



MISTRAL

Journal of Latin American Women's
Intellectual & Cultural History

A personagem lésbica no cinema brasileiro realizado por mulheres durante a ditadura civil-militar (1964-1985)

Alcilene Cavalcante, Universidade Federal de Goiás, Brasil

Para citar este artigo: Alcilene Cavalcante. 2022. "A personagem lésbica no cinema brasileiro realizado por mulheres durante a ditadura civil-militar (1964-1985)". *Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History* 2 (1): 50-62, <https://doi.org/10.21827/mistral.1.39903>

Resumo

Neste artigo, abordamos os termos da representação lésbica em dois longas-metragens, de ficção, realizados por mulheres no Brasil, no período de ditadura civil-militar (1964-1985). Analisamos *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosário Nascimento e Silva, e *Amor maldito* (1984), de Adélia Sampaio. Partimos de referenciais feministas do cinema, que reconhecem o jogo de (in)visibilidade lésbica em cinematografias, desde filmes clássicos de Hollywood, sustentando que, apesar de códigos de censura e do padrão de heterossexualidade compulsória ou de heteronormatividade, as lésbicas sempre apareceram neles, mesmo que de maneira fantasmagórica.

Palavras-chave: Cinema de Mulheres; Lesbianidade; Feminismos; Ditadura Civil-Militar; Filmes Brasileiros; Personagens Lésbicas

Abstract:

In this article, I address the terms of lesbian representation in two fictional feature films directed by women in Brazil during the period of civil-military dictatorship (1964-1985), namely *Marcados para viver* (1976), by Maria do Rosário Nascimento e Silva, and *Amor maldito* (1984), by Adélia Sampaio. Beginning with feminist references in cinema, which have recognized the play of lesbian (in)visibility in cinematographies since the classic age of Hollywood, I maintain that, despite censorship codes and the standard of compulsory heterosexuality or heteronormativity, lesbians have always been present, even if in a ghostly manner.

Keywords:

Women's cinema; Lesbianism; Feminisms; Civil-Military Dictatorship; Brazilian Films; Lesbian Characters

A personagem lésbica no cinema brasileiro realizado por mulheres durante a ditadura civil-militar (1964-1985)

Alcilene Cavalcante

Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Brasil

There was a time, in discontinuous space - a space dispersed across the continents—when lesbians were not women. I don't mean to say that now lesbians are women, although a few do think of them selves that way, while others say they are butch or femme; many prefer to call them selves queer or transgender; and others identify with female masculinity—there are lots of self-naming options for lesbians today. But during that time, what lesbians were was that one thing: not women. And it all seemed so clear, at that time.

De Lauretis, 2003

A 7ª edição da *Elas fazem cinema: mostra de filmes dirigidos por mulheres* – projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás/Brasil –, realizada em agosto de 2022, exibiu o curta-metragem *Uma paciência Selvagem me trouxe até aqui* (2021), protagonizado por personagens lésbicas e que mostra os desafios de duas gerações de lésbicas no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1980 e de 2010. Contudo, Erica Sarmet, a diretora do filme, comunicou que se autodenominava não-binária, não se reconhecendo, portanto, pela categoria mulher – um recorte caro ao projeto da mostra, que adota, desde 2016, o critério da diversidade do feminino para a curadoria de filmes (elasfazemcinema).¹ Tal situação reitera o que se destaca na epígrafe acima, de De Lauretis: a complexidade da identidade, em especial lésbica, que se modifica ao se procurar nomear as formas de existência.²

O referido fragmento do texto de De Lauretis, apresentado no colóquio de celebração da obra política, teórica e literária de Monique Wittig, em Paris, em 2001, traz elementos que atravessam debates no âmbito da crítica e das teorias feministas estadunidenses e europeias, desde os anos de 1970 até essas primeiras décadas do século XXI, sobre a identidade e o lugar que lésbicas e suas representações ocupam em um sistema de gênero e de sexo, de centralidade binária e cisheterossexual – que reverberam tanto no fazer cinema, nas mostras e festivais de cinema e em estudos sobre cinemas nacionais como, por exemplo, o brasileiro. Naquele texto de homenagem, a historiadora, situando temporalmente a complexidade que a

¹ Neste artigo, referimo-nos a Sarmet no feminino, uma vez que ela própria não indicou um pronome pessoal pelo qual gostaria de ser tratada. Além disso, a língua portuguesa é marcadamente binária e o emprego da linguagem neutra causa certo estranhamento como, por exemplo, ao se referir a ela como: e diretore de cinema, que se autodenomina não binária.

² É importante esclarecer que filmes realizados por mulheres não correspondem, necessariamente, ao cinema de mulheres. Esta designação, embora possa ser aplicada a filmes realizados mais recentemente, foi utilizada comumente pelas teóricas feministas do cinema, desde o início dos anos de 1970, como, por exemplo, Laura Mulvey e Claire Johnston, para se referir a filmes realizados por mulheres que, aproximando-se do ideário feminista, problematizavam a representação clássica de mulheres nas cinematografias, atribuindo protagonismo a personagens femininas e questionando os valores socialmente reservados às mulheres, relativos ao casamento, à maternidade, ao trabalho doméstico, entre outros aspectos. Podendo, além disso, inovar a linguagem realizando um contra-cinema. Note-se que a mídia impressa brasileira, dos anos de 1970, empregava tal designação para se referir a filmes realizados por mulheres, sem conectá-los à agenda feminista. Contudo, a designação cinema de mulheres, longe de qualquer afirmação essencialista, tem um caráter político de chamar a atenção para as assimetrias de gênero, por conseguinte, para o valor da produção cinematográficas de mulheres, frente a um meio marcadamente masculinista.

questão adquiriu mais recentemente, remete aos embates iniciais sobre a identidade lésbica, plasmados, pela autora francesa homenageada, na expressão “lésbicas não são mulheres”, em *O pensamento Straight* (1980, 59).

Essa designação emblemática procurava contemplar as diferentes formas de existência de lésbicas, inclusive aquelas que não se autoidentificavam mulheres, cujas sexualidades eram consideradas dissidentes, além de colaborar, é certo, para a problematização da lógica binária de gênero, assim como do sistema cisheteronormativo imperantes.

A identidade lésbica figurava, então, um tema recorrente em circuitos culturais, consistindo em uma questão quente naqueles idos do século XX. Tanto é assim que, em 1977, o periódico literário lésbico californiano, *Sinister Wisdom*, editado por Catherine Nicholson e Harriet Desmoines, no qual colaboravam, entre outras, Audre Lord e Adrienne Rich, promoveu uma enquete intitulada “*WHAT IS A LESBIAN?*”, publicando o posicionamento sobre o tema das referidas colaboradoras e de outras escritoras como Bertha Harris, Mia Albright, Barbara Grier, Martha Shelley. Na mesma chave, outro periódico estadunidense, *Jump Cut*, voltado especificamente para o cinema, publicou um número especial, datado de 1981, sobre a temática lésbica, mencionando que já pretendiam ter realizado a matéria havia alguns anos. Em tal edição, Edith Becker, Michelle Citron, Julia Lesage, B. Ruby Rich assinalaram:

Today lesbian culture is still partially clandestine, partially open, in any case “marginal” and completely unknown to the culture. It is, nevertheless, an international culture with its own literature, its own painting, music, codes of language, codes of social relations, codes of dress, its own mode of work. Just as they are unlimited by national frontiers (the lesbian nation is everywhere), so lesbians come from all social categories.

(Becker et al. 1981, 17)

Registrando o caráter marginal de certa camada de cultura lésbica, que atravessava fronteiras nacionais, em tensão com a dita cultura – aceita? Hegemônica? Difundida pelo *mainstream*? –, o periódico reuniu depoimentos de diferentes pessoas, aplicando a mesma indagação verificada naquele outro periódico, de tendência literária: “O que é uma lésbica?”. Depois, abordou o cinema, para assinalar que “Lesbians are nearly invisible in mainstream cinematic history, except as evil or negative-example characters” (Becker et al. 1981, 4).

É certo que o dispositivo binário e cisheteronormativo encontrava formas de se manter como padrão hegemônico, inclusive na produção cinematográfica (Machado, 2019). Nem mesmo teóricas feministas do cinema escaparam de seus tentáculos até que as lésbicas feministas passassem a contestar tal naturalização. Nesses termos, Anneke Smelik assinalou:

Lesbian feminists were among the first to raise objections to the heterosexual bias of psychoanalytic feminist film theory. Indeed, feminist film theory - not unlike the Hollywood cinema it criticized so fiercely - seemed unable to conceive of representation outside heterosexuality. [...] Apparently, almost ten years later matters had improved very little, as Judith Mayne (1990; 1994) complained that the denial of the lesbian identity of Hollywood director Dorothy Arzner pointed to a curious gap in feminist film theory, indeed, to the 'structuring absence' of lesbianism (Mayne, 1994, p. 107). As Patrícia White (1991) observed, the 'ghostly

presence of lesbianism' does not only haunt Hollywood Gothic but also feminist film theory.

(Smelik 2007, 497)

Contudo, Patricia White, ao visionar os filmes dos anos de 1930, dialogando com estudos sobre o cinema clássico hollywoodiano, entre os quais os trabalhos de Miriam Hansen e de Molly Haskell, chamou a atenção para as brechas do patriarcado e da heteronormatividade, que tornam possível verificar “a site of rich public and private experiences that have shaped our gendered definitions of homosexuality” (1999, 5). Tal perspectiva permite localizar, pois, em meio às ruínas silenciosas da história do cinema, em um exercício minucioso de investigação e visionamento, cineastas e personagens e temáticas excluídas ou invisibilizadas ou apresentadas como estereótipos caricaturais. A autora, ao mostrar que as lésbicas, apesar de tudo, estiveram engendradas naquela produção cultural, passou a problematizar a (in) visibilidade desse segmento social no cinema, reconhecendo um certo jogo de presença/ausência de lésbicas em cinematografias (White 1999), detalhando a expressão indicada acima por Smelik, segundo a qual é possível verificar a “ghostly presence of lesbianism.”

Esse jogo de (in) visibilidade lésbica também é possível localizar no cinema brasileiro. Tanto é assim que Alessandra Brandão e Ramayana Lira Sousa notaram, recentemente, a silhueta lesbiana da personagem Domingas, interpretada por Sônia Braga, no filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o que fora pouco referido pela recepção crítica do filme. Nas palavras das autoras:

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 2019, 280)

Esquadrinhando esse jogo de ausência/presença de lésbicas em filmes, abordado por diferentes teóricas feministas, como White, as autoras destacaram:

[...] a imagem da lésbica no cinema passa necessariamente por um jogo de in/visibilidade [...]. Deparamo-nos com um desconcertante paradoxo: 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.

(Brandão 2019, 280)

Superando tal esquema, em que se mostra, se esconde e se retira as personagens lésbicas – que é armado também pela ausência – filmes brasileiros enfocaram a temática da lesbianidade mais claramente, nos últimos anos. Entre tais filmes, destacam-se dois deles – o longa-metragem *A Felicidade Delas* (2019), de Carla Rodrigues, e o já mencionado curta-

metragem *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021), de Erica Sarmet –, que apresentam o protagonismo de personagens lésbicas e a própria lesbianidade configurando temática de destaque na trama, especialmente, no segundo filme. Tais artefatos oferecem personagens lésbicas, inclusive negras, de identidades diversas, levando explicitamente o sexo entre mulheres para as telas, não reservando às protagonistas um final trágico, um desaparecimento súbito ou outra forma de interdição.

Ao se esquadrihar o *cinema de mulheres* no Brasil, basicamente aquele reunido sob essa designação, nos idos de 1970 e 1980, é possível localizar dois outros longas-metragens, de ficção, cujas protagonistas são lésbicas, lançados durante a ditadura civil-militar no país (1964-1985). Trata-se de *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosário Nascimento e Silva, e *Amor maldito* (1984), de Adélia Sampaio. Voltando-nos para esses filmes, as seguintes questões norteiam as partes seguintes deste texto: como as personagens lésbicas são mostradas neles? Que discursos quanto à lesbianidade produziram, frente ao projeto político-moral do regime militar?

Cinema de mulheres durante a ditadura civil-militar no Brasil

Para abordar o cinema realizado por mulheres no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980, faz-se necessário não perder no horizonte que, diferentemente dos contextos político-culturais de países europeus e dos Estados Unidos, que haviam experimentado a contracultura, as reivindicações do maio de 1968, os movimentos sociais em defesa de direitos civis e individuais, produzindo os movimentos feministas, negros e de homossexuais, desde os anos 1960, no Brasil, de outro modo, vivenciavam uma violenta ditadura, com capilaridade social, que não apenas cerceava direitos e manifestações públicas, por meio de repressão policial rigorosamente violenta, como se implementava um projeto político-moral de recrudescimento de valores cristãos relacionados à heterossexualidade e ao matrimônio cisheterossexual, bem como de naturalização da reprodução, por conseguinte, de fortalecimento dos papéis tradicionais de gênero.

Em tal contexto de ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), o próprio feminismo, incipiente movimento social no país, adquiriu contornos específicos, a partir de meados dos anos 1970, em relação à agenda política da segunda onda feminista.³ Alinhado às esquerdas políticas, que consideravam secundárias e burguesas as questões relativas à igualdade entre homens e mulheres, e silenciando-se sobre as questões do corpo – especialmente sobre aborto, contracepção e sexualidades –, os grupos de mulheres organizados politicamente que se opuseram às opressões consideradas específicas, no país, voltaram-se, publicamente, para as questões econômicas, de acesso das mulheres ao mercado de trabalho, a ponto de o movimento passar a ser designado “feminismo da fome” (Soihet 2009). Contudo, é preciso considerar, de acordo com as feministas decoloniais, que nem mesmo os feminismos hegemônicos brancos, europeus e estadunidenses, enfocaram a questão da heterossexualidade

³ O movimento feminista – de segunda onda – refere-se ao ressurgimento do feminismo na Europa e nos Estados Unidos, nos anos de 1960, que consistia em mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero, que sobrecarregava as mulheres com a dupla jornada e os cuidados exclusivos com os filhos. Além disso, conforme assinalou Rachel Soihet, tais movimentos priorizavam as “políticas do corpo”, a partir das quais reivindicavam em favor dos direitos da reprodução, “buscando as mulheres a plena assunção do corpo e da sexualidade (aborto, prazer, contracepção) e insurgindo-se contra a violência sexual, não mais admitindo que esta fosse uma questão restrita ao privado, cabendo a sua extensão ao público”. Ver: Soihet 2007, 419

compulsória (Lugones 2020, Vergès 2022).

Em relação ao cinema, no entanto, na esteira da cineasta brasileira Helena Solberg, que, ainda em 1966, antes de se transferir para os Estados Unidos, desviou o olhar da tendência de filmes nacionais quanto ao “outro-popular” para o “Outro-mulher” – conforme observou Fernão Ramos (2018, 64) –, Tereza Trautman, em *Os homens que eu tive* (1973), Maria do Rosário Nascimento e Silva, em *Marcados para viver* (1976), Vera de Figueiredo, em *Feminino Plural* (1976), Ana Carolina, em *Mar de Rosas* (1978), realizaram, na década de 1970, longas-metragens, de ficção, enfrentando o cânone cinematográfico vigente e a sociedade brasileira sob a égide da ditadura civil-militar e de dominação masculina. Na mesma perspectiva, em 1984, já às vésperas do final dos governos dos generais, a primeira cineasta negra brasileira, Adélia Sampaio, levou para as telas o filme *Amor maldito*, versando sobre o relacionamento explicitamente lésbico e seus desdobramentos em uma sociedade misógina e heteronormativa.

Essas cineastas atribuíram protagonismo às personagens femininas, desenvolvendo narrativas que implicavam problemáticas das agendas feministas da segunda onda, ensejadas na contracultura e nas movimentações de 1968, mesmo não se autodenominando feministas. Porém, não se tratava de reprodução da cultura-política de outros territórios, já que as cineastas em questão dialogavam claramente com questões caras à sociedade brasileira. Denunciaram a violência de Estado, mencionaram as desigualdades sociais, mas, sobretudo, enfocaram questões afetivas que implicavam encontros e desencontros, o corpo e a sexualidade: prazer, aborto, gravidez e os institutos do casamento e da maternidade, além da lesbianidade.⁴

As cineastas subverteram com seus filmes o projeto político-moral da ditadura civil-militar, em curso, que se ancorava na lógica binária de gênero, de subalternização das mulheres, e no padrão heterossexual compulsório, tomando a família nuclear como modelo, conforme já assinalado. Elas confrontavam ainda as esquerdas e seus projetos macropolíticos, que descartavam questões de subjetividade, de sensibilidade, de afetos, considerados desvios pequeno-burgueses.

Marcados para viver: a capitulação lésbica

Embora *Marcados para viver*, de Maria do Rosário, apresente a primeira personagem lésbica do “Cinema de mulheres” no Brasil, o filme não trata diretamente sobre a lesbianidade como é o caso em *Amor maldito*, realizado por Adélia Sampaio, quase uma década depois. O filme de Maria do Rosário desenvolve a relação entre três personagens brancas, pobres, consideradas marginais, na cidade do Rio de Janeiro dos anos de 1970 (uma garota *butch*, que vivia nas ruas, limpando carros em semáforos; um rapaz malandro e *michê*; uma prostituta, dançarina). Mostrando passagens do cotidiano de cada uma dessas personagens e como se relacionavam afetivamente, o filme passa a desenvolver um triângulo amoroso entre esses jovens marginalizados. Isso não retira, contudo, a composição lésbica da protagonista, especialmente ao se considerar o jogo de (in)visibilidade lésbica no cinema, mencionado anteriormente, que é agravado ainda em um contexto de ditadura civil-militar, que reiterava a

⁴ Ismail Xavier (2001) já havia chamado à atenção para a centralidade da temática da família em filmes brasileiros de diferentes cineastas homens, a partir de 1968. O tema do casamento, especificamente, também adquiriu relevância na cinematografia realizada por homens em tal período. Mas o ponto de vista das personagens femininas é enfatizado no “Cinema de mulheres” como, por exemplo, em filmes de Vera de Figueiredo e de Ana Carolina.

heterossexualidade compulsória, censurando, inclusive, filmes inteiros ou trechos que se desviassem desse padrão. Desse modo, *Amor maldito* continua sendo o primeiro filme lésbico realizado por mulheres no Brasil, pois a temática central da trama é a lesbianidade, mesmo que a cineasta prefira assinalar que o objetivo do filme se volta para o sistema judicial, que detalharemos abaixo.

No filme de Rosário, a protagonista Jojô (interpretada por Tessy Callado) é apresentada nas primeiras sequências trajando roupas consideradas masculinas (blaser, calça e camisa), realizando gestos e trejeitos que rompem com aqueles esperados socialmente das mulheres. Em quadro, inicialmente, aparece uma figura andrógina, que carrega traços de abandono e de rejeição. Ela vive sozinha, limpa vidros de carros em semáforos, de avenidas da zona sul Carioca; briga com meninos de rua e circula à noite em bares até contratar um programa sexual, como no trecho em que encontra uma mulher de classe média, a Madame, que buscava esse tipo de serviço. A personagem é caracterizada como lésbica *butch*. Jojô “não é homem, nem mulher, é as duas coisas. Para a cineasta, a sua personagem é assim: ‘homem ou mulher, não importa’ – é como consta no libreto do filme e nas entrevistas que concedeu” (Oliveira 2021, 21).

Naqueles anos de 1970, no Brasil, o debate público sobre a lesbianidade não era realizado. O Estado ditatorial buscava fortalecer a heterossexualidade compulsória, inclusive implementando uma política institucional de violência contra prostitutas, travestis e homossexuais, além de enfatizar o sistema de censura de produções culturais e artísticas (Ocaña 2014; Fernandes 2014, Marcelino 2011). Por isso, talvez, ainda que a personagem de Maria do Rosário tenha sido apresentada como *butch* e o filme mostre sequências de relação sexual entre duas mulheres (inicialmente, o programa sexual com a Madame; depois, o envolvimento entre Jojô e Rosa – interpretada por Rose Lacrete), a palavra lésbica não é usada na trilha sonora de diálogos do filme, nem nas entrevistas concedidas pela diretora e pelo elenco, tampouco aparece nas dezenas de matérias de suplementos culturais relativas à recepção do filme, que teve maior repercussão ainda ao seguir para o Women's Film Festival of New York, em 1976. A lesbianidade da personagem não é nomeada, em 1976. É apenas referida como marginal e como vadiagem.

No decorrer da trama, Jojô se envolve sexualmente com Eduardo (interpretado por Sérgio Otero), que a leva para participar de seu relacionamento amoroso/sexual com Rosa, que, por sua vez, a aceita, formando, então, um triângulo amoroso e, como tal, arrefecendo a potência lésbica da protagonista. Mesmo assim, Jojô se vincula mais diretamente à Rosa, que lhe acolhe de maneira afetuosa e cúmplice.

Entre as duas personagens femininas há conexão e também sedução. Mas o contato físico entre as personagens é mostrado de maneira obtusa, o que não é de se estranhar tendo em vista a temática e o contexto no qual o filme foi realizado. As carícias entre elas ocorrem em forma de brincadeiras, por meio de um olhar, de um beijo roubado, ou de um gesto quase imperceptível em que Rosa toca o seio de Jojô. Tanto é assim que a cena de sexo entre elas é onírica, sendo realizada durante uma relação sexual entre a personagem, já não tão claramente *butch*, e Eduardo. “Em tal sequência, a câmera se movimenta enquadrando as carícias entre os dois. De repente, Rosa aparece desfocada, em quadro, e sua mão desliza sobre o corpo de Jojô, desde os pés” (Oliveira 2021, 19).

Todavia, a relação entre os três personagens adquire força no filme. Em diferentes sequências, eles aparecem juntos: seja passeando na praia, seja tomando um *drink* e jogando cartas em casa, seja conversando sobre as dificuldades da vida. Trata-se de cenas de alegria, de afetos e de sexo. A cineasta estabelece, assim, um triângulo aparentemente sem conflito, introduzindo uma alteração nesse formato de relacionamento, que é recorrente em filmes

brasileiros realizados por mulheres, segundo Munerato (1982). Para essa autora, não havia conflito que abalasse a relação entre os três personagens, uma vez que o ciúme implicava sempre um agente externo ao triângulo: seja o ciúme de Jojô em relação a um homem/cliente de Rosa, seja em relação a uma travesti com quem Edu flertava, que despertava o ciúme de Rosa.⁵ Entretanto, o visionamento do filme permite também perceber a tensão estabelecida pela ênfase no vértice masculino e pelos limites da relação lésbica entre os demais vértices. Há uma sutil insinuação de ciúme de Edu quanto ao relacionamento entre Rosa e Jojô. Além disso, as cenas heterossexuais são transparentes, mostrando claramente Edu com Rosa e Edu com Jojô, sendo que o envolvimento entre as duas mulheres é comedido. Desse modo, *Marcados para viver* também estabelece o jogo quanto à presença/ausência de lésbicas ou ainda a obliteração lésbica frente à heterossexualidade, conforme abordado acima.

Essa tendência se concretiza no desfecho do filme. O trio realiza um assalto a um hotel, no qual Rosa é atingida mortalmente. A partir disso, a relação heterossexual entre Jojô e Edu se fortalece, fazendo desaparecer a expressão lesbiana da personagem, que já passara a utilizar um vestuário menos marcadamente masculino, portando já se mostrando com roupas femininas.

Mesmo reconhecendo a relevância do filme para a visibilidade lésbica e problematização do padrão cisheterossexual no Brasil, torna-se inegável assinalar que seu desenlace implicou o aniquilamento da relação lesbiana e a capitulação da personagem lésbica que passou para o vértice heterossexual do triângulo amoroso. Nesses termos, *Marcados para viver* termina reconstituindo o padrão heterossexual difundido à época pelo regime militar, além de indicar a possibilidade de conversão da personagem *butch*.

Amor maldito: um manifesto lésbico

Amor maldito, de Adélia Sampaio, é o primeiro longa-metragem, de ficção, de uma cineasta negra no Brasil. Lançado no final do governo dos generais, em 1984, é também o primeiro longa-metragem lésbico, de temática lésbica, realizado por uma mulher no país.

Outros filmes, carregando cenas de representação de relação erótica entre duas mulheres, destinado ao público masculino heterossexual, já haviam, no entanto, sido realizados no Brasil, quando do lançamento de *Amor maldito*. Tratava-se de um recurso comumente utilizado em filmes pornográficos e eróticos, nas décadas de 1970 e 1980, destinado ao espectador masculino, de acordo com Antonio Moreno (1995). Conforme com as suas palavras:

Nestes, mulheres fazendo amor é endereçado à plateia masculina que vê ali a mulher em duplo. Em vez de uma mulher nua, agora, duas. E a relação que nesse momento sustenta o espectador heterossexual é a de que ele é o homem que está faltando naquela cena, naquela cama, ou situação. Esta relação com o espectador nunca observa ou induz a possibilidade de amor entre duas mulheres. Nega o lesbianismo, que é assim mascarado e,

⁵ A sequência de flerte entre Edu com a travesti indica que o filme de Rosário não apenas é um dos primeiros filmes realizados por mulheres no Brasil a encenar afetos lesbianos como também a enfocar a travestilidade com identidade feminina, sem reproduzir as marcas caricaturais e de corpos abjetos. Sobre o tema das travestis no Brasil, Lopes F. (2016) assinalou que é a partir dos anos de 1970 que tal segmento social passou a construir uma identidade associada ao feminino, o que indica que *Marcados para viver* já apresentava essa perspectiva.

portanto, suportado como comportamento desviante, ou seja, sacanagem, e nunca admitido como possibilidade de amor entre mulheres.

(Moreno 1995, 131)

Sem desenvolver a abordagem sobre a espectadora lésbica, ignorada pela teoria feminista do cinema, conforme mencionado por Anneke Smelik (2007, 497), o que se sobressai do trecho citado de Moreno sobre a relação lésbica representada no cinema brasileiro é, exatamente, a tendência de negação da lesbianidade, da “possibilidade de amor entre duas mulheres” nos filmes. A negação é sobrepujada para estigmatizar esse tipo de relação e reivindicar a presença masculina. Em certa medida, guardando as devidas especificidades, no filme de Maria do Rosário, a personagem lésbica também fora capitulada pela heterossexualidade, embora tenha deixado uma brecha para se visualizar a personagem *butch* e o relacionamento interrompido entre as duas mulheres.

A lesbianidade, contudo, é concretizada no filme de Adélia Sampaio, quando o Brasil adquiriria rapidamente outros contornos políticos, frente aos poucos anos que separavam os lançamentos dos dois filmes em questão. Ainda assim, o filme não obteve financiamento do Estado, à época, em decorrência de sua temática, o que impactou a política de lançamento e sua trajetória em festivais internacionais, conforme indicado em matérias recentes sobre Adélia Sampaio e seu primeiro longa-metragem. Em uma dessas matérias consta:

A Embrafilme reduziu o orçamento até chegar ao ponto de vetar por completo o filme, alegando que jamais poderia produzir panfletagem à homossexualidade. Foi alegado que pessoas estariam “pregando esta doença” (referindo-se ao relacionamento entre pessoas do mesmo sexo).

(Brasil 2016)

Inspirado em reportagem jornalística sensacionalista sobre um suposto caso de assassinato de uma mulher por sua ex-companheira, que figurou um processo judicial, com audiências públicas de julgamento, naquele início de 1980, o filme reconstrói essa história.

Amor maldito, diferentemente do filme de Rosário, conta com um elenco de destaque midiático, conhecido pelo público brasileiro à época, como as atrizes Monique Lafond e Wilma Dias, que interpretaram, respectivamente, as personagens lésbicas Fernanda, executiva de uma empresa, e Sueli, uma jovem recém ganhadora de um concurso de beleza, uma *miss*, que protagonizam a trama. As duas personagens correspondem ao “padrão social de feminilidade da época de ambientação da trama, distanciando-se de estereótipos – que caracterizam lésbicas exclusivamente como ‘mulheres masculinizadas’” (Cavalcante 2016, 147). A feminilidade marca as demais personagens lésbicas, coadjuvantes, que compõem o nicho de sociabilidade lésbica oferecido pelo filme: mulheres brancas, femininas, urbanas, de classe média, que frequentam uma praia, da Zona Sul carioca, festas e outros ambientes, naquele início dos anos de 1980. Adentra as relações interpessoais do grupo, mostrando de maneira bem-humorada e irônica o flerte entre mulheres.

Em uma das primeiras sequências do filme, Sueli entra no apartamento de Fernanda, que é mostrada dormindo com outra mulher, e se joga pela janela, suicidando-se. A partir disso, Fernanda é implicada judicialmente no caso, sendo levada à delegacia de polícia e ao tribunal de justiça como tendo desviado moralmente Sueli, induzindo-a ao suicídio.

No estilo de filmes de tribunal, a trama de Adélia Sampaio se desenvolve em *flashbacks*, a partir da encenação de sessões de julgamento de Fernanda em um Tribunal de Justiça, com a participação de advogado, promotor, testemunhas, júri e o juiz. A partir da interpelação sobre seu relacionamento com Sueli, Fernanda retoma passagens de seu envolvimento lésbico, que são reconstituídas em sequências do filme e completadas pelas lembranças de outras testemunhas, narrando o relacionamento entre elas, os passeios que fizeram, os encontros com outras mulheres, os flertes, o contato físico e a cerimônia de casamento entre as duas mulheres, além de os desencontros.

Em duas sequências, o filme de Adélia mostra o sexo entre as duas personagens. Em uma delas, tal qual o filme de Rosário, o faz de maneira onírica. O elemento de fantasia, de quadro embaçado, afastando a plausibilidade do contato físico entre as mulheres, é ainda mais desenvolvido, ao ambientar Fernanda e Sueli, parcialmente despidas, banhando-se, acariciando-se e se beijando na boca em um jardim arborizado, como em um ambiente idílico. Já na segunda sequência – um *flashback* de Fernanda, que se encontrava encarcerada no tribunal, aguardando a retomada da sessão de julgamento – a relação sexual entre as duas personagens lésbicas é concretizada em uma perspectiva realista.

Ainda no tribunal, constrói-se a ideia de que estava em julgamento a relação lésbica. As sequências desvelam a hipocrisia e a misoginia do sistema judiciário, a partir dos discursos machistas e preconceituosos de advogados e testemunhas de acusação e de imagens que, inclusive, desvelavam suas contradições.

Trata-se de um filme emblemático de cenários autoritários, que leva para as telas o discurso falso-moralista, pois falacioso e reacionário do personagem/pai de Sueli, interpretado por Emiliano Queiroz. Ele era um pastor neopentecostal, que acusava Fernanda de “corromper moralmente” sua filha, Sueli, e condenava com veemência a lesbianidade. Contudo, o depoimento de uma testemunha evidencia seu perfil violento, que impedira Sueli de voltar para a casa da família, mesmo antes de terminar o romance com Fernanda e se encontrar grávida de um suposto jornalista que lhe prometia noivado, embora fosse casado e tivesse filhos. Tal testemunho revela ainda que o pastor/pai de Sueli tentava agenciá-la para a prostituição. Desse modo, o filme vai desvelando, por meio de relatos testemunhais, que a situação de desamparo familiar e de traição e abandono do noivo cafajuste e a gravidez constituíram os motivos efetivos que desesperançaram a personagem, ainda que Fernanda tenha lhe oferecido ajuda. Refuta, assim, a criminalização da relação lésbica.

Em uma passagem do julgamento, reiterando o discurso do pai/pastor, em defesa do padrão cisheterossexual, o advogado de acusação menciona que o crime de Fernanda se alastrava socialmente, ameaçando à “integridade das famílias”. Ele explicita que o crime se tratava de “homossexualismo”, e enfatiza que se referia a “essa coisa que muitos costumam tratar com panos quentes. Mas que eu, perdoe a expressão, considero imundice, falta de vergonha” (*Amor Maldito*, 12'56). E acrescenta: “Essa mulher que aqui está é mais uma criminosa fria e calculista. Ela corrompe as pessoas naquilo que é mais nobre: o amor. Por isso, para não me alongar peço que considerem bem o seu comportamento e atribuam a ela a pena máxima (*idem*)”.

Essa passagem do filme mostra o discurso de ódio, preconceituoso e autoritário, em defesa de determinado modelo tradicional de família, que circulava socialmente, retroalimentado pelo projeto político-moral da ditadura civil-militar (Cavalcante 2016, 149/150). Tanto é assim que tal perspectiva autoritária quanto à lesbianidade foi, igualmente, reproduzida pela Embrafilme em relação ao financiamento do filme, conforme mencionado

acima, e, ainda, ao não fomentar a viagem do filme para ser exibido no *Frameline Film Festival*, de São Francisco, para o qual fora convidado, em 1984.

Em contraponto ao discurso de ódio proferido pelas personagens de acusação, encaminhando para o final do filme, a protagonista recebe voz, manifestando-se em defesa do seu amor lésbico, conforme segue um fragmento:

Me acostumei a acusações meritíssimo. Eu sou o outro lado da moeda, o lado falso como diria o senhor pastor. Em mim, a verdade soa como mentira. Eu quero deixar bem claro que os insultos não aderem à minha pele, não se aprofundam em meu sangue. Eu sou uma mulher assumida. Jamais menti para encobrir as minhas fraquezas. Talvez tenha chegado a isso por não professar religiões, por não estar preocupada em ir ou não para o céu. Eu amava Sueli. Eu gostava dela. Sua morte é um pouco da minha própria morte.

(*Amor Maldito*, de Adélia Sampaio, 1'08)

A personagem lésbica, olhando para a câmera, apresenta-se como assumida – outra nomeação para gays e lésbicas. Mostra-se consciente e crítica quanto ao caráter autoritário e hipócrita da sociedade na qual estava inserida. Ainda no tribunal, a acusação é refutada pelo júri e Fernanda é absolvida (Cavalcante 2016, 152).

Amor maldito teve pouca recepção crítica nos suplementos culturais brasileiros, embora tenha sido aclamado por um destacado crítico à época. Naqueles anos de 1980, Sampaio não considerava a centralidade da lesbianidade em seu filme, enfatizando que o foco estava no sistema judiciário. Tanto é assim que assinalou:

As pessoas acham que a gente está ali discutindo, fazendo uma apologia da postura homossexual das pessoas. O filme está mostrando o que é um tribunal. Aquele fato poderia ser também o de um menino que roubasse uma laranja, seria a mesma trajetória.

(Sampaio 1988, 89)

Mais recentemente, Adélia Sampaio continuou a destacar o aspecto humanista e de indignação frente à injustiça para com a situação da mulher homossexual, praticada em Tribunal brasileiro, como motivações para realizar seu filme (Brasil 2016), sem, contudo, reconhecer o pioneirismo de seu filme quanto à temática lésbica.

Naqueles anos, diferentes cineastas brasileiras, longametragistas, de ficção, procurando evitar estigmas, não se autodenominaram feministas, mesmo realizando filmes em diálogo estreito com tal ideário. Possivelmente, a diretora do primeiro filme lésbico realizado por uma mulher no Brasil também procure evitá-los para si e para seu filme, em uma sociedade, ainda marcadamente, heteronormativa e lesbofóbica.

Conclusão

Os dois filmes, *Marcados para viver*, de Maria do Rosário Nascimento e Silva, e *Amor maldito*, de Adélia Sampaio, lançados durante a ditadura civil-militar, encontravam-se inseridos em um cenário mais amplo, internacional, no qual a temática lésbica requeria

atenção na produção cultural, pois havia questionamento relativo ao cerceamento intrínseco no padrão heterossexual, que não contemplava a diversidade humana. Paralelamente, tais artefatos engendram as tensões específicas do contexto brasileiro, marcado, então, por uma política de governo ditatorial, que implementava um rigoroso projeto político-moral, cuja agenda de comportamentos e costumes reiterava as relações tradicionais de gênero e a cisheteronormatividade.

Nesses termos, os longas-metragens brasileiros, realizados por mulheres, inseridas naquele contexto, interditaram o relacionamento lésbico. Em *Marcados para viver*, o relacionamento lésbico é impedido pela morte de Rosa, e a personagem *butch* é convertida em heterossexual. Já em *Amor maldito*, a relação lésbica também é interdita pelos titubeios e suicídio de Sueli. Mas a lesbianidade é afirmada no filme tanto pelas sequências de sexo entre as personagens como pela absolvição de Fernanda e pelo seu manifesto de amor por outra mulher, o que torna o filme de Adélia mais assumido que *Marcados para viver*.

A despeito dos limites para se mostrar a lesbianidade, é inquestionável que tais filmes entraram de maneira decisiva naquele jogo de (in) visibilidade lésbica, detalhado por Patrícia White e por Alessandra Brandão e Ramayana Souza, oferecendo uma mirada para identidades lésbicas e, desse modo, certa desestabilização do olhar quanto à heterossexualidade obrigatória, além de afirmar, mesmo com restrições, diferentes modos de existência.

Referências Bibliográficas

Becker, Edith, Michelle Citron, Julia Lesage, & B. Ruby Rich. 1981. "Introduction to special section on Lesbians and Film." *Jump Cut, A Review of Contemporary Media*. n°. 24-25.

<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm.html>

Brasil, Samantha. 2016. Debate: *Por um cinema negro feminino*. Delirium Nerd, 2 (dez.) <https://deliriumnerd.com/2016/12/02/cinema-negro-no-feminino/>

Brandão, Alessandra & Ramayana Sousa. 2019. "A in/visibilidade lésbica no cinema." In *Mulheres de cinema*, Karla Holanda, org., 279-302. . Rio de Janeiro: Editora Numa.

Brandão, Alessandra & Ramayana Sousa. 2020. *Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: Brincando com água*. Rebeca/SOCINE 18, ano 9, n° 2, (jul-dez) 98-118.

Cavalcante, Alcilene. 2017. "Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar." In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. Campinas, SP: Papyrus.

- _____. 2016. “A lesbianidade nas telas brasileiras da transição democrática: o protagonismo de *Amor Maldito*, de Adélia Sampaio.” *Revista Eletrônica Documento/Monumento* 18, n. 1 (out.): 142-152.
- Elas fazem cinema. Mostra de filmes dirigidos por mulheres:
<https://elasfazemcinema.historia.ufg.br/>
- Fernandes, Marisa. 2014. “Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade.” In *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade* editado por James Green e Renan Quinalha, 125-148. São Carlos: EDUFSCAR.
- Lauretis, Teresa de. 2003. “When lesbians were not women.” *Labrys, études féministes / estudos feministas* Número especial (sept.).
<https://www.labrys.net.br/labrys10/taniabr.html>
- Lopes, Fábio Henrique. 2016. “Travestilidade e ditadura civil-militar brasileira: apontamentos de uma pesquisa.” *Revista Esboços* 23, n. 35: 145-167.
- Lugones, María. 2007. “Heterosexuality and the Colonial/Modern Gender System.” *Hypatia* 22, no. 1 (Winter): 186-209.
- Marcelino, Douglas Attila. 2011. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Moreno, Antonio Nascimento. 1995. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado em artes, IA/UNICAMP.
- Munerato, Elice, Maria Helena Darcy Oliveira. 1982. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições Rioarte.
- Ocanha, Rafael. 2014. “As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982).” In *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade* editado por James Green e Renan Quinalha, 149-176. São Carlos: EDUFSCAR.
- Oliveira, Alcilene Cavalcante. 2021. “A rebeldia do cinema de mulheres no Brasil: os desafios de Maria do Rosário Nascimento e Silva, em anos de ditadura civil-militar.” *Cadernos Pagu* n. 60: 1-37.

Ramos, Fernão; Sheila Schvarzman, orgs. 2018. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc.

Sampaio, Adélia. 1988. “Minha escola foi a Difilm”: entrevista com Adélia Sampaio. *Filme Cultura* n. 48: 89-93.

Smelik, Anneke. 2007. “Feminist Film Theory.” In *The Cinema Book*, edited by Pam Cook, 491-504. London: British Film Institute,

Soihet, Rachel. 2009. “Mulheres em luta contra a violência: forjando uma cultura política feminista.” In *Cultura política, memória e historiografia*, organizado por Cecília Azevedo, Denise Rollemberg, Maria Fernanda Bicalho, Paulo Knauss, e Samantha Viz Quadrat, 190-191. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Soihet, Rachel. 2007. “Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-1980.” In *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*, organizado por Marta Abreu, Rachel Soihet, e Rebeca Gontijo, 411-436. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Vergès, Françoise. 2022. *Um feminismo decolonial*. Madrid: Traficantes de Sueños.

White, Patricia. 1999. *UnInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press.

Wittig, Monique. 2017. “O pensamento *straight*.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, organizado por Adriano Pedrosa e André Rebouças, 54-60. São Paulo: Masp.

Xavier, Ismail. 2001. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

Filmografia

Nascimento e Silva, Maria do Rosário. 1976. *Marcados para viver*. 35mm, cor. 88 min.

Sampaio, Adélia. 1984. *Amor maldito*. 35mm, cor. 80 min.