

Da pornochanchada ao cinema queer: *Amor Maldito* e seus percursos¹

Isadora Tiemi Coelho Issagawa²
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

RESUMO

A pesquisa analisa a trajetória do filme *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio, nos circuitos de festivais e mostras, investigando sua reclassificação de pornochanchada a obra redescoberta em um cinema dissidente. Através da cartografia e da teoria queer, o estudo discute como esses eventos operam como dispositivos de consagração, memória e disputa simbólica, reconfigurando o lugar desta obra no imaginário cinematográfico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: cartografia; cinema brasileiro, cinema LGBTQIA+; Adélia Sampaio; gênero.

CORPO DO TEXTO

Este trabalho propõe uma análise cartográfica dos deslocamentos de sentido do filme *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio, observando como sua trajetória em festivais e mostras de cinema ao longo do tempo contribuiu para a reclassificação simbólica da obra. Ao ser lançado, o longa foi enquadrado pelo circuito de exibição como “pornochanchada”, apagando sua potência como narrativa lésbica dissidente em um Brasil ainda atravessado pela ditadura civil-militar. Com o tempo, especialmente a partir dos anos 2010, com as políticas públicas, a ampliação dos debates em torno de grupos dissidentes e das políticas de representatividade, a obra passou a ser revalorizada em circuitos de cinema LGBTQIA+, cinema negro, cineclubes e mostras universitárias, revelando uma nova camada de recepção mediada pelas discussões contemporâneas sobre gênero, sexualidade e representatividade. Essa nova circulação propiciou a emergência de leituras que reconhecem sua importância histórica, não apenas como primeiro longa-

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT02CO - Cinema e Audiovisual, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 20 a 22 de maio de 2025.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação UFMS. Graduada em Audiovisual UFMS.

metragem dirigido por uma mulher Negra no Brasil, mas também como obra precursora na representação de afetos entre mulheres no cinema nacional.

As décadas de 1970 e 1980 trouxeram algumas mudanças na representação das mulheres feita pelo audiovisual brasileiro. Na teledramaturgia, a série *Malu Mulher*, de 1980, propôs de forma aberta um questionamento sobre o papel da mulher na sociedade brasileira da época, debatendo temas como autonomia financeira, entre outras questões que estavam de acordo com conceitos da corrente feminista. Em 1974, tem-se a primeira aparição de um casal lésbico nas telenovelas brasileiras, inaugurando uma série de tentativas de trazer essa representatividade para as telas, como cita Barbosa e Guerim:

A primeira aparição de um casal lésbico nas telenovelas brasileiras ocorreu em *O Rebu*, de 1974. Na trama, Roberta (Regina Vieira) e Glorinha (Isabel Ribeiro) terminam seus casamentos heterossexuais para ficarem juntas. Ainda na década de 1970, ocorreu a primeira tentativa de protagonismo lésbico em uma novela. Em *Os Gigantes* (1979), a censura não permitiu que Paloma (Dina Staf) e Renata (Lídia Brondi) ficassem juntas. Na década de 1980, a trama de *Ciranda de Pedra* (1981) traz uma personagem lésbica “jovem vanguardista feminista” chamada Letícia (Mônica Torres), que foge do padrão heteronormativo por ser mais “masculina”. Ela termina a novela sem nenhum relacionamento. É mais adiante, em 1988, que a existência lésbica é mais bem retratada. Na novela *Vale Tudo*, Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin) vivem um casal dono de uma pousada na praia. Após a morte de Cecília, Laís precisa lutar na justiça contra o irmão de sua amada pela herança. No final, ela conquista seu direito e começa uma relação com Marília (Bia Seidl). (Barbosa; Guerim, 2020, p. 162)

Dessa forma, *Amor Maldito* participa de discussões de sua época, configurando no primeiro filme de longa-metragem de Adélia Sampaio, uma crítica à sociedade brasileira de seu tempo. Em entrevista, ao ser questionada sobre para quem fez o filme, afirmou: “Eu queria gritar aos sete ventos que existe uma minoria que precisa ser reconhecida.”³

Concomitantemente a produção do filme, movimentos sociais como o GALF (Grupo de Ação Lésbico Feminista), em São Paulo, e alguns outros grupos fora da região sudeste, organizavam-se para questionar desigualdades de gênero e sexualidade no contexto

³ Em entrevista realizada em julho de 2023 para a autora.

brasileiro, sendo altamente sufocados pelo regime, mesmo em um momento de “abertura” política. Durante a sua existência, de 1981 a 1989, o movimento publicou o boletim “ChanacomChana”, que desempenhou um papel essencial como um meio de comunicação. Parte de um artigo do boletim afirmava:

Sabemos e conhecemos a existência da repressão. E não falamos apenas daquela do camburão, do cassete, da bomba de gás. Falamos daquela que está presente nas relações na família, no emprego, com os amigos, na escola. Falamos da repressão que, pelos mais variados mecanismos - meios de comunicação, educação, religião e outros, nos diz o que somos ou devemos ser, querer, desejar, na tentativa de nos amoldar (...). Nos diz, enfim, que, para o bem da ordem é necessário calar, sufocar, sob pena de estarmos atrasadas porque os valores garantidos pelos esquemas repressivos têm conseguido um desempenho eficaz. Nós estamos atrasadas porque eu, você, aquele ali, aquela outra, nós enfim, também assimilamos essa repressão toda. Nós estamos atrasadas (...) mas nos propondo, na atualidade, a meter o cotovelo e ir abrindo caminho. O tempo passa, mas na raça nós chegamos lá. As coisas têm de mudar... (Acabamos de ter uma alucinação democrática). (Fernandes, 2018, p. 13)

O filme não teve uma circulação entre os movimentos sociais da época, e ao investigar a circulação do filme em festivais — ou, por vezes, a sua ausência —, a pesquisa busca compreender de que forma esses espaços funcionam como dispositivos de reconhecimento e apagamento, tensionando os critérios curatoriais que historicamente excluíram obras dissidentes. A reemergência de *Amor Maldito* em mostras como o Festival Internacional de Mulheres no Cinema e exibições da Cinemateca Brasileira reflete transformações nas práticas curatoriais, nos olhares críticos e nas políticas de memória. O filme, que antes habitava as margens do circuito cultural, passa a ocupar espaços centrais no debate sobre o cinema queer brasileiro e sua história.

A metodologia cartográfica se apresenta como ferramenta fundamental para acompanhar os afetos, deslocamentos e zonas de contato entre a pesquisadora e o objeto, registrando não apenas dados objetivos, mas também os atravessamentos subjetivos.

(...) a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricos nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão

se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. (Passos, Kastrup, Escóssia, 2009, p. 57)

Um filme está em contato com o mundo de muitas maneiras, assim como construindo afetos com os telespectadores a partir de cada interpretação e relacionamento. Buscamos, assim, pensar o passado, mas também o presente:

O que a pesquisa pode dizer? Isso só podemos indicar após o caminho, a partir do presente. Mas, vamos contar do passado? Também. Um passado em movimento, que nos atravessa e transforma o futuro a cada instante. (Passos, Kastrup, Escóssia, 2009, p. 60)

A análise dialoga com a teoria queer, especialmente com Judith Butler e Paul B. Preciado, articulando questões de performatividade de gênero e regimes de visibilidade, ao mesmo tempo em que incorpora a bibliografia recente sobre festivais como espaços de consagração e disputa simbólica.

Com isso, o trabalho busca contribuir para a reflexão sobre o papel dos festivais e mostras na reconfiguração de cânones e na valorização de cinematografias dissidentes. *Amor Maldito* torna-se, assim, um caso para pensar como eventos audiovisuais operam como territórios políticos e formativos na construção de novas narrativas sobre o passado, o presente e o futuro do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BARBOSA, Camila Palhares. Lesbianidades representadas: As mulheres lésbicas em telenovelas brasileiras. In: IGNÁCIO, Taynah et al. (orgs.) **Tem Saída? Perspectivas LGBTI+ sobre o Brasil**. Porto Alegre, RS: Zouk, p. 159, 2020.
- BIJOTTI, Catarina Silva. A trajetória de Adélia Sampaio no cinema brasileiro (1984-2017): críticas à sociedade conservadora. **Epígrafe**, v. 11, n. 1, p. 122-151, 2022.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora José Olympio, 2018.
- CRENSHAW, Kimberlé. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. Painel: Cruzamentos de raça e gênero. Ação Educativa, 2012.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs) **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos, EDUFSCAR, p. 125-148, 2014.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. Editora Companhia das Letras, 2015. SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema**