

04

ADÉLIA SAMPAIO E O “JÚRI DO AMOR MALDITO”

ADÉLIA SAMPAIO AND THE “CURSED LOVE JURY”

Camila Nadedja Teixeira Barbosa

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Doutoranda em História (UFRPE)

E-mail: camila_nadedja@hotmail.com





Resumo

O presente artigo pretende analisar o modo como “Amor Maldito” de Adélia Sampaio, considerada a primeira diretora negra brasileira, figurou na imprensa da época. Assim, pretende-se demonstrar de que forma a crítica jornalística percebeu o filme “Amor Maldito” e como essa percepção se relaciona com as reflexões trazida pelo filme. Fez parte de nosso objetivo, além disso, perceber as relações da trajetória da diretora e o seu papel inovador no cinema nacional, assim como, as discussões sociais provocadas pela sua obra.

Palavras-Chave: Adélia Sampaio; Amor Maldito; Jornais

Abstract

This article intends to analyze the way “Cursed Love” by Adélia Sampaio, considered the first black Brazilian director, appeared in the press back in time. Therefore, it is intended to demonstrate how the journalistic critic perceived the film “Cursed Love” and how this perception is related to the reflections brought by the film. It was also part of our goal to understand the relations of the director’s trajectory and her innovative role in national cinema, as well as the social discussions provoked by her work.

Keywords: Adélia Sampaio; Cursed Love; Newspapers.

Considerações Iniciais (Introdução)

“Para fazer arte nesse país é preciso ter coragem e muita fé. Fé não só em você, mas fé que você vai sobreviver as dificuldades, as dores e a fé que um dia isso vai mudar”

(SAMPAIO, Adélia)

Pensar a participação das mulheres no audiovisual brasileiro é pensar uma exclusão sumária. Ao longo da história do cinema as mulheres assumiram espaços na produção fílmica, mas pouco se sabe sobre o trabalho dessas mulheres.

O cinema feito por mulheres, atrizes, diretoras e produtoras, no Brasil, vem de longa data e percorre uma trajetória invulgar na história de nossa cinematografia. Entretanto, historicamente, o trabalho das mulheres tende a ser silenciado ou, de alguma forma minimizado, procedimento que, no campo do cinema, não tem se mostrado muito diferente. (HOLLANDA, 2017, p.7)

Nos últimos anos, têm surgido vários trabalhos sobre a participação da mulher no audiovisual brasileiro, esse resgate não é apenas necessário pelas várias possibilidades narrativas, dramáticas e de expressões produzida pelas mulheres, mas principalmente por uma reivindicação política.

Uma pesquisa produzida pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com o objetivo de analisar a diversidade de produção no cinema brasileiro computou as informações de gênero e raça dos que produzem audiovisual no Brasil. O estudo mostra que em quase meio século de cinema e diversas mudanças políticas e sociais no país e as alterações na estrutura de produção no cinema nacional, a direção/produção e os personagens principais dos filmes em sua grande maioria ainda são compostos por homens brancos. O cinema no Brasil ainda é marcado por muita desigualdade de gênero e raça. Entre os anos de 1970 e 2016 os filmes de grande público, 98% foi dirigido por homens. No que diz respeito ao gênero, o índice de mulheres na direção é de apenas 2%. E nenhuma delas é negra. Esses dados reafirmam como a produção cinematográfica brasileira está em sintonia com o sistema institucional que caracteriza as relações sociais no país.

a liberdade representacional do branco se fundamenta justamente por sua variação e transformação infinita em imagens boas, más, complexas, ambíguas, características corporais diversas etc., que contribuem para alçá-lo ao lugar de homem universal (HIRANO,2013, p.39)

Assim, os privilégios da branquitude possibilitam aos homens brancos e às mulheres brancas uma maior

variedade representacional. Esse estudo é muito importante, porém para entender a participação da mulher negra é preciso observar outros parâmetros de análise, indo além das maiores bilheterias.

enxergar a relevância do cinema de curta-metragem, no qual o conceito de cinema negro no feminino toma a forma diferenciadas, múltiplas e complexas estratégias de produção e representação audiovisual, em oposição a assimetrias específicas vivenciadas pelas mulheres negras em virtude da interseção entre gênero e raça. (FERREIRA; SOUZA, 2017, p. 178).

A própria Adélia sempre percebeu essa disparidade *“partindo da premissa de que cinema é efetivamente uma arte muito elitista, eu não estou inclusa nesse padrão. Sou mulher, também é uma coisa meio complicada, não dão muito crédito”*. (SAMPAIO, 1988, p. 89).

A partir dessa perspectiva é que serão analisados os pioneirismos de Adélia Sampaio, a primeira diretora negra de longa-metragem com dois filmes de ficção, um documentário e quatro curtas metragens. Será dado um enfoque maior no filme *“Amor Maldito”*, analisando sua produção e recepção utilizando os jornais da época, além de vídeos no *YouTube* e sites especializados em cinema.

O presente estudo compõe-se de quatro seções. A primeira aborda a trajetória de Adélia Sampaio, trazendo

alguns aspectos da sua vida e seu percurso no cinema. A segunda refere-se à história do filme e sua forma produção. A terceira a crítica cinematográfica de jornal, a quarta e última seção concerne a análise do filme “Amor Maldito” demonstrando sua importância para o cinema nacional. E por fim, as considerações finais.

Adélia Sampaio: Uma cineasta ousada¹

Filha de Guiomar Joana Ferreira, empregada doméstica, Adélia Pereira Sampaio nasceu em 1944, em Belo Horizonte (MG). Foi retirada da sua mãe quando ela tinha apenas 4 anos e só a reencontrou aos 13 anos quando foi levada para morar no Rio de Janeiro. Por ter passado parte da sua vida morando no asilo Santa Luzia do Rio das Velhas, no interior de Minas Gerais, Adélia não conseguiu concluir os seus estudos. Já morando no Rio de Janeiro, sua irmã Eliana Cobbett² (1942-2007) levou Adélia para o cinema pela primeira vez para assistir à pré-estreia de “Ivan, o Terrível” de Seguei Eisenstein.³

-
- 1 Os nomes das seções fazem referência aos títulos das reportagens dos jornais em circulação na época da produção e distribuição do filme.
 - 2 Ao contrário de Adélia, ela concluiu duas graduações, Economia e Economia em cinema pela FGV. Eliana Cobbett é considerada “a primeira mulher produtora executiva de filmes no Brasil”. (O Globo, 2007). Adélia e Eliana estão em polos opostos nas estatísticas, e ambas tiveram suas histórias apagadas do cinema Brasileiro.
 - 3 Lançado em 30 dezembro de 1944 na Rússia.

Adélia ficou encantada quando se deparou com uma tela grande, naquele momento ela disse para sua irmã “*eu quero fazer aquilo*” (PORTAL INFONET, 2016). Adélia ainda com 13 anos começou a trabalhar em lojas de departamento no Rio de Janeiro. Por não ter educação formal, sabia que não poderia estudar, mas nunca esqueceu o seu sonho de um dia fazer cinema, de “*entrar na tela grande*”. Um dia ela viu um anúncio que precisavam de telefonista na empresa DiFilm⁴. Ela se candidatou ao cargo e foi admitida por Leon Ritcna.

Fui ser telefonista da DiFilm porque eu, um dia, queria dirigir um filme. Fui para a Difilm porque achei que ali eu poderia estar próxima de alguma coisa que eu queria muito, na medida de que jamais eu iria conseguir ingressar numa faculdade, por uma questão econômica (...). Estão achei que ali eu poderia, pelo menos, descobrir, pegar e sentir o que era uma película. (SAMPAIO, 1988, p.92)

A DiFilm seria sua porta de entrada para trabalhar com cinema. Na DiFilm Adélia entrou em contato com os cineastas do movimento do Cinema Novo⁵ e influenciada

4 Distribuidora criada por expoentes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Carlos Barreto.

5 “O Cinema Novo foi o primeiro movimento de vanguarda do cinema brasileiro. Originalmente não se apresentou como escola estética, manifestando-se coletivamente através da insatisfação de cineastas com o tipo de produção realizada pelas grandes companhias cinematográficas. Os cineastas considerados do Cinema Novo tinham em comum a preocupação com problemas sociais expressa na tentativa de fazer uma reflexão sobre a identidade nacional brasileira em seus filmes” (MARTINS, 2009, p.32)

por cineastas como Jacques Tati, Chaplin e Bergaman, organizava cineclubes com filmes exibidos em 16mm, fazia debates e gostava de “juntar pessoas”.

Adélia Sampaio fazia pequenos trabalhos na distribuição e com o incentivo da irmã, começou a passar por todos os seguimentos dentro da produção, desde câmera, montagem, claquete, continuidade e foi diretora de produção de mais de 70 filmes:

No Rio de Janeiro, ela [Adélia] desempenhou diversos trabalhos como diretora de produção em filmes de Marcos Faria (**A cartomante**), Geraldo Santos Pereira (**O Seminarista**), Alcino Diniz (**O Coronel e o Lobisomen**), Willian Cobbett (**O Monstro de Santa Tereza e O Grande Palhaço**), Lulu de Barros (**Ele, Ela, Quem?**), Antônio Calmon (**Guerra da Lagosta**) e José Medeiros (**Parceiros de Aventura**) (CORREIO BRAZILIENSE, 1984c, p.19).

Desligou-se da DiFilm em 1971 e fundou sua própria empresa a Produtora: A.F. Sampaio produções e realizou seus quatro curtas: “Denúncia Vazia” (1979), “Adulto não brinca” (1981), “Agora um Deus dança em mim” (1982) e “Na Poeira das ruas” (1984). Inclusive, em entrevista, Adélia relata que os negativos dos curtas foram armazenados no MAM (Museu de arte moderna) do Rio de Janeiro e sumiram, impedindo não apenas sua divulgação, como também pesquisas aprofundadas sobre a sua relevância para o cenário nacional.

Adélia decide que está na hora de fazer seu primeiro longa-metragem ao se deparar com uma notícia real nos jornais impressos sobre o caso de uma ex-miss de Jacarepaguá. *“Quando eu fui fazer ‘Amor Maldito’ eu estava absolutamente segura, não é um grande clássico, mas ninguém ousou fazer o que eu fiz”* (PORTAL INFONET, 2016). Seu segundo longa-metragem foi Fugindo do passado (1987) e seu trabalho mais recente é de 2004. A cineasta codirigiu o documentário *“AI-5, o dia que não existiu”*.

Amor Maldito: Caso real dos embates de uma lésbica com a Justiça

Em 2015, 34 anos após o lançamento do filme ocorreu uma mostra de cinema negro no Rio de Janeiro e o filme de Adélia foi redescoberto.

costumo dizer que me sentia uma velha vassoura abandonada no fundo de um armário. Edileuza abre essa porta e me ilumina. Desde esse dia que não paro de apresentar o filme, debater o tema, visitar quilombos e comunidades de negros” (SAMAPIO, 2018, p.23).

É importante ressaltar que Adélia começou a ser vista e sua obra estudada a partir do trabalho de outra mulher negra, através da pesquisadora de cinema negro Edileuza Penha de Souza que trouxe em sua tese intitulada *“cinema na panela de barro: Mulheres Negras e suas narrativas de*

amor, afeto e identidade” a informação de que Adélia era a primeira cineasta negra do Brasil.

O filme “Amor Maldito” se baseia em um caso real que foi noticiado nos jornais. Entre o acontecimento e o lançamento do filme passaram-se sete anos. Em uma entrevista para a revista Filme Cultural de 1988, Adélia explica como surgiu a ideia para o tema do seu primeiro Longa-Metragem.

O projeto nasceu a partir de recortes de jornais que o José Louzeiro tinha, por que é uma história verídica. A gente reuniu os atores, sem nenhuma perspectiva de dinheiro objetiva para dirigir o trabalho, e o roteiro fluiu através de várias reuniões que fizemos na casa de Louzeiro. Foram notícias de jornais, baseadas num papo, e para espanto da gente deu manchete uma vez na Última Hora, a coisa tomou um cunho de sensacionalismo. (SAMPAIO, 1988, p.89)

O caso em questão foi o da ex-miss Jacarepaguá que cometeu *suicídio* em 1º de novembro de 1977. Na ocasião ela morava com sua ex companheira Ninuccia Bianchi que foi levada a julgamento. É importante pontuar que os jornais da época costumavam usar o termo “Amor Maldito” para casos que envolviam morte/briga de mulheres que se relacionavam afetivo-sexualmente. Adélia busca nessas reportagens subsídio para os seus filmes. As manchetes dos principais jornais em circulação eram bem sensacionalistas, tais como: “tribunal aceita denúncia contra

lésbica acusada de assassinar moça por ciúme”; “Júri do amor maldito”; “Ré confessa lesbianismo diante do Juiz”. Essa forma sensacionalista para falar das sexualidades dissidentes era comum como frisou Quinalha (2017)

os principais jornais pouco publicavam sobre homossexualidade e as demais publicações de grande circulação eram de cunho sensacionalista, representando as sexualidades dissidentes como um misto de pecado, doença e desvio de caráter. (QUINALHA, 2017, p.175).

O jornal *O Lampião da Esquina* deu grande destaque ao caso, na edição de nº 13 de 1979. A reportagem de Aguinaldo Silva diz: “*Ninuccia é acusada de homicídio, mas só provam que ela é lésbica*” (SILVA, 1979, p.8) e continua “*É preciso que, de alguma maneira, se deixe bem claro – ao Juiz e ao Grande Júri – que não se pode considerar uma pessoa suspeita de homicídio só por sua preferência sexual.*” (SILVA, 1979, p.8)

Antes do filme de Adélia já existiam filmes dirigidos por homens em que duas mulheres se relacionavam em cena, porém não exista a problematização dessa relação, só existindo a cena para o prazer masculino⁶.

6 O cinema clássico é considerado pelas feministas como uma prática cultural que representa mitos sobre as mulheres e homens. Conceitos como “voyeurismo”, “narcisismo” e “fetichismo” ajudam a entender como o cinema é feito sob medida para os desejos masculinos. Teóricas como Teresa de Lauretis (1984), Gertrud Koch (1980), Claire Johnston (1976) e E Ann Kaplan (1980) discutem esses conceitos.

Entre as películas dos anos 1970 não era de se estranhar enredos que explorassem personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou a rotatividade de parceiras sexuais para um só homem. No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, demonstrações de virilidade tinha seu valor. (VEIGA, 2013, p. 56)

Assim, “Amor Maldito” foi o primeiro filme com o tema central na lesbianidade. Para além da temática, Adélia foi pioneira em vários aspectos na realização desse filme. “Amor maldito” foi o primeiro filme feito em formato de cooperativa “*como o filme é resultado de crenças conjuntas e cooperativismo, fizemos uma discussão conjunta e concluímos que, se fosse dessa forma que iríamos conseguir mostrar nosso trabalho, iríamos aceitar*” (SAMPAIO, 2018, p.22), foi também o primeiro filme a ser rodado dentro de um tribunal. “*Pela primeira vez um filme brasileiro tem a maior parte de suas seqüências desenroladas num tribunal*” (REIS, 1983, p.131) explicou Adélia a revista semanal Manchete – RJ.

Adélia se juntou a José Louzeiro⁷, para escrever essa história. Adélia ficou com a parte ficcional enquanto Louzeiro se dedicou a parte real. “*O roteiro ficou pronto em 82*” (SAMPAIO, 1988, p.91)

7 José Louzeiro trabalhou como repórter policial por mais de vinte anos e tinha uma vasta experiência em construção de personagens envolvidos com criminalidade, como suas obras “Lúcio Flávio, o passageiro da Agonia” (1977), “O caso Cláudia” (1979) e “O homem de capa preta” (1980).

Na época a Embrafilme⁸ era responsável pelo setor cinematográfico no Brasil, como produtora Adélia já tinha obtido três financiamentos pela Embrafilme, porém ao tentar financiar “Amor Maldito”, seu pedido foi negado. Assim, a relação de Adélia com a Embrafilme não foi possível. A empresa estatal alegou “*não lhe convir participação em filme com temática centrada no lesbianismo*” (CORREIO BRAZILIENSE, 1984c, p.19). Sem dinheiro e com experiência em teatro decidiu fazer o filme de forma cooperativa:

A gente concluiu que a solução seria voltarmos todos e fazer um filme em cooperativa. Séria desde o maqui-nista até a primeira atriz, que no caso, era a Monique, arrolando o Louzeiro, todas essas pessoas, o Perna Froés, que faria a trilha sonora, entrariam também os músicos no mesmo esquema, e aí faltaria o mínimo de capital pra gente rodar. Então uma engenheira de furnas, que leu a história, disse: “Olha, 20 mil eu tenho e boto nesse filme” aí foi nosso ponto de partida, e fomos comendo com pessoas, o José Medeiros botou algum dinheiro, o João Elias entrou com o laboratório, e a gente foi fazendo composição, naturalmente uma cocha de retalhos, e

8 No dia 12 de setembro 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S/A, de economia mista foi formalizada, através do Decreto-Lei nº 862. Basicamente, a Embrafilme participava da produção dos filmes de duas formas: com distribuidora, fazendo adiantamento da bilheteria para produção do filme e como coprodução.

consegui fazer na época por 30 mil cruzados⁹ (...) e a gente juntou esses recursos todos e conseguiu botar o filme no copião. (SAMPAIO, p. 92, 1988)

“Amor Maldito” não gastou com estúdios, pois utilizou locações reais, tais como a praia, o parque de diversões, o apartamento de Fernanda e principalmente o Tribunal de Niterói.

Com o filme finalizado, Adélia enfrentaria dificuldades para distribuir e exibir “Amor Maldito”. Na época, os filmes eram lançados em São Paulo e no Rio de Janeiro. Sem apoio da Embrafilme e nenhum dono de cinema querendo exibi-lo, por se tratar de um filme de temática lésbica, Adélia procurou o dono do Cine Paulista, que gostou do filme e propôs que se fosse anunciado como pornochanchada¹⁰ era possível colocar na programação. “*Magalhães propôs travestir o filme de pornô. Eu conversei com o elenco e todos concordaram*” (PORTAL INFONET, 2016). Dessa forma, Adélia conseguiu “*distribuição da Ouro Filmes, empresa paulista responsável pelo*

9 Verifica-se, no entanto, uma divergência de informações no valor total gasto no filme. Em 28 de setembro de 1984, o Correio Braziliense publicou uma matéria em que afirmava que o filme “custou apenas 35 milhões de cruzeiros”. Como a diferença de valores é gigante, acredito que Adélia tenha se equivocado na entrevista. Pois um ingresso para seu filme custava “preço único de Cr\$ 1 mil”. Assim, 30 mil parece um valor muito abaixo do mercado da época.

10 Gênero de filme brasileiro que fez muito sucesso na década de 1970. A crítica da época considerava as produções apelativa e grosseira.

abastecimento de salas vocacionadas para a pornochanchada” (CORREIO BRAZILIENSE, 1984c, pg.19). Desse modo, o filme foi lançado como pornochanchada com o intuito de tornar a obra mais comercial.

Anos 80, debate que não valia

A crítica cinematográfica de jornal se caracteriza como um dos meios de resposta a produtos midiático. O que ficou conhecido como sistema de resposta social desenvolvido por José Luiz Braga (2006)

os produtos não são simplesmente ‘consumidos’ (no sentido de ‘usados e gastos’). Pelo contrário, as proposições ‘circulam’, evidentemente trabalhadas, tensionadas, manipuladas, reinseridas nos contextos mais diversos. O jornal pode virar papel de embrulho e lixo, no dia seguinte, mas as informações e estímulos continuam a circular. O sistema de circulação interacional é essa movimentação social dos sentidos e dos estímulos produzidos inicialmente pela mídia (BRAGA, 2006, p. 28)

A crítica cinematográfica jornalística, objeto dessa seção, está inserida nesse sistema em que ela não termina em si mesma, pois provoca reflexões posteriores a sua publicação. Em relação ao termo recepção, estamos nos referindo ao sistema de resposta e interação social sugerido por Braga, entendendo assim que a recepção não se esgota no contato do espectador com a obra fílmica.

Esse sistema de resposta social dispõe de vários dispositivos para exercer sua atividade de resposta, reflexão e crítica da mídia:

Existe toda uma variedade de “dispositivos sociais”: cineclubes, sites de media criticism, fóruns de debate sobre rádio e televisão, crítica jornalística, revistas cujo tema é a própria mídia, produções acadêmicas sobre os meios, processos de autocrítica da imprensa (BRAGA, 2006, p. 37).

De forma específica, quando se trata da crítica jornalística, à qual nos ateremos, Luiz Mousinho destaca que

uma investigação em torno da recepção do cinema (e do audiovisual) deve estar atenta à importância de reflexões da crítica jornalística, por sua inquietação e envolvimento nas discussões acerca da pregnância estética de várias filmografias e sua capacidade de contextualização no debate contemporâneo. (MOUSINHO, 2012, pág. 122)

Uma das primeiras críticas lançadas ao filme de Adélia Sampaio partiram de Ney Reis, destaca-se que a análise do jornalista ocupou uma página inteira na Revista Semana do Jornal Manchete (RJ) de 30 de abril de 1983. A notícia era intitulada: O cinema brasileiro narra uma história verídica de lesbianismo: Amor Maldito. Reis resume o filme que ainda não havia sido lançado.

Homossexualismo[sic], preconceito, repressão, erro judiciário e morte – eis os ingredientes principais desta *love story* entre Miss Irajá (Vilma Dias) e Fernanda (Monique Lafond), desde o primeiro flerte até a morte misteriosa da jovem e o julgamento da amante, acusada de tê-la assassinado. (REIS, 1983, p.131)

O fato de o filme ainda não ter sido lançado como o próprio Reis cita na matéria: “*O filme praticamente concluído, entrará em cartaz em junho*”, é possível deduzir que as informações de Ney Reis é uma provável leitura do filme baseado na entrevista com a produção do filme do que propriamente com a opinião de Reis, pois ele ainda não viu ao filme. O que demonstra a mensagem que Adélia quis mostrar sobre o filme, não a análise do jornalista.

Após o lançamento de “Amor Maldito”, a repercussão do filme foi quase nula, com sinopses pouco precisas, o filme teria passado despercebido se não fosse uma resenha de Leon Cakoff na Folha de S. Paulo, que descreveu o filme como “um oásis no meio de tanto filme Pornográfico”:

A produção é marcada pelas agruras da indústria cinematográfica nacional naquele momento, especialmente em São Paulo, assolada pela onda de filme Pornográfico. Lidando com tema tabu, teve de ser feito num esquema cooperativo. (CAKOFF, 1984)

O filme ganhou mais destaque pela atmosfera sexual que o rodeava, inclusive na imagem das atrizes, do que pelo debate que o filme propunha. Wilma Dias era “garota da banana” que aparecia na abertura do programa “Planeta dos Homens” (1976) da Tv Globo. Os títulos para se referir a atriz são os mais variados ““Beleza Nota 10”, “O Nascer de uma banana”, “De sereia a Sacerdotisa” (...) Ela é considerada a representante máxima da brasileira sexual”. (CORREIO BRAZILIENSE, 1983, p.14). Já Monique Lafond sempre era referenciada pelas várias participações em filmes de pornochanchada. Porém segundo Freitas, sua participação quase sempre era em papel de coadjuvante “e teve poucas cenas de sexo simulado” (FREITAS, 2004, p.14) ou seja, a referência constante dela como uma das grandes atrizes da Pornochanchada como desqualificação do filme “Amor Maldito” não se justificava. “Analisavam” as participações das atrizes baseados em conceitos pré-estabelecidos com base nos seus trabalhos anteriores, não no filme em questão.

No Jornal Correio Brasiliense de 20 de setembro de 1984 na ocasião da estreia de “Amor Maldito” no II Festival Nosso Filme no Rio de Janeiro fez uma ressalva sobre a atmosfera sexual que envolvia o filme.

Amor Maldito está entrando no circuito comercial como “uma pornochanchada”. Mas tudo leva a crer que é muito mais que isso. Pelo menos é o que afirma o crítico

Leon Cakoff, da **Folha de S.Paulo**, em crítica intitulada “Antologia do sexo sem culpa”. Cakoff, organizador da Mostra Internacional do Cinema MASP, viu o filme de Adélia Sampaio como “estrela bem intencionada em meio a um mercado conturbado e desmantelado pela onda pornográfica onde que nos chega atrasada como todas as outras”. (CORREIO BRAZILIENSE, 1984a, p.23)

Uma outra crítica feita no jornal Correio Braziliense descreve o filme de Adélia Sampaio como uma

história de duas mulheres (Fernanda e Sueli) que com a falta de solidariedade e a ausência de amor numa cidade grande, se apaixonam uma pela outra e passam a procurar um espaço para suas opções amorosas. Baseado numa história verídica. (O polêmico suicídio de uma miss do subúrbio carioca). Amor Maldito retrata o caso que acabou por colocar no banco dos réus uma jovem contra a outra, que na falta de outra acusação, era responsabilizada pelo “crime” de ter cometido um grave “delito”: o de estar apaixonada pela amiga. (CORREIO BRAZILIENSE, 1984b, p. 15)

Prevalece aqui a visão pessoal do crítico que pressupõe que as duas mulheres estão juntas por falta de opção e não por escolha. Ouso dizer, que tal afirmação não seria feita se a mesma história fosse composta por um casal heterossexual. Mas também, na mesma crítica demonstra que o único “crime” foi elas terem se apaixonado.

Em algumas críticas encontradas no jornal é perceptível o preconceito disfarçado de opinião sobre o filme. Esse preconceito é explícito ao falar da relação entre duas mulheres, como também um julgamento baseado no padrão estético ou na atividade exercida, como é o caso da ex-miss.

O enredo do filme é do jornalista-escritor José Louzeiro (Lúcio Flávio, o passageiro da Agonia e Pixote, a Lei do Mais Fraco, entre outros). A trama sedimenta-se num caso policial: uma relação homossexual mantida com sentimento de culpa, que descamba para o sensacionalismo de um julgamento recheado por arcaico e preconceituoso jargão jurídico. Monique Lafond e Vilma Dias são as lésbicas mal casadas. A primeira aparece como uma executiva e a segunda como suburbana traumatizada pelos desejos incestuosos de um pai messiânico e pela necessidade de expor, publicamente um corpo bonito, para projetar-se um nada. Ganha um concurso de miss e é expulsa de casa. Termina com o suicídio e sua amante vai a julgamento. São os homens que julgam com base numa descabida acusação de perversão. (CORREIO BRAZILIENSE, 1984a, p. 23)

Segundo Braga *“é preciso oferecer ao leitor alguns elementos mínimos e substância do objeto para que ele saiba do que se trata. Como o objeto é essencialmente narrativo, essa substância é extraída na forma do contar”* (BRAGA, 2006, p. 211). O autor acentua ainda assim, *“que a ocasião (no débito textual da*

crítica), o ritmo, a intensidade, o grau de detalhamento e as táticas do contar variam grandemente” (Ibid, 2006, p. 212).

A crítica ocupa, uma posição ímpar no sistema de resposta social, pois ela se situa entre o polo de produção e o polo de recepção: se tornando assim, uma resposta ao produto fílmico, dessa forma a crítica tem o poder de fomentar a construção do debate, contribuindo para que o leitor da crítica formule, em maior ou menor grau, suas próprias interpretações.

Observando as críticas encontradas no acervo da Biblioteca Nacional Digital, em sua grande maioria, as poucas menções a “Amor Maldito” eram vinculadas a suas atrizes, mas quando se propunham a falar do filme apresentavam características gerais apontadas por Braga, em maior ou menor grau, os elementos da história, assim como os elementos extrafílmicos como por exemplo, as referências as atrizes principais, aos outros filmes/curta da diretora e participações em festivais etc.

Apesar da pouca divulgação do filme na mídia impressa, como foi exposto pela própria Adélia que lamentava que *“muitos críticos tenham se omitido de comentar seu filme comentar seu filme, sob a alegação de que não é um produto cultural no sentido restrito da palavra”* (CORREIO BRAZILIENSE, 1984c, p.19) o filme conseguiu ficar em cartaz por *“três semanas em São Paulo”* (Ibid, 1984c, p.19) e conseguiu arrecadar 30% do

valor investido com a bilheteria. O filme também foi lançado e exibido em outros lugares do Brasil, como Brasília, Rio de Janeiro e Curitiba. Como o filme era de baixo orçamento conseguiu ser pago, mas segundo Adélia não gerou lucros.

Além das sessões nos cinemas, o filme foi convidado para alguns festivais como o Lesbian Gay Festival de São Francisco, mas “*não pôde ir, pois não contava com recursos para preparação de cópia legendada em inglês*” (Ibid, 1984c, p.19). E a Embrafilme precisa autorizar a ida do filme, o que não aconteceu e foi enviado outro no lugar, o filme “Asa Branca, um sonho Brasileiro” de Djalma Batista Limongi. Em novembro de 1984 o filme participou do Festival Gay de Nova Iorque. Participou do II Festival Nosso Filme, no Rio de Janeiro, do II Festival de cinema Brasileiro e concorreu ao Troféu Humberto Mauro.

Amor Maldito, mas do que pornô (análise do filme)

A forma que a cineasta inicia o filme comprova que o julgamento é uma falácia, pois uma das primeiras cenas do filme já nos mostra a inocência de Fernanda, pois não resta dúvida, Sueli cometeu suicídio. Essa informação já no início do filme se torna muito importante, pois o espectador não precisa perder tempo pensando se aqueles argumentos no julgamento têm realmente ligação com a

morte, pois se sabe que Fernanda é inocente. O que dar margem para questionar qual o motivo de Fernanda ter ido a julgamento. Iniciar o filme assim, abre espaço para se debater a lesbofobia presente na sociedade.

No julgamento de Fernanda é que acontece as partes mais marcantes do filme. São várias sequências dentro de um tribunal com aspecto apertado, dando uma sensação claustrofóbica na personagem. O embate entre os advogados (acusação e defesa) são extremamente interessantes, porém pode ser de difícil assimilação por causa do uso frequente do *Juridiquês*¹¹.

Desde o início fica claro que o que recai sobre Fernanda são valores machistas e lesbofóbicos, em todo o julgamento ela é acusada de fazer orgias e desvirtuar Sueli dos caminhos morais.

O advogado de acusação tem performance bastante caricata e histérica, mas é junto com o pai pastor de Sueli a personificação do que existe de pior. Um discurso moralista, imposto pela tradição religiosa. Os dois personificam os preconceitos enraizado na sociedade. Eles são desumanos, injustos e violentos. Se utilizam de preceitos religiosos e jurídicos como forma de controle social do corpo e da sexualidade da mulher.

11 Neologismo para designar o uso desnecessário e excessivo do jargão jurídico e de termos técnicos do Direito.

Partimos da premissa que tal controle sempre se fez presente, historicamente, não sendo mais do que uma forma de dominação, repressão e domesticação do feminino. Sua base de fundamentação se dá por meio dos discursos ora da igreja, ora do Estado, ora dos médicos e juristas, sendo muitas vezes usados conjuntamente como forma de atingir o objetivo principal, qual seja, a dominação masculina através da ideologia da inferioridade feminina. (EMMERICK, 2007, p.53)

Adélia faz um jogo que entre o julgamento no tribunal e os *flashbacks*¹² que mostram como a narrativa judicial é construída a partir de mentiras. Fernanda está sendo julgada, socialmente e no sistema penal, não pelo suposto delito que cometeu, mas pelo desvio do papel esperado para uma mulher. O advogado de acusação quer que o sistema penal possa “reeducá-la”. Ele expressa que Fernanda é um câncer que deve ser extirpado da família cristã. Somente com a punição de mulheres como ela é que a família poderá ter dias felizes. Continua dizendo que inocentar Fernanda é um elogio a imoralidade, um elogio à destruição da sagrada família. “Está compactuando criminosamente no sentido de desmoralizar a própria sociedade”. O discurso do advogado é uma retórica presente na tentativa de controle de determinados grupos minoritários.

12 “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (REIS; LOPES, 1988, p. 230)

A retórica moralidade pública e dos bons costumes foi central na construção da estrutura ideológica que deu sustentação à ditadura de 1964. A defesa das tradições, a proteção da família, culto dos valores cristãos foram todos, a um só tempo, motes que animaram uma verdadeira cruzada repressiva contra setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente (QUINALHA, 2017, p.25-26)

O controle sobre o corpo feminino sempre foi amparado por uma legislação masculina que buscava reduzir a mulher a passividade. Através da brutalidade do heteropatriarcado.

A ideologia da mulher demonizada teve como fundamento o seu corpo e a sua sexualidade, que representava um perigo para os homens e para toda a sociedade. Tais discursos antifeministas e misóginos afirmavam que as mulheres são cheias de veneno, sem fé, sem lei, sem moderação, inconstantes, avarentas, feiticeira, enganadora ambiciosa, vingativa, fingida, impetuosa, mentirosa, avarenta. (EMMERICK, 2007, p. 66)

A falta de provas de que Fernanda assassinou Sueli, faz a acusação levar como prova material uma certidão de casamento “falsa”, que é usada como prova da imoralidade de Fernanda. “Um grande deboche a instituição sagrada do casamento”. A todo momento, o advogado de defesa mistura as questões jurídicas com a moral cristã.

O pai pastor, que expulsa a filha de casa por ter ganhado um concurso de miss é o mesmo que em público mostrar uma harmonia familiar destruída pelo “satanás” representado na figura da Fernanda. Ela corrompeu e matou sua filha.

Como pastor evangélico sou um homem respeitado. Como pai talvez não seja exemplo, sou severo, a palavra de Deus é linguagem corrente em minha casa. Se Sueli deu no que deu, eu não a culpo por isso ela foi atraída por satanás. Ela se deixou consumir nas labaredas do inferno. (AMOR MALDITO, 1984)

Ao longo do filme é constatado que o pai demonstra desejos incestuosos pela filha e costumava agredir a mesma com a bíblia, como relata sua outra filha, o advogado justifica que “dar com a bíblia na cabeça de alguém pode ter sido, inclusive, um ato de carinho”. A narrativa é clara: a valorização de uma ideia de família e a desqualificação da mulher e da sua relação.

A única personagem do filme que não faz juízo de valor na relação de Fernanda e Sueli é a manicure, que inclusive é importante para uma análise mais real da relação entre as duas personagens e da relação difícil entre Sueli e o pai. Sempre que confrontada se sabia da relação da duas e como ela se sentia com tal situação ela dizia: “Cada um cuida da sua vida”, “nem melhor nem pior. Não tenho nada com os problemas particulares dos outros”.

A figura representada pelo Juiz em seus posicionamentos tenta mostrar uma imparcialidade da justiça. Porém ele não deve ser neutro, e na maioria das interferências do juiz no filme se deu por pedido do advogado da defesa. Como pedindo objetividade para o advogado de acusação. Diz o juiz “o senhor está reincidindo em subjetividades”. Ou quando faz perguntas mais diretas seja para Fernanda que não nega em nenhum momento a relação que teve com Sueli ou para o pai de Sueli. “Senhor Daniel, se me permite esqueça um pouco os padrões religiosos”.

Em uma das cenas, Adélia enquadra o juiz e atrás dele tem um “jesus crucificado”. É importante lembrar que as filmagens foram feitas no tribunal de Niterói e que a imagem faz parte do local. Como definiu Marc Ferro “*um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo.*” (FERRO, 2010, p.47). Assim, os registros fílmicos podem captar “aspectos do real”, as imagens involuntárias, como pode ter sido o caso da cruz presente na cena. Mesmo sendo involuntário, a imagem exerce seu conteúdo: Um julgamento baseado na moral religiosa.

Ao longo do julgamento o que se coloca como crime é ser “pervertida sexual”, “considero imundice”, “seu comportamento”. Usa-se a todo o momento preceitos religiosos para condenar a acusada. Como crer em um sistema jurídico que se diz imparcial, mas exhibe símbolo religioso?

Desde que Igreja e Estado se separaram, não faz sentido projetar a idéia de que um tribunal que se pretende neutro em relação aos movimentos e manifestações sociais do país projete a noção de que se subordina a algum deles (MIURA, 2007).

Diferente do que tenta mostrar o Miura, através do CONJUR, o tribunal não é neutro, o Direito se estabeleceu como um instrumento de dominação. *“Toda norma de direito positivo defende determinado interesse”* (PLEKHÁNOV, 1980, p. 64). Para Karl Marx, a superestrutura reforça a infraestrutura, criando assim mecanismos que alimentam as desigualdades. *“O poder político propriamente dito é o poder organizado de uma classe para a opressão de outra”* (MARX; ENGELS, 2012, p. 55). As leis são burguesas, então, de forma geral, contribuem para dominação e exploração exercida pela burguesia. Por isso, as normas jurídicas refletem as ideias dominantes. Impondo assim, um controle hegemônico na sociedade.

Retornando a análise do filme, em um certo momento ocorre um intervalo no julgamento nesta ocasião é quando os advogados conversam entre si e fazem péssimos comentários sobre a vida sexual das duas mulheres. Porém no tribunal, a fala do advogado de defesa é sempre na tentativa de separar os preceitos morais, de certo e errado, e analisar o caso concreto. Discutir a morte de Sueli e não o relacionamento delas duas. *“Meritíssimo, creio oportuno*

lembrar que não estamos aqui para julgar a nós próprios e sim tentando encontrar a verdade que situa Fernanda Maia no mundo adverso a ela”.

No esforço para mostrar que Fernanda é inocente, o advogado também mexe com a falsa ideia que as escolhas individuais dela torna ela uma criminosa. “O crime de Fernanda foi não esconder o seu amor, foi assumir suas cartas (...) sua paixão por Sueli e por isso dificilmente ela a mataria” e continua “Ela não é um monstro corruptor da sociedade como deseja o meu nobre colega da acusação”.

Fernanda, passa a maior parte do filme sentada, de cabeça baixa, e emocionada. Enquanto o Julgamento acontece ela relembra os bons momentos com sua ex companheira. Coisas simples que normalmente faz parte da rotina de casais. Fernanda responde às perguntas feitas a ela de forma precisa, sem falar muito, a não ser no discurso final antes da decisão do Júri. Um discurso potente,

Me acostumei as acusações meritíssimo. Eu sou o outro lado da moeda, o lado falso. Como diria o senhor Pastor. E minha verdade soa como mentira. Eu quero deixar bem claro que os insultos não aderem a minha pele, não se aprofunda no meu sangue. Eu sou uma mulher assumida, jamais menti para encobrir minhas fraquezas, talvez tenha chegado a isso por não professar religiões, por não estar preocupada em ir ou não ir para o céu. Eu amava Sueli. Eu gostava dela. A sua morte é um pouco da minha própria morte. (AMOR MALDITO, 1984).

Fernanda foi absolvida por cinco votos a dois no tribunal, porém foi condenada publicamente pelo que ela é e pelo que representa. Termina o filme sozinha, no túmulo da ex companheira, dizendo “Só eu te amei”.

Considerações Finais

O cinema, como toda arte, é representação, “Qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da Sociedade que a produziu” (BARROS, 2008, p. 53). Nesse sentido o cinema se torna importante como instrumento para análise social. O cinema cria subjetividades, ao criar uma personagem existe a introdução de um elemento no imaginário da população. É fundamental pensar o que o cinema brasileiro faz com as mulheres, mas especificamente a mulher lésbica. Cineastas mulheres mudam esse olhar, não pelo ponto de vista da “natureza feminina”, mas certamente do ponto de vista das histórias vividas, da capacidade que cada sujeito histórico e político tem de colocar certas questões.

A perspectiva feminina é essencial para romper com a dominação do corpo e do prazer feminino. As experiências de Adélia são fundamentais para falar desse tema com sensibilidade. “O filme tem muito a minha visão de mundo. A

mulher, a maneira como ela é vista, a maneira como ela é tratada” (SAMPAIO, 1988, p.90)

O discurso no Tribunal é reflexo de um contexto político e social da ditadura militar e do conservadorismo no que se refere as relações sexuais. A violação da moral e dos bons costumes foi um dispositivo utilizado para instrumentalizar o direito e criminalizar as orientações sexuais não-normativas. O crime cometido era “confessar ser lésbica”. Por ter utilizado os autos do processo “*todas as falas dos advogados são reais, não foram escritas. Copiamos dos autos*” (SAMPAIO, 2018, p.23) Adélia consegue trazer todo o circo armado para condenar Fernanda. O filme mostra a lesbofobia presente na sociedade dos 80 e que perdura até os dias de hoje.

Uma das falas do advogado de defesa resume bem o que se passava no julgamento. Ele diz: “Ninguém é santo, porém os mais fervorosos defensores da família, da religião, da moral e dos bons costumes, das meninas e da justiça são os completos opostos disso” é uma mensagem ainda extremamente importante que “Amor Maldito” consegue fixar, apesar da trilha sonora excessiva, dos nítidos erros de continuidade e de montagem. E de muitos diálogos truncados. O filme tem uma estética de baixa qualidade, mesmo para os moldes da época. Como filme nem sempre funciona, mas, enquanto uma tentativa militante de diálogo

e visibilidade é fantástico. É um filme brasileiro que trata de um tema pouco abordado ainda nos dias atuais. Em uma entrevista de 1983, a diretora Adélia Sampaio ao falar do seu filme ressalta que “*o mais importante é destacar a maneira adulta, sem preconceitos, de abordar o homossexualismo [sic]*” (REIS, 1983, p.131). Para Adélia, o filme “Amor Maldito” é um filme que vai além ao retratar o amor entre duas mulheres “*pois com seriedade tenta analisar o comportamento de um tribunal, ao julgar um caso de amor homossexual*”. (CORREIO BRAZILIENSE, 1984c, p.19)

“Amor Maldito” pode ser visto como uma obra a frente do seu tempo, não só pela sua temática, mas também as questões ligadas à sua forma de produção que são marcas do retrato social de uma época: conservadorismo político e moral. Assim, pelo contexto histórico, pela temática, pela falta de dinheiro na produção pode-se afirmar que “Amor Maldito” é um filme único. O fato de Adélia Sampaio ter vivido (e ainda viver) em uma sociedade machista e racista, as formas de resistência são múltiplas. Adélia ousou ao se inserir em um ambiente dominado por homens brancos em um contexto completamente desfavorável e produziu uma obra que merece ser vista e reconhecida.

REFERÊNCIAS

AMOR MALDITO. Direção Adélia Sampaio, 1984.

BARROS, José D'Assunção. “**Cinema e História: entre expressões e representações**”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43-83.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Paulus, 2006.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; JÚNIOR, João Feres. *Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016)*. Disponível em: < http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Boletim_Final7.pdf>. Acesso em: 03 de junho de 2020.

CAKOFF, Leon. “**Um Oasis no meio de tanto filme pornográfico**”. Folha de S. Paulo. São Paulo. 17 agosto de 1984. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br//leitor.do?numero=8867&anchor=4206481&pd=877599d3f7732b31cd2608d335f8c2f5>>. Acesso em: 09 de julho de 2020.

CAVALCANTE, Alcilene. “**Cineastas Brasileiras (Feministas) durante a ditadura Civil-Militar**”. In: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI, Marina (org.). *Feminismo e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017. p. 59-76.

CORREIO BRAZILIENSE – Brasília. 27 de setembro de 1983. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&pesq=%22amor%20maldito%22&past=ano%20198&pagfis=48930>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

CORREIO BRAZILIENSE – Brasília. **Amor Maldito, mas do que pornô**. 20 de setembro de 1984a. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22amor%20maldito%22&pagfis=61123>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

CORREIO BRAZILIENSE – Brasília. **Anos 80, debate que não avalia**. 23 de setembro de 1984b. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22amor%20maldito%22&pagfis=61258>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

CORREIO BRAZILIENSE – Brasília. **Amor Maldito encerra a mostra dos anos 80**: O homossexualismo feminino em uma história trágica. 28 de setembro de 1984c. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&Pesq=%22amor%20maldito%22&pagfis=61399>. Acesso em: 10 de junho de 2020.

EMMERICK, Rulian. **Corpo e poder: um olhar sobre o aborto à luz dos direitos humanos e da democracia**. Rio de Janeiro: PUC. Departamento de Direito, 2007.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha. “**Formas de visibilidade e (re) existência no cinema de mulheres negras**”. In: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI, Marina (org.). **Feminismo e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017. p. 175-186.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREITAS, M.A. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro**. Porto Alegre: Intexto – UFRGS, 2004.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo**: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). Tese Doutorado. Departamento de Antropologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Pp. 449

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “**Prefácio**”. In: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI, Marina (org.). **Feminismo e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017. p. 175-186.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo, Boitempo. 2007

MARTINS, Willian de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: Políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1976-1988)**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

MIURA, Douglas. **Uso de crucifixo não fere caráter laico do Estado, decide CNJ**. CONJUR. 29 de maio de 2007. Disponível em:<https://www.conjur.com.br/2007-mai-29/uso_simbolo_nao_fere_carater_laico_estado_cnj> Acesso em: 07 de agosto de 2020.

MOUSINHO, Luiz Antônio. **“O cinema e a dinamite de seus décimos de segundo: aspectos da recepção crítica de Fernando Meirelles”**. In: SOUZA, Gustavo; CÂNEPA, Laura; Bragança, Maurício de; Carreiro, Rodrigo (orgs). XIII estudos de cinema e audiovisual: vol. 1. São Paulo: Socine, 2012. p. 110-124.

O GLOBO. **Morre a primeira mulher produtora de filmes no Brasil**. 2 de abr. 2007. Disponível em: .< <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-primeira-mulher-produtora-de-filmes-no-brasil-4204406>>. Acesso em: 24 de julho de 2020.

PLEKHÁNOV, Guiorgui. **A concepção materialista da história: da filosofia da história, da concepção materialista da história, o papel do indivíduo na história**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PORTAL INFONET. **Entrevista: Cineasta Adélia Sampaio fala sobre Amor Maldito**. 26 de fev. 2016. Disponível em: .<<https://www.youtube.com/watch?v=BSlu-PRHPs&t=10s>>. Acesso em: 18 de junho de 2020.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964 – 1988)**. Tese Doutorado. Programa de pós-graduação em relações internacionais. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. Pp. 329

REIS, Carlos.; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Ney. **O cinema brasileiro narra uma história verídica de lesbianismo**. MANCHETE– RJ 30 de abril de 1983. Revista Semanal – Ano 31. Disponível em: .< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=%22amor%20maldito%22&pag-fis=217467>>. Acesso em: 12 de junho de 2020.

SAMPAIO, Adélia. **Diretores Negros no cinema Brasileiro**. Caixa Cultural. 1ª edição. Rio de Janeiro, 2017.

_____. **Mulheres, cinema e telas**. Filme Cultura. Nº 63. 1º semestre, 2018.

_____. **Diretores Estreantes: 27 depoimentos sobre a experiência de realizar o primeiro longa-metragem**. Filme Cultura. Fundação do Cinema Brasileiro – Minc. Número 48, novembro, 1988.

SILVA, Aguinaldo. **Essa Mulher é Lésbica! (por isso a acusam de homicídio)**. Lâmpião da Esquina. Junho de 1979. Edição nº13. Disponível em: < <https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2019/04/17-LAMPILAO-DA-ESQUINA-EDICAO-13-JU-NHO-1979.pdf>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

SOUZA, Edileuza Penha de. **“Diretoras Negras - Construindo um cinema de identidades e afeto”**. In: Diretoras Negras no cinema Brasileiro. 1ª edição. Rio de Janeiro. Voa! 2017.

VEIGA, Ana M. **“Cinema de mulheres” e ditadura: o contexto brasileiro**. Revista Brasileira de História da mídia (RBHM) – v.3, n.2, Jul./2014 – dez./2014.