



Recebido em 17/09/2020

Aceito em 30/09/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34185

DOSSIÊ

O filme que sai do armário: o Cinema Lésbico a partir da obra de Adelia Sampaio

The movie out of the closet:
Lesbian Cinema based on the work of Adelia Sampaio

Bárbara Brognoli Donini

Mestranda em História na UFSC

orcid.org/0000-0001-5852-8949

barbaradonini84@gmail.com

RESUMO: O Cinema Lésbico é ainda um gênero cinematográfico em construção dentro do cinema nacional, e são poucos os cineastas brasileiros que assinaram filmes que colocam em evidência o amor romântico e sexual entre mulheres. Entre esses cineastas, em sua maioria homens, está Adelia Sampaio, a primeira diretora negra a fazer um longa-metragem no Brasil. Sua obra é importante, para além de seu talento, por seu pioneirismo; Amor Maldito, lançado em 1984, também é um dos primeiros filmes nacionais a protagonizar um casal lésbico. Trazendo a história conturbada de Fernanda e Sueli, Amor Maldito se diferencia da maioria dos filmes com temática lésbica, que tendem a punir as personagens que negam seu papel social, imposto pela heteronormatividade, enquanto mulheres que abraçam a possibilidade de amar outras mulheres. Em inúmeros filmes essas personagens terminam a trama mortas, agredidas e humilhadas, colocando em evidência a função pedagogizadora destes filmes. Ao contrário destes, Amor Maldito termina com Fernanda, que durante a trama é acusada por causar a morte de Sueli, absolvida pelo tribunal e livre para voltar a amar.

PALAVRAS-CHAVE: Amor Maldito. Adelia Sampaio. Cinema Lésbico.

ABSTRACT: The Lesbian Cinema is still a genre under construction within Brazilian cinema, and few filmmakers have signed films that highlight the romantic and sexual love between women. Among these filmmakers, mostly men, is Adelia Sampaio, the first black female director to make a feature film in Brazil. Her work is important, in addition to her talent, for her pioneering spirit; Amor Maldito, released in 1984, is also one of the first national films to star a lesbian couple. Bringing the troubled story of Fernanda and Sueli, Amor Maldito differs from most lesbian-themed films, which tend to punish characters who deny their social role, imposed by heteronormativity, as women who embrace the possibility of loving other women. In countless films these characters end the plot dead, beaten and humiliated, highlighting the pedagogical function of these films. Unlike these, Amor Maldito ends with Fernanda, who during the plot is accused of causing Sueli's death, acquitted by the court and free to love again.

KEYWORDS: Amor Maldito. Adelia Sampaio. Lesbian Cinema.

Mulheres lésbicas foram e são perseguidas, ostracizadas e despedidas de suas subjetividades por uma sociedade heteronormativa patriarcal. As estéticas, aquilo que

se enxerga sobre essas mulheres, assim como as histórias que permeiam suas (r)existências, podem e devem ser mostradas através do audiovisual. Porém, essas vidas colocadas à margem muito raramente tem o espaço necessário na indústria cinematográfica para contar suas histórias e expor seus corpos. Poucos cineastas brasileiros representaram em suas obras casais lésbicos e, dentre estes cineastas, poucas foram mulheres. Filmes do gênero cinematográfico Cinema Lésbico, ainda em construção, são, em sua maioria, frutos de olhares masculinos sobre histórias e corpos lésbicos. Uma cineasta como Adelia Sampaio, primeira diretora negra a dirigir um longa metragem no Brasil e uma das pioneiras do Cinema Lésbico destoa das visões masculinas sobre os corpos femininos tão presentes no cinema. Neste artigo proponho entender a importância da obra de Adelia Sampaio para o cinema nacional e como é possível observar, a partir de seu longa metragem “Amor Maldito” (1984) a construção de um Cinema Lésbico nacional. Para isso, é preciso entender a importância do fazer e as ferramentas acessíveis para que se faça um cinema lésbico que leve em conta as subjetividades dessas mulheres.

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. Para este artigo, utilizo autoras como Monique Wittig e Adrienne Rich, além de autoras lésbicas brasileiras, como Aline Dias e Naiade Bianchi, para discutir a epistemologia lésbica, relacionando-a com um cinema ainda em formação, que chamamos Cinema Lésbico. Para este artigo, irei analisar a trajetória da primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem de ficção no Brasil, Adelia Sampaio, assim como sua principal obra, “Amor Maldito”, lançado em 1984. A partir da experiência vivida por Adelia Sampaio podemos compreender o racismo sistêmico estabelecido em nossa sociedade e, mais especificamente, na indústria cinematográfica, tomando um caso particular para entender um todo. Para tentar fazer uma história do Cinema Lésbico é preciso analisar não somente os filmes que se encaixam nessa categoria, mas também a indústria cinematográfica enquanto um produto do capitalismo que não busca produzir arte - entendendo arte como um produto estético, social e político - mas sim um objeto voltado para a venda.

Autoras e críticas cinematográficas como Laura Mulvey em seu “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) e bell hooks em “Olhares Negros: Raça e Representação” (2019) incorporaram, em suas teorias sobre o cinema e a televisão, o olhar enquanto instrumento político. As autoras demonstram, porém, importantes diferenças em suas teorias; enquanto Mulvey toma como fundamento de seus escritos a psicanálise e trabalha com o binômio homem como portador do olhar/mulher como objeto do olhar (MULVEY, 1975, p. 58), hooks incorpora as relações raciais e entende o olhar de espectadoras negras como um instrumento político de mudança social (HOOKS, 2019, p. 227). Ambas perspectivas, apesar de fundamentalmente opostas, auxiliam o entendimento de obras de cineastas como Adelia Sampaio, já que o Cinema Lésbico é entrecortado por filmes que colocam mulheres como objetos do olhar masculino - que Laura Mulvey chama de *male gaze* - e obras que são resultados dos olhares opostos femininos. É a partir dessa perspectiva que tento compreender o que é e quais são as possibilidades de um Cinema Lésbico.

A lésbica, a sapatona, a fancha, a caminhoneira 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 constringe, 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)

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. Até o ano de 2013 eram treze longa-metragens que colocam o amor e o relacionamento lésbico em uma posição de relativo destaque. Oito filmes dos treze foram dirigidos por homens (RAPOSO, 2016, p. 58), deixando apenas cinco diretoras mulheres que trabalharam com o tema em longa-metragens, entre elas Adelia Sampaio.

Sampaio dirigiu *Amor Maldito*, seu primeiro e único longa-metragem, que conta a história de Fernanda (Monique Lafond) e Sueli (Wilma Dias), que iniciam um relacionamento depois de Sueli ser expulsa de casa por seu pai, um pastor ultraconservador. Apesar da história - inspirada em uma história real lida por Adelia nos jornais - se utilizar de muitos estereótipos presentes no cinema lésbico, tanto nacional quanto internacional, *Amor Maldito* ainda é um filme de extrema relevância. Um dos únicos filmes nacionais em que o amor lésbico é tratado de maneira tão explícita, é também o primeiro longa-metragem nacional dirigido por uma mulher negra. *Amor Maldito* não é apenas um marco para o Cinema Lésbico nacional, mas é também um marco para o cinema negro.

Amor Maldito não recebeu financiamento da Embrafilme, principal órgão público responsável pela produção e distribuição fílmica da época e se utilizou de fundos privados, assim como a grande maioria dos filmes nacionais que colocam em evidência o amor lésbico (RAPOSO, 2016, p. 33-34). A distribuição de *Amor Maldito* também foi prejudicada por conta da temática do filme. Os donos das salas de cinema se recusaram a exibir o filme de Sampaio, e a equipe foi forçada a enquadrá-lo como porno-chanchada.

Porno-chanchada foi um gênero cinematográfico popular na década de 1970 e 1980 no Brasil que tinham como característica principal a sensualização de corpos femininos. *Amor Maldito* não é um filme pornográfico - apesar de ter uma cena de nudez e sexo entre as duas personagens principais - mas só conseguiu ser distribuído quando foi rotulado como um filme pornográfico. Segundo Nuno César Abreu, citado por Caio Lemos, a palavra *obsceno* pode ser interpretada como “fora da cena” (s/d, p. 08); algo que deveria estar à margem, mas é colocado em destaque, como no filme de Adelia Sampaio, que expõem um relacionamento lésbico que, em uma sociedade heteronormativa, pertence ao âmbito privado.

Em estreita fidelidade ao sentido moderno do termo “obsceno” - já que o vocábulo latino *obscenus* significava originalmente “mau agouro” - a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque. (ROBERT MORAES, 2003, p. 123-124)

O que é pornográfico no filme de Sampaio, portanto, é a presença de corpos que ferem a moral e o pudor, e o discurso utilizado pelo advogado de acusação durante o filme para criminalizar o relacionamento de Fernanda e Sueli acaba sendo repetido por órgãos de financiamento e donos de salas de cinema para impedir produção e distribuição de “Amor Maldito”.

A narrativa de “Amor Maldito” não é linear, e intercala cenas do julgamento de Fernanda com cenas de *flashback* do relacionamento das personagens principais. O que chama atenção durante as cenas de julgamento é a forma que a acusação lida com o caso; Em poucos momentos o advogado de acusação parece se preocupar com a morte de Sueli, mas sim, com a deturpação moral daquilo que chama de ‘homossexualismo’. Durante uma das cenas a acusação apresenta uma prova que, segundo o advogado, encerraria qualquer questionamento sobre a morte de Sueli. A prova apresentada era a certidão de casamento entre Sueli e Fernanda. O que Sampaio explícita nesta cena é o verdadeiro crime que a ré é acusada pelo tribunal. O crime é ser uma mulher abertamente lésbica.

O cinema lésbico, assim como toda a forma de arte e cultura que procuram representar e trazer referências históricas lésbicas, permanecem 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 extremamente caro, com necessidade de financiamento -, o cinema lésbico acaba por entrar como uma subcategoria dentro da subcategoria de cinema LGBTTT¹, 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. Sobre isso, a teórica Adrienne Rich (1980) discorre,

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, 2010, p.36)

¹ Sigla que corresponde a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais e Travestis.

A possibilidade de existir um Cinema Lésbico - considerando que a escassez de filmes possa trazer uma impossibilidade de definir um gênero com características próprias - é mediada pelos mesmos recursos sociais que levam gays e lésbicas a usar do armário como recurso de segurança. Ora forçados para fora do armário, ora forçados a se manter dentro dele, a sexualidade de sujeitos a margem da heteronormatividade é constantemente examinada. Se expressam sua sexualidade de maneira plena, expondo seus corpos não normativos às garras da sociedade patriarcal, constroem e são pressionados a retornar ao armário e de lá não sair. Se escondem e tentam se camuflar entre os corpos normativos, mas falham, sua sexualidade se torna assunto de discussão pública, e a mentira - os corpos que optam por não revelar sua não heteronormatividade são considerados mentirosos - é julgada pela corte.

Um exemplo disto é o caso discutido pela poeta e crítica literária Eve Sedgwick em *Epistemologia do Armário*, do professor norte americano Acanfora que, em 1973, foi realocado a um cargo sem funções de ensino pelo Conselho de Educação quando descobriram que era gay. O professor levou a história para a mídia, e o Conselho de Educação, em retaliação, cancelou seu contrato.

Acanfora entrou com um processo. A corte distrital federal que primeiro ouviu seu caso deu apoio à ação e ao argumento do Conselho de Educação, afirmando que o recurso de Acanfora à mídia atraía atenção indevida sobre ele e sobre sua sexualidade, num grau que seria danoso ao processo educacional. A Quarta Corte de Apelações discordou. [...] Embora tivesse derrubado o argumento da instância inferior, a Corte de Apelações confirmou, porém, a decisão de não permitir que Acanfora retornasse ao ensino. De fato, negou a Acanfora o direito de entrar com o processo, com base em que ele deixara de registrar, em sua primeira candidatura ao emprego, que, na universidade, fora dirigente de uma organização homófila estudantil – registro este que teria impedido que ele fosse contratado, conforme admitiram à corte alguns dirigentes da escola. O argumento para manter Acanfora fora da sala de aula, assim, não era mais que ele revelara demais sobre sua homossexualidade, mas o oposto, que ele não revelara o suficiente. (SEDGWICK, 2007, p. 24)

Este é um exemplo em que o armário se torna um limbo; O professor é encurralado quando descobrem o que escondeu, mas ao mesmo tempo, é julgado por não ter se exposto o suficiente às garras da heterossexualidade compulsória.

A questão que gostaria de propor é que, se o gênero cinematográfico Cinema Lésbico é realmente possível e existente em âmbito nacional, a quem e a que ele serve e quais corpos ele decide mostrar.

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 toda 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, seu padrasto e sua amiga Nanan.

Durante a viagem Soninha se envolve com Nanan, e, como consequência, é estuprada pelo padrasto que, na última cena do filme, a abandona deitada nua na praia.

Filmes nacionais com temática lésbica tem a presença masculina muito forte que, de alguma forma, interfere no relacionamento entre as personagens mulheres, como é o caso de “Soninha toda pura” (1971) e “Amor Maldito” (1984). No último, Sueli se envolve com um jornalista após seu casamento com Fernanda, um homem casado do qual fica grávida. “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). O laço entre duas mulheres que mantém 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).

Apesar de Adelia Sampaio se utilizar dessa expectativa ao mostrar o envolvimento de Sueli com um outro homem, o final do filme traz 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.

O 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. Nos filmes lançados nas décadas de 1970 e 1980 é possível observar essa influencia da cultura colonialista de maneira mais explícita. “Produzidos num contexto em que as ‘porno-chanchadas’ preponderavam na cinematografia nacional, esses filmes apresentam narrativas em que as mulheres que escolhiam o caminho certo são recompensadas” (BIANCHI, 2017, p. 237), enquanto as que insistem em manter um relacionamento lésbico sofrem consequências muitas vezes devastadoras, como é o caso da personagem Soninha em “Soninha Toda Pura” (1971).

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 intelectuais, 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.

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)

É possível produzir um cinema que se distancie da lógica colonial que impõe aos corpos como devem ser e se comportar? É possível encaminhar o Cinema Lésbico para um lugar em que os corpos expostos não sejam - como afirma Aline Dias - docilizados, brancos e aparentemente heterossexuais? A pergunta que deve ser feita, portanto, é sobre o papel do Cinema Lésbico para a função revolucionária do cinema, que por tanto tempo se acreditou ser um poder exclusivo do cinema masculino de autor.

Nas décadas pós Revolução de 1917 o cinema de autor buscou a função social máxima do cinema de conversar com as massas e implementar uma ideia possível de revolução socialista, e tomou como principais referências a Revolução Bolchevique de 1917 e a Revolução Cubana de 1959. Essa revolução, assim como o cinema que a comunicaria para o povo, deveria ser liderada por homens. Mas para a pesquisadora Ana Maria Veiga (2018, p. 31) a concepção de cinema como instrumento revolucionário pode ser trazido para um contexto de cinema de mulheres, e que a participação de cineastas mulheres, apesar de menores em número, foram significativas, principalmente após a década de 1970. A questão que ainda permanece é se mulheres lésbicas, assim como o restante da comunidade LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais e Travestis), tem espaço em um conceito revolução popular ainda patriarcal e heteronormativo.

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 duas - Adelia Sampaio, a primeira, em 1984, e Viviane Ferreira, a segunda, em 2018 - que, apesar das três décadas de diferença entre seus filmes, encontram uma indústria cinematográfica que se modificou muito pouco. 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. 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.

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. 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.

Para a escritora e professora norte-americana bell hooks (2019, p. 227), mulheres negras espectadoras e diretoras de cinema formam o que ela chama de 'olhar opositor', que recusam e questionam as representações femininas em filmes e programas de televisão, tanto de mulheres brancas quanto de mulheres negras. Segundo hooks,

Espectadoras negras, que se recusaram 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 [Laura Mulvey é uma crítica de cinema britânica], que pressupõe "a mulher como imagem", "o homem como dono do olhar", era desconstruída continuamente. (HOOKS, 2019, p. 227)

Sampaio questiona a ideia monolítica de feminilidade ao colocar duas mulheres que mantém um relação amorosa e sexual como protagonistas de um questionamento sobre a moral cristã burguesa e a lesbofobia. 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" e Ditadura Militar no documentário "AI - 5: O dia que que não existiu" - o seu 'olhar opositor'. 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'.

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, que se afirma como "o outro lado da moeda, uma mulher assumida que amava Sueli". Fernanda toma o

domínio da cena com seu discurso que é, ao mesmo tempo seu e da diretora Adelia Sampaio.

Na construção de suas personagens principais, Sueli e Fernanda, Adelia Sampaio segue a norma colonial e apresenta duas mulheres que, apesar de manterem uma relação amorosa, aparentam uma heteronormatividade e seguem o padrão branco e eurocêntrico imposto aos corpos colonizados. Porém é característico da branquitude a cobrança feita a artistas negros para que eles coloquem em evidência personagens negros, realocando novamente a responsabilidade de uma luta antirracista nos ombros daqueles que não inventaram e não se beneficiam com a estrutura racista. A opção de utilizar atrizes brancas para protagonizar seus filmes - tanto em “Amor Maldito”, com as atrizes Monique Lafond e Wilma Dias quanto em “O Mundo de Dentro” com Stella Miranda - foi uma escolha de Sampaio e sua equipe, que pode ter sido feita por inúmeros motivos, políticos ou artísticos, mas que não deve tirar de sua obra a extrema importância que tem para o cinema nacional e também não significa uma rendição da cineasta ao sistema racista e patriarcal. Como afirma a escritora, professora e pesquisadora bell hooks

Frequentemente, as feministas brancas agem como se as mulheres negras não soubessem que a opressão machista existia até elas expressarem a visão feminista. Elas acreditam estar proporcionando às mulheres negras “a” análise e “o” programa de libertação. Não entendem, não conseguem sequer imaginar, que as negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situações de opressão, 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)

A branquitude que questiona mulheres negras por não serem “anti racistas o suficiente” ignora o convívio diário dessas mulheres com o racismo e com o machismo e subestima suas resistências contra o patriarcado branco. Essa obsessão da branquitude com cobrar artistas negros se legitima através da ideia que racismo é “problema do negro” e não invenção do branco.

É a branquitude acadêmica, a qual a autora deste artigo inegavelmente pertence, 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.

A obra de Adelia Sampaio é permeada por questões de gênero, sexualidade e raça e a recuperação de sua memória - feita pela pesquisadora Edileuza Penha de Souza que se deparou com Sampaio durante sua pesquisa sobre mulheres no audiovisual - também é afetada, tanto positivamente como negativamente, por essa complexidade de

intersecções. É notável a importância da obra da primeira cineasta negra a dirigir um longa metragem no Brasil, mas é preciso analisar sua obra para além de somente seu pioneirismo no cinema nacional. Adelia Sampaio deu uma enorme e bonita contribuição para a construção de um Cinema Lésbico e usou de seu talento na direção para contar, com suas próprias palavras uma história verídica de um mulher acusada do assassinato de sua parceira.

A construção de um gênero cinematográfico que se concentre em contar histórias e criar narrativas sobre mulheres lésbicas é possível, mas é uma possibilidade cercada de inúmeras questões complexas, apresentadas neste artigo. Poucos cineastas brasileiros fizeram contribuições para a construção deste gênero e, os que fizeram, se utilizaram de inúmeros estereótipos que afastam o Cinema Lésbico de seu potencial decolonial. Filmes que dão ênfase em relacionamentos amorosos entre mulheres acabam por servir um propósito no patriarcado heteronormativo de pedagogizar sobre normas sexuais e afastar mulheres dos “perigos do lesbianismo”. É preciso que mulheres lésbicas contem suas próprias histórias no cinema, e que esses filmes sejam protagonizados por personagens que se afastem da identidade lésbica monolítica.

Referências

- BIANCHI, Naiade S. Em busca de um cinema lésbico nacional. *Periódicus*, vol. 1, n. 7, maio-out 2017. p. 236-247
- 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.
- DALCASTAGNÈ, Regina. O lugar de fala. In: _____. *Literatura brasileira: um território contestado*. 2a Edição. 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: _____. *Sexualidade, gênero e diversidade: práticas, currículos e saberes*. Editora Oyá: Porto Seguro, 2019. p. 297-328
- HOOKS, bell. Mulheres Negras: moldando a teoria feminista. In: _____. *Feminist theory: from margin to center*. Roberto Cataldo Costa. 2a Edição. Cambridge, MA: South End Press, 2015. p. 193 - 2010
- HOOKS, bell. *Olhares Negros: Raça e representação*. Stephanie Borges. 1a Edição. São Paulo: Editora Elefante, 2019
- MORAES, Eliane R. O efeito obsceno. In: _____. *Cadernos Pagu*. 1a Edição. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu. 2003, p. 121 - 130.
- RAPOSO, Thaís. *Sapatonas no Cinema: A produção brasileira de Cinema Lésbico*. 2016. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Produção e Política Cultural) - Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, 2016.
- SEDGWICK, Eve K. A Epistemologia do Armário. In: _____. *Cadernos Pagu*. 1a Edição. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu. 2007, p. 19-54

SHOHAT, E.; STAM, R. Do eurocentrismo ao policentrismo. In ____ *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Marcos Soares. 1a Edição. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2006. p. 37 - 88

VEIGA, Ana Maria. Radicalizar o “Cine Imperfecto” cubano. *Hist. R.*, Goiânia, v. 23, n. 1, p. 28–48, jan./abr. 2018

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other Essays*, Boston: Beacon, 1992