos na sala de um pequeno apartamento de um casal de idosos. A televisão está ligada e a louça por lavar, mas vai começar *O Mago* (The Magus, Green, 1968), o filme e o crochê são a melhor desculpa para um cochilo. Tudo parece confortável e comum. A trivialidade é bruscamente interrompida pelo toque da campainha e a chegada de uma notificação judicial do despejo. Está posto o drama: o casal precisa sair do imóvel. Não há como recorrer, explica o advogado. A volta pelo mesmo corredor das imagens iniciais é ainda mais lenta na companhia do casal, mas agora a câmera não pode mais entrar no lar. Se não há nenhuma maneira do casal de idosos resolver os seus problemas, também não parece restar nada para mostrar das suas vidas. De longe, pelo buraco do olho mágico, o filme revela apenas breves imagens do último chá do casal e do álbum de fotografias revisitado. *Denúncia Vazia* cria uma interdição que, pela ausência, constrói e preserva a dignidade na recusa. Na concisão precisa do que mostrar (e também, portanto, do que não), a direção de Sampaio reforça um posicionamento de respeito e cumplicidade. (FREITAS, 2021, s.p)

Adelia Sampaio ficou por alguns anos longe da direção. Continuou trabalhando como assistente de produções teatrais e co-dirigiu o documentário *AI-5: o dia que não existiu* em 2001 com Paulo Markum, sobre o momento de maior repressão e violência do regime militar instituído em 1964. Em 2018 voltou a dirigir um curta-metragem de ficção, dessa vez sendo inteiramente responsável pela direção. O filme *O Mundo de Dentro* (2017), disponível no site de vídeos YouTube e apresentado no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, trata sobre a geração de artistas da década de 1960, a qual Adelia pertence. Em entrevista para o site Mulher no Cinema (SAMPAIO, 2017) Sampaio afirmou que o filme “é uma reflexão de uma das mulheres [dessa geração], que pode até ser eu. Reflito olhando para dentro de mim e me interrogando”. O curta – com 8 minutos de duração – traz a protagonista, sem nome, interpretada por Stella Miranda, que, em um monólogo na frente do espelho, reflete sobre seu passado, misturando a subjetividade da personagem – falando de paixões e sentimentos – com fatos históricos, como a Ditadura Militar e a ascensão de Che Guevara, relacionando traumas coletivos e subjetivos (FREITAS, 2021, s.p). Os filmes de Adelia Sampaio são reflexos de sua subjetividade em que a cineasta escreveu sobre si e se construiu dentro de suas personagens.

Em sua trajetória, Adelia se envolveu com alguns movimentos de reivindicações sociais, como a Liga das Camponesas, em que foi militante por um período, durante o comando de Francisco Julião (SAMPAIO, 2019) e de um protesto contra o golpe militar de 1964, no qual sofreu a agressão que levou à violenta interrupção de sua gravidez. Quando

perguntada sobre a importância, para a práxis cinematográfica, de se envolver em alguma luta política, Adelia respondeu que “pode se fazer cinema sem se envolver politicamente, mas se você debruça o seu olhar sobre a maldades do país não tem como escapar, tem que colocar o dedo na ferida” (SAMPAIO, 2019). Em outra entrevista, concedida ao ator e apresentador Lázaro Ramos para o programa *Espelho* do Canal Brasil, Adelia explica a sua visão sobre a diferença entre cinema negro e filmes brancos, e novamente traz a importância de “colocar o dedo na ferida” (SAMPAIO, 2016; 2019). O cinema negro, segundo ela, seria aquele que “mete o dedo na ferida” (SAMPAIO, 2016), no sentido de provocar com temas que, de alguma forma, questionam o *status quo*. A expressão utilizada por Adelia Sampaio pode ser compreendida sob a teoria de bell hooks (2019) sobre a existência do olhar opositor. Hooks nos informa que “existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos” (HOOKS, 2019, p. 217). Um desses espaços seria o de assistir, analisar e fazer cinema. Segundo a pesquisadora Kênia Freitas (2021), “Sampaio constrói formalmente imagens e sons interessadas em posicionar-se de forma incisiva contra uma brutalidade latente na estrutura social do momento, no início da década de 1980, nos últimos respiros da ditadura instalada” (FREITAS, 2021, s.p).

É reconhecido, na obra de Adelia Sampaio, a sua intenção questionadora por trás do trabalho artístico, influenciada pelo contexto histórico vivido pela cineasta. O discurso cinematográfico é uma escolha; o enquadramento escolhido para a composição da fotografia é baseado naquilo que o cineasta pretende mostrar no filme, mas também abre espaço para se entender aquilo que está fora da cena. O questionamento presente na obra de Adelia Sampaio exemplifica a teoria de bell hooks, quando afirma que “olhares negros, como foram constituídos no contexto dos movimentos sociais pela valorização da raça, eram olhares questionadores” (HOOKS, 2019, p. 218). Apesar do questionamento da branquitude não se mostrar presente de maneira direta nos filmes de Adelia Sampaio, o questionamento ao racismo e à misoginia se faz presente em sua atitude de seguir em uma indústria majoritariamente branca e masculina.

O cinema produzido por mulheres negras têm marcado uma territorialidade sedimentada no desenvolvimento humano, criando e recriando mundos e possibilidades de constituição do indivíduo enquanto parte de um coletivo e duma territorialidade que permite a recriação do mundo e a elaboração de um cinema engajado na luta por uma sociedade mais justa e igualitária (Souza 2008). Ao se tornarem cineastas, essas mulheres rompem com seus lugares de origem, o lugar que lhes estava predestinado por um pensamento racista e sexista, o lugar da doméstica, da lavadeira, da passadeira, daquela que realiza serviços gerais, para assumirem o lugar do comando das câmeras, da produção e direção, construindo seu próprio protagonismo no cinema [...]. (SOUZA, 2020, p. 181)

Fazer filme é uma arte com altos custos econômicos, e em tempos em que câmeras digitais não existiam ou não estavam amplamente disponíveis, era ainda mais difícil a tarefa de filmar. Audre Lorde nos lembra que a arte, apesar de cara, é possível ser feita por aquelas e aqueles obrigados a dividir seu tempo com o trabalho e o seu dinheiro com filhos, familiares, e contas que se acumulam. Lorde traz como estratégia a poesia, que seria a forma de arte “mais secreta, a que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despensa do hospital, no metrô, em sobras de papel.” (LORDE, 2020, p. 144). Para conseguir filmar *Amor Maldito* sem financiamento público, Adelia Sampaio precisou contar com o apoio financeiro de amigos e de sua família, com empréstimos de locação e figurinos. O financiamento do longa foi feito através de uma cooperativa entre os artistas e técnicos que trabalharam no filme, e com o recurso de uma engenheira da empresa de geração e transmissão de energia, Furnas, onde Adelia ofereceu uma oficina de teatro para os funcionários. Edy Santos ajudou no financiamento de *Amor Maldito* sem mesmo ler o roteiro do filme, e fez uma pequena ponta como secretária de Fernanda, uma das protagonistas. A poeta e intelectual Audre Lorde (2020) fala sobre as possibilidades para realizar trabalho artístico por mulheres negras da classe trabalhadora.

Ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor. Ter um quarto todo seu pode ser uma necessidade para escrever prosa, mas também são as resmas de papel, uma máquina de escrever e tempo de sobra. Os reais requisitos para se produzir artes visuais também ajudam a determinar, entre as classes sociais, a que pertence aquela arte. Nestes tempos de custos elevados do material, quem são as nossas escultoras, nossas pintoras, nossas fotógrafas? Quando falamos de uma cultura de mulheres mais abrangente, precisamos estar cientes dos efeitos das diferenças econômicas e de classe nos recursos disponíveis para produzir arte. (LORDE, 2020, p. 144)

Adelia Sampaio fez cinema com poucos recursos e dividindo o trabalho com os cuidados de seus dois filhos. É notável o esforço feito para transpor a enorme barreira que separa homens brancos de mulheres negras e a consciência que Adelia tinha e tem sobre quem pertence ao espaço cinematográfico. “A gente não pode abrir mão dos nossos sonhos. E a gente tem que saber que esse país nos deve muito. E não vão pagar tão cedo. A gente tem que viabilizar a nossa vida. A vida do negro [...] E nos agrupar.” (SAMPAIO, 2018). A interseccionalidade permeia a vida e a obra de uma cineasta mulher, negra, que faz de sua carreira um local para, como ela mesmo define, “meter o dedo na ferida” (SAMPAIO, 2019). A sua experiência de vida, enquanto mulher negra crítica da sociedade branca heteropatriarcal, se mostra nas temáticas filmadas pela cineasta, em suas entrevistas - feitas mais recentemente, durante o período de resgate de sua carreira - e em seus esforços de

continuar uma carreira artística de forma a evidenciar suas críticas, mesmo com todas as dificuldades de se inserir no mercado cinematográfico e a resistência de grupos com poder dentro deste para discutir temas que não estão de acordo com o *status quo*. Ser uma mulher negra e realizar um filme sobre amor entre mulheres, sem financiamento estatal, em meio a uma ditadura militar defensora de uma moral branca, burguesa e cristã, é uma resistência que marca a história do cinema nacional, mesmo não sendo amplamente reconhecida como tal.

Seu reconhecimento enquanto a primeira cineasta negra a dirigir um longa metragem no Brasil veio somente nos anos 2010, com o trabalho da pesquisadora e cineasta Edileuza Penha de Souza. Edileuza, também mulher negra cineasta, foi essencial para a redescoberta da carreira de Adelia Sampaio, assim como para os estudos sobre o cinema feito por mulheres negras e sobre o Cinema Lésbico. Intelectuais como Edileuza Penha de Souza e Kênia Freitas, fazem a interseccionalidade na prática ao estudar a importância da obra de Adelia Sampaio não somente para o Cinema Negro, mas também para a história do cinema nacional como um todo. A intelectual Carla Akotirene, discute a importante obra de Sueli Carneiro, e argumenta que,

Segundo levantamento bibliográfico de seus escritos, as mulheres negras foram as que mais lutaram para redemocratizar o país e se levantaram contra a hegemonia pensada na sociedade civil, e na academia dedicaram a vida ao combate dos estereótipos nacionais, racializados, reduzidos à mulher mulata, empregada doméstica, atleta sexual. (AKOTIRENE, 2019, p. 101)

Outras mulheres negras foram essenciais para a carreira e a vida de Adelia Sampaio, como a cineasta mesmo afirma em vários momentos. Em especial sua irmã, a produtora de cinema Eliana Cobbett, que levou Adelia para assistir seu primeiro filme no cinema. Assim como Adelia, Eliana Cobett também foi uma pioneira no cinema nacional, sendo a primeira mulher a atuar como produtora executiva¹⁹ de cinema, tendo trabalhado com grandes nomes do Cinema Novo e sido responsável pela produtora Tabajara Filmes. Eliana e Adelia desenvolveram vários filmes juntas, trabalhando em parceria onde Adelia faria o papel de diretora executiva e Eliana faria a produção executiva de projetos que produziram juntas (OLIVEIRA, 2017, p. 43). Foi Eliana que impulsionou Adelia a dirigir seu primeiro curta-metragem, *Denúncia Vazia*, em 1979. Eliana foi produtora executiva de *Amor Maldito*, o que deu mais liberdade artística para Adelia, pela boa relação e a confiança que as irmãs mantinham (OLIVEIRA, 2017, p. 61). A parceria das irmãs era profissional, mas também afetiva, através do apoio mútuo em suas realizações artísticas. Como colocou a cineasta, sobre a equipe que trabalhou em *Amor Maldito*, ela “conseguia se sentir confortável, com afeto,

¹⁹ Produção executiva é a função responsável pela parte prática da produção cinematográfica, como a elaboração do plano de filmagem, cuidando de questões orçamentais e técnicas.

para poder fazer um afeto para mostrar um afeto ao público” (SAMPAIO apud OLIVEIRA, 2017, p. 72). A responsável por contratar a equipe e o elenco foi Eliana.

A mãe da dupla, Guiomar, também participou ativamente da carreira de Adelia, e foi responsável por conseguir a locação da igreja evangélica em que o pai de Sueli, em *Amor Maldito*, pregava. Em uma cena do tribunal, Eliana e Guiomar aparecem conversando no fundo do salão.

O cinema interseccional é baseado em alianças e redes de apoio, que suportam e amplificam artistas que têm seus trabalhos sistematicamente apagados. No caso de Adelia Sampaio, sua família, seus colegas de sets de gravação, e, mais tarde, em intelectuais, cineastas e estudantes de cinema, em sua maioria mulheres negras, que em suas pesquisas e divulgações, trouxeram o nome de Adelia Sampaio para o centro da história do cinema nacional contemporâneo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação procurou entender a obra de Adelia Sampaio a partir da perspectiva interseccional, compreendendo primeiro os três movimentos cinematográficos que interseccionam a sua obra, o Cinema de Mulheres, o Cinema Lésbico e o Cinema Negro.

O Cinema de Mulheres foi um importante marco para a história recente do cinema nacional, mas não deu conta da grande desigualdade que existe entre mulheres de classe, raça e orientação sexual diferentes, sendo ainda uma meio de reprodução de um ideais da branquitude. Por mais que mulheres cineastas tenham enfrentado enormes barreiras para fazer parte de uma indústria masculina, ainda eram mulheres majoritariamente brancas e de classe média, assim como seus colegas homens.

Adelia Sampaio se destaca neste contexto como mulher negra da classe trabalhadora, que dirigiu e produziu filmes que questionam a posição social em que mulheres são colocadas, criando personagens que existem para muito além de seu gênero. Mesmo assim, Sampaio ainda é pouco referenciada em trabalhos sobre o Cinema de Mulheres.

O Cinema Lésbico ainda não é definido, em parte por conta do reduzido número de pesquisas sobre o tema. Para esta dissertação, Cinema Lésbico é considerado um movimento que abrange filmes onde há o protagonismo de histórias de amor romântico entre mulheres.

Como ainda existem poucos trabalhos sobre o Cinema Lésbico em contexto nacional, neste subcapítulo da dissertação foram analisados seis filmes produzidos a partir da década de 1970 até a década de 2010, dirigidos por homens e mulheres, e que se enquadram na descrição feita acima. As obras analisadas no subcapítulo sobre Cinema Lésbico são *Soninha Tôda Pura* (Aurélio Teixeira, 1971), *Amor Maldito* (Adelia Sampaio, 1984), *Como Esquecer* (Malu de Martino, 2009), *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013), *O Perfume da Memória* (Oswaldo Montenegro, 2016) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018). O filme *Amor Maldito*, primeiro e único longa metragem de ficção dirigido por Adelia Sampaio, e foi analisado dentro de seu contexto histórico e de forma mais aprofundada no segundo capítulo, intitulado *Um Cinema Maldito*.

Analisando os filmes selecionados, fica evidente que alguns estereótipos sobre mulheres lésbicas e bissexuais são utilizados em filmes independente da época em que foram filmados, como a constante dependência de homens, o isolamento dessas mulheres, que não são mostradas socializando com outros LGBTTs e a tragédia. A tragédia, em especial, é um ponto explorado em filmes nacionais e internacionais, sendo a morte de uma das mulheres (ou das duas) uma forma narrativa muito explorada. Também a separação, a lesbianidade como aventura ou como resposta à rejeição de homens são muito comuns, e entram na classificação da tragédia.

A narrativa trágica, observada em vários dos filmes analisados para essa dissertação - como em *Soninha tôda pura*, *Amor Maldito*, *Flores Raras* e *Como Esquecer* -, é proposital, como foi possível observar ao longo da pesquisa.

No geral, as protagonistas do Cinema Lésbico são brancas, cisgêneras, de aparência heterossexual - sem demonstrar, através de trejeitos e dos figurinos, o desvio à norma que essas personagens representariam. As exceções a isso são as personagens Clara, de *As boas maneiras* - interpretada pela atriz afro-portuguesa Isabél Zuaa - e a representação cinematográfica da urbanista Lota de Macedo Soares em *Flores Raras*, que é interpretada pela atriz global Glória Pires e se aproxima daquilo que entendemos como uma mulher masculina.

Mesmo com esses dois casos, o Cinema Lésbico nacional ainda é composto majoritariamente por representações monolíticas e essencialistas da lesbianidade, que não levam em conta a multiplicidade de formas de ser lésbica e amar mulheres.

As protagonistas de filmes lésbicos tendem a seguir a dicotomia da heteronormatividade, em que uma delas segue o padrão de uma vida “normal” para uma mulher, estando casada ou em um relacionamento com um homem e, muitas vezes, grávida.

Na última parte do primeiro capítulo, intitulada Cinema Negro, a branquitude é colocada como aspecto ideológico da construção do cinema, que desde o seu princípio foi utilizado como meio de difusão de estereótipos racistas que justificavam a ideologia da supremacia branca. Noel dos Santos Carvalho (2005, p. 19) afirma que o desenvolvimento da decupagem ocorreu através da exclusão de sujeitos negros que apareciam nas películas dos primeiros filmes mudos, normalmente ao fundo daquilo que o cineasta queria destacar. Com o desenvolvimento da técnica de selecionar os quadros que seriam mostrados e os quadros que seriam excluídos no produto final, os cineastas poderiam criar um mundo nas telas em que a única existência possível era aquela de pessoas brancas.

No caso específico do cinema brasileiro, o primeiro caso de censura política no cinema ocorreu em 1912, com o filme *A vida de João Cândido*, que contou a história do líder da Revolta da Chibata, e que teve sua exibição proibida e todas as suas cópias confiscadas (RODRIGUES, 1988, p. 40). O cinema é, desde o seu princípio, um meio de legitimação do racismo e de apagamento de memórias e histórias negras.

Mesmo assim, temos ao longo da história do cinema nacional incontáveis técnicos, artistas, atores e atrizes, diretoras e diretores, produtoras e produtores negros que fizeram do cinema o seu meio de expressão artística. Alguns nomes como o de Ruth de Souza, Grande Otelo, Costa, Adelia Sampaio, Lea Garcia e Jeferson De são citados neste subcapítulo. O trabalho do Teatro Experimental do Negro e de um dos seus fundadores, Abdias Nascimento, que foi pioneiro no teatro; a grande e importante obra de Ruth de Souza, que chegou a ser indicada para um prêmio do Festival Internacional de Veneza por seu trabalho em *Sinhá Moça* (1953) e mesmo interpretando um papel secundário com poucas falas, ganhou o reconhecimento da crítica; Haroldo Costa, considerado o primeiro diretor negro da história do cinema nacional; a diretora Adelia Sampaio, que foi pioneira no Cinema Negro e no Cinema Lésbico nacionais e Jeferson De, um dos principais nomes do Cinema Negro contemporâneo e responsável pela criação do Manifesto Feijoada.

No segundo capítulo da dissertação foi discutido o filme *Amor Maldito*, primeiro longa metragem de ficção dirigido por uma mulher negra. O filme foi lançado em 1984, e

portanto produzido nos anos finais da Ditadura Militar. Na primeira parte do capítulo, analisamos a importância da Embrafilme, empresa estatal criada durante o período ditatorial, para o desenvolvimento do cinema nacional.

Desde a sua criação, em 1969, até meados da década de 1980, a Embrafilme foi o grande órgão de financiamento de audiovisual no Brasil, e foi essencial para o desenvolvimento de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo, assim como para a difusão de gêneros filmicos mais populares como a pornochachada. Mas também ajudou a perpetuar o mercado cinematográfico enquanto um espaço branco e masculino. Importantes cineastas brasileiras como Teresa Trautman, Tizuka Yamasaki, Ana Carolina e Adelia Sampaio tiveram financiamentos negados pela estatal. Teresa Trautman teve seu longa metragem, *Os homens que eu tive* (1972) censurado, sendo exibido novamente somente sete anos após seu lançamento inicial. A justificativa para a censura de *Os homens que eu tive* foi o “atentado contra a imagem da mulher brasileira e contra a família” (VEIGA, 2013, p. 61) que o filme representaria, na visão dos órgãos de censura.

Algo similar ocorreu com Adelia Sampaio, que teve o financiamento de *Amor Maldito* negado pela Embrafilme por contar a história de um casal lésbico. Segundo a própria cineasta (SAMPAIO, 2017), os motivos pela recusa foram deixados explícitos pela estatal, que se recusou a financiar um filme sobre homossexualidade e que criticasse religiosos.

O problema da Embrafilme com os filmes de Teresa Trautman e Adelia Sampaio não parecem ser o conteúdo sexualizante, e sim por representar mulheres em papéis considerados subversivos. No caso de Pity, a protagonista de *Os homens que eu tive*, é uma mulher envolvida em um relacionamento aberto, mantendo relações com outros homens e com uma mulher. Em *Amor Maldito*, o que mais destoava com a moral cristã amplamente adotada e defendida pelo regime militar é a protagonista ser abertamente lésbica.

Filmes eróticos que representavam mulheres através da lógica machista da superioridade masculina e do *male gaze* (MULVEY, 1975) continuaram sendo financiados pela Embrafilme, apesar da ideologia adotada pelo regime militar. A pornochanchada também foi analisada no segundo capítulo da dissertação.

A pornochanchada foi um gênero muito popular nas décadas de 1970-80, e combinava elementos de comédias escrachadas com elementos de filmes eróticos. Apesar de não ser nem uma comédia nem um filme erótico, *Amor Maldito* foi travestido de pornochanchada para que fosse aceito pelos donos das salas de cinema.

Amor Maldito mostra aquilo que não deve ser exposto: o amor romântico entre duas mulheres, e por isso, foi enquadrado enquanto filme erótico. Entendia-se que a lesbianidade

enquanto amor romântico entre duas mulheres, não deveria ser mostrada por ferir a moral católica e por ser considerado um ataque “ao direito masculino de ter acesso às mulheres” (RICH, 2010, p. 36). O sexo lésbico foi utilizado por vários filmes da Boca do Lixo como um atrativo para o olhar masculino.

É possível perceber a construção de *Amor Maldito* como um filme erótico pelos materiais de distribuição do filme. O cartaz de *Amor Maldito*, analisado no segundo capítulo da dissertação, dá enfoque nas poucas cenas eróticas do filme, mostrando Sueli seminua na cama com um jornalista com quem teve um breve relacionamento. Em contraste, mostra uma cena do casamento de Sueli e Fernanda. O cartaz do filme, que cria “um elo entre o conteúdo da trama e o que o espectador deseja ver” (MAGALHÃES, 2013, p. 04), mostra um filme muito mais erótico que realmente é, repetindo os discursos que o próprio filme critica, como o da bissexualidade como sinônimo de promiscuidade.

O longa de Adelia Sampaio faz críticas ao sistema jurídico, ao machismo, à lesbofobia e à moral cristã. Durante o julgamento de Fernanda, Sueli é construída, pelos depoimentos das testemunhas e pelo advogado de acusação, como uma menina inocente e de boas origens, mas que foi corrompida pela lésbica Fernanda. Contrastando com as falas das testemunhas, são mostradas cenas de *flashback* do relacionamento de Fernanda e Sueli e da vida familiar de Sueli. Nessas cenas é mostrado o relacionamento afetuoso, embora conturbado, das protagonistas e os abusos sofridos por Sueli pelo pai, o pastor ultraconservador Daniel.

A ambiguidade entre o discurso conservador em prol da família de Daniel, e suas atitudes em sua vida particular; entre os discursos que construíram Fernanda como um perigo às mulheres de família, e a realidade de um relacionamento complexo mas com amor, compreensão e afetividade mostrados nas cenas de *flashback*. Os filmes de Adelia Sampaio são marcados pelo contraste.

No terceiro capítulo da dissertação foi trabalhada a vida pessoal e profissional da cineasta Adelia Sampaio, assim como a importância da sua obra para a história do cinema nacional. Para isso, foi utilizada a interseccionalidade para entender não somente sua importância enquanto a primeira cineasta negra, mas também como a primeira cineasta a pensar criticamente as representações de afetividade e amor entre mulheres.

Nascida em Minas Gerais em 1944, de mãe empregada doméstica, Adelia Sampaio teve poucas oportunidades de estudo. Mas conseguiu construir uma carreira na indústria cinematográfica, mesmo sendo dominada por homens brancos e de classes sociais mais altas. Sua carreira, assim como sua vida pessoal, foi marcada por enfrentamentos, contra o racismo, a misoginia e a Ditadura Militar. Mas também contou com alianças de colegas de trabalho, na

primeira produtora em que trabalhou, e de familiares, como sua irmã, a também pioneira no cinema Eliane Cobbett.

A geração de Adelia Sampaio testemunhou violentos conflitos que ocorreram ao longo do século XX, mas também testemunharam movimentos por mudança. Organizações internacionais como o partido dos Panteras Negras e movimentos nacionais, como os movimentos negro, feminista e pela afirmação homossexual foram alguns que lutaram por mudanças significativas para a melhoria da vida daqueles que são historicamente colocados à margem da sociedade. A obra de Adelia Sampaio reflete essas mudanças experienciadas no mundo ocidental.

Na segunda parte do terceiro capítulo foi aprofundada a interseccionalidade na obra de Adelia Sampaio, primeiramente pontuando algumas teóricas da interseccionalidade. Aí incluem-se autoras que não utilizaram o termo interseccionalidade, mas já discutiam o cruzamento entre opressões de raça, classe, gênero e sexualidade. Teóricas como Angela Davis, Audre Lorde e Lélia Gonzalez já compreendiam que não é possível compreender a opressão vivida por mulheres negras apenas pelo viés racial ou de gênero.

A interseccionalidade, antes de ser utilizada como termo teórico no meio acadêmico - inaugurado pela teórica do direito estadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989 -, era uma prática (COLLINS, 2017). Adelia Sampaio praticou cinema a partir de ideias interseccionais, trabalhando questões de geração, classe, gênero e sexualidade em seus filmes - mesmo que não tenha se utilizado desses termos - ao mesmo tempo em que se colocava enquanto uma artista negra em uma indústria dominada por homens brancos.

As obras de Adelia Sampaio, desde seus primeiros curta-metragens, foram denúncias de injustiças experienciadas ou testemunhadas pela diretora. Questões como o descarte daqueles considerados “não-produtivos” em uma sociedade capitalista, em especial idosos e crianças, questões de moradia, a violência estatal e familiar vivida por mulheres lésbicas e bissexuais e a loucura foram temas abordados por Adelia Sampaio em sua carreira como cineasta. A interseccionalidade no trabalho de Adelia é uma extensão de sua experiência crítica enquanto uma mulher negra em uma sociedade branca e heteropatriarcal, e seus filmes representam situações muito próximas de sua própria vida, mesmo não tratando de temas raciais.

Em uma sociedade em que o bom é definido em relação ao lucro, e não a necessidades humanas, deve sempre existir um grupo de pessoas que, mediante a opressão sistemática, pode ser levado a se sentir dispensável, ocupando o lugar do inferior desumanizado. Nessa sociedade, esse grupo é formado por pessoas negras e do Terceiro Mundo, pela classe trabalhadora, pelos idosos e pelas mulheres. (LORDE, 2020, p. 141)

Nos três capítulos dessa dissertação, buscamos compreender a obra de Adelia Sampaio, para além dos filmes em si para o seu contexto mais amplo de contestação social, centrando nossa análise especialmente no filme *Amor Maldito*. Mas pela complexidade da obra da cineasta, a pesquisa chama a atenção para a necessidade de novas pesquisas que se debrucem sobre a carreira da cineasta e interpretem seus filmes através de outras perspectivas que não foram abordadas neste trabalho. Adelia continua ativa em sua carreira, dando entrevistas e dirigindo novos filmes, e sua carreira continua inspirando outras cineastas que dão continuidade a seu legado.

FONTES

ADELIA Sampaio: a visionária do cinema brasileiro. Entrevistada: Adelia Sampaio. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GwbENSgRzr8>. Acesso em: 18 mai, 2021.

ADELIA Sampaio: a visionária do cinema brasileiro. Entrevistada: Adelia Sampaio. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GwbENSgRzr8>. Acesso em: 18 mai, 2021.

ADULTO não brinca. Diretora: Adelia Sampaio. Rio de Janeiro: A F Sampaio Produções Artísticas, 1980. son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A3OMBSZM5uI> . Acesso em: 15 nov., 2021.

AI - 5: O dia que não existiu. Diretores: Paulo Markun e Adelia Sampaio. São Paulo: TV Câmara, 2001. son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QM2eZTaR0Ng> , Acesso em: 15 nov., 2021.

AMOR Maldito. Diretora: Adelia Sampaio. Niterói: A F Sampaio Produções Artísticas. 1984. son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RT5T4a-aCvI&t=636s>. Acesso em: 15 nov, 2021.

CINE Reflexão - Entrevista Adelia Sampaio. Entrevistada: Adelia Sampaio. Entrevistadora 2017, Direção: Patricia Lobo. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z398ZTOqGbs>. Acesso em 27 abr, 2021

COMO esquecer. Diretora: Malu de Martino. Barueri: Europa Filmes, 2010. son., cor.

CTRL+V TELA - Entrevista: cineasta Adélia Sampaio fala sobre seu filme "Amor Maldito". Entrevistada: Adelia Sampaio. Entrevistadora: Kátia Susanna. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=RHKkYIx6U3k> Acesso em: 25 fev, 2021.

[DEBATE] Cineclube Delas: Visibilidade lésbica com Adelia Sampaio. Curadoria: Camila Vieira e Samantha Brasil. Consultoria: Filippo Pitanga. Produção: Cavideo. Apoio: Sergio Curvello, Carolina Dib e Daisy Levy. 10 ago, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3jlfzg_hvSM . Acesso em 03 mai, 2021. 2017

DENÚNCIA Vazia. Diretora: Adelia Sampaio. Rio de Janeiro: A F Sampaio Produções Artísticas, 1979. son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PmqAygsLkyA>. Acesso em: 15 nov., 2021.

FLORES Raras. Diretor: Bruno Barreto. Barueri: Imagem Filmes, 2013. son., cor. HOMENAGEM a Adelia Sampaio. NECINE UFF e o Cineclube Quase Catálogo - Mulheres Diretoras. Universidade Federal Fluminense - UFF. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l-ioQvDOA3M>. Acesso em 11, mar. 2021.

O PERFUME da memória. Diretor: Oswaldo Montenegro. Rio de Janeiro: Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2016. son., cor. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v6P2cLd_eUo . Acesso em: 15 nov, 2021.

Revista Filme Cultura, Ano IV, n. 22, nov./dez., 1972.

SONINHA tôda pura. Diretor: Aurélio Teixeira. Cabo Frio: J.B. Produções Cinematográficas, 1971. son., cor.

UM DRINK para Teteia. Diretora: Adelia Sampaio. Rio de Janeiro: A F Sampaio Produções Artísticas, 1987. son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w8TJ1MEcq9w> . Acesso em: 15 nov., 2021.

WANURI Kahiu speaks on her film “Rafiki”. Entrevistada: Wanuri Kahiu. Entrevistador: Ricky Camilleri. **Build Series**, Nova Iorque. abri. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9cym3q1NCow>. Acesso em: 25 set. 2020.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- ALVES, Bárbara; FERNANDES, Fernando. **Pensamento Lésbico Contemporâneo: Decolonialidade, memória, família, educação, política e artes**. Florianópolis: Tribo da Ilha, 2021.
- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **ALCEU**, v.8, n.15, p. 173-184, jul./dez. 2007.
- ANDRADE, Regina Glória. **Pioneiras brasileiras do cinema de mulher**. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/45fabecf4d87294005d0b653fd7dd09c.pdf> . Acesso em: 16 nov, 2021.
- ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio, 2006.
- BATISTA, Kássius Kennedy Clemente. **Mississippi em chamas e Panteras Negras no intervalo entre história e cinema**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.
- BISKIND, Peter. Introdução. *In*: BINSKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. trad. Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. p. 11-22.
- BRANDILEONE, Ana Paula F. Nobile. O romance-reportagem: implicações estética e ideológicas. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 19, p. 17-25, nov., 2010.
- BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana Lira de. A in/visibilidade lésbica no cinema. *In*: HOLANDA, Karla. (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 279-302.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 29, p. 91-109, jul./dez., 2007.
- CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à Retomada. **ALCEU**, v.8 - n.15, p. 196 - 216, jul./dez. 2007

CANDIDO, M.; MARTINS, C.; RODRIGUES, R.; FERES JÚNIOR, J. Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). **Boletim GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1-5, 2017.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/ E-Compós**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-14, jan. - abr. 2009.

CARVALHO, Noel S. Introdução. *In*: DE, Jeferson. **Dogma Feijoadada: O Cinema Negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. p. 17-101.

CARVAHAL, Fernanda. **Instituto Nacional de Cinema Educativo: da história escrita à história contada - um novo olhar**. 2009. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalhal>. Acesso em 18 de fev. 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011

CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoadada: A invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 33, n. 96, p. 1-17, 2018

CARVALHO, Noel. Dois ensaios de sistematização da questão racial no cinema: o contexto do Cinema Novo. *In*: SOUZA, Edileuza (org.). **Negritude, Cinema e Educação: Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003** Vol. 2. Belo Horizonte: Mazza Edições. 2007. p. 19-28

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas brasileiras (feministas) durante a Ditadura Civil-Militar. *In*: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (org.). **Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Editora Papirus. 2017. p. 43-58

CHAVES, Wanderson da Silva. O Partido dos Panteras Negras. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 359-364, jan./jun, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e estado**, Brasília, v.31, n.1, p. 99-127, Jan./Apr, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. Tradução Bianca Santana. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, p. 6-17, jan/jun, 2017.

CRENSHAW, Kimberle. A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n.1, p. 7-16, 2002.

CURIEL, Ochy. IDENTIDADES ESENCIALISTAS O CONSTRUCCION DE IDENTIDADES POLITICAS: El dilema de las feministas negras. **Otras Miradas**, Venezuela, v. 2, n. 2, p. 95-113, 2002.

DAVIS, Angela. O Legado da Escravidão: Parâmetros para uma nova condição de mulher. *In*: DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 15-42

DALCASTAGNÈ, Regina. O lugar de fala. *In*: **Literatura brasileira: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte: 2012; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012. p. 17-48

DIAS, Aline. Relações de gênero e diversidade sexual: construções possíveis das identidades sapatão em ambientes de ensino. *In*: CASSILHAS, Feibriss Henrique Meneghelli; MACEDO, Yuri Miguel; Ucelli, Marcelo Loureiro (orgs). **Sexualidade, gênero e diversidade: práticas, currículo e saberes**, Porto Seguro: Editora Oyá, 2019, p. 297-332.

DIB, André. ABRACCINE organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. **ABRACCINE**. 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acesso em: 23, fev. 2021.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v.12, n.23, p. 100-122. 2007.

DOWLING, Carlos. Henry e June: Transmutação do eu autoral, fetichismo e questões de gênero. *In*: RABAY, G; NUNES, P (orgs). **Matizes da sexualidade no cinema: olhares transversais**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012, p. 43-53.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Moral e comportamento a serviço da Ditadura Militar - uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra. *In*: **Fazendo Gênero: Desafios atuais dos feminismos**, 10, 2013, Florianópolis. **ANAIS**, Florianópolis: UFSC, 2013.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Meios de comunicação, segurança nacional e a defesa da “moral e bons costumes”: Uma análise de escritos da Escola Superior de Guerra (1964-1985). **Revista Eletrônica da Associação Nacional de História / Seção Ceará**. Fortaleza, v. 6, n. 13, p. 7-21, janeiro-junho, 2016.

FERNANDES, Marisa. Ações Lésbicas. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Renan; FERNANDES, Marisa (orgs). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018, p. 91-120.

FREITAS, Marcel de Almeida. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 10, p. 1-26, janeiro/junho 2004.

FREITAS, Kênia. Os primeiros filmes de Adelia Sampaio: Um cinema de posicionamento e contraste. **Cinelimite** [blog?]. 2021. <https://www.cinelimite.com/post/os-primeiros-filmes-de-adelia-sampaio-um-cinema-de-posicionamento-e-contraste> . Acessado em 01 jun, 2021.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. **Muito prazer, pornochanchadas: relação entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975-1982)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (org.). **Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Editora Papyrus. 2017. p. 43-58

HOOKS, bell. o olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: HOOKS, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019. p. 215 - 240.

HOOKS, bell. Mulheres Negras: moldando a teoria feminista. In: **Feminist theory: from margin to center**. Cambridge, MA: South End Press, 2015. p. 193 - 2010

IRE, Binah, SILVA, Camila, LENZI, Maria Helena. Ser lésbica na Ditadura: Vida e militância sob Estado de exceção. In: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia

Carolina de (orgs). **Mulheres de Luta: Feminismo e esquerdas no Brasil (1964 - 1985)**. Curitiba: Apris, 2019. p. 185-208.

KUMPERA, Julia Aleksandra Martucci. Lesbianidade e branquitude. **REBEH**, Revista brasileira de estudos da homocultura, Redenção, v. 2, n. 4, p. 136-145, Out. - Dez., 2019.

LAMAS, Caio. Poder e prazer: Um estudo da relação entre a Censura e a pornochanchada. *In*: Interprograma de mestrado da Faculdade Cásper Líbero, 8, 2012, São Paulo. **Anais**. São Paulo, 2012.

LEÃO, Maria. **Os unicórnios no fim do arco-íris: bissexualidade feminina, identidades e política no Seminário Nacional de Lésbicas e Mulheres Bissexuais**. 2018. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Centro de Ciências Humanas e Saúde, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

LESSA, Patrícia. O feminismo lésbico de Monique Wittig. **Revista Ártemis**, vol. 07, p. 93-100, dez. 2007.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença. *In*: LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 141-154

LOURO, Guacira. Cinema e Sexualidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 01, p. 81-98, jan-jun. 2008

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org). **O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 7-34

MAGALHÃES, Elisa Alves. Cartazes de filmes: um exercício de letramento visual. **Revista Pesquisas em Discurso Pedagógico**, Rio de Janeiro, v. 1, 2013.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O Cinema em Transe: debate cultural e política cinematográfica na transição democrática (1982-1990) *In*: Simpósio Nacional de História - Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, 28, Florianópolis, 2015. **Anais**, Florianópolis, 2015.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada - Estado e Cinema no Brasil: Da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

MONTEIRO, Adriano. **Cinema Negro no campo audiovisual brasileiro: uma nova cena, identidades e negritude.** 2016. Disponível em:

https://www.academia.edu/34242350/CINEMA_NEGRO_NO_CAMPO_AUDIOVISUAL_BRASILEIRO_UMA_NOVA_CENA_IDENTIDADES_E_NEGRITUDES . Acesso em: 14 out, 2020.

MOREIRA, Raí. **Mostra de Curtas LGBT - Curadoria e análise:** A presença e representação de personagens LGBT no cinema. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em cinema e audiovisual) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2016.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In:* XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-453.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. *In:* PINSKY, Carla (org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-290.

NASCIMENTO, Abdias. Uma Reação Contra o Embranquecimento: O Teatro Experimental do Negro. *In:* NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 161-168

NASCIMENTO, Abdias. O branqueamento da raça: um estragégia de genocídio. *In:* NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 83-92

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

NOGUEIRA, Nadia. **Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop:** Amores e desencontros no Rio dos anos 1950-1960. 2005. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2005

NONATO, Lara. **Embrafilme:** Uma porta para as mulheres no cinema? Relações mulher, cinema e Estado no período da maior empresa estatal cinematográfica. 2018. Monografia (bacharelado em Cinema) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

RIBEIRO, D.; NOGUEIRA, C.; MAGALHÃES, S. As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro. **Revista Sul-Sul**, v. 1, n. 03, p. 57-76, 2021.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades**, Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010, p. 17- 44.

RICH, Ruby. Introduction. In RICH, Ruby. **New Queer Cinema: the director's cut**. Durham: Duke University Press. 2013.

RUBIN, Gayle. **Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade**. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. Revisão de Miriam Pillar Gross. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/1582/gaylerubin.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em: 11, mai 2020.

SAMPAIO, Adelia. O racismo apaga a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. **Blogueiras Negras**. 2017. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/noticias/de-volta-a-direcao-adelia-sampaio-estreia-novo-filme-no-festival-de-curtas-de-sp>. Acesso em: 31 jul. 2019.

SANTOS, Luiz Felipe Souza. **História do movimento LGBT brasileiro: Interpretações sobre as dinâmicas da interação entre o movimento social e o Estado**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Administração Pública) - Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2018.

SARMET, Erica. O cinema de Barbara Hammer e as possibilidades de ação dos corpos lésbicos no mundo. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina (Org.). **Barbara Hammer: um cinema experimental lésbico**. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017. p. 38-46.

SAUNDERS, Tanya. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 102-116, mai-out. 2017.

SCHUCMAN, Lia. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia. Nos anos 1930 a estetização da democracia racial: somos todos mulatos. In: SCHWARCZ, Lilia. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012. p. 45-68.

SCHWARCZ, Lilia. Nas falácias do mito: falando da desigualdade racial. *In*: SCHWARCZ, Lilia. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012. p. 69-78.

SIMÕES, J. A.; FACCHINI, R. **Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e mídia no Brasil. *In*: WARE, Vron (org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SOUZA, Edileuza Penha de. Diretoras Negras: Construindo um cinema de identidades e afeto. *In*: **Diretoras negras no cinema brasileiro**. Caixa Cultural, 1ª Edição, Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017. p. 9-18.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Revista Aniki**, Lisboa, v. 07, n. 1, jan./jul., p. 171-188, 2020.

STECZZ, Solange Straub. Movimentos cinematográficos na América Latina. **R.cient./FAP**, Curitiba, v.4, n.2 p.196-207, jul./dez. 2009.

THOMÉ, Luciano. Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas. *In*: XIII Encontro Estadual de História da ANPUH RS, 13, 2016, Santa Cruz do Sul. **Anais**, Santa Cruz do Sul: UNISC, 2016.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempo de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. 2013. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2013.

VEIGA, Ana Maria. Tereza Trautman e Os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura. **Revista da Cultura audiovisual**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 52-73, 2013.

VEIGA, Ana Maria. Filme de mulher liberada? Corta! Uma história de cinema e censura. *In*: **Fazendo Gênero: Desafios atuais dos feminismos**, 10, 2013, Florianópolis. **Anais**, Florianópolis: UFSC, 2013.

WITTIG, Monique. O Pensamento Hétero. *In*: WITTIG, Monique. **The Straight Mind and Other Essays**. Boston: Beacon, 1992.

OLIVEIRA, Clarissa Cé de. **As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em jornalismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ZANATTA, Elaine M. Documento e identidade: o movimento homossexual no Brasil na década de 1980. **Cadernos AEL**, n. 5/6, 1996/1997, p. 193-220