

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

CLARISSA CÉ DE OLIVEIRA

**AS TRAJETÓRIAS DE ADÉLIA SAMPAIO NA HISTÓRIA DO
CINEMA BRASILEIRO**

Porto Alegre

2017

CLARISSA CÉ DE OLIVEIRA

**AS TRAJETÓRIAS DE ADÉLIA SAMPAIO NA HISTÓRIA
DO CINEMA BRASILEIRO**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
a obtenção do título de Bacharel em
Jornalismo pela Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini
Coorientador: Prof. Ms. Dieison Marconi

Porto Alegre

2017

CLARISSA CÉ DE OLIVEIRA

**AS TRAJETÓRIAS DE ADÉLIA SAMPAIO NA HISTÓRIA
DO CINEMA BRASILEIRO**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
a obtenção do título de Bacharel em
Jornalismo pela Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Miriam de Souza Rossini – FABICO/UFRGS

Coorientador: Prof. Ms. Dieison Marconi – FABICO/UFRGS

Examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Tarabal Lopes – Escola de
Administração/UFRGS

Examinadora: Prof. Ms. Tainan Pauli Tomazetti – FABICO/UFRGS

Porto Alegre

2017

*agradeço Adélia Sampaio
por caminhar sozinha
onde a luz não chega
e abrir a porta
para todas nós*

RESUMO

Este trabalho consiste em uma investigação a respeito da participação da cineasta brasileira Adélia Sampaio no cinema brasileiro. Adélia foi a primeira mulher negra a dirigir um filme de longa-metragem na história da produção audiovisual brasileira, em 1984, e sua obra permanece pouco registrada na historiografia do cinema nacional ou até mesmo desconhecida. Diante disso, esta pesquisa fundamenta-se nas teorias do processo criativo (Aída Marques; Carlos Gerbase; Cacá Diegues e Maria Silvia Camargo) e no método de entrevista narrativa biográfica (Fritz Schütze e Gabriele Rosenthal) para entrevistar Adélia Sampaio e compreender o seu processo criativo. A entrevista foi analisada com base no método de entrevista narrativa (Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer), mas tendo em mente pressupostos de uma reconstrução biográfica (Gabriele Rosenthal). Com isso, procura-se preencher uma lacuna na história do cinema brasileiro no que diz respeito à atividade de uma mulher negra na produção fílmica da década de 1970 e 1980, épocas que são vastamente exploradas e reconhecidas por obras de diretores homens e brancos. Esta investigação registra a participação de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro.

Palavras-chave: História do cinema brasileiro; Gênero; Raça; Processo de criação fílmica; Adélia Sampaio.

ABSTRACT

This work is an investigation about the participation of the Brazilian filmmaker Adélia Sampaio in the history of Brazilian cinema. Adélia was the first black women to direct a feature film in the history of Brazilian cinema, in 1984. Her work remains with very few registers or even unknown. This research is based on the theories of creative process (Aída Marques; Carlos Gerbase; Cacá Diegues e Maria Silvia Camargo) and on the biographical narrative method (Fritz Schütze e Gabriele Rosenthal) to interview Adélia Sampaio and to understand her creative process. The interview was analyzed based on the narrative interview method (Sandra Jovchelovitch e Martin W. Bauer), but considering aspects of a biographical reconstruction (Gabriele Rosenthal). In this way, this piece attempts to fill a gap in the history of Brazilian cinema, referring to the activity of a black woman in the film production of the 1970s and 1980s, times that are vastly explored and recognized by works of white male directors. This research records the participation of Adélia Sampaio in the history of Brazilian cinema.

Keywords: History of Brazilian cinema; Genre; Race; Process of film creation; Adélia Sampaio.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Guiomar Joana Ferreira, mãe de Adélia	18
Ilustração 2 – Adélia Sampaio com 5 anos	19
Ilustração 3 – Adélia e Guiomar	21
Ilustração 4 – Adélia, com 17 anos, e uma amiga em visita ao Cristo Redentor	23
Ilustração 5 – O casamento de Adélia com Pedro Porfírio	26
Ilustração 6 – Retrato de Adélia em 1963	27
Ilustração 7 – Prêmio Adélia Sampaio do <i>1º Encontro de Cineastas e Produtoras Negras</i>	35
Ilustração 8 – Adélia Sampaio com as vencedoras do prêmio Adélia Sampaio	35
Ilustração 9 – A equipe de <i>O segredo da rosa (1974)</i> almoça na casa da diretora do filme, Vanja Orico	40
Ilustração 10 – Colagem feita por Adélia com fotos dos integrantes da equipe do filme <i>Parceiros da Aventura (1979)</i> , do qual foi diretora de produção	42
Ilustração 11 – Equipe do filme <i>Ele, ela quem? (1980)</i>	43
Ilustração 12 – Retrato de Adélia	44
Ilustração 13 – Still da filmagem do curta-metragem <i>Denúncia Vazia (1979)</i>	46
Ilustração 14 – Still da filmagem do curta-metragem <i>Denúncia Vazia (1979)</i>	47
Ilustração 15 – Cartaz do filme <i>Denúncia Vazia (1979)</i>	48
Ilustração 16 – Still da filmagem do curta-metragem <i>Denúncia Vazia (1979)</i>	49
Ilustração 17 – Still da filmagem do curta-metragem <i>Denúncia Vazia (1979)</i>	50
Ilustração 18 – Still da filmagem do curta-metragem <i>Denúncia Vazia (1979)</i>	50
Imagem 19 – Still da filmagem do curta-metragem <i>Adulto não brinca (1981)</i>	51
Ilustração 20 – Os atores de <i>Adulto não brinca (1981)</i> , Vladimir Sampaio e amigo, durante a filmagem do curta	52
Ilustração 21 – Retrato de Adélia em um set de filmagem	54
Ilustração 22 – Equipe do filme <i>Fugindo do Passado (1987)</i>	55
Ilustração 23 – Retrato de Adélia	57
Ilustração 24 – O casamento de Fernanda e Sueli	64
Ilustração 25 – Wilma Dias, Monique Lafond e Tony Ferreira, parte do elenco do filme <i>Amor Maldito</i>	73

Ilustração 26 – Parte da equipe do espetáculo <i>Viva o Cordão Encarnado</i> . Dudu Continentino está sentada do lado esquerdo de Adélia, usando saia	74
Ilustração 27 – Fernanda (Monique Lafond) sendo julgada no tribunal	76
Ilustração 28 – Monique Lafond, Tony Ferreira e Adélia Sampaio no set de <i>Amor Maldito</i>	81
Ilustração 29 – O ator Tony Ferreira e o fotógrafo Paulo César Mauro na cena do tribunal	82
Ilustração 30 – Cartaz do filme <i>Amor Maldito</i> (1984)	87

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A VIDA DE ADÉLIA: HISTÓRIA E MEMÓRIA	17
2.1 A situação de nascimento e o primeiro contato com o cinema.....	17
2.2 O casamento	23
2.3 A ditadura militar e o divórcio	28
2.4 A retomada	33
3. A CINEASTA ADÉLIA SAMPAIO	37
3.1 A Difilm e o cinema novo	37
3.2 A direção de produção	39
3.3 Uma pequena produtora	45
3.3.1 <i>Denúncia Vazia</i> (1979)	45
3.3.2 <i>Adulto não brinca</i> (1981)	51
3.3.3 <i>Agora um Deus dança em mim</i> (1982)	52
3.3.4 <i>Na poeira das ruas</i> (1984)	54
3.3.5 <i>Fugindo do passado</i> (1987)	55
4. “AMOR MALDITO”: O PROCESSO CRIATIVO	58
4.1 <i>O processo</i>	58
4.2 <i>A pré produção</i>	61
4.2.1 O roteiro	62
4.2.2 O orçamento e o financiamento	68
4.2.3 A equipe técnica e o elenco	70
4.2.4 Os ensaios	74
4.3 <i>A produção</i>	77
4.3.1 A direção	77
4.4 <i>A pós produção</i>	83
4.5 <i>A distribuição</i>	85
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	89

REFERÊNCIAS 94

ANEXOS 99

1. INTRODUÇÃO

Em maio de 2016, participei do Festival de Cannes. Pude acompanhar a comitiva brasileira do filme *Aquarius* em suas manifestações durante o festival e assisti a sessão do filme na Riviera Francesa. Compelida pela comoção gerada pelo filme sobre a plateia, questionei-me sobre a baixa representatividade da mulher no cinema em geral e, mais detidamente, brasileiro. Acompanhei rodas de conversas e participei de eventos que me instigaram justamente devido à presença maciça de homens. Voltei do festival tendo em mente que ser mulher e fazer cinema é muito mais que uma expressão artística ou profissional, mas um ato de resistência em um contexto acentadamente marcado por manifestações machistas. Foi em meio a essas questões que conheci a realizadora Adélia Sampaio.

Meu primeiro contato com a obra dessa cineasta ocorreu apenas no final de 2016, quando assisti a seu filme *Amor Maldito* (1984) na Cinemateca Capitólio em Porto Alegre. Após a sessão, a diretora conversou com a plateia sobre sua história de vida e sua relação com o cinema. Adélia é a primeira mulher negra a dirigir um filme de longa-metragem no Brasil e permanece sendo a única desde então. Mesmo eu sendo formada em produção audiovisual e cursando uma segunda graduação na área da comunicação, tive absoluta certeza de que, até então, nunca havia escutado seu nome, ou o nome dos seus filmes, em sala de aula e em rodas de conversa com professores e colegas. No mesmo dia, procurei mais informações sobre Adélia Sampaio e encontrei textos curtos sobre sua vida em sites de coletivos negros e vídeos no *YouTube*, amadores e com poucas visualizações.

Dois dias após meu encontro com Adélia, ouvi uma notícia sobre seu retorno ao Rio de Janeiro, cidade onde vive (SUL 21, 2016). A cineasta foi detida no Aeroporto Salgado Filho em Porto Alegre. Por ter duas próteses, uma em cada joelho, e 17 pinos na coluna, foi submetida à revista em espaço separado. Não recebeu explicações sobre o motivo pelo qual a estavam mantendo ali e, quando se retirou da sala, sem janelas, a funcionária do aeroporto chamou a Polícia Federal. Adélia foi autuada por desacato consumado. Lembrei da frase dita por Adélia dois dias antes: *“eles tentam me deter, tentam me diminuir, mas eu estou aqui e resisto”*.

A partir desses dois eventos, procurei monografias, teses, dissertações e artigos sobre a obra de Adélia Sampaio em repositórios digitais. O único artigo no qual seu nome aparecia tinha apenas uma menção breve e superficial à diretora. Uma revisão bibliográfica sistemática revelou a falta de registro sobre a vida e a obra da diretora.

Deste modo, identifica-se uma lacuna na história do cinema brasileiro e na análise filmica da obra produzida por Adélia Sampaio. A pertinência dessa pesquisa justifica-se pela necessária construção da relevância da cineasta Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro a partir do processo criativo de seu primeiro longa-metragem, *Amor Maldito* (1984). Com isso em mente, essa investigação aprofunda o conhecimento acadêmico a respeito de uma figura essencial à compreensão da história social do cinema no Brasil e que permanece não só pouco estudada, mas também pouco ensinada em cursos de formação. Assim, este trabalho apresenta o seguinte problema de pesquisa: *qual é a participação de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro?*

Adélia Sampaio nasceu em 1944 em Belo Horizonte. Aos 12 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro. Sua carreira cinematográfica começou como telefonista na DiFilm, distribuidora de nomes ligados ao Cinema Novo, como Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade. À época, foi uma das vítimas da ditadura militar; foi presa e torturada pelo regime. Em 1984, Adélia estreou como diretora de um longa-metragem: *Amor Maldito* foi um filme pioneiro não apenas por ter sido o primeiro filme de longa-metragem dirigido por uma mulher negra, mas pela temática lésbica. Para entrar nas salas de exibição, o filme precisou ser promovido como pornochanchada. Em 1987, Adélia dirigiu o documentário *Fugindo do passado: um drink para tetêia e história banal*. Em 2004, codirigiu o filme *AI-5 – o dia que não existiu*, para a televisão.

Atualmente com 74 anos, Sampaio vivenciou diversos momentos do cinema e da política do país, como o Cinema Novo, a instauração do Ato Institucional Número 5, a abertura do regime militar, o fim da Embrafilme e a retomada do cinema nacional nos anos 90. Apesar disso, verifica-se uma ausência tanto dos seus filmes quanto da sua figura dos registros a respeito do cinema nacional. Esse esquecimento é recorrente com outras diretoras do cinema brasileiro. A paulista Cléo de Verberena é tida como a primeira brasileira a dirigir um filme de longa-metragem: *O Mistério do Dominó Negro* em 1930. Gilda de Abreu dirigiu *O Ébrio*, em 1946. O filme é, possivelmente, um dos maiores sucessos da história do cinema brasileiro, quebrando em diversas capitais os recordes de *E o Vento Levou* (Victor Fleming, 1956). Estima-se um público de 5 milhões de espectadores nos primeiros quatro anos, números que podem chegar a 8 milhões no total. Até meados dos anos 70, essa foi a maior bilheteria do cinema brasileiro (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015). Em anos recentes, diversas mulheres cineastas têm participado do cinema nacional: Carmem Santos, Zélia Costa, Helena

Solberg, Ana Carolina, Lenita Perroy, Suzana Amaral, Teresa Trautman, e, dentre elas, Adélia Sampaio.

Embora a retomada do cinema nacional, em 1995, tenha sido marcada por uma diretora, Carla Camurati, com o filme *Carlota Joaquina*; apenas 16,5% dos filmes lançados desde então foram dirigidos exclusivamente por mulheres (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015).¹ Em 2014, um em cada dez filmes que estreavam em salas de cinema comerciais era dirigido por mulheres, a pior média desde 2004. A hegemonia masculina, tanto na produção fílmica, quanto na crítica e na historicidade do cinema no Brasil, poderia ser apontada como um dos motivos para a ausência da representação feminina, atrás e na frente da câmera, e em registros históricos.

No caso das cineastas negras, mais uma intersecção se sobrepõe: o racismo. A pesquisa “A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)” (GEMAA, 2016)² mostra que o Brasil é um país predominantemente branco no cinema: 84% dos diretores são do gênero masculino de cor branca; 13% dos diretores são do gênero feminino de cor branca; e 2% dos diretores são do gênero masculino e negros. Não há registro de diretoras negras nesse período. A mulher negra é duplamente sub-representada nesse contexto, de um lado pela cor de sua pele e, de outro, pelo seu gênero. A própria dificuldade para encontrar bibliografia que trate especificamente sobre essa temática mostra a necessidade da produção de conhecimento sobre essas cineastas e suas filmografias.

Tendo em mente a ausência de estudos sobre a presença de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro, o objetivo geral desta pesquisa é: *o registro da participação de Adélia Sampaio na história do cinema*. Com isso, ficam estabelecidos os seguintes objetivos específicos:

- a) *registrar* segmentos da trajetória pessoal e profissional de Adélia Sampaio;
- b) *registrar* a sua participação enquanto produtora e diretora cinematográfica;
- c) *registrar* informações sobre todos os seus filmes enquanto diretora;
- d) *registrar* o processo criativo do longa-metragem *Amor Maldito*

¹ Acessado em 20 de dezembro de 2016. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1703720-mulheres-dirigem-165-dos-filmes-nacionais-leia-relatos-sobre-machismo-no-cinema.shtml>

² Acessado em 20 de dezembro de 2016. Disponível em <http://gemma.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/infografico1.html>

Para dar conta dos objetivos, o principal método utilizado na consecução desta pesquisa foi a entrevista narrativa biográfica como proposta por Gabriele Rosenthal (1997; 2014a; 2014b). Com isso, objetivou-se compreender *como* Adélia Sampaio produziu seus filmes e não necessariamente *por que* eles foram produzidos. O interesse da investigação recaí exatamente sobre o *processo* de produção fílmica e não em seu resultado final exclusivamente. Com isso, parte-se da biografia individual de Adélia como forma de acesso ao contexto social mais amplo, que está inscrito em sua obra e em sua narrativa. A ideia básica da entrevista narrativa “é reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes, tão diretamente quanto possível” (ROSENTHAL, 2014a).

Dada a falta de informação encontrada sobre Sampaio, senti a necessidade de desenvolver alguns procedimentos específicos, como uma forma de preparação para a entrevista narrativa. Jovchelovitch e Bauer (2002) veem a necessidade de compreender previamente o acontecimento principal para evidenciar quais as lacunas a entrevista narrativa irá preencher:

É necessário uma compreensão preliminar do acontecimento principal, tanto para deixar evidentes as lacunas que a EN (entrevista narrativa) deve preencher, quanto para se conseguir uma formulação do tópico inicial central, designado a provocar uma narração sustentável (JOVCHELOVITCH e BAUER, p. 97)

Após procurar pela cineasta em diversos portais de textos acadêmicos e não encontrar nenhum material, pesquisei em outras fontes na internet. Alguns textos jornalísticos surgiram (*Blogueiras Negras, Geledes, História do cinema brasileiro, Idea Fixa, Metrôpoles, Mulher no Cinema e Revista Trip*) e a grande maioria relatava os mesmos acontecimentos, como a realização do filme *Amor Maldito* (1984) e o fato de Adélia ser filha de uma empregada doméstica. Após a leitura desses textos, elaborei uma breve linha do tempo para começar a organizar as informações. Depois desse primeiro contato com a vida de Sampaio, assisti os vídeos em que a cineasta dava entrevistas e que estavam disponíveis no *YouTube*. Esse processo se mostrou bastante útil para preencher lacunas da linha do tempo que havia desenvolvido. O vídeo UNITEVÊ UFF (2017) foi especialmente aproveitado, por se tratar de uma entrevista mais longa que as demais e por trazer apresentar a pesquisadora Edileuza Penha de Souza, considerada por Sampaio a responsável por seu resgate histórico. Entrei em

contato com Souza e nos encontramos pessoalmente. Ela me passou informações sobre a cineasta e relatou de que forma ocorreu o resgate histórico da mesma.

Quando Souza estava pesquisando sobre mulheres cineastas negras no Brasil para a sua tese, não encontrou cineastas negras, pois os livros não especificavam a cor da pele das mulheres que dirigiam os filmes. Ela procurou cada cineasta citada nos livros pesquisados, procurando aquelas que fossem negras. O livro *As musas da matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, publicado pela primeira vez em 1982, fazia menção a Adélia Sampaio uma única vez, entre outras tantas cineastas. Souza encontrou Sampaio no Facebook e entrou em contato com ela ali mesmo. A partir da tese de Souza, *Cinema na panela de barro: mulheres negra, narrativas de amor, afeto e identidade* (2013), consegui reunir mais informações, como a filmografia de Sampaio e a confirmação de que Adélia é a primeira mulher negra a dirigir um filme no Brasil. Essa primeira fase da investigação (o levantamento de registros sobre sua vida em fontes secundárias, como vídeos, reportagens, os seus filmes e uma entrevista com a pesquisadora Edileuza Penha de Souza) foi essencial para a realização da entrevista narrativa biográfica.

Na análise de textos biográficos, é necessário levar em consideração a diferença entre os níveis de análise do vivenciado (diacrônico – passado) e do narrado (sincrônico – presente): “falar sobre lembranças se constitui, em cada caso, pelos enquadramentos interativamente negociados e produzidos na ação prática e pelas modificações desses enquadramentos que ocorrem repetidamente no transcurso da interação.” (ROSENTHAL, 2014b). Com isso, tem-se que Sampaio narra a sua experiência vivida a partir de suas lembranças, que estão em constante interação com o presente, como explica Rosenthal:

A relação dialética entre experiência, recordação e narração significa, portanto, o seguinte: as experiências situadas no passado não podem se apresentar ou oferecer aos biografados, no presente da recordação e narração, da maneira como foram vivenciadas, mas só da maneira como se oferecem, isto é, só na interrelação entre o que se oferece no presente da narração e o que a pessoa quer dizer (ROSENTHAL, 2014b, p. 247).

Assim, a trajetória de vida da cineasta é essencial para compreender e registrar a participação de Adélia Sampaio na história do cinema, pois é a partir de suas vivências que surgem as suas produções. No âmbito de uma proposta de pesquisa social interpretativa (ROSENTHAL, 2014a) como esta, é necessário compreender a obra do

autor em relação à sua biografia, aqui compreendida como um construto social. As segmentações de sua vida foram feitas com base naquilo que a cineasta relata de mais relevante em sua trajetória, isso é, com base em seu próprio sistema de relevância e não no do entrevistador, daí a opção pela apresentação detalhada da vida de Adélia, baseada essencialmente na forma como ela narra sua história de vida no presente da entrevista. Adélia conecta explicitamente sua obra *Amor Maldito* à sua biografia. Mais que isso, acredito que a análise da gênese do processo criativo de sua obra não pode ficar restrita às menções manifestas que Adélia faz a *Amor Maldito*, mas deve-se buscar os sentidos biográficos latentes em sua narrativa de vida (ROSENTHAL, 2014a).

Os dados utilizados para a redação desta monografia foram levantados majoritariamente por meio da entrevista narrativa biográfica com Adélia Sampaio na cidade do Rio de Janeiro em outubro de 2017. Meu primeiro contato com Adélia foi via e-mail, quando enviei meu projeto para ela no início desse mesmo ano. Negocieei a entrevista com Sampaio por 6 meses, até conseguir o aceite. Iniciamos a entrevista em um café no bairro do Leblon e conversamos por aproximadamente 3 horas. Foi um problema que o local escolhido estivesse tão barulhento no momento em que conversávamos, pois isso acabou afetando a qualidade do áudio gravado. Após, Adélia me convidou para ir ao seu apartamento no mesmo bairro, onde conversamos por mais 2 horas. Em seu apartamento, pude assistir a dois curtas-metragens, inéditos para mim até então, *Denúncia Vazia* (1979) e *Adulto não brinca* (1981). Também pude ver alguns documentos pessoais de Sampaio, como sua carteira de trabalho e as certidões de nascimento dos seus filhos. Ao todo, foram gravados em áudio 4 horas de entrevista, que foi transcrita e utilizada para a redação do capítulo sobre a vida de Adélia.

De posse de todas essas informações, o trabalho foi estruturado em três capítulos. O primeiro capítulo faz uma síntese de discussões históricas a respeito do contexto no qual os principais filmes de Sampaio foram realizados. Para tanto, foi feita uma revisão bibliográfica sobre o período histórico das décadas de 60, 70 e 80 e a relação entre o regime político desse período com a produção nacional do cinema. Esse capítulo apresenta uma breve biografia da vida de Adélia Sampaio, abordando aspectos da sua trajetória pessoal e profissional, como forma de contextualizar os filmes em relação ao período da vida da própria cineasta. O capítulo mostra-se relevante pelo registro histórico da trajetória de vida da primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Já o capítulo seguinte, *A Cineasta Adélia Sampaio*, detalha como se deu a participação de Sampaio como cineasta, atuando principalmente como diretora

de produção e como diretora de cena. O último capítulo descreve o processo criativo nas principais obras de Adélia Sampaio. Para tanto, foi realizada uma entrevista narrativa biográfica com Adélia, a partir da qual esses processos foram reconstruídos. Esse capítulo também faz um paralelo entre o processo criativo de Adélia com o processo de produção da época sobre o qual há registro. Utiliza como fontes teóricas principais os livros *Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil*, de Aída Marques, *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues; em depoimento a Maria Silvia Camargo*, de Cacá Diegues e Maria Silva Camargo e também *Direção de atores: como dirigir atores em cinema e em TV*, de Carlos Gerbase. Por fim, são apresentadas as considerações finais da investigação. Considerações finais, referências, e anexos completam este Trabalho de Conclusão de Curso.

2. A VIDA DE ADÉLIA: HISTÓRIA E MEMÓRIA

Esse capítulo aborda questões de contexto nacional e cinematográfico, além de registrar aspectos da vida pessoal e profissional da cineasta Adélia Sampaio, relevantes para compreender o processo criativo do seu filme *Amor Maldito* (1984). *O início e o cinema* mostra em que contexto Adélia nasce e como surge o seu interesse por cinema; já *O casamento* detalha como ela conhece o marido e o pai dos seus filhos, Pedro Porfírio; *A ditadura militar e o divórcio* narra as mudanças enfrentadas no país a partir do ponto de vista da cineasta e o período turbulento coincide com o seu divórcio. A situação serve de inspiração para o filme *Amor Maldito*. Finalizando o texto, *A retomada* mostra como Sampaio ainda batalha pela visibilidade que conseguiu alcançar hoje. Utilizei como principal referencial teórico para contextualizar historicamente o período vivenciado por Sampaio os livros de Boris Fausto, *História do Brasil* (1995) e *História concisa do Brasil* (2002). A partir de pessoas, lugares, veículos de comunicação e situações citados por Sampaio, fiz uma pesquisa para detalhar brevemente o que era, exatamente, cada nome citado. Dissertações de mestrado e teses de doutorado encontrados no repositório digital da *Universidade de São Paulo* foram particularmente úteis.

2.1 A situação de nascimento e o primeiro contato com o cinema

Adélia Pereira Sampaio nasceu em Belo Horizonte no dia 20 de dezembro de 1944. Era o fim do Estado Getulista, que durou entre 1930 e 1945. Getúlio Vargas foi o “chefe de um governo provisório, eleito pelo voto indireto e ditador”. Em 1940, a taxa de analfabetos no Brasil era de 56,2% e o índice de escolarização de meninos e meninas entre 5 e 19 anos, que frequentavam a escola primária ou média, era de 20% (FAUSTO, 1995).

A mãe de Adélia, Guiomar Joana Ferreira, nasceu em Penha da França, em Minas Gerais, e trabalhava como empregada doméstica de uma família em Belo Horizonte. O seu pai permanece desconhecido ainda hoje. A patroa de sua mãe, Dona Conceição, permitia que Adélia e a sua irmã, Eliana, passassem o dia no local de trabalho de Guiomar. À noite, elas geralmente retornavam para dormir em casa, um cômodo pequeno e afastado do centro, onde a mãe trabalhava. Adélia descreve o local em que vivia à época com sua mãe e sua irmã como uma casa com apenas uma porta e sem janelas. A outra empregada doméstica da casa de Dona Conceição permitia que Adélia, sua irmã e sua mãe dormissem todas juntas.

Ilustração 1: Guiomar Joana Ferreira, mãe de Adélia



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Dona Conceição, a quem Sampaio se referiu como a “*pessoa mais generosa que a minha mãe encontrou pela vida*”³, adoeceu e reuniu seus seis filhos para pedir que algum deles cuidasse de Guiomar e de suas duas filhas. Dona Conceição encarregou seus filhos de se responsabilizarem pelo cuidado delas, pessoas de extrema importância para ela, após sua morte. Um mês após a morte de Dona Conceição, a filha, que morava à época no Rio de Janeiro, contratou informalmente a mãe de Adélia, que se refere à essa situação da seguinte maneira: “*Minha mãe era uma escrava mesmo*”. Adélia, com então 4 anos, sua mãe e sua irmã se mudaram para um apartamento na Rua Paissandu, no bairro Flamengo. Anos mais tarde, Adélia voltaria a morar nesse mesmo prédio.

³ Para destacar, coloquei as falas de Adélia Sampaio retiradas da entrevista narrativa entre aspas e em itálico.

Ilustração 2 – Adélia Sampaio com 5 anos



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Ao chegar no prédio, foi a primeira vez que a família viu um elevador e Guiomar se recusou a entrar. Elas subiram com as trouxas de roupa pela escada. No apartamento, as duas meninas foram proibidas de ir além da cozinha e a mãe tinha permissão para circular nos demais cômodos apenas para limpá-los. As três dividiam uma cama de solteiro em um beliche, dormindo na cama próxima ao chão, enquanto outra faxineira dormia na cama próxima ao teto. No quarto dia após instalarem-se no apartamento, ela e a irmã foram levadas para fazer a matrícula na escola pela patroa. Guiomar ficou eufórica. Eliana já estudava em Belo Horizonte e poderia seguir nos estudos. Ela começou no segundo ano do primário, no Colégio União das Operárias de Jesus, que atualmente se chama Colégio Maria José Imperial.

A patroa deixou as meninas na instituição e retornou para casa. O colégio era interno. Adélia e Eliana foram separadas devido às suas faixas etárias. Sampaio não viu mais a irmã no local. Durante os quatro meses que passou no internato, ela fez xixi na cama e, como castigo, precisou segurar o colchão em pé para secar. Chorou o tempo

todo e parou de comer. Ela sentia falta da mãe e começou a perder peso. A diretora ligou para a patroa. O colégio aceitaria Eliana, pois ela estava conseguindo se desenvolver e gostava das aulas, especialmente a de piano, acompanhando o ritmo da turma. Já Adélia precisaria ser retirada do local, caso contrário, morreria. A patroa apareceu no internato e disse a Adélia que a sua mãe mandou buscá-la e que ela lhe aguardava do lado de fora. A menina, ainda com 4 anos, fica extremamente feliz. Quando enxerga a mãe, Adélia não a reconhece, pois Guiomar estava muito gorda.

Guiomar matricula Adélia em um colégio particular próximo de onde moravam, pago pela patroa. Assim, Sampaio iniciou no primeiro ano primário e foi ameaçada: caso não tirasse 10 em todas as matérias, voltaria para o internato. Adélia conseguiu passar com média 9,5. No final do ano letivo, ela levou o boletim junto com um cartão para a sua mãe, que a abraçou e ficou muito feliz com o resultado. O problema saiu da cabeça de Adélia. Alguns dias depois, a patroa a convidou para comprar roupas novas, como uma recompensa pelo seu bom desempenho escolar. Ela ganhou bonecas, roupas, sapatos e uma mala. Guiomar ficou muito feliz e a levou para tirar uma fotografia com as roupas novas. Elas foram até o Largo do Machado, onde o amigo de Guiomar, Antônio, fazia retratos com um lambe-lambe. Adélia guarda essa fotografia até hoje.

Ilustração 3 – Adélia e Guiomar

(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

No dia seguinte, Adélia, que ainda não completou seis anos, foi novamente afastada de sua mãe. Dessa vez, foi enviada a um asilo em Santa Luzia do Rio das Velhas, no interior de Minas Gerais. A patroa esperou que Guiomar saísse para a feira para retirar a menina de casa. Adélia guardou o sapato que usou durante a viagem até o asilo, pois segundo ela, *“aqueles sapatos sabiam o caminho de volta”*. Foi um período extremamente difícil para a menina, pois não conseguia entender o que estava acontecendo e por que sua mãe e sua irmã estavam ausentes. Passaram-se sete anos até que Guiomar juntasse o dinheiro necessário para buscar a filha. Adélia não recebeu nenhum tipo de educação durante esse período. Sua educação foi o curto tempo em que esteve no internato e os poucos meses em que estudou em um colégio particular. A mãe precisou tirar férias da casa de família e pagar as despesas do colégio particular em que Adélia estudou no Rio de Janeiro por alguns meses, as roupas novas compradas pela patroa, as despesas do asilo onde morou por anos em Minas Gerais e o custo da sua viagem de ida e de volta com a filha. Adélia novamente não a reconheceu imediatamente ao vê-la, sete anos mais tarde.

Ao retornar para o Rio de Janeiro, Sampaio, com 13 anos, assistiu a um filme no cinema pela primeira vez. A sessão ocorreu no cinema Metro Passeio, que existiu entre 1936 e 1964 no centro da cidade. Adélia assistiu ao lançamento do filme *Ivan, o terrível* (Sergei Eisenstein, 1944). Sua irmã Eliana já namorava com o cineasta William Cobbett, que, na época, fazia importação e exportação de filmes russos. Cobbett foi um cineasta brasileiro, nascido no Rio Grande do Norte e que trabalhou como roteirista, diretor e produtor, além de ser sócio da Tabajara Filmes. A Tabajara Filmes foi alvo de perseguição política durante a ditadura militar, como Cadernuto coloca:

A Tabajara Filmes, localizada no bairro da Cinelândia, na Rua Álvaro Alvim, nº 24, tinha como gerente e um de seus sócios o nordestino William Cobbett Cosme Siqueira e, desde 1955, surgiu com a finalidade de distribuir filmes, principalmente de esquerda, no circuito comercial e alternativo de exibição. A empresa, responsável pela distribuição de *Encouraçado Potenkin* no Brasil, em 1963, foi co-produtora de *Ganga Zumba* (1963) e *Canalha em crise* (1963), primeiros longas-metragens de Cacá Diegues e Miguel Borges, e chegou a ser invadida por militares, nos primeiros anos do Regime Militar, em consequência de suas atividades políticas. (CADERNUTO, 2008, p. 87)

Na porta da sala de cinema, distribuíam Alka-seltzer⁴ de cortesia, como propaganda. Adélia estava sozinha e colocou três na boca, achando que era bala. Sua boca começou a espumar, mas decidiu não cuspir porque o lugar era muito bonito. Sobre essa experiência, Sampaio diz que “*assim eu acho que começou a minha trajetória. Porque daí eu digo não, não pode, agora não vou sair mais daqui.*” Ficou alucinada com a tela e decidiu que faria cinema, embora na época não existia faculdade de cinema. Antes de entrar no mundo do cinema, porém, Adélia começou a trabalhar como vendedora em lojas, aos 13 anos. Ela tem sua carteira assinada com esse registro.

Eliana e Cobbett se casaram no mesmo ano em que Adélia fez 15 anos, em junho de 1959. As sobras do bolo do casamento foram usadas na festa de aniversário de Adélia. Ao contrário de Adélia, sua irmã terminou o colégio e fez duas faculdades. Ela era formada em economia e em economia em cinema pela Fundação Getúlio Vargas. Eliana trabalhava de dia e estudava durante a noite. Sampaio diz que “*minha irmã era fascinada pelo estudo*”. A irmã de Adélia, Eliana Cobbett, é considerada a primeira produtora de filmes do Brasil (O GLOBO, 2007).⁵

⁴ Um medicamento caracterizado pela sua rápida dissolução em água, provocando efervescência.

⁵ Acessado em novembro de 2017. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-primeira-mulher-produtora-de-filmes-no-brasil-4204406>.

Ilustração 4 – Adélia, com 17 anos, e uma amiga em visita ao Cristo Redentor



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

2.2 O casamento

Após a queda de Getúlio, iniciou-se o período democrático no Brasil, em 1945. Na política externa, ocorria a vitória da Revolução Cubana, em 1959. O então presidente brasileiro, Jânio Quadros, esteve na ilha e demonstrou simpatia pelo regime de Fidel Castro e provocou a fúria dos conservadores ao condecorar Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul. Em 1961, Quadros renuncia, após Lacerda, governador da Guanabara, fazer um discurso por rádio denunciando uma tentativa de golpe. O sistema de governo passou de presidencialista a parlamentarista. João Goulart, então vice-presidente, tomou posse com poderes diminuídos em setembro de 1961 e governou até

abril de 1964, quando ocorreu o golpe militar (FAUSTO, 1995). É nesse contexto político que Sampaio conhece o seu futuro marido e pai dos seus filhos.

Em 1962, Sampaio foi a um debate político no canal de televisão TV Tupi. Quando foi embora, de ônibus, escutou um casal discutindo, defendendo os mesmos pontos de vista que ela. O homem olhou para trás, enxergou Sampaio e mudou de assunto. O ônibus estragou. Todos desceram e Adélia continuou o trajeto caminhando. Na mesma semana, Eliana convidou Adélia para jantar em sua casa, junto com o marido Cobbett. Ao chegar na casa, Adélia viu um homem baixo, com cerca de um metro e meio, sentado em um banco com as pernas cruzadas como um Buda. Cobbett os apresentou. Era Pedro Porfírio, um brasileiro nascido em Fortaleza e recém chegado de Cuba, onde trabalhava como editor da Rádio Havana. Ambos tinham 18 anos. Porfírio acusou Adélia de estar escutando a conversa dele no ônibus com Isabel, a mulher que o acompanhava naquela noite. Adélia negou e foi embora. Pedro ficou, pois era repórter do jornal *Última Hora*⁶ e estava fazendo uma entrevista com Cobbett sobre a importação e exportação dos filmes russos. Sobre os jornais daquela época, Chammas (2012) analisa o caráter político das publicações:

Entre os jornais dos anos 1950 e 1960 no Rio de Janeiro, dois se destacam por seu caráter fortemente político: a *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda, e *Última Hora*, de Samuel Wainer. (...) O jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, esteve no pólo oposto à Tribuna, em vários sentidos. Se Lacerda era famoso por seu antigetulismo visceral, Wainer se aproximou de Vargas no final dos anos 1940 e se utilizou dessa proximidade para fundar seu próprio jornal. Diferentemente da Tribuna, o *Última Hora* foi um jornal de grande circulação, mais entre os trabalhadores do que entre as camadas médias urbanas. Os embates entre os dois jornais e seus proprietários ficaram famosos na época, e o *Última Hora* acabou por tornar-se o grande porta-voz do trabalhismo, a ponto de ter sido o único jornal a circular no dia após o suicídio de Getúlio Vargas (1954) e ter sido empastelado em 1964, logo após o golpe. (CHAMMAS, 2012, p. 31)

Eliana avisou Adélia que Pedro voltaria no próximo final de semana para conversar com ela. Os dois se encontraram novamente. Pedro produzia sozinho o jornal *A Liga* e a convidou para ir conhecer o local onde os jornais são impressos. Na época, a imprensa comunista era muito relevante para a configuração de classe camponesa. Souza explica brevemente o funcionamento do jornal na época:

⁶ Jornalista desde 1961, também trabalhou nos jornais *O Dia*, *Correio da Manhã* e *Tribuna da Imprensa*, onde foi chefe de Redação. Em revistas, trabalhou na *Manchete*, *Fatos & Fotos* e dirigiu a *Central Bloch de Fotonovelas*. Chefiou a Reportagem da *TV Tupi*, foi redator da *Rádio Tupi* e teve programa diário na *Rádio Carioca*. Disponível em <http://www.blogdoporfirio.com>. Acessado em 13 de dezembro de 2017.

O período de circulação do jornal compreende a fase de desenvolvimento das Ligas por todo o país, e para além dos campos. O primeiro número do jornal é de 09 de outubro de 1962 sendo impedido de circular nos inícios da tomada de poder pela ditadura, em abril de 1964. (...) Ao longo de sua existência cargos na administração do periódico foram sendo acrescentados ou transformados e os nomes que o compuseram de igual forma se revezaram. Temos exemplos de Editor-chefe: Antonio Averiano, de Secretário: P. Porfírio Sampaio; Gerente: F. Hugo A. de Paula; Diretor-Executivo: Padre Alípio de Freitas, Redator-chefe: Gomes de Mello. Ao longo de seus um ano e seis meses de vida, a folha também estendeu seus braços para além de sua sede administrativa no Rio de Janeiro. Passou a ter sucursais em Recife, João Pessoa e por fim, em São Paulo. Sendo o alcance de sua distribuição para além destes espaços, chegando aos rincões do país, em venda nas bancas ou pela entrega dos filiados das Ligas e simpatizantes no campo e nas cidades. (SOUZA, 2010, p. 2)

Adélia aceitou o convite de Porfírio e depois tomaram uma banana split, algo inédito para Adélia. Porfírio a deixou em casa e, ao subir no bonde, mostrou uma foto de Adélia e disse que havia caído da carteira dela. Na verdade, ele tirou a foto da carteira de Adélia sem que ela visse. Ela telefonou no dia seguinte, e Pedro perguntou se ela gostaria de acompanhar o processo de diagramação de um jornal. Novamente, ela aceitou.

Porfírio falava sobre assuntos muito interessantes, como a sua experiência em Cuba e relatos que ouvira sobre a descida da Serra Maestra. Em 1959, Fidel Castro e seus guerrilheiros desceram a cordilheira Serra Maestra, o que marcou o início do fim da ditadura de Fulgêncio Batista. (CASAGRANDE, 2016) Porfírio esteve presente nesse acontecimento e Sampaio afirma que “*eram coisas muito incríveis [que ele relatava]*”. Eles começaram a namorar. Ao longo do relacionamento, Adélia aprendeu a diagramar com Porfírio e, assim, desenvolveu um ofício. Ela conseguiu trabalhos como diagramadora de jornais e revistas. No ano seguinte, em 1963, aconteceria o Congresso Pró-Cuba no Rio de Janeiro. Carlos Lacerda, ainda governador da Guanabara, vetou o evento. Então o prefeito de Niterói decidiu realizar o congresso. Adélia e Pedro participaram.

Em uma tarde, enquanto caminhavam até o Congresso, Porfírio entrou em uma loja e comprou duas alianças. Ele pediu Adélia em casamento, mas ela negou e disse que antes era preciso conversar com a sua mãe. Pedro é órfão de pai e mãe, mas tinha um tutor, seu irmão mais velho, que era racista e dizia que “Pedro arrumou uma nega para casar”. Porfírio precisava da autorização desse irmão para casar, pois a maioria civil da época era de 21 anos e ele tinha 18. Ele demorou tanto tempo para conversar com o irmão que o casal perdeu a data em que se casariam na igreja. Depois, ainda levou mais dois meses para decidir conversar com Guiomar. A mãe de Adélia achava

que Sampaio não deveria se casar, mas, que se essa era a vontade dela, que casasse. No dia 21 de junho de 1963, Adélia casou no civil com Pedro Porfírio e, dois dias depois, casaram na igreja. Ela tinha 18 anos.

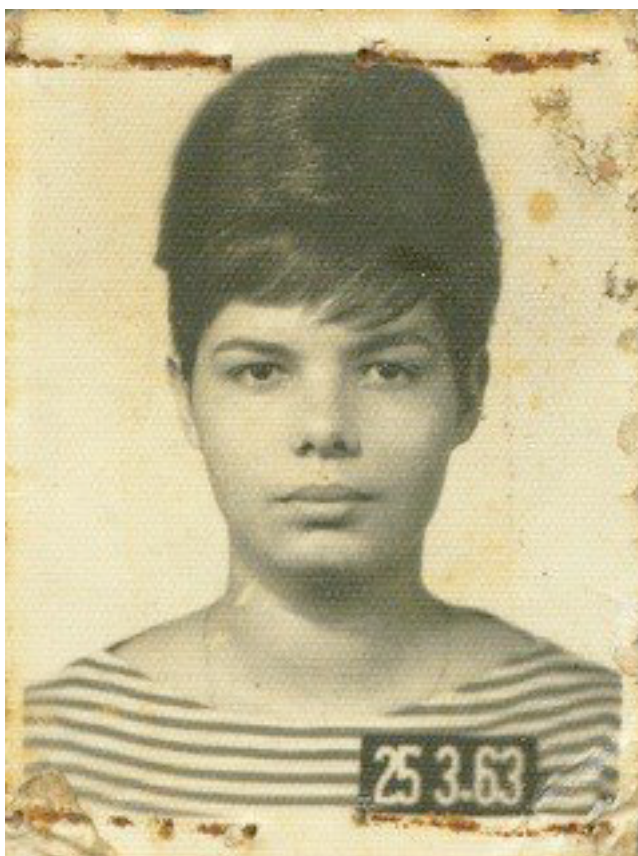
Ilustração 5 - O casamento de Adélia com Pedro Porfírio



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Adélia foi demitida e recebeu uma indenização do seu emprego. Com esse dinheiro, ela e Pedro viajaram para o sul do Brasil, em lua de mel, durante um mês. No retorno ao Rio de Janeiro, Eliana e Cobbett os buscaram no aeroporto. Cobbett disse a Pedro que ele precisaria ser forte, pois o ex-padre Alípio Cristiano de Freitas havia assumido o jornal *A Liga*. Nesse momento, o casal decidiu romper com a equipe do jornal. Adélia foi para casa, onde morava com a sua mãe, na Rua Ipiranga. Encontrou a casa desocupada. Sua mãe havia juntado os seus pertences e retornado a Belo Horizonte sem avisá-la. Guiomar estava pagando um terreno lá há anos e, quando a sua casa ficou pronta, foi embora do Rio de Janeiro. Pedro e Adélia não tinham onde morar.

Ilustração 6 - Retrato de Adélia em 1963



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Um casal de amigos (ele era jornalista e ela era ex-profissional do sexo) morava numa quitinete no bairro de Fátima e ofereceu lugar para os dois dormirem no apartamento. Era uma poltrona pequena, que virava cama de solteiro. Os dois dormiam juntos ali durante um tempo. Uma situação difícil começou a se desenrolar no apartamento. A dona era alcoólatra e tinha algumas crises enquanto estava embriagada.

Quando Adélia e Porfírio tentavam acalmá-la, ela os colocava para fora de casa. Nessas ocasiões, eles caminhavam pelas ruas e esperavam até que ela já estivesse dormindo para voltar. A situação começou a angustiar Adélia, que trabalhava como revisora em uma revista, e decidiu alugar um apartamento. Era uma quitinete, também no bairro de Fátima, com um colchão de vime, um lençol, um fogareiro para fazer café e uma chave de fenda para mexer o café. Eles foram muito felizes nesse local e o divertimento do casal durante os finais de semana era encerrar o chão com as cuecas de Porfírio, ouvindo Luiz Gonzaga.

No final do mês, chegaram as contas. Adélia achava que a única conta que precisaria pagar seria a do aluguel, mas somando o condomínio e o IPTU, o seu dinheiro não era suficiente. Eliana ajudou o casal e Pedro conseguiu outros trabalhos, pois havia deixado *A Liga*. Adélia iniciou um segundo emprego como vendedora nas Lojas Americanas durante o período de festas do final do ano e eles conseguiram ter certa estabilidade financeira.

2.3 A ditadura militar e o divórcio

Em abril de 1964 se instaura o regime militar no Brasil, que dura até 1985. Fausto fala de que forma a ditadura mudou as instituições brasileiras na época:

O movimento de 31 de março de 1964 tinha sido lançado aparentemente para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia, mas o novo regime começou a mudar as instituições do país através de decretos, chamados Atos Institucionais (AI). Eles eram justificados como decorrência “do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções.” (FAUSTO, 1995, p. 465)

O AI-1 estabeleceu a eleição de um novo presidente da República, por votação indireta do Congresso Nacional. O general Humberto de Alencar Castelo Branco foi eleito presidente no dia 15 de abril de 1964, com mandato até 31 de janeiro de 1966. Em junho de 1964, Sampaio estava grávida de oito meses. Ela participava de uma manifestação contra a ditadura militar, quando um cacete de borracha atingiu o seu abdômen e matou o seu bebê. Pelo estado avançado da gestação, Adélia precisou parir a criança no hospital. Mesmo não tendo dinheiro, teve que pagar pelo enterro do menino. Ela ainda guarda a certidão de nascimento e a de óbito. Depois disso, o casal decidiu que não queria mais ter filhos, decisão que não durou muito tempo. Com a mudança na situação política do país, o pequeno apartamento do casal servia de esconderijo para diversos amigos. A produtora Tabajara Filmes e os seus empregados sofriam

perseguições, até que foi invadida e depredada. Eliana, Cobbett e seus dois filhos permaneceram escondidos no apartamento de Sampaio por três meses.

Adélia trabalhava em uma revista chamada *Chuvisco*, cujo dono era Fausto Maia. A publicação funcionava da seguinte forma: as pessoas pagavam para que as fotos das suas festas fossem publicadas. Porfirio também foi chamado para trabalhar nessa revista e os dois arquitetaram um novo formato, com textos de intelectuais da época. Maia estava interessado em receber o dinheiro das fotos e os deixou livres para criarem. A revista tornou-se uma referência em jornalismo. Com estabilidade financeira, e após se recuperar da situação traumática, Adélia teve dois filhos. Vladimir nasceu em 1965 e Georgia Melina em 1968. Ela realizou o seu sonho de ser mãe.

A situação política do país, porém, só piorava. Em 1965, Castelo Branco decretou o AI-2. Esse ato institucional estabelecia em definitivo que a eleição para presidente e vice-presidente seria votada pelo Congresso Nacional, também reforçou os poderes do presidente da República e extinguiu os partidos políticos. Na prática, restaram apenas a Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido pró governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que reunia a oposição. Castelo ainda fez aprovar pelo Congresso uma nova constituição em 1967, que ampliava os poderes do Executivo, no que dizia respeito à segurança nacional. Em março de 1967, o general Artur da Costa e Silva tomou posse como presidente. (FAUSTO, 2002). Segundo Fausto (2002), “os grupos de luta armada começaram suas primeiras ações em 1968. Uma bomba foi colocada no consulado americano em São Paulo; surgiram também as “expropriações”, ou seja, assaltos para reunir fundos”.

Em dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva instaurou o AI-5, que, ao contrário dos atos anteriores, não tinha prazo de vigência. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo. Esse ato institucional foi entendido como um golpe dentro do golpe, e levou muitas pessoas para a clandestinidade (FAUSTO, 2002).

Em 1968 o casal já havia sido procurado por um amigo, Celestino, conhecido no jornal *A Liga* como o mestre, por ser um estrategista. Ele havia arrancado os próprios dentes, para não ser reconhecido, e pedia ajuda ao casal. Adélia e Porfirio conseguiram um emprego para ele como caseiro em um sítio de um amigo, no interior do Rio de Janeiro. O dono do sítio ficou encantado com Celestino, que pintava muito bem as

paredes da casa, e o chamou para pintar o *Cine Imperator*⁷. Ele foi. Ao chegar no local foi atropelado por uma kombi e recolhido como indigente. Eles o encontraram no Hospital Estadual Getúlio Vargas, em uma maca, num corredor, com o fêmur das duas pernas quebrado. Celestino se alojou no sofá da sala do apartamento de Adélia, que, na época, já tinha Vladimir e estava grávida de Georgia Melina.

Enquanto isso, grupos mais radicais de esquerda começaram a sequestrar diplomatas estrangeiros para trocá-los por prisioneiros políticos (FAUSTO, 2002). O grupo *Movimento Revolucionário 8 de Outubro*, MR-8, cujo nome era uma homenagem a data de morte de Che Guevara foi apontado como o responsável pelo sequestro de um embaixador americano, realizado no Rio de Janeiro (MÜLLER, 2010) e considerado o evento de maior ressonância (FAUSTO, 2002).

O MR-8 descobriu a localização de Celestino e o transportou para outro local. Porfírio e Sampaio foram convidados para se juntar ao grupo. Ele aceitou, mas Sampaio declinou o convite. Algum tempo após o ingresso de Porfírio ao MR-8, uma das mulheres que participava do grupo foi até a casa de Adélia e relatou que teve relações sexuais com Porfírio. Adélia o colocou para fora de casa assim que ele chegou.

Além da luta armada, uma das frentes contra a ditadura militar era o movimento da contracultura, como explica Coelho:

“(...) a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar (...) Mas ao contrário da luta armada, que priorizava o combate ao aparato repressivo do Estado, a contracultura dirigia-se para o que, de acordo com a sua visão de mundo, seria o fundamento do autoritarismo: a racionalização da vida social. O questionamento contracultural da racionalidade incidia nas mais diferentes dimensões da vida cotidiana. O caráter pluridimensional dessa prática social aparecia nas suas principais características: a ênfase na subjetividade em oposição ao caráter objetivo/racional do mundo exterior, a aproximação com a “loucura” e a marginalidade, a construção de comunidades alternativas. (COELHO, 2005, p. 39)

Em 1968, Porfírio trabalhava no jornal *Correio da Manhã* e enviava dinheiro mensalmente para Adélia cuidar dos filhos. Surgiu, então, uma oportunidade para ela se inserir no mercado cinematográfico, como telefonista na empresa Difilm, a principal distribuidora de filmes do Cinema Novo. Na distribuidora, Sampaio conheceu todos os cineastas do período, que achavam esquisito uma telefonista assistir os filmes de Jean-Luc Godard. Ela passou a organizar cineclubes, fazer debates e juntar pessoas que ela

⁷ O *Cine Imperator* inaugurou em 1954 e foi o maior cinema da América Latina. Em 1986 encerra as suas atividades. Em 2012 ele reabre, com o nome Imperator – Centro Cultural João Nogueira. Acessado em 29 de novembro. Disponível em <<http://imperator.art.br/sobre>>.

considerava importantes. Os filmes eram exibidos em 16mm. Sampaio também adquiriu um projetor de 16mm de segunda mão para exibir os filmes para os seus filhos em casa.

Porfírio foi preso no dia 27 de junho de 1968, seis meses após Sampaio entrar na distribuidora. Adélia também foi levada da porta da Difilm. Ela foi queimada com cigarro e agredida por supostamente possuir uma mala de dinheiro. Passou uma noite presa e foi liberada. Depois do episódio, ocorreu uma pressão na DiFilm para que ela fosse demitida. Luiz Carlos Barreto, responsável pela distribuidora, se negou a demitir Adélia e disse que “se a polícia quiser, precisará invadir a DiFilm, mas ela não irá para fora”. Sampaio prosseguiu no trabalho com a responsabilidade de dar o melhor de si. Seu marido era conterrâneo de Barreto, seu chefe, e ele pediu para Sampaio não parar de visitar o marido na cadeia. Pedro permaneceu preso e nenhum advogado quis se envolver com o caso, por se tratar de um preso político durante a ditadura militar. O site *FilmeB* explica a relevância do produtor Luiz Carlos Barreto, atuante ainda hoje, com 89 anos, no cinema brasileiro:

Um nome que está no centro da história do cinema brasileiro desde a década de 1960. Como produtor, tem em seu currículo uma enorme lista de títulos importantes, incluindo um dos filmes mais vistos da história do cinema brasileiro, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, que atraiu mais de 10 milhões de espectadores. Sempre presente na formulação de políticas para a produção nacional, tem sido líder da busca de soluções para a auto-sustentabilidade da indústria audiovisual no país. Nascido em 1928, na cidade de Sobral, no interior do Ceará, descobriu sua vocação cinematográfica como fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, durante a cobertura das filmagens de Barravento, o primeiro filme de Glauber Rocha, no interior da Bahia, em 1961. Entrou efetivamente para o meio quando escreveu, junto com Roberto Farias, o roteiro de *O assalto ao trem pagador* (1962). Fez a fotografia de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, clássico do Cinema Novo, prêmio da crítica no Festival de Cannes de 1964. Em 1965, abandonou de vez o jornalismo e passou a dedicar-se exclusivamente ao cinema, fundando a Difilm, uma distribuidora que reunia vários diretores do Cinema Novo. Em seguida, fundou a L.C. Barreto, com a qual realizou alguns dos mais importantes títulos do cinema nacional. Foi coprodutor de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, prêmio da crítica no Festival de Cannes de 1967, e produtor de, entre muitos outros títulos, *Bye bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues, e *Memórias do cárcere* (1983), de Nelson Pereira dos Santos, também premiado pela crítica em Cannes. Já levou o país duas vezes à festa do Oscar, com filmes dirigidos por seus filhos: *O quatrilho* (1996), de Fábio Barreto, e *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto (FILMEB, 2017).

Em 1969, o general Emilio Garrastazu Médici assumiu a presidência e o seu governo é considerado “um dos períodos mais repressivos, se não o mais repressivo, da história brasileira” (FAUSTO, 2002) As telecomunicações evoluíram muito no Brasil durante esse momento e, se em 1960, apenas 9,5% das casas urbanas tinha televisão, em

1970 a porcentagem subiu para 40%. Nesse período a TV Globo se consolidou no Brasil, como explica o historiador Boris Fausto:

(...) beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou em porta-voz, a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país. A promoção do “Brasil grande potência” produziu resultados no imaginário da população (FAUSTO, 2002, p. 268).

Também é nesse mesmo período que a Embrafilme, “a mais sólida agência de desenvolvimento da atividade cinematográfica” do Brasil, é criada. No dia 12 de setembro, a Empresa Brasileira de Filmes S/A, de economia mista, foi formalizada, através do Decreto-Lei nº 862. De acordo com Amancio, a Embrafilme tinha os seguintes objetivos:

(...) a EMBRAFILME tinha como objetivos a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. (AMANCIO, 2000, p. 23)

O Rio de Janeiro era a sede de alguns dos mais importantes órgãos e empresas audiovisuais do período. Além da própria TV Globo, também a Embrafilme e a Secretaria do Audiovisual ficavam na cidade. Em uma das visitas no presídio, Adélia contou do seu novo emprego na Difilm e Porfírio respondeu “finalmente você vai mergulhar nessa sua janela”. Ela concordou, feliz, e ele perguntou: “você acha que vai mergulhar nessa janela sendo telefonista?”. Ele também disse que ela não conseguiria ganhar mais do que um salário mínimo e que ela não teria a guarda das crianças. Mesmo assim, Sampaio conseguiu tirá-lo da prisão e absolvê-lo. Também fez o registro profissional dele como jornalista enquanto estava detido. Sobre essa situação Adélia diz: *“na medida em que ele percebeu a perda, porque ele me perdeu mesmo, ele começou a me sabotar.”*

Durante o período na prisão, Porfírio enviou em torno de 700 cartas para Sampaio, que mantém todas até hoje. Ela queria mostrar às crianças quando elas crescessem, pois algumas eram endereçadas a elas, para que entendessem o pai. O advogado Celso Nascimento conseguiu absolver Pedro Porfírio depois de um ano e meio na cadeia e o divórcio foi oficializado em 1970. O fim do seu casamento foi uma das inspirações que a levou realizar *Amor Maldito*: *“o meu próprio longa é sobre isso*

que eu acabei de contar. (...) Acho importante deixar isso registrado para que os meus netos não cometam esses erros pequenos, porque eu acho que foi um erro pequeno e resultou numa tragédia.”

O período em que Adélia trabalhou como telefonista na Difilm e de que forma a sua carreira enquanto cineasta se desenvolveu está detalhada no próximo capítulo. Para finalizar *A vida de Adélia: história e memória*, o próximo segmento relata a retomada da sua carreira.

2.4 A retomada

Sampaio era amiga pessoal de Cosme Alves Neto, diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM). Ele pediu para arquivar os negativos dos filmes de Adélia, na época em que foram produzidos, durante o começo dos anos 80, e Adélia aceitou. Em 2006, o Canal Brasil a procurou, pois tinha interesse em exibir as obras da diretora. Sampaio contactou a Cinemateca e descobriu que os seus filmes haviam desaparecido. Ela tinha os certificados da Agência Nacional do Cinema, a ANCINE, guardados e contratou um advogado para processar o museu. Esse processo ainda está em andamento. Ela tem em casa duas cópias de seus curtas, uma do *Denúncia Vazia* e a outra do *Adulto não brinca*, em 16mm, que precisam ser restauradas. O custo do processo de restauração é alto e Sampaio ainda não conseguiu o patrocínio necessário para dar andamento a esse processo.

Sua irmã Eliana faleceu no dia 1º abril de 2007, aos 65 anos, após um mau súbito. A irmã de Adélia estava morando em Florianópolis quando a fatalidade ocorreu. Sua mãe Guiomar faleceu em agosto de 2009. O período de Adélia atuando no mercado cinematográfico acabou durante o governo Collor, quando precisou fechar a sua produtora. Naquela época houve um desmantelamento das estruturas de produção e comercialização da Embrafilme (MARQUES, 2007). Sampaio ingressou no teatro, como assistente de direção de Miguel Falabella, e trabalhou doze anos com ele. Sua maior emoção durante esse período foi levar o musical *South American Way* (2001) para Buenos Aires e a peça ser aplaudida por 40 minutos. Foi através da peça que Sampaio conheceu a atriz Stella Miranda, que interpretava a personagem principal da peça, Carmen Miranda.

Na época da entrevista, Stella estava fazendo ensaios com Adélia para encenar o seu próximo curta-metragem, *Mundo de Dentro*. A cineasta está passando novamente por um processo criativo, após 16 anos sem dirigir e roteirizar. Além desse curta,

Sampaio planeja um longa-metragem e outro curta. *Mundo de Dentro* foi filmado no final do mês de outubro. O fotógrafo de *Amor Maldito*, Paulo César Mauro, compõe a equipe. Ela também convidou uma estudante chamada Bia, que havia convidado Sampaio para exibir o filme em sua universidade em Cachoeira na Bahia, para produzir. A cineasta contou brevemente a sinopse do filme:

O curta narra a história de uma atriz, que senta no camarim, começa a se maquiar e, de repente, se olha no espelho. Ela começa a falar de coisas do passado, relembra das passeatas, da ditadura e dá sinais de estresse. Uma mão entra em quadro e diz: vamos? Ela levanta e cobre a câmera. Quando gira, está em um corredor longo, acompanhada de uma enfermeira, usando uma camisa de força. Ela atravessa o corredor e o refletor explode (SAMPAIO, 2017).

Seu filho, Vladimir, hoje é marqueteiro, mora em Brasília e é pai de dois filhos. Georgia Melina, sua filha mais nova, é figurinista da Rede Globo e mora no Rio de Janeiro com a sua filha Antônia. Adélia Sampaio considera que a sua carreira cinematográfica foi resgatada historicamente por Edileuza Penha de Souza, pesquisadora da Universidade de Brasília, em 2016, como foi relatado na introdução. Desde então, Adélia vem sendo contatada por diversas entidades e atravessa o país contando a sua história, exibindo sua obra e recebendo homenagens. No *1º Encontro de Cineastas e Produtoras Negras*, realizado na Universidade Nacional de Brasília, além da homenagem realizada a cineasta, o seu nome também deu nome aos troféus.

Ilustração 7 – Prêmio Adélia Sampaio do 1º Encontro de Cineastas e Produtoras Negras



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Ilustração 8 – Adélia Sampaio com as vencedoras do prêmio Adélia Sampaio



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

A cineasta se orgulha de ter alcançado os dois objetivos da sua vida: criar muito bem os seus dois filhos e fazer o seu cinema. Fez os filmes que escolheu fazer, para dizer o que pensa. Independentemente da qualidade cinematográfica deles, foram os

filmes que ela quis fazer e isso deu a ela um sentido para a sua vida: “*eu não vim aqui a passeio.*”

3. A CINEASTA ADÉLIA SAMPAIO

Esse capítulo apresenta a trajetória profissional de Adélia no cinema brasileiro. Sampaio participou ativamente de um dos períodos mais ricos do cinema brasileiro, o Cinema Novo, trabalhando como telefonista na empresa Difilm. Esse período de sua vida é apresentado em *A Difilm e o Cinema Novo*. Em seguida, a cineasta partiu para a direção de produção, função em que desenvolveu uma vasta carreira, detalhada na seção *A diretora de produção*. Depois dessa experiência no mercado cinematográfico, Adélia abriu sua própria produtora. A parte final desse capítulo é *Uma pequena produtora* e retoma as experiências de Adélia como diretora e produtora em seus quatro curtas-metragens. Essa seção se divide em cinco segmentos, cada um detalhando o processo de criação dos seus trabalhos.

3.1 A Difilm e o Cinema Novo

A Difilm era a distribuidora dos filmes do Cinema Novo, um movimento cinematográfico surgido no Brasil que realizou uma série de filmes e que foi atingido pelo golpe militar em seu auge criativo. Ismail Xavier analisa de que forma a estética do movimento dialogou com o momento político:

No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas (XAVIER, 2001, p. 57-58).

Cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Júlio Bressane, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e o próprio Cacá Diegues, cujo livro de memórias é utilizado como referência bibliográfica para este trabalho. Diegues relata quais eram as motivações do Cinema Novo:

O programa do Cinema Novo era muito simples, tinha apenas três objetivos: mudar a história do Brasil, a do cinema e a do mundo. Pra isso, pensávamos na grande contribuição que o Brasil tinha a dar à humanidade e à civilização, o que ocorreria através de nosso cinema, em nome de um povo original, revolucionário, cheio de imaginação. Contestávamos o modelo hollywoodiano, puramente comercial,

dramaticamente convencional. Queríamos algo novo, que refletisse o nosso país e a cultura original que aqui se fazia (DIEGUES, 2004, p. 29).

Considero que Sampaio tenha sido uma participante ativa desse movimento, apesar de não ter participado das produções filmicas. Adélia era telefonista da Distribuidora Difilm, onde pode conviver com os cineastas e observar de que forma os filmes eram produzidos. Sobre o Cinema Novo, Sampaio afirma que os filmes funcionam, pois houve um entrelaçamento entre os realizadores. O cinema é a arte do coletivo e é fundamental trazer pessoas para a sua crença, para somar ao filme em que se está trabalhando e é dessa forma que esses cineastas trabalhavam. Dividiam os roteiros entre si e não havia medo de que o trabalho fosse plagiado pelo outro. Comparando o modo de produção realizado pelo grupo de cineastas com o modo atual, ela diz que: *“hoje em dia a gente vê muito isso [ter medo do trabalho ser plagiado pelo outro], o que é um erro, porque o cinema é justamente outra coisa”*. Também recorda Domingos de Oliveira como um cineasta que até hoje coloca em prática o agrupamento de pessoas. É um período muito rico, pois Sampaio passa a conviver com os realizadores e a ouvir as suas conversas sobre filmes, ideias e planos: *“eles eram muito focados. Eles tinham uma certeza: de que eles iriam conseguir pular o muro. Isso que me faltava”*. Entre os cineastas do Cinema Novo, quem mais admira são Joaquim Pedro de Andrade⁸ e Leon Hirszman⁹, que eram seus amigos: *“conviver com essas pessoas era como entrar na universidade”*. Xavier avalia que esse tenha sido o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro:

(...) quando a nossa atenção se volta para o processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 1970, tal processo se apresenta como dotado de uma peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias, que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, 2001, p. 14)

⁸ Dirigiu os filmes *Garrincha, alegria do povo* (1963), *O Padre e a Moça* (1965), *Macunaíma* (1969), entre outros. Morreu aos 56 anos, vítima de câncer de pulmão, em 1988. Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0207029/bio?ref=nm_ov_bio_sm> Acessado em 29 de novembro de 2017

⁹ Foi cineasta, documentarista e autor de ficção. Dirigiu um dos cinco episódios do filme *Cinco vezes favela* (1962), o filme *A Falecida* (1965), adaptação do livro de Nelson Rodrigues, entre outros. O seu filme *Eles não usam black-tie* (1981) ganhou três prêmios no Festival de Veneza. Morreu em 1987, por complicações com o vírus HIV. Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0386706/bio?ref=nm_ov_bio_sm> Acessado em 29 de novembro de 2017.

A Difilm criou uma nova proposta de distribuição para o cinema brasileiro. Os filmes eram distribuídos sem que o exibidor pudesse escolher o filme. Era obrigatório que o dono do cinema exibisse todos, independentemente da perspectiva da bilheteria ser alta ou baixa – uma prática inédita no mercado até então. A distribuidora também atuava como coprodutora de filmes, tanto autorais como comerciais:

(...) tratava-se de uma iniciativa de unir “produtores de filmes de longa metragem em torno de uma empresa distribuidora e coprodutora cinematográfica comercial” (RAMOS, 2000, p. 214), com o intuito de lançar filmes autorais como, por exemplo, “O desafio” e o próprio “O bravo guerreiro”, e também filmes com mais apelo comercial como “Garota de Ipanema” (Leon Hirzman, 1967) e “Macunaíma” (Joaquim Pedro de Andrade, 1971) (...) (ROSA, 2016)

Adélia fez um curso de continuidade e se ofereceu para trabalhar como continuísta e assistente de direção nos filmes com que tinha contato. Ela evitava mostrar nos sets de filmagem dos quais participava a sua verdadeira intenção, que era chegar à direção. Dentro da distribuidora, passou ao faturamento da empresa. Após, decidiu fazer direção de produção, mas esse cargo lhe foi negado, porque supostamente as mulheres dessa posição não seriam respeitadas pelos homens da equipe elétrica e da maquinaria. Adélia insistiu com os seus chefes e começou a trabalhar na direção de produção.

3.2. A direção de produção

Adélia relata que foi extremamente difícil entrar no set como diretora de produção, mas que se impôs e conseguiu. Ela desenvolveu alguns métodos de trabalho que não eram práticas comuns. Ela exigia, por exemplo, que toda a equipe técnica, incluindo o maquinista e a equipe elétrica, recebessem uma cópia do roteiro. Muitos reclamavam, mas Sampaio insistia que a leitura precisava ser feita. Também defendia que o maquinista, o eletricitista e o assistente de câmera assistissem ao copião no final das filmagens, para que, caso houvesse qualquer problema na cena, o próprio responsável pudesse se dar conta de onde errou. Sampaio considera-se “*um veículo que criava mercado de trabalho*”.

Ilustração 9 – A equipe de *O segredo da rosa* (1974) almoça na casa da diretora do filme, Vanja Orico



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Isso criou um amadurecimento intelectual naqueles que não estudaram sobre a prática, pois a grande maioria dos técnicos era da periferia e eram negros. Sampaio relata que, naquela época, “*não existia técnico branco*”, embora hoje exista. Diz que conseguiu entrar na alma dessas pessoas, porque, da mesma forma que chegava com o discurso para ler o roteiro e estudar a decupagem¹⁰ do filme, ela procurava saber da família, dos filhos e das esposas dos seus colegas. Tentava penetrar no universo daquelas pessoas, indo a aniversários e estabelecendo um vínculo. Sabia que era muito difícil para eles, por serem de uma classe social frágil e receberem uma remuneração extremamente alta. Apenas 2,2% dos homens negros recebiam entre 5 e 10 salários mínimos mensais no Brasil em 1980 (ALVES, 1984). Sampaio relata que muitos gastavam uma grande parte do salário em bebida ou com mulheres fora do casamento e ela vigiava essas situações, para tentar evitar que ocorressem. Diz que, embora fosse pobre e preta, morava na zona sul do Rio de Janeiro e era muito respeitada por isso.

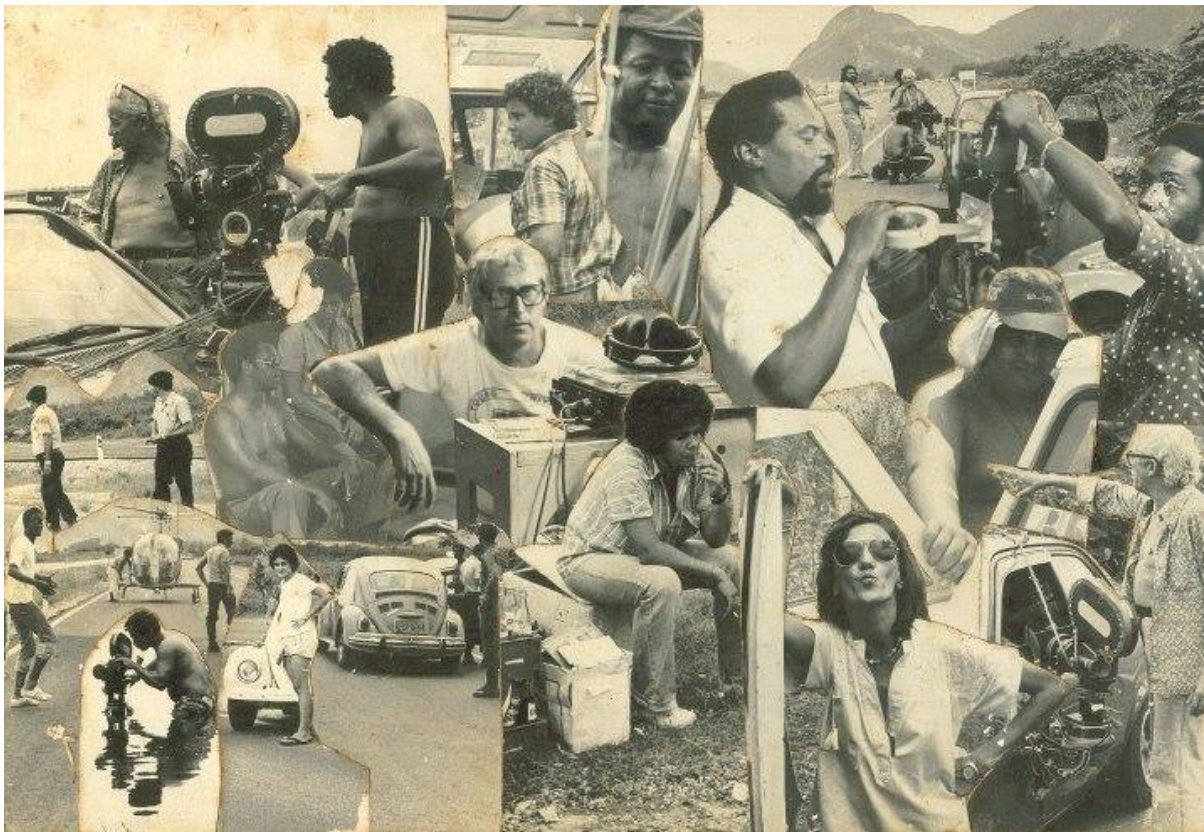
¹⁰ A decupagem é um instrumento de trabalho que designa de modo mais metafórico a estrutura do filme, como seguimentos de planos e de seqüências. (AUMONT e MARIE, 2003)

O primeiro filme que produziu foi *A Cartomante* (1974), dirigido e roteirizado por Marcos Farias. O seu cachê foi um porcentual da bilheteria. Adélia conseguiu filmar no Largo do Boticário, na casa de Augusto Rodrigues, um artista plástico precursor no ensino de arte para crianças (ZOLADZ, 1990). Na primeira sessão do filme, o cineasta Geraldo Santos Pereira perguntou a Farias quem havia conseguido a autorização para filmar na casa de Augusto Rodrigues. Adélia foi, então, contratada para produzir *O Seminarista* (1977), em cinco cidades diferentes em Minas Gerais.

Após, Sampaio trabalhou no filme *Coronel e o Lobisomem* (1979), dirigido por Alcino Diniz. A princípio Diniz não queria Adélia trabalhando no filme, pois seriam feitas algumas viagens e a equipe era formada majoritariamente por homens. Sampaio insistiu em ir e disse que deveria ser respeitada. Durante as filmagens começaram a ocorrer atrasos nas diárias, pois Diniz sempre queria filmar mais planos durante o intervalo de almoço. Mesmo Sampaio dizendo que a pausa era necessária para a equipe, Diniz continuava filmando e, por isso, todos trabalhavam horas extras. Em um dado momento das filmagens, a equipe se revoltou e pediu que Adélia fosse retirada da equipe, pois ela seria a responsável pelos atrasos. Sampaio então reúne os homens para conversar: *“olha, o problema é o seguinte: eu quero ver quem é macho quando eu entrar no set e disser: Alcino, o almoço da galera tá liberado. Eu quero ver qual é o macho que vai desligar a luz e vai dizer [para Diniz] que não, não vai fazer plano nenhum.”*

No dia seguinte, ao anunciar o almoço, o eletricitista chefe, que segundo ela, *“[era] preto. Preto, né. Aí tem que ser solidário.”* Ele desligou a chave de luz. Alcino perguntou se eles haviam enlouquecido e Adélia respondeu que não, que a equipe precisava comer na hora certa. A partir desse evento, ela foi chamada de “a rainha da pesada” e tornou-se muito amiga dos homens que, inicialmente, haviam pedido para que se retirasse da equipe.

Ilustração 10 – Colagem feita por Adélia com fotos dos integrantes da equipe do filme *Parceiros da Aventura* (1979), do qual foi diretora de produção



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Luiz de Barros, também conhecido por Lulu de Barros, fez mais de 180 filmes, incluindo o primeiro filme com som brasileiro, *Acabaram-se os otários* (1929). O cineasta, que estudou cinema em Paris, também seria o autor daquela que é tida como a primeira adaptação de uma obra literária no Brasil: “Em 1914 (...), Barros filma *A Viuvinha*, também baseada em José de Alencar. Mas, o produtor Ítalo Dandini, decepcionado com o resultado artístico e o trabalho do laboratório, teria destruído a película antes mesmo de sua exibição” (ZAMBERLAN, 2007, p. 23).

O jornalista Sérgio Augusto considera Barros, que morreu em 1981, o precursor da chanchada (ZAMBERLAN, 2007). Adélia, através de sua própria produtora, *A.F. Produções Artísticas*, produz o último longa-metragem desse ícone do cinema nacional, *Ele, ela, quem?* (1980), que discutia a transexualidade. O processo foi extremamente cansativo para Sampaio, pois Barros não trabalhava com copião – uma cópia de

segurança feita do negativo para ser editado e para preservar o material original. Ele montava diretamente no negativo original. O filme ficou pronto e foi lançado.

A direção de produção é a função responsável por toda a organização prática das filmagens, participando da análise técnica e da elaboração do plano de filmagem. O diretor de produção deve supervisionar, prever e ter conhecimento de todos os detalhes que ocorrem. Já o produtor executivo, segundo Marques (2007) “é o principal auxiliar do produtor e deve ser alguém de sua total confiança, tanto do ponto de vista financeiro quanto técnico e artístico”. A produção executiva estabelece o orçamento, o financiamento e negocia os valores com toda a equipe do filme e com os fornecedores. Eliana e Adélia firmaram uma parceria de trabalho. Enquanto Sampaio fazia a direção de produção, sua irmã fazia a produção executiva dos filmes que produziram juntas. Segundo Adélia, Cobbett era extremamente ciumento com a mulher e, por isso, não gostava que Eliana fosse a campo produzir. Adélia ia a campo para produzir.

Ilustração 11 - Equipe do filme *Ele, ela quem?* (1980)

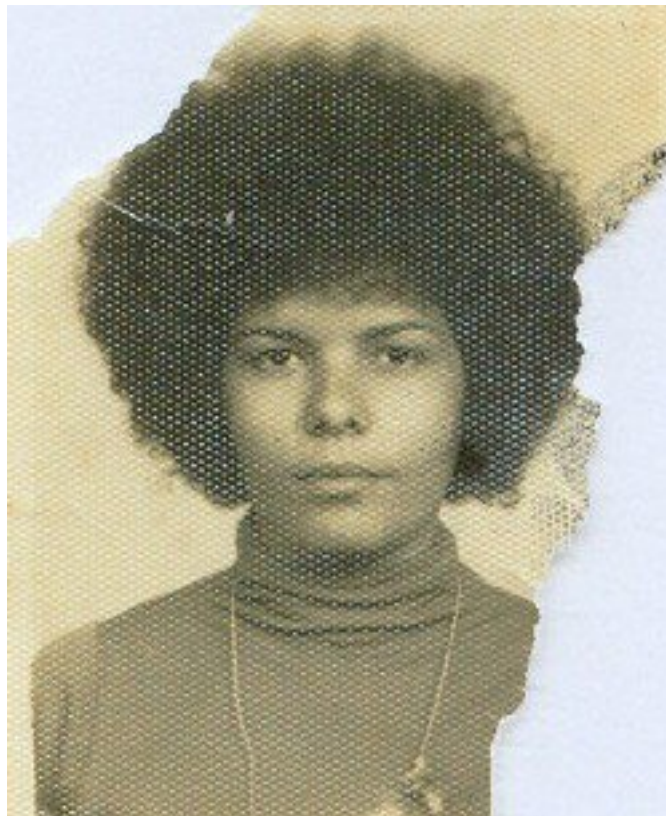


(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Através do contato com a distribuidora e com a sua irmã, Adélia insere-se no mercado com outras funções: “comecei a passar por diversos segmentos, eu sei fazer

em cinema: câmera, montagem, claquete, continuidade; fui produtora de 72 filmes, até chegar na direção do meu primeiro curta. E sempre com um objetivo de fazer um longa-metragem.” Também trabalhou como boom e maquiadora, pois, na época, o cinema brasileiro funcionava da seguinte forma: se você sabe fazer, faz. Estabeleceu uma relação muito próxima com Rafael Valverde, um amigo montador, que lhe propôs aulas de moviola. Adélia aprendeu a editar, trabalhando com ele durante a noite e recebendo algum dinheiro. Eduardo Leone¹¹, o montador que edita os filmes de Sampaio posteriormente, levava para Adélia as sobras de películas dos filmes que montava. Ela mantinha esse material em uma geladeira em casa, dividindo espaço com a comida das crianças, e o utilizou para gravar os seus curtas-metragens. Sampaio também doava as sobras para outras pessoas, porque segundo ela “*o cinema, apesar de ser a arte do coletivo, é muito elitista*”. Ela começou, então, a dirigir seus próprios filmes, todos muito influenciados pela sua própria vida.

Ilustração 12 – Retrato de Adélia



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

¹¹ Eduardo Leone era professor na Universidade de São Paulo e o seu livro *Reflexões sobre a montagem cinematográfica* foi finalizado por alunos, pois ele já havia falecido.

3.3 Uma pequena produtora

Em 1978, Sampaio saiu da Difilm e decidiu abrir sua própria produtora, chamada *A.F. Produções Artísticas*. Além da vontade de fazer os seus próprios filmes, ela queria produzir os de outros diretores. Foi um amadurecimento para Adélia, pois não gostava de lidar com burocracias e precisou assumir essa posição com a empresa. Uma das suas maiores preocupações era ser totalmente ética e recolher todos os impostos necessários da produtora. É através dos seus filmes que Sampaio aproximou os seus filhos do meio. Vladimir interpretou alguns papéis e Georgia Melina hoje trabalha como figurinista. É através da *A.F. Produções Artísticas* que Sampaio realiza os seus filmes como diretora. O processo de criação de cada um está detalhado resumidamente nos próximos segmentos.

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

3.3.1 *Denúncia Vazia* (1979)

Em 1979, Sampaio morava no bairro Flamengo, na rua Paysandu, com duas crianças pequenas, quando foi despejada com base na lei Denúncia vazia¹². Foi até um advogado que lhe informou que precisaria desocupar o apartamento, não havia o que fazer. Uma semana depois, ela leu no jornal que um casal de velhinhos havia se suicidado ao receber uma denúncia vazia. Ela decidiu fazer um curta-metragem sobre isso, impulsionada por sua irmã Eliana. Em *Denúncia Vazia* (1979), um casal de idosos aposentados recebe uma denúncia vazia e procura um advogado. Ele diz que não há

¹² Denúncia vazia é a retomada do imóvel pelo locador, sem necessidade de justificativa, após o término do prazo de locação inicialmente fixado em contrato. Pode ocorrer: nas locações, que a partir de 20/12/1991, foram contratadas por escrito e cujo prazo inicial de locação seja igual ou superior a 30 meses; nas locações ajustadas verbalmente ou por escrito, com prazo inferior a 30 meses, se o locatário tiver permanecido no imóvel por mais de 5 anos ininterruptos; a qualquer tempo, se o locatário permanecer no imóvel após o prazo estabelecido no contrato. Para todos os casos, serão concedidos 30 dias para a desocupação. Disponível em: <http://www.procon.sp.gov.br/texto.asp?id=599>. Acessado em 21 de dezembro de 2017.

solução e o casal faz um pacto. Tomam chá, veem fotos do passado e se suicidam. Deixam um bilhete: às autoridades competentes: eu e meu marido não temos condições de alugar um outro apartamento e achamos que essa seria a melhor solução.

Ilustração 13 – Still da filmagem do curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979)



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

O filme tem uma boa repercussão crítica, anormal para um curta-metragem, pois o ator Rodolfo Arena, que atuou em mais de 90 filmes¹³, era considerado um ícone e Sampaio comenta que *“ele coloca a alma dele naquele personagem”*. Já a atriz principal era Catarina Bonaki, uma búlgara que morava em Santa Teresa no Rio de Janeiro, e que, por meio de Adélia, começou a estudar teatro com mais de 70 anos. Ela tinha 82 anos quando realizou o filme. Além do curta-metragem, Bonaki também trabalhou em *Parceiros da Aventura* (1979), produzido por Adélia.

¹³ De acordo com o IMDB, Rodolfo Arena atuou em 91 filmes. Disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0034260/>> Acessado em 29 de novembro de 2017.

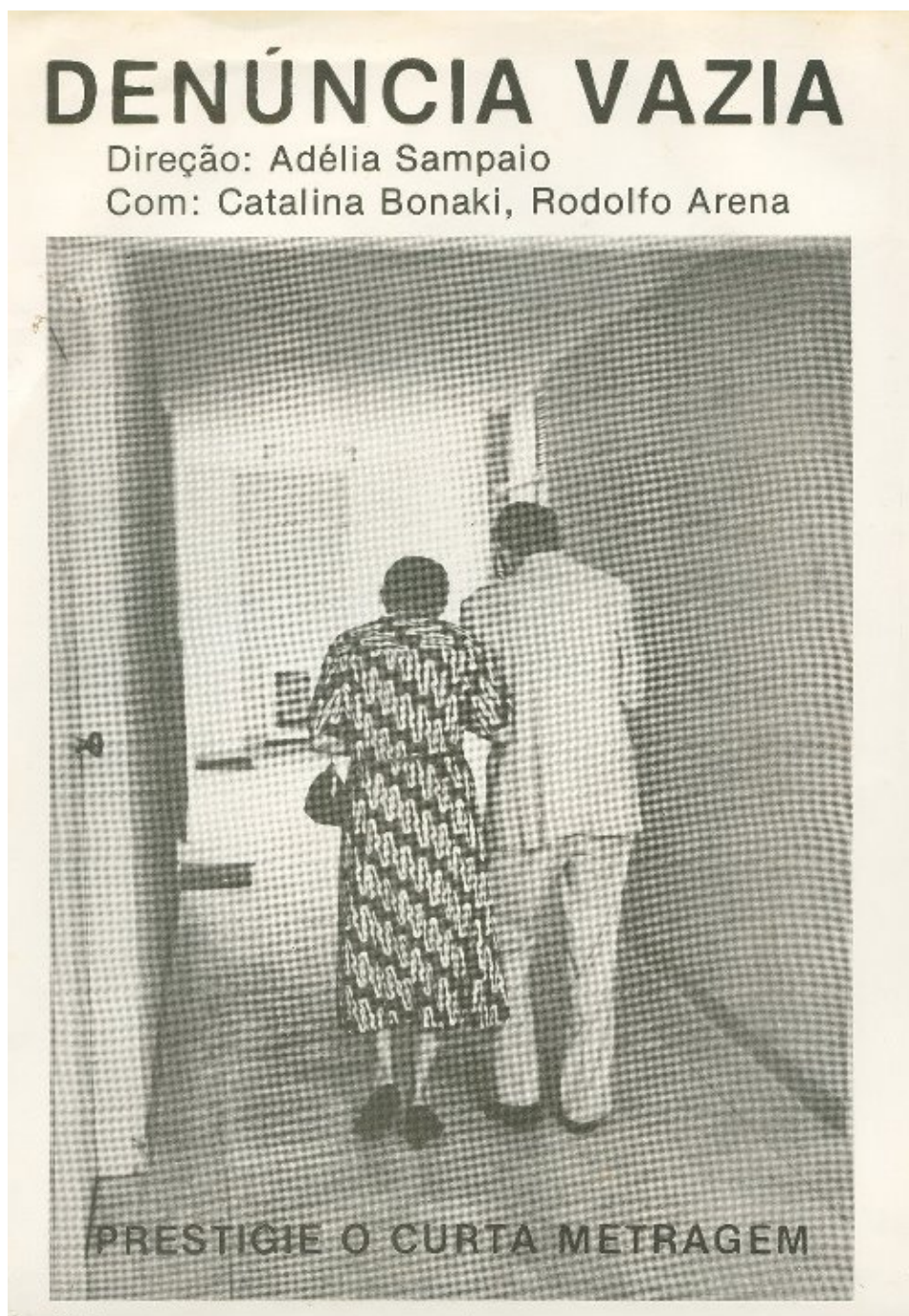
Ilustração 14 – Still da filmagem do curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979)



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

O curta foi selecionado para o Festival de Brasília. Na plateia, estava a sobrinha do casal de idosos que se suicidou, o mesmo da notícia do jornal. A sobrinha se identificou e perguntou a Adélia se ela conhecia a tia e o tio dela. Sampaio nega. A sobrinha diz que ficou muito chocada com o filme, pois “eles tinham dois hábitos. Um era sentar na mesa para tomar chá e o outro era folhear álbum de fotografia”. Duas cenas mostravam essas ações no filme. Adélia conseguiu uma cópia do curta-metragem para ela.

Ilustração 15 – Cartaz do filme *Denúncia Vazia* (1979)



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Ilustração 16 – Still da filmagem do curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979)



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Ilustração 17 – Still da filmagem do curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979)



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Ilustração 18 – Still da filmagem do curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979)



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

3.3.2 *Adulto não brinca* (1981)

O curta-metragem *Adulto não brinca* (1981) também foi baseado em uma experiência vivida por Sampaio. A empregada doméstica que trabalhava na casa de Adélia chegou atrasada. Adélia ficou braba, pois não poderia sair de casa sem ter com quem deixar os seus filhos. A empregada relatou que precisou buscar o filho na delegacia. Ele havia feito uma brincadeira com amigos, na baixada fluminense, onde moravam. Os meninos fizeram um boneco do tamanho de um homem e o colocaram estirado na rua, como se fosse um morto, com velas em volta. Um policial viu a cena e ligou para o seu comando, que enviou reforços para o local. Os meninos saíram correndo, mas dois foram pegos e levados para a delegacia. O delegado só os liberou quando suas mães chegaram para buscá-los. O curta-metragem mostra essa situação e é um dos filmes que Sampaio tem cópia.

Imagem 19 – Still da filmagem do curta-metragem *Adulto não brinca* (1981)



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Ilustração 20 - Os atores de *Adulto não brinca* (1981), Vladimir Sampaio e amigo, durante a filmagem do curta.



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

***3.3.3 Agora um Deus dança em mim* (1982)**

Para o seu terceiro curta-metragem, Sampaio se baseou numa experiência vivenciada pela sobrinha. A filha de Eliana e Cobbett, Tatiana, fez dez anos de dança e, quando ela terminou o colégio, seus pais a pressionaram para fazer vestibular, alegando que não havia mercado de dança no Brasil. Tatiana entrou em crise, pois não queria fazer vestibular. Ela procurou Adélia, que a defendeu perante os pais, mas eles insistiram que Tatiana fosse para a universidade. A jovem encontrou uma vaga em uma escola de balé em São Paulo e pediu a Adélia que convencesse os seus pais para deixá-la ir. Sampaio disse para Eliana que pagaria a passagem de ida de ônibus da sobrinha e conseguiria um lugar para ela dormir, na casa de um amigo, mas Eliana não permitiu. Então Adélia embarcou com Tatiana em um ônibus para São Paulo. Ao chegar na rodoviária, ela ligou para a irmã e avisou que estava com a sobrinha e que ela faria a audição. Sampaio entregou a sobrinha ao seu amigo, que as aguardava, e voltou no ônibus seguinte para o Rio de Janeiro.

Tatiana passou na audição e foi contratada. Ela voltou para o Rio de Janeiro muito feliz, quando recebeu a notícia de que receberia meio salário mínimo. A sapatilha que precisava usar nos ensaios custava dois salários mínimos. Adélia se arrependeu de a ter ajudado, mas decidiu fazer um curta-metragem, chamado *Agora um Deus dança em mim* (1982), contando a história de Tatiana e a dificuldade de ingressar no mercado de dança no Brasil, para ajudar a bancar a sobrinha.

Sampaio era amiga de Severiano Ribeiro Júnior, que na época era dono de salas de cinema no Rio de Janeiro e em São Luiz. A empresa, que completou 100 anos em 2017 e que agora chama-se *Kinoplex*,¹⁴ e é a maior rede de exibição no Brasil, com 260 salas em 19 cidades. Adélia conversou com Severiano, para que seus curtas-metragens fossem exibidos antes de filmes. *Agora um Deus dança em mim* foi exibido antes de *E.T. – O Extraterrestre* (1982) e ela conseguiu arrecadar uma boa verba, pois ganhava 20% do ingresso do longa-metragem. Na época a “Lei do Curta”¹⁵ estabelecia que nas exibições de filmes estrangeiros de longa-metragem, deveria ser incluso um curta-metragem brasileiro. Não existe cópia desse filme.

¹⁴ A família Ribeiro iniciou com uma sala de cinema em São Luiz, em 1917, e chegou ao Rio de Janeiro em 1923. Gradualmente, a empresa se transformou na maior rede de exibição de filmes totalmente brasileira. Severiano Ribeiro, pai de Severiano Ribeiro Júnior, participou da criação do primeiro polo cinematográfico brasileiro, a Cinelândia. Também fundou o Sindicato Cinematográfico dos Exibidores, com outros exibidores cariocas. Disponível em <<https://www.kinoplex.com.br/empresa/trajetoria/>> Acessado em 29 de novembro de 2017.

¹⁵ A base da "Lei do Curta" é o artigo 13 da Lei Federal 6.281, de 9 de Dezembro de 1975, mais as suas sucessivas regulamentações pelo Concine. O texto da Lei diz simplesmente o seguinte: “Art. 13. Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º.” Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6281.htm> Acessado em 21 de dezembro de 2017.

Ilustração 21 – Retrato de Adélia em um set de filmagem

(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

3.3.4 Na poeira das ruas (1984)

Já o curta-metragem *Na Poeira das Ruas* (1984) foi o único documentário realizado pela cineasta, que mostra a população de rua do Rio de Janeiro. A cena mais marcante do filme, para Adélia, foi feita de improviso. A equipe estava fazendo um intervalo entre as filmagens, quando um carro estacionou e a música *Fascinação*, cantada por Elis Regina, começou a tocar. Uma moradora de rua usando uma roupa destruída, mas que visivelmente já foi bonita um dia, começou a dançar. Eles filmaram o momento. Sampaio procurou Elis Regina e ela autorizou o uso da canção no filme. O curta foi feito com entrevistas de pessoas que moram na rua. A maioria tinha casa e família, mas, de alguma forma, perdeu tudo. Eles filmaram entre dez e quinze locações.

O curta foi viabilizado por uma atriz pornô, chamada Jane, que queria fazer um filme. Ela foi até Israel fazer uma peregrinação e levou o negativo de *Na poeira das ruas* consigo. Jane conheceu um homem e decidiu ficar em Israel. O filme está guardado na cinemateca local. Adélia já a contactou para que devolvesse, mas ela não devolveu. Sampaio tem planos de um dia ir até Israel para, segundo ela, “*pegar a cópia na marra*”. Depois desse filme, Adélia realizou o longa-metragem *Amor Maldito* (1984), cujo processo de criação está descrito no próximo capítulo.

3.3.5 *Fugindo do Passado* (1987)

Depois de *Amor Maldito* (1984), a atriz Beyla Genauer, nascida na Polônia e casada com o jornalista Nahum Sirotsky, contatou Sampaio. Ela queria que Adélia dirigisse um filme sobre episódios da sua própria vida. Sampaio se recusou. Então, um amigo seu, chamado Ricardo, que havia indicado Adélia para Genauer, a procurou para explicar que devia dinheiro para Beyla e que, se ela fizesse o filme, sua dívida estaria quitada. Sampaio ainda assim negou. Ricardo começou a ir todos os dias até a casa de Adélia para convencê-la a dirigir o filme. Adélia aceitou, desde que a equipe recebesse um cachê, e que ela pudesse escolher quem iria compor o filme. Ela chamou a dramaturga Isis Baião para ajudá-la.

Ilustração 22 – Equipe do filme *Fugindo do Passado* (1987)



(Fonte: Arquivo pessoal Adélia Sampaio)

O filme *Fugindo do Passado* (1987) é dividido em duas partes: *Um drink para Tetéia* e *Uma história banal*. Os dois episódios juntos têm 80 minutos. A primeira parte conta a história de uma mulher judia na sua total e absoluta solidão de vida, que tem alguns tremores causados pelo holocausto. Dois bonecos, Abelardo e Luíza, fazem-lhe companhia e ela se relaciona com os dois como se fossem pessoas de verdade. Todas as noites, ela frequenta a mesma boate. No local, ninguém sabe quem é ela e a chamam de

Tetéia. Ela bebe, dança e canta no microfone. Em delírio, enxerga uma suástica e vai enlouquecendo. Depois, volta para casa. Um dia, leva Abelardo de smoking para a festa. Ela dança com o boneco no meio da pista e todos se afastam. Ela fica bêbada e vai ao banheiro cortar os pulsos. Uma mulher a vê ensanguentada e chama uma ambulância. Ela passa no meio de todos e entra na ambulância cantando uma música. No dia da filmagem, a atriz queria literalmente cortar os pulsos, mas Sampaio a impediu e brigou com ela. Vladimir, filho de Adélia, interpreta o socorrista.

No segundo episódio, a mesma personagem sai do hospital plastificada. Agora, ela tenta ser o que não consegue: jovem. Arranja um namorado muito mais novo e vai para a casa dele, conhecer a sogra. A mulher enfarta ao vê-la. Genauer gostou muito do resultado e pediu que Sampaio fizesse um terceiro episódio, mas ela se recusou. Inicialmente, Adélia conseguiu um lançamento para o filme nas salas de cinema *Odeon* e *Ricamar* no Rio de Janeiro. Beyla queria um circuito maior. Sampaio, então, entregou a responsabilidade para Genauer, que não consegue lançá-lo. Adélia tem uma cópia do filme, mas os negativos originais ficaram com Beyla e ela os perdeu.

Já em 2001, Sampaio dirigiu com Paulo Markun o documentário *AI-5 – O dia que não existiu*. O filme reproduz a sessão da Câmara dos Deputados que negou a licença para processar Márcio Moreira Alves e mostra como esse evento desencadeou a instalação do Ato Institucional que precede o período mais repressor da ditadura militar brasileira.

Ilustração 23 – Retrato de Adélia

(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Sampaio enfrentou algumas dificuldades impostas pelo contexto em que estava vivendo, como a repressão da ditadura militar e o alto custo de produzir filmes, pois a película era bastante cara. Para além disso, enfrentou os desafios de fazer cinema no Brasil enquanto mulher negra e o seu esforço resultou em uma extensa produção filmica. A disposição, a vontade e a autoconfiança de Adélia foram essenciais para que a cineasta chegasse na direção do seu longa-metragem, *Amor Maldito* (1984).

4. O PROCESSO CRIATIVO EM AMOR MALDITO

Esse capítulo registra o processo criativo de Adélia Sampaio durante o filme que ela considera o mais relevante de sua carreira, *Amor Maldito* (1984), o único longa-metragem que dirigiu até hoje. Para tanto, o processo criativo de Sampaio foi reconstruído de forma global a partir da entrevista narrativa biográfica com a diretora, que serviu como ponto de partida para a reconstrução do contexto no qual sua obra foi realizada. A entrevista também mostrou-se relevante para compreender os motivos que a levaram contar essa história. Com isso, contrasta-se os processos abordados no capítulo teórico com os resultados empíricos levantados na entrevista com Adélia.

4.1 O processo

Para registrar o processo criativo do filme *Amor Maldito* (1984), este capítulo foi dividido entre as principais etapas de produção de um filme, organizados em tópicos a partir do que foi relatado por Sampaio em sua entrevista narrativa. Ao longo dos subcapítulos, são relatadas histórias curtas e pessoais de Adélia, que descrevem os processos realizados pela mesma e dimensionam como o trabalho foi realizado. É importante ressaltar que esses tópicos funcionam como uma forma de organização do texto, já que os relatos de Sampaio, muitas vezes, transcendem os segmentos nos quais foram colocados.

O segundo capítulo desta monografia contextualizou alguns aspectos históricos e sociais relevantes para compreender o pioneirismo de Sampaio, e o terceiro falou de sua atuação no cinema, como produtora e diretora. Porém, é seu longa-metragem que até hoje capta sua atenção, pois a inscreve como diretora de cinema na história do cinema brasileiro. Reitero que a cineasta realizou *Amor Maldito* (1984) no final da ditadura militar, um período repressor no Brasil, e optou por retratar um casal lésbico como protagonista do seu filme, o que dificultou a sua distribuição e exibição nos cinemas, como será detalhado adiante:

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

Também é importante ressaltar que, enquanto mulher negra, Sampaio estava em uma posição social frágil. Esses dados do censo do IBGE de 1980 dão um panorama da situação social das mulheres negras no país na época em que *Amor Maldito* (1984) foi desenvolvido. Apenas 0,4% das mulheres negras brasileiras completava 12 anos ou mais de estudo, enquanto 48,6% das mulheres negras brasileiras não tinham instrução, ou completavam menos de um ano de estudo (ALVES, 1984). Eliana e Adélia Sampaio, irmãs, pertencem cada uma a um lado da mesma estatística. Mesmo assim, a trajetória de ambas parece não ter tido relevância suficiente na história do cinema brasileiro para ser registrada. Quanto aos salários, 58,9% das mulheres negras, com 10 anos ou mais, não tinham renda mensal (ALVES, 1984). Sampaio não detalhou qual era a sua renda mensal na época, mas apenas 0,4% das mulheres negras ganhavam entre 5 e 10 salários mínimos e 0,03% recebiam mais de 10 (ALVES, 1984).

Esse segmento seleciona algumas técnicas de produção cinematográfica para embasar teoricamente o processo de Sampaio. Isso significa que há uma ampla variedade de formatos para se realizar um filme, mas o texto foca nos aspectos citados pela cineasta como os mais relevantes do processo criativo do seu filme, *Amor Maldito* (1984). O cineasta Cacá Diegues coloca que “a beleza do cinema é que ele pode ser feito de várias maneiras, não existe uma regra única para nada” (DIEGUES e CAMARGO, 2004).

Como Marques coloca, é importante ressaltar que o processo de produção está em permanente transformação:

(...) o filme renasce a cada etapa da produção, condição necessária para que chegue a seu destino final com vivacidade e pulsação. O que se filma, dizem, não é mais o que está escrito. E o que sai da sala de montagem não é mais o que foi filmado. A feitura do filme, obra viva e coletiva, é um processo de constante renovação. (MARQUES, 2007, p. 21)

Assim, essa divisão é feita como uma forma de organizar o texto e a ordem cronológica do processo, pois dentro de cada tópico é possível estabelecer vínculos com os demais setores da produção fílmica. Colocando em termos práticos, isso significa que quando Sampaio escolhe, por exemplo, a locação onde irá gravar, isso perpassa outros departamentos, como a fotografia e a produção; ou que o material captado pela direção seja totalmente transformado pelo editor, e a intenção criada durante o *set* de filmagem passe despercebida pelo espectador. Como Marques coloca e reitero, o processo de um

filme é uma obra viva e em constante mudança e, por isso, as categorias propostas aqui dialogam entre si.

Faz-se necessário fundamentar teoricamente a prática de Adélia Sampaio para analisar o seu processo criativo durante o filme *Amor Maldito*, realizado em 1984, no Rio de Janeiro, quase ao fim do período de ditadura. Dado o contexto em que a cineasta se localiza, as primeiras referências teóricas buscadas foram de autores brasileiros, pois alguns fatores, como a situação econômica e as políticas públicas audiovisuais do período analisado, influenciam nas técnicas utilizadas. Diegues (2004, p. 105) vê uma vantagem em não existir uma indústria de cinema consolidada no Brasil:

Um jovem cineasta americano ou europeu emerge para o ofício tendo de se adaptar a um sistema que já encontra pronto e que dificilmente pode ser contrariado. Já o nosso jovem cineasta brasileiro pode perfeitamente começar a fazer filmes a partir de suas próprias ideias, podendo contribuir enormemente para a construção do cinema brasileiro, tanto como estética quanto como economia (DIEGUES, 2004, p. 105)

A principal referência bibliográfica utilizada é o livro da professora da USP e produtora de cinema, no Brasil, Aída Marques. Em *Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil*, Marques (2007) detalha as etapas de concepção e produção de um longa-metragem brasileiro, com depoimentos de profissionais de diversos segmentos, tornando-se, assim, uma leitura não apenas teórica, mas também prática. A partir da perspectiva de Marques sobre a produção cinematográfica, outros autores foram utilizados. *O Poder do Clímax* (MACIEL, 2003) foi a referência escolhida para teorizar o processo de criação de um roteiro. O livro aborda a realidade de produção filmica brasileira e condensa teorias complexas de forma acessível. Para falar sobre direção, o livro *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues; em depoimento a Maria Silva Camargo* (DIEGUES, 2004), onde o cineasta descreve sua trajetória cinematográfica, abordando o período do Cinema Novo, também vivido por Sampaio. Outra referência será *Direção de atores: como dirigir atores no cinema e na TV* (GERBASE, 2003), texto em que o também cineasta e professor da PUCRS relata os processos de criação de um filme, pela perspectiva do diretor.

A partir desses tópicos, criei os subtítulos deste capítulo. *O roteiro* relata as intenções e motivações da cineasta ao escrever o roteiro. Também relata o processo de desenvolvimento da narrativa do filme em si. O segundo segmento, *O orçamento e o financiamento*, mostra como Sampaio conseguiu os recursos financeiros para a

filmagem. Já *O elenco e a equipe técnica* detalha como Sampaio articulou, devido às suas vivências e contatos, o elenco e a equipe técnica do filme, mesmo com um orçamento tão baixo para realizar o longa. Finalizando esse segmento, *Os ensaios* relata de que forma foram realizados os ensaios. Em *A direção*, Adélia expõe como foi dirigir o seu primeiro longa-metragem, dando detalhes de algumas questões como o *set* de filmagem e a sua relação com os atores. Finalizando o capítulo, os segmentos *A pós produção* e *A distribuição* relatam o que aconteceu com o filme após as filmagens.

4.2 A pré produção

O processo de criação fílmica é dividido em três momentos principais: a pré-produção, a produção e a pós-produção. No primeiro momento tudo aquilo que é necessário para que a filmagem ocorra é produzido. O período dura entre 8 e 12 semanas para um filme de ficção, médio e nacional (MARQUES, 2007). Nessa preparação para a filmagem, é elaborado um plano de filmagem, um “instrumento técnico-administrativo que reúne todos os numerosos elementos necessários, em diferentes momentos, para a produção do filme”. Esse plano pode gerar uma certa tensão entre a equipe de direção e a de produção. A direção geralmente busca mais tempo para realizar o trabalho com calma, já a produção tenta diminuir os custos, filmando em menos tempo e diminuindo o orçamento. Nessa primeira fase três documentos são intrínsecos: o roteiro, o orçamento e o plano de filmagem; caso um não seja respeitado, os demais também não serão. Isso significa que caso um diretor queira improvisar uma cena no *set*, isso acarretará custos para o filme (como aconteceu no filme *Coronel e o Lobisomem* (1979), em que ela foi produtora e teve que enfrentar o diretor por conta de seus improvisos) (MARQUES, 2007). Em *Amor Maldito*, Sampaio além de diretora também era a diretora de produção e sua irmã, Eliana, era a produtora executiva. Dessa forma, Adélia poderia ter um controle não só artístico sobre o seu filme, improvisando dentro das limitações que, enquanto produtora conhecia, mas também técnico. Poderia negociar com Eliana um tempo maior de *set*, caso essa fosse a sua vontade. Exercer duas funções também trouxe outras responsabilidades para Sampaio que, tendo uma vasta experiência em produção de direção, sabia exatamente quanto poderia gastar e aonde seria melhor investir o dinheiro.

Há diversos aspectos da pré-produção que poderiam ser detalhados, como os processos de criação das equipes de fotografia e de arte antes das filmagens, ou até mesmo do elenco. Visando compreender o processo de criação de Adélia Sampaio no

filme *Amor Maldito* (1984), foram escolhidos cinco focos, selecionados a partir da entrevista narrativa biográfica realizada com a cineasta. Os focos são: o roteiro, o financiamento, a equipe técnica e o elenco e os ensaios.

4.2.1 O roteiro

O roteiro é tradicionalmente a base de um filme. É a partir desse documento que o filme é traduzido de palavras para imagens. “O roteiro, entendido como técnica de elaboração ou de “pré-visualização” de um filme (GIUSTINI, 1980), constitui o ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização” (COSTA, 1987).

O roteiro tem características únicas, pois é uma obra de transição (MARQUES, 2007). Há poucos anos ele não era publicado, pois sempre foi encarado como um instrumento de trabalho a serviço do filme. Quando as filmagens acabam, ele deixa de ter utilidade, no entanto a dimensão de toda a produção é avaliada a partir do roteiro, como colocado por Costa (1987). Alguns diretores não trabalham com roteiro, como é o caso de Jean-Luc Godard (1985): “Eu não escrevo meus roteiros, eu improviso durante a filmagem. Ora, essa improvisação é o fruto de um trabalho interior precedente e que supõe concentração. De fato, eu não faço os filmes somente quando estou rodando.”

Godard acaba sendo uma exceção, já que o calendário da equipe técnica, do elenco e do cronograma de filmagem da produção deve ser respeitado e é o roteiro que possibilita esse processo. Os roteiros nascem de uma ideia governante (MCKEE, 2006). Essa ideia pode ser original, ou adaptada de um material já existente, como um livro, ou uma música, ou ainda uma releitura de outro filme. Maciel (2003) cita algumas fontes de ideias:

- (a) uma ideia abstrata, como uma emoção, ou uma premissa, que se traduz através de imagens, com personagens e ações;
- (b) alguns escritores colecionam recortes de jornais para coletar material que possam utilizar em suas obras
- (c) uma pessoa ou indivíduo que se expresse através de um personagem principal;
- (d) temas históricos e de herança comum da humanidade;
- (e) uma situação simples que se desenvolva em uma narrativa.

Em plena ditadura militar, *Amor Maldito* narra a história do relacionamento entre duas mulheres. Além da vontade de fazer um longa-metragem, um objetivo de vida relatado por ela no capítulo *A vida de Adélia*, Sampaio tem duas grandes motivações ao escolher contar essa história especificamente. A primeira está detalhada nesse texto, já a segunda está esmiuçada no capítulo *A vida de Adélia*. Suas motivações:

- (a) o filme é baseado em um caso verídico, acompanhado pela cineasta através dos jornais, o qual a emociona muito pela violência e injustiça;
- (b) a sua própria experiência afetiva com Pedro Porfirio;

Essas duas ordens de motivações já haviam sido observadas na escolha dos temas de seus outros filmes, histórias contadas pela mídia ou vivenciadas pela cineasta. Já para o cineasta Cacá Diegues “os temas dos filmes, a semente inicial que os gera, são os fatos da vida. O cinema não surge do nada, nem se pode fazer bons filmes de costas para o mundo.” (DIEGUES e CAMARGO, 2004). As motivações de Sampaio se encaixam em “recortes de jornais para coletar material que possam utilizar em suas obras” e em “uma situação simples que se desenvolva em uma narrativa” (MACIEL, 2003). A premissa de *Adélia* também é muito parecida com o que Diegues fala sobre o assunto, pois *Adélia* definitivamente não estava de costas para o mundo.

O enredo de *Amor Maldito* tem duas personagens principais. Sueli Oliveira, uma ex-miss e filha de um pastor protestante, é interpretada por Wilma Dias. Fernanda Maia, interpretada por Monique Lafond, é uma jovem executiva. As duas mantem uma relação e quando Sueli é abusada sexualmente pelo próprio pai, Fernanda a convida para morar em sua casa. No dia do casamento, uma festa improvisada com amigos no apartamento, Sueli engravida de um homem que está na festa. Ela acaba se suicidando no apartamento de Fernanda que é, então, acusada de homicídio. A narrativa mescla o julgamento de Fernanda com as suas lembranças de Sueli.

Ilustração 24 – O casamento de Fernanda e Sueli

(Fonte: frame do filme *Amor Maldito*)

Sampaio leu a história das duas mulheres no jornal e decidiu que brigaria por ela. “Foi a pior coisa que eu fiz e ao mesmo tempo a melhor coisa que eu fiz”. O título do filme foi escolhido por ser uma manchete do jornal *Última Hora* que estampava “Amor Maldito” na capa. A notícia era de que uma ex-miss havia morrido, após cair de um apartamento, o que indicaria suicídio. No entanto, a sua namorada foi acusada de a ter matado. A história ocorreu em Jacarepaguá, e segundo Sampaio (2017),

Embora tudo provasse que não tinha sido a moça, (...) era uma forma de vender jornal. Então, na época, o jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, estampava manchetes assim, cotidianamente, sobre o caso, como se aquilo fosse a coisa mais importante do país. E isso me chamou muita atenção.

Adélia foi até o tribunal e acompanhou dois dias de julgamento. Ela assistiu a moça ser julgada e absolvida. A acusada trabalhava em um cartório e perdeu o emprego. Sua família se afastou. Sendo réu, ela teria o direito de ser julgada com o tribunal de portas fechadas, mas, segundo Adélia, a solicitação feita pelo seu advogado teria sido

negada pelo juiz. O julgamento tornou-se um circo. Sampaio recorda que havia inclusive um megafone na parte externa do tribunal, mas ela optou por gravar apenas internas nessa locação.

Depois dessa experiência, Adélia escreveu uma sinopse, um resumo de até duas páginas narrando toda a história. Maciel cita a necessidade de se desenvolver alguns documentos previamente à escrita do roteiro em si, como a escaleta, o argumento e a sinopse e, dependendo da duração do filme, esses documentos podem ser mais ou menos detalhados, extensos ou não. A escaleta é a divisão da história em cenas, na ordem que serão exibidas ao público; é o encadeamento de cenas, indicando as características e peculiaridades dos personagens, mostrando o clima, o ambiente o sentido de situações. (MARQUES, 2007). A sinopse é um resumo de até duas páginas narrando toda a história e o argumento é um documento mais extenso, podendo ter dezenas de páginas, detalhando cada evento que compõe a história. Apesar de não ter tido aulas de cinema, o que era comum na formação dos cineastas brasileiros da época, Sampaio escreveu o roteiro de forma muito similar às técnicas propostas nos manuais atuais. Possivelmente a sua experiência em outras funções e o próprio processo de criação dos seus roteiros de curta-metragem a impulsionaram para que conseguisse escrever *Amor Maldito* de forma tão intuitiva.

A partir desses documentos se desenvolve a trama, o modo como a ação se apresenta diante dos espectadores. Existem muitos modelos de construção dessa narrativa. A jornada do herói desenvolvida pelo antropólogo Joseph Campbell (1989) foi adaptada para roteiros por Christopher Vogler (2015) e é um modelo amplamente utilizado em grandes produções hollywoodianas, como a trilogia *Matrix* (1999, Lana Wachowski e Lilly Wachowski) e diversas animações dos estúdios Disney (MACIEL, 2003). Outro modelo é o design da história em cinco partes: o incidente incitante, complicações progressivas, crise, clímax e resolução (MCKEE, 2006). Proponho um esquema da gênese lógica da expressão dramática (SELDEN, 1946), simplificado por Maciel (MACIEL, 2003) para o desenvolvimento da trama. Reitero que um roteiro possa surgir de qualquer ideia e seguir qualquer narrativa de acordo com o seu autor; esses conceitos são uma sugestão para a escrita de um roteiro de um longa-metragem de ficção.

O fundamento da trama é o *tema* que “envolve o ângulo particular em que o assunto é visto pelo autor, a posição do autor diante dele, sua opinião” (MACIEL, 2003, p. 39) A partir dele se estabelece o *problema*, a *ação* e a *premissa*. O *problema* é o

obstáculo ao objetivo da personagem, é o motor da ação. A existência do problema, ou obstáculo, exige que uma *ação* ocorra para resolvê-lo ou superá-lo. A *premissa* é o resultado do confronto entre a ação e o problema, que gera alguma forma de resolução, da qual pode se extrair uma conclusão. É o sentido da história, manifesto no extremo final da ação. Maciel exemplifica através da história de *Romeu e Julieta* a gênese lógica da expressão dramática. O tema seria o amor juvenil; o problema é o ódio entre as duas famílias dos namorados; a ação é o esforço dos dois namorados para ficarem juntos; e a premissa o suicídio do casal. Segundo a gênese lógica da expressão dramática (SELDEN, 1946), simplificado por Maciel (2003), o tema de *Amor Maldito* seria o amor entre duas mulheres, Fernanda e Sueli. A partir disso, se estabelece o *problema*, a acusação de que Fernanda teria matado Sueli; a *ação*, o esforço de Fernanda para provar sua inocência; e a *premissa*, a absolvição de Sueli.

Após escrever a sinopse, Sampaio procurou seu amigo José Louzeiro, que trabalhou como repórter policial por mais de vinte anos. Quando contou que queria fazer um filme sobre o caso, Louzeiro a alertou que esse seria um assunto muito difícil de ser retratado. Sampaio insistiu pois “*já sabia que mexeria em uma ferida muito séria*”. Ele aceitou trabalhar com ela e conseguiu os autos originais do processo. Os dois leram todo o material juntos e separaram quais partes dos autos estariam no roteiro. Eles dividiram o trabalho e Sampaio focou na parte ficcional enquanto Louzeiro se dedicou ao caso real: *Eu vou tentando mostrar o tribunal, a forma violenta como foi, e ao mesmo tempo amenizando as dores dela com as recordações de momentos bonitos com a outra que faleceu* (SAMPAIO, 2017).

O que está escrito no roteiro relacionado à violência sofrida pela acusada estava nos autos, não foi ficcionalizado por eles. Eles dividiram a autoria do roteiro. Ao finalizarem a escrita, encontraram a moça acusada, para que a mesma aprovasse e indicasse aquilo que poderia vir a magoá-la. “*Ela devolveu o roteiro fechado e disse: não, nada mais pode me machucar, eu já sou um ser humano absolutamente machucado*”.

Sampaio comenta algumas cenas ficcionais que escreveu. Na interpretação da diretora sobre o caso, havia alguém no apartamento junto com Fernanda quando Sueli chegou, o que a impulsionou a cometer suicídio. Isso não foi relatado na história verídica. Adélia colocou essa terceira pessoa na primeira cena de Fernanda no filme. Essa terceira pessoa foi interpretada por Jalusa Barcelos, vizinha de Adélia. Sampaio diz ter-se inspirado em Hitchcock, de quem é grande admiradora, para criar essa

situação. A irmã da miss também, apesar de existir, não é citada em momento algum durante o processo e Sampaio desenvolveu uma personalidade para a personagem. Adélia também queria criar um núcleo familiar para Sueli, então, além do pai e da mãe, inclui essa irmã. O pai era, de fato, um pastor protestante, mas abusador; apesar disso, toda a família era religiosa. A irmã, no filme, era quem sofria as consequências de morar na casa.

Fernanda, a acusada, faz um discurso final no tribunal. Uma parte desse discurso está nos autos, mas a parte em que ela diz ser “uma mulher assumida” foi uma adição de Adélia: *É um texto meu, eu vou morrer sendo assumida em todos os sentido (...) eu sou uma nega assumida, uma cineasta assumida, uma mãe assumida, uma vó assumida, uma mulher assumida.*

O momento mais importante de um filme é o seu final. O clímax determina o caminho que o roteiro deve seguir para alcançá-lo; é a chave para o desenvolvimento da história dramática. Também envolve uma interpretação da realidade, por ser a solução encontrada para o conflito dramático. Segundo a curva dramática (MACIEL, 2003), o sujeito vive uma experiência dramática que o transforma e que, depois de encerrada, o coloca em um nível mais alto. Pode-se considerar o discurso de Fernanda o clímax do filme, a chave para o desenvolvimento da história dramática, que envolve uma interpretação da realidade, por ser a solução encontrada para o conflito dramático:

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 na minha pele, não se aprofundam no meu sangue. Eu sou uma mulher assumida (...) *(diálogo transcrito do filme Amor Maldito)*

Os dizeres “mera coincidência”, que aparecem ao final do filme, foi uma forma de Sampaio proteger o elenco e a si própria também, pois se tratava de um fato verídico e ela poderia ser processada. Seu maior medo foi era retratar o pastor, pai da miss que havia falecido. O roteiro é reescrito diversas vezes e essas versões do mesmo texto são chamadas de tratamentos. Independente do gênero do filme, a sequência utilizada na escrita do roteiro é sempre a mesma: divisão em sequências, descrição da situação e dos personagens e diálogos. O número de pessoas que escreve o roteiro varia. Os longas-metragens brasileiros são normalmente escritos por um roteirista e, quando finalizados, são aprovados pelo diretor (MARQUES, 2007). O roteiro de *Amor Maldito* foi escrito a

duas mãos e, como Adélia também era roteirista, não precisou ser avaliado posteriormente. Então inicia-se a pré-produção efetivamente (MARQUES, 2007).

4.2.2 O orçamento e o financiamento

Sampaio escreve o roteiro de *Amor Maldito* (1984) no começo dos anos 80, e na época a Embrafilme ainda era a responsável pelo setor cinematográfico no Brasil. O financiamento de um filme é intrinsecamente conectado ao seu orçamento. A elaboração do orçamento é essencial para a realização de um filme. Segundo Marques (2007), o orçamento se estabelece por aproximações sucessivas, divididos em três momentos:

- (1) estabelece-se o tempo de trabalho, o número de atores, o tamanho da equipe técnica necessária, os cenários e figurinos através de uma análise técnica do roteiro, para que seja levantado um orçamento. Esse orçamento comporta uma pequena margem extra para imprevistos;
- (2) se for aprovado o orçamento, o roteiro encaminha-se para a finalização e a discussão de contratos, fornecedores e estúdios, para definir melhor o custo;
- (3) com o roteiro já finalizado e a análise técnica estabelece-se um orçamento quase definitivo, pois os recursos necessários para a produção do filme já são conhecidos;

Entre os maiores gastos do orçamento estão: o aluguel de estúdios, a aquisição de móveis, objetos e figurino, o aluguel de equipamento cinematográfico e os contratos da equipe técnica, atores e figuração. Após o orçamento ser levantado, buscam-se formas de financiar o valor. O negócio cinematográfico é extremamente arriscado, lento e caro. No Brasil, os filmes nacionais existem devido aos subsídios do estado (MARQUES, 2007). A Embrafilme participava da produção dos filmes de duas formas: como distribuidora, fazia um adiantamento de ganhos com bilheteria para a produção dos filmes, verba que seria resgatada quando da distribuição dos mesmos; como produtora, em regime de coprodução, associava-se aos filmes (AMANCIO, 2000).

Apesar de o filme ter sido feito durante o período em que a Embrafilme ainda existia, Sampaio arrecadou o dinheiro mínimo necessário para a realização do filme de

uma forma muito inusitada. Ao contrário do roteiro, a elaboração do orçamento de *Amor Maldito* foi feito com apenas um critério: o que é estritamente necessário para viabilizar o filme? Os momentos, como colocados por Marques (2007), não foram possíveis de serem realizados nesse caso.

Como produtora, Adélia Sampaio já havia conseguido três financiamentos na Embrafilme para a sua empresa, A.F. Sampaio Produções Artísticas. Ao tentar financiar o *Amor Maldito*, seu pedido foi negado e o tema, o relacionamento entre duas mulheres, foi classificado como absurdo. A Embrafilme participava da produção dos filmes adiantando uma verba da bilheteria para a produtora, valor que depois ressarciria, e como coprodutora (AMANCIO, 2000). Adélia engavetou o projeto e continuou fazendo os seus trabalhos, pois “*criou dois filhos fazendo cinema*”.

Sampaio conseguiu, então, um trabalho na empresa *Furnas*¹⁶, junto com uma amiga. Elas foram chamadas para criar um grupo de teatro com funcionários da empresa. A ideia de Sampaio era fazer um experimento entre classes sociais, relacionando pessoas de diferentes contextos. No primeiro dia apareceram cinco pessoas, no segundo quinze e no final do curso havia cerca de cem pessoas. Ela conversou com o grupo sobre teatro, musicais e folclore. A fundação pediu que um espetáculo fosse apresentado no final do ano. Adélia decidiu apresentar *O cordão encarnado*, uma peça que já havia montado. Ela ligou para o autor, que autorizou. Os ensaios começaram e a peça estreou no Natal. A princípio seria uma sessão única em Angra dos Reis, mas como faltou lugar para os familiares no auditório, uma segunda sessão foi realizada.

No final, foi organizado um jantar de despedida para Adélia. Uma engenheira da empresa, chamada Edy Santos, a procurou. Ela disse que leu nos jornais que Sampaio era cineasta. Sampaio afirmou que sim, mas que, no momento, não havia verba para realizar os seus filmes. Ela ofereceu 30 mil cruzeiros para Adélia, que a chamou de louca. Edy apareceu em sua casa na manhã seguinte. Sampaio pediu que ela lesse o roteiro antes para ter certeza de que o assunto a interessava. Ela se negou a ler o roteiro e a entregou um cheque. Adélia se assustou com a situação e pediu que ela conversasse com Eliana antes. A irmã pegou um táxi e chegou rapidamente na casa de Adélia. Elas aceitaram o cheque e acordaram com a engenheira uma porcentagem da bilheteria do

¹⁶ “Criada em 1957 para garantir energia ao processo de industrialização e urbanização nacional, por meio da construção da primeira hidrelétrica de grande porte do país, FURNAS é uma empresa de economia mista, subsidiária da Eletrobras e vinculada ao Ministério de Minas e Energia.” Disponível em <<http://www.furnas.com.br/frmEMQuemSomos.aspx>> Acessado em 25 de novembro de 2017.

filme para ela, caso lucrasse posteriormente, mesmo ela não querendo. Também acertaram que ela teria um papel no filme e, futuramente, ela interpretou a secretária de Fernanda. Nesse momento, nasceu a cooperativa. Esse dinheiro viabilizou o transporte de toda a equipe, a alimentação e o negativo, que eram os recursos mínimos e necessários para que a filmagem ocorresse.

Sampaio conversou com a equipe técnica, formada por seus colegas e amigos de profissão, e com atores que também já conhecia. Eles acordaram em trabalhar em um esquema cooperativista, sem receber salários, mas todos sendo responsáveis financeiramente pelo filme. Isso significaria que, caso *Amor Maldito* desse algum retorno em bilheterias e na distribuição em VHS, todos deveriam receber um percentual. Até mesmo Tinico, um menino que servia o café no set, receberia uma porcentagem. Isso gerou um frescor para a equipe, um senso de equidade durante as filmagens.

Amor Maldito não gastou com estúdios, pois utilizou locações reais, emprestadas por pessoas próximas, ou através de conversas entre os responsáveis pelo lugar – trabalho realizado pela produtora executiva Eliana Cobbett. Uma das locações utilizadas foi o escritório de um amigo de Adélia, que era fã de Wilma e o emprestou para filmarem. “*Ele ficou feliz porque a Wilma sentou na cadeira dele.*”, conta Adélia. Já a igreja foi emprestada por empenho de Guiomar, que ficou braba com Sampaio. Ela conseguiu uma igreja católica como locação e o espaço foi redecorado como igreja evangélica. Guiomar não gostava de evangélicos e descobriu apenas na exibição o que foi feito. Ela ficou uma semana sem falar com Adélia. Com relação aos móveis e objetos, eram utilizados os das próprias locações e os figurinos ou eram emprestados ou eram do próprio elenco. Sampaio não especificou como conseguiu o equipamento cinematográfico, como a câmera e os refletores.

Diegues avalia que, se o cineasta não possui os recursos necessários para realizar o filme que gostaria, a narrativa deve ser remodelada para caber no orçamento. “Não dá para enfiar um filme num orçamento. Isto é um erro. Tem recurso para fazer isto? Vamos fazer. Não tem? Vamos fazer outro filme. Pode até ser que não seja o filme ideal, aquele que estava inicialmente na sua cabeça, mas será o filme possível” (DIEGUES, 2004). Sampaio fez o filme da forma que conseguiu fazer, não como desejava ter feito.

4.2.3 A equipe técnica e o elenco

Com os recursos levantados para a produção do filme, é preciso escolher a equipe técnica, contratar o elenco e fazer o plano de trabalho. O plano de trabalho determina em quantos dias o roteiro será filmado, em que ordem e com qual infraestrutura. (DIEGUES, 2004). Tudo que está em cena no filme é produzido: os figurinos, os objetos, os móveis, os atores, etc. Os responsáveis por fazer o filme acontecer são divididos em departamentos ou equipes, são eles: (1) equipe de realização, (2) equipe de cenografia e direção de arte, (3) equipe de fotografia e (4) equipe do áudio. (MARQUES, 2007). A quantidade de integrantes da equipe técnica varia conforme o tamanho do orçamento. Durante o filme *Ganga Zumba* (1964), Diegues trabalhou com 12 pessoas no set e cada integrante acumulava funções:

Éramos mais uma turma de amigos fazendo um filme meio cooperativado. Hoje eu posso ser multado ou minha filmagem ser interrompida se não cumprir os compromissos sindicais de horas extras, pontualidade no pagamento de salário, tempo de alimentação, repouso, transporte, etc. (DIEGUES, 2004, p. 53)

O que Sampaio fez para realizar o seu filme, juntar amigos que conhecia do meio cinematográfico, já era algo praticado em filmes não comerciais no Brasil. A forma como contratou a equipe e o elenco, dando uma porcentual de qualquer retorno financeiro que o filme tivesse, é que foi irreverente. Normalmente é o diretor quem escolhe os responsáveis de cada departamento e estes, por sua vez, escolhem seus assistentes. O produtor-executivo é o responsável por negociar os cachês com cada profissional (MARQUES, 2007). Na equipe técnica de *Amor Maldito* constam apenas dois assistentes, o de câmera e o de direção.

Com o dinheiro necessário para pagar os custos das filmagens e a compra do negativo em dólar, Adélia começou a pensar no elenco e na equipe técnica. A escolha do elenco é de responsabilidade do produtor executivo e do diretor. Gerbase (2003) cita três condições que devem ser analisadas para a escolha do elenco: compatibilidade do cachê com a dimensão do projeto; disponibilidade do ator ou atriz durante o cronograma de pré produção e produção; checar o histórico profissional – é bom se informar com outros diretores que já trabalharam com o ator ou a atriz como se deu o processo. Uma função existente em alguns filme, geralmente com maior orçamento, ou com maior número de atores, é a de *produtor(a) de elenco*, um(a) integrante da equipe técnica que seja responsável por apresentar opções de elenco, organizar a figuração e ajudar a eleger quem participará do filme.

O cineasta também elenca os fatores estéticos mais importantes para a escolha do elenco: idade, tipo físico, talento, estilo de interpretação, experiência e trabalhos anteriores com o diretor. As duas primeiras condições, *idade* e *tipo físico*, são baseadas no roteiro. *Talento* não há fórmula para ser medido, é obrigação do diretor ajudar o ator a extrair o melhor de si, explica Gerbase (2003, p. 29): “A atuação será a combinação dos talentos de quem dirige e de quem atua”. Pode acontecer de determinados talentos serem específicos de um *estilo de interpretação*. Existem atores mais dramáticos, outros mais cômicos. Sobre a *experiência* de cada integrante do elenco, Gerbase indica que atores de teatro tendem a serem mais difíceis de contratarem em um filme, pois a linguagem audiovisual é diferente da teatral. Por último, caso o ator já tenha realizado *trabalhos anteriores com o diretor*, a tendência é que a colaboração se repita.

Para escolher o elenco de *Amor Maldito*, Sampaio baseou-se nas similaridades físicas dos atores com os personagens da história verídica reais e em sua proximidade afetiva com eles. Como liderou a produção de muitos filmes, conheceu vários atores. Os filmes de estreia de diversos atores, como Lucélia Santos, Luís Fernando Guimarães, Louise Cardoso e Regina Casé, tiveram produção encabeçada por Sampaio. Por ela ser produtora de cinema, os atores mantinham contato, telefonando em busca de novos papéis. Eles consideravam estar em um filme algo mais valioso do que estar na televisão. Por isso, ela estabeleceu uma relação de afeto e amizade com essas pessoas, além da própria equipe técnica.

Ao contar para Eliana o assunto do filme, sua irmã tenta a convencer de trocar a temática. Para Eliana, é um problema as personagens principais do longa-metragem serem lésbicas. Mesmo após o filme estrear, Eliana ainda acha que Adélia poderia ter feito um filme sobre outro assunto. De qualquer forma, ela é a principal figura para que o filme se torne realidade. Através das indicações e contatos de Adélia, é Eliana quem faz a produção executiva de *Amor Maldito* e contrata toda a equipe técnica e elenco. Sampaio já conhecia um grupo de pessoas, com quem trabalhava frequentemente, e com essa equipe a cineasta diz que “*conseguia se sentir confortável, com afeto, para poder fazer um afeto para mostrar um afeto ao público*”.

Como é relatado no subcapítulo *O financiamento*, toda a equipe técnica trabalhou em um sistema cooperativo, sem receber salários:

[eles falaram] a gente vai se juntar, você arranja um pouco de dinheiro e vamos fazer esse filme na marra. Todo mundo era dono do filme e aquilo ali era uma energia que se você for assistir vai perceber que o filme exala isso, essa energia de

pessoas querendo acontecer, querendo dar certo. E a gente conseguiu (SAMPAIO, 2017).

Essa é uma característica de toda a sua filmografia enquanto diretora, “*eu fiz cinema, os meus filmes, com muito pouco recurso, mas com excesso de amigos*”. Adélia conta algumas situações vivenciadas por ela durante a seleção do elenco e da equipe técnica.

Ilustração 25 – Wilma Dias, Monique Lafond e Tony Ferreira, parte do elenco do filme Amor Maldito



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Em 1972, produziu um musical no Rio de Janeiro, chamado *Viva o Cordão Encarnado*. Dudu Continentino era a atriz, mas, como estava grávida, foi figurinista do espetáculo e ficou muito amiga de Adélia. Depois que o filho nasceu, foi embora para Londres. No dia em que Adélia estava sentada em um café com Eliana, decidindo a data da filmagem, Dudu passou na rua. Adélia avisou a irmã que Dudu estava do outro lado da rua e Eliana disse que não, ela está em Londres. Sampaio saiu do café, atravessou a rua e encontrou Continentino, que havia acabado de chegar de Londres. Ela aceitou ser a figurinista na hora.

Ilustração 26 – Parte da equipe do espetáculo *Viva o Cordão Encarnado*. Dudu Continentino está sentada do lado esquerdo de Adélia, usando saia.



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Durante as contratações do elenco, a atriz Maria Letícia, que, na época, tinha 36 anos, queria participar do filme, com o papel da irmã da miss, um personagem ficcional criado pela cineasta. Sampaio a negou, pois a irmã da miss teria no máximo 14 anos e Maria Letícia estaria muito gorda para a personagem. Letícia foi para um spa, emagreceu muito e conseguiu o papel. A princípio, a atriz Lúcia Veríssimo também estaria no filme, mas houve um desentendimento entre ela e a atriz Monique Lafond. Adélia acabou optando por Lafond.

4.2.4 Os ensaios

Os ensaios durante a pré-produção podem ocorrer ou não. Alguns diretores, como Woody Allen, preferem não ensaiar. Allen entrega para os atores as cenas em que vão atuar no dia da filmagem. De qualquer forma, independentemente de qual será o

processo realizado com os atores, a direção do elenco é uma das responsabilidades do diretor de cinema (GERBASE, 2003).

Para Stanislavski (2016), a interpretação é a recriação da lógica do comportamento humano. Cabe ao diretor ajudar o ator a analisar as circunstâncias do texto a ser interpretado, a época retratada, o local da ação, as relações envolvidas na história, para criar uma vida regressa para o personagem. Isso criará um comportamento lógico do ator, que conseguirá se inserir no todo dramático da obra.

Diegues costuma ensaiar com os atores meses antes de iniciar as filmagens. Ele faz leituras do roteiro com discussões sobre os personagens e a dramaturgia do filme, para facilitar a compreensão do elenco e agilizar a filmagem. Ele frisa que durante o set de filmagem muitos aspectos mudam, com a presença da câmera e os imprevistos que ocorrem. Para o cineasta é importante, a partir do momento em que o elenco está escolhido, adequar o personagem ao ator. Muitas vezes os diálogos escritos não soam como ele imaginava e é necessário que o ator reescreva, com as suas palavras, o sentido da frase.

Os ensaios também mostram-se importantes para que o diretor entenda como aproveitar melhor o ator – é uma tarefa do cineasta conhecer as virtudes e os defeitos do elenco para conseguir dirigi-lo. Para Gerbase (2003), o ideal é ensaiar com o elenco na própria locação em que a cena será filmada, mas a probabilidade disso ocorrer é mínima, pois essas locações geralmente estão disponíveis apenas para a filmagem. O cineasta recomenda “um local amplo, agradável, quieto e tranquilo. Livre de curiosos. Livre de interferências externas.”

Os ensaios de *Amor Maldito* ocorriam na casa de Louzeiro, com muito café e cachaça durante a noite. O elenco inteiro comparecia e todos adoravam as reuniões. Eles mais conversavam sobre outros assuntos do que efetivamente ensaiam, mas todos interagem. Adélia focava muito em desenvolver a personagem de Monique, pela dificuldade do papel: “*you need to put your soul, because it is very difficult to play a long scene sitting in a chair.*” A atriz garantia que conseguiria. A partir dessa personagem, Adélia desenvolveu toda a cena do tribunal. Sampaio não especificou por quanto tempo realizou os ensaios previamente a filmagem.

Ilustração 27 –Fernanda (Monique Lafond) sendo julgada no tribunal



(Fonte: frame do filme *Amor Maldito*)

Wilma Dias foi a última a integrar o elenco. Ela passou dois dias e duas noites na casa de Adélia e, juntas, desenvolveram o papel da miss. A intenção de ambas era torná-la o menos artificial possível, pois Dias era conhecida na época por sair de uma banana em um programa televisivo, *O Planeta dos homens*, da TV Globo. O tom que Sampaio queria era de “*uma prostituta mental*”. As últimas cenas filmadas foram as de Dias. As cenas em que precisava desempenhar habilidades mais difíceis de atuação, como os diálogos, eram extremamente delicadas de serem filmadas, pois a atriz tinha muita dificuldade. Ela ficava insegura e Sampaio dava todo o suporte necessário para que ela se acalmasse e conseguisse dar o seu melhor. Mesmo não realizando os ensaios da forma ideal, Sampaio parece conseguir dirigir os atores. Para Marques (2007, p. 73), o diretor precisa encontrar um equilíbrio entre as suas escolhas:

Dirigir atores é saber adequá-los a seus personagens, saber escolhê-los e, ao mesmo tempo, conseguir equilibrar a escolha: fazê-los interagir de modo profícuo para que, então, todo o conjunto funcione; achar aquilo que, por falta de palavra melhor, se chama de “química” entre eles.

Sobre o elenco ser quase que inteiramente composto por pessoas brancas, Sampaio diz que faz filmes “*sobre o ser humano, branco, preto, azul ou verde e, principalmente, coisas que toquem a minha alma*”. A equipe, no entanto, era a mais diversificada possível.

4.3 A produção

Encerrada a fase de pré produção, a preparação da filmagem, inicia-se a produção. Durante esse período tudo o que foi planejado, discutido e pesquisado durante a pré-produção é colocado em prática, transposto para a película ou para o vídeo. Esse período funciona de formas variáveis em cada país. Geralmente, no Brasil, uma equipe trabalha no set, enquanto outra trabalha produzindo as próximas locações e até mesmo construindo cenários (MARQUES, 2007). *Amor Maldito*, como é possível observar na ficha técnica do filme, foi realizado por uma equipe mínima e única, tendo em torno de dez pessoas trabalhando no set de filmagem, excluído o elenco. O próximo segmento trata do âmago do processo criativo, a direção cinematográfica.

4.3.1 A direção

Esse segmento trata do cerne do processo criativo do filme, pois a concepção artística da obra cinematográfica é responsabilidade do diretor, tornando-o autor do filme: “No Brasil e na Europa, em especial, após o fim dos anos 50, com o chamado cinema de autor e com o surgimento das cinematografias nacionais, o diretor cinematográfico tornou-se o mestre incontestado da obra” (MARQUES, 2007). Assim, existem muitas nuances no processo de cada diretor de cinema e uma pluralidade de formas e motivações para a realização de um filme. O processo criativo de uma obra artística é uma contínua metamorfose, “o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente” (SALLES, 2013).

Sobre a vontade de dirigir um longa-metragem, Sampaio diz que era desestimulada por seus colegas. Ela não conseguiria alcançar essa posição, porque fazer um filme é algo muito caro e porque aquilo não seria um trabalho para ela. A dificuldade em concretizar o desejo de se tornar cineasta não foi um desafio enfrentado

somente por Adélia. Cacá Diegues, cineasta do cinema novo, em seu livro de memórias escreve sobre a possibilidade de exercer essa função no Brasil:

(...) quando eu dizia que queria ser cineasta, era como se um paraguaio dissesse hoje que pretendia ser astronauta. As condições para concretizar esse projeto eram remotas, não existiam referências, a profissão praticamente não existia no Brasil.” (DIEGUES e CAMARGO, 2004, p. 22)

Chegar na direção do seu primeiro longa-metragem, depois de toda a trajetória realizando outras funções, foi um momento maravilhosa para a cineasta. Hoje, ela percebe todo o seu aprendizado e fica orgulhosa por ter brigado tanto por algo: “*não para levantar bandeira, mas por ser totalmente contra qualquer tipo de preconceito*”. Por ter tido uma infância muito brutal, como relatado no capítulo anterior, Sampaio não consegue tolerar qualquer tipo de violência. O seu cinema sempre seguiu e continuará seguindo essa mesma linha temática, que ela chama de “*as emoções humanas e o olhar para o outro*”, pois para ela não faz sentido falar sobre outro assunto. Por isso, Souza (2016, p. 487) afirma sobre a obra da cineasta:

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

Para Diegues (2004), a primeira virtude de um cineasta deve ser a de se adequar à realidade, conseguir acomodar o projeto fílmico nas condições em que se encontra. Bem como a produção do filme, as funções do diretor também variam de acordo com cada local onde o filme é desenvolvido. No mercado cinematográfico brasileiro é comum que o diretor acompanhe todo o processo de criação do filme:

No cinema brasileiro, dada a ausência de verdadeiros produtores, o diretor acumula em geral a produção, desenvolvendo a obra em todas as suas fases, desde a primeira ideia até a etapa de distribuição e exibição. Logo, ele trabalha do argumento (sozinho ou acompanhado por um roteirista) até a negociação com os donos das salas de cinema. (...) Já numa economia industrial, o diretor é quase sempre convidado a dirigir um filme, depois que já foi escolhido e desenvolvido o roteiro. Ele começa a trabalhar durante a fase de preparação, realiza as filmagens e, muitas vezes, não acompanha nem a montagem nem as finalizações. (MARQUES, 2007, p. 68)

Sobre ser a primeira mulher negra a dirigir um filme de longa-metragem, Adélia diz que não era esta a sua intenção; que se apostou na vida, em chegar em primeiro

lugar. É preocupada em deixar algo impresso na película para que os seus netos possam assistir e não serem, sob hipótese alguma, homofóbicos. Para Sampaio, fazer cinema é uma crença profunda e é necessário crer para poder seguir em frente. Afirmo que *Amor Maldito* não é uma obra de arte e não é um filme genial, mas que tem uma emoção coletiva, dela, do elenco e da equipe técnica. Diz ter sido influenciada pelos quinze diretores com quem trabalhou na direção de produção antes do filme, “*cada um deles tem uma pincelada*” em seu longa-metragem. Em uma entrevista dada à Edileuza Penha de Souza, Adélia declarou:

É desafiante nascer negra num país que tem embutido em seu bojo o preconceito de cor e também um preconceito social. Como uma negra criada num asilo pode se tornar cineasta? Tem um preço sofrido e por este motivo dedico o *Amor Maldito* aos meus filhos (SOUZA, 2016, p. 487).

Para Adélia, a linguagem cinematográfica utilizada no filme provavelmente seja datada, mas que *Amor Maldito* infelizmente permanece atual no seu conteúdo. A violência familiar, a questão religiosa do pastor protestante, a homofobia e o preconceito permanecem assuntos relevantes. A cineasta espera que, em dez anos, o conteúdo do seu filme também se torne obsoleto. Ela se orgulha por ter eternizado a sua irmã e a sua mãe no filme, que aparecem na cena do tribunal como figurantes.

Para Marques (2007), os diretores de cinema, ainda que muito diferentes entre si, compartilham “a necessidade de contar em imagens uma história escrita com palavras”. Algumas funções são específicas do diretor de cinema, em qualquer localidade, como a direção do elenco e a concepção artística da obra. Para Gerbase (2003), existem duas formas de trabalhar a interpretação de atores no cinema. Na primeira opção, o elenco está excluído do núcleo criativo (o diretor, seus assistentes, o diretor de arte, o fotógrafo e o montador); já na segunda, o elenco é parte integrante dessa equipe. Esse processo pertencia ao teatro originalmente e foi incorporado ao audiovisual:

O teatro, arte muito mais antiga que o cinema e a TV, veio construindo, ao longo dos séculos, uma importante tradição de interpretação dramática. Essa tradição foi incorporada ao cinema quando este surgiu, no final do século 19, e, mesmo considerando que são duas linguagens diferentes, é inegável que este hibridismo é um dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual contemporânea. (GERBASE, 2003, p. 10)

Já Diegues propõe duas maneiras de dirigir um ator: ou por autoridade, de forma opressiva; ou de forma sedutora, com amor e afeto. Ele opta pela segunda maneira, que

“é mais trabalhosa e demorada, mas é sólida” (DIEGUES, 2004). Dada a forma com que Sampaio se envolve com quem trabalha, fica explícito que ela não apenas integra o elenco ao núcleo criativo, mas também se aproxima afetivamente dos atores. Embora já tivesse dirigido cinco curtas-metragens, *Amor Maldito* foi o seu primeiro longa-metragem e que foi difícil dar a atores já consagrados a sua temperatura de direção.

Um dos personagens mais teatralizados é o pastor, pai da miss, interpretado por Emiliano Queiroz. Gerbase (2003) indica que a linguagem teatral é diferente da audiovisual e acaba sendo uma dificuldade a mais para os atores do teatro conseguirem atuar em um filme. Em um primeiro momento, Queiroz não concorda com as indicações de Sampaio, por serem muito exageradas. A diretora reforça que é necessário que ele seja histriônico, um pastor em casa, na igreja e no tribunal. Na primeira exibição do filme para a equipe, Queiroz admite que Sampaio estava certa e que *“tem que ter temperatura quando a gente tá distante do que a gente é”*. Já a irmã da miss, a cineasta quis mostrá-la perdida, sem entender o que está acontecendo. Queria mostrar a ingenuidade em meio ao caos. *“Ela foi no casamento da irmã, mas aquilo era uma festa para ela. Ela é a pureza dentro do contexto para mim.”*

A ordem lógica de trabalho da diretora no set é: conversar com os atores e discutir a cena, sem nunca levantar a voz; depois, conversa com o fotógrafo e discute questões técnicas; depois, fala com o eletricitista e, a partir dele, passa por todos os demais segmentos, dizendo o que pensa e a forma que acredita que deva ser feito. Depois, pergunta para todos se está tudo entendido. Então eles filmam. *“Aí todo mundo cai na resposta de ter que fazer o melhor. Eu olhava na cara das pessoas e percebia que todos estavam absolutamente ali.”* O diretor de fotografia tem uma relação fundamental com Adélia, pois era através dos olhos dele que ela enxergava o filme. *Amor Maldito* foi rodado em seis semanas.

Algumas cenas foram adicionadas durante o set, por Sampaio sentir a necessidade de criá-las. Como, por exemplo, a cena em que Maria Letícia entra no corredor e fala ‘preto, branco, branco, preto’ não estava no roteiro. Sampaio diz que foi necessário um respiro entre as cenas do tribunal e essa foi a solução que encontrou. Como Marques (2007) coloca, é uma função do diretor de cinema “contar em imagens uma história escrita com palavras”. Quando ela saiu do set para procurar uma locação para filmar essa cena improvisada, se perdeu no tribunal. A equipe inteira a aguardava para gravar e o fotógrafo se deu conta de que Sampaio estava perdida. Outra cena criada durante as filmagens é a em que as duas tomam banho em uma tina, que é um pedido da

figurinista, Dudu Constantino, que queria homenagear a atriz Brigitte Bardot. Como a cena é imaginação da miss, foi gravada em um canto de outra locação.

Sampaio procurou o tribunal mais apertado possível para criar uma sensação de enclausuramento na personagem de Fernanda e, por isso, optou por mostrar apenas internas na locação mais relevante do filme. Ela foi até Niterói e conseguiu quatro manhãs para gravar no tribunal local, o mais fechado que encontrou. O fotógrafo Paulo César Mauro a acompanhou em visitas posteriores e, juntos, começaram a decupar a fotografia do filme. Eles buscavam uma dinâmica que não ficasse cansativo aos espectadores pois muitas cenas se passavam no mesmo espaço e por isso decidiram utilizar duas câmeras nessa locação. José Medeiros foi o segundo fotógrafo e todos os *travellings*¹⁷ e demais movimentações de câmera foram feitos por ele. Sampaio também apostou no talento dos dois atores que interpretavam os advogados do caso, Tony Ferreira e Vinicius Salvatori. Ela sabia que os dois sustentariam dramaturgicamente a cena.

Ilustração 28 - Monique Lafond, Tony Ferreira e Adélia Sampaio no set de *Amor Maldito*



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

¹⁷ O travelling é um movimento de câmera que distingue-se, tradicionalmente, por ser um movimento de translação do eixo da câmera. (AUMONT e MARIE, 2003)

O diretor tem o controle artístico de todas as etapas de elaboração do filme. Sua primeira responsabilidade é a *mise-en-scène* baseada em cinco fundamentos: a composição da imagem, o significado da mesma, o movimento, a dramatização visual e o ritmo (MACIEL, 2003). O diretor é o responsável, junto com o fotógrafo do filme, de estabelecer uma decupagem, um planejamento plano a plano do que será gravado. No cinema menos comercial, como é o caso de *Amor Maldito*, ou no chamado cinema de “autor”, nem sempre a decupagem é tão rígida ou realizada com tanta antecedência. Durante a filmagem, tudo o que se grava entre o *ação* e o *corta* do diretor é um plano:

A escolha acertada de cada detalhe do filme faz dele um sucesso ou um fracasso comercial e/ou artístico; faz dele também a obra deste diretor e não de outro qualquer: a soma de suas idiossincrasias e sua personalidade estão estampadas em todas as áreas de criação. (MARQUES, 2007, p. 71)

A situação descrita por Sampaio, de como foi concebida a cena do tribunal, exemplifica de que forma a cineasta delineou a *mise-en-scène*. O tribunal apertado ajudou a compor a *imagem* e também o seu *significado* – uma sensação claustrofóbica na personagem. Já as movimentações de câmera com o travelling alteraram o *movimento* da narrativa, enquanto o *ritmo* foi acelerado com uma segunda câmera. Todas essas alterações concebem a *dramatização visual* do filme (MACIEL, 2003).

Ilustração 29 – O ator Tony Ferreira e o fotógrafo Paulo César Mauro na cena do tribunal



(Fonte: arquivo pessoal de Adélia Sampaio)

Sobre as dificuldades enfrentadas para se tornar um diretor, Diegues (2004, p. 22) relata que, ao contar para a sua família e amigos a sua vontade, era constantemente desmotivado: “As condições para concretizar esse projeto eram remotas, não existiam referências, a profissão praticamente não existia no Brasil”. Diegues é diretor há 57 anos, dirigiu 15 longas-metragens e recebeu alguns prêmios internacionais. Ainda assim, não pode se limitar a trabalhar apenas com cinema. Ele também dirige videoclipes, comerciais e filmes institucionais, pois não seria sustentável financeiramente para o cineasta dedicar-se apenas aos seus trabalhos autorais. Para Sampaio, a diversificação das atividades, no campo do cinema e das artes em geral, também era uma constante. E, sendo ela uma estreante em longa-metragem e sem apoio da Embrafilme, enfrentaria ainda mais dificuldades para distribuir e exibir seu filme.

4.4 A pós produção

Após as filmagens, inicia a montagem (ou edição) do filme. A montagem é o momento posterior em que se coloca o filme na sua ordem natural, cronológica, de tempo. Conforme a época em que essa técnica é usada, varia o aparato tecnológico utilizado. Atualmente em um computador é possível finalizar um filme, mas durante

Amor Maldito, a edição ainda era feita em moviolas. A moviola era uma mesa de montagem de película ótica, sendo raramente utilizada hoje em dia. Nas moviolas, o filme passava por diversos pratos e era exibido em uma pequena tela. O montador e seus assistentes literalmente cortavam a película para editá-la. Há diferentes formas de se montar um filme. Alguns diretores chegam com seu filme praticamente pronto e poucas mudanças são feitas. Diegues, ao contrário, diz que “quando vou montar um filme, procuro esquecer que fui eu que filmei tudo aquilo, quero ficar com meu espírito crítico sobre o material, sem influências da filmagem. É como se eu estivesse começado um novo filme”.

Na edição, primeiro o assistente de montagem coloca os planos em ordem e depois o diretor e o montador escolhem os planos que estarão no filme, uma das tarefas mais delicadas do processo de realização (GERBASE, 2003). Ao final das gravações, Sampaio ligou para Eduardo Leone, o montador, e pediu que o filme fosse montado em dez dias. Leone conseguiu. Normalmente, o assistente de montagem colocava os planos em ordem para que posteriormente o montador editasse o filme (GERBASE, 2003). Sampaio não citou outra pessoa editando *Amor Maldito*, além de Leone, e na ficha técnica do filme não consta outro nome. Pode-se concluir, assim, que o filme foi editado somente por Eduardo Leone.

Quando o filme é rodado em uma cidade com laboratórios cinematográficos de revelação e copiagem, como o Rio de Janeiro e São Paulo, ocorre uma revisão do material captado pelos principais responsáveis pelo filme (o diretor, o produtor, o diretor de fotografia e o diretor de arte) uma vez por semana. Eles assistem à cópia do filme (chamada de copião) para verificar se é preciso refazer qualquer plano, ou se já podem liberar os atores e os cenários, pois “é necessário um controle constante do material filmado” (MARQUES, 2007). Diegues inaugura um novo sistema de assistir os copiões durante as filmagens do filme *Deus é brasileiro*. As gravações ocorreram em cidades pequenas no interior do país e o laboratório, após relevar o negativo, fazia uma transferência da película para vídeo digital e enviava as imagens para o diretor via satélite. No caso de *Amor Maldito*, não foi possível fazer essa revisão e o filme só foi visto quando as filmagens foram finalizadas.

Amor Maldito foi realizado em uma época em que o cinema brasileiro não possuía condições técnicas e nem profissionais capacitados para gravar o som diretamente na filmagem. Por isso, o som do filme foi gravado indiretamente, ou seja,

os diálogos são todos dublados e os efeitos sonoros adicionados posteriormente, sem utilizar microfone lapela ou direcional:

Dublar pode ser muito chato. Há uma preocupação constante com a obtenção de sincronismo, desafio essencialmente técnico que alguns atores enfrentam com absoluta tranquilidade, enquanto outros, depois da terceira tentativa frustrada, simplesmente esquecem o que estão interpretando (...) Mas dublar pode ser um ato criativo e servir para melhorar o desempenho dos atores. Para isso, eles precisam ter – idealmente – a mesma segurança que tiveram durante a filmagem. (GERBASE, 2003, p. 115)

Outro componente sonoro de um filme é a trilha sonora. Para Gerbase (2003), uma boa trilha sonora é aquela que faz as atuações melhorarem e, até mesmo, adquirirem novos significados. Por exemplo, caso o ator não tenha dado o desempenho necessário em uma cena muito dramática, a música adequada pode salvar o momento. “Cinema é a arte de misturar linguagens, de modo que elas se apoiem mutuamente. Cinema, como sempre, é a arte de enganar eles”, explica o autor (GERBASE, 2003, p. 118). Foi feita uma espécie de som guia, e a trilha sonora foi composta por Perna Fróes, que foi arranjador de Gal Costa durante anos e abandonou a vida de músico pela Medicina. *Amor Maldito* foi o último trabalho que o músico realizou. Ele uniu-se à equipe através da atriz Wilma Dias, de quem era muito próximo. O processo de montagem, dublagem e efeitos sonoros dura 22 dias.

Adélia tinha uma vantagem, que considera muito feliz. Ela era conhecida na *Lider Laboratório*, onde as películas eram reveladas e copiadas, por ser produtora de outros filmes. Ela conhecia o diretor, o seu Alvarenga, e também uma francesa que trabalhava no local, considerada por todos do meio “*um verdadeiro terror*”. A francesa fazia o estudo da qualidade da película. Se uma lata de película era deixada no laboratório e a francesa telefonava, era porque o filme estava com problemas. Ela nunca dava boas notícias, mas torcia muito por Sampaio e se preocupava com o material produzido por ela. Também a achava uma figura muito engraçada e, inclusive, pediu um dia para encostar nos cabelos de Adélia, que deixou. Para Sampaio, “*essas pessoas fizeram a diferença*” durante o processo de revelação.

A última tarefa a ser cumprida para finalizar o filme foi o encontro entre Eliana e Alvarenga para finalizar a película. “*Ele olhou pra ela e disse: Adélia conseguiu, né? Agora fala pra ela que ela tem 90 dias de faturamento, se ela não pagar eu boto na cadeia.*” *Amor Maldito* foi faturado em noventa dias, algo raro na época e, até mesmo,

hoje em dia. Quando terminou de pagar, Sampaio pediu a Alvarenga uma carta que garantisse que não devia nada. Ela tem a carta guardada ainda hoje e diz que “*naquela época as pessoas eram mais humanas. Isso acabou.*”

4.5 A distribuição

A maior dificuldade do mercado cinematográfico brasileiro está na comercialização do produto – o processo que o filme passa de ser distribuído e exibido nos cinemas para alcançar o seu público. O distribuidor é o responsável pela organização e estratégia de venda do produto. Após visionar o filme, ele define o lançamento mais adequado, as cidades em que o filme será exibido e o número de cópias. Até o começo da década de 90, ainda era a Embrafilme que distribuía os filmes brasileiros em todo o país. Durante o governo Collor, houve um desmantelamento das estruturas de produção e comercialização da empresa estatal. Atualmente o cinema nacional precisa concorrer com distribuidoras americanas, que conseguem dissolver massivamente os seus filmes entre as salas de cinema (MARQUES, 2007).

Ainda assim, o desafio enfrentado por Sampaio sobrepôs outros problemas, pois a cineasta afirma ter travado uma batalha para que o filme fosse lançado. Nenhum dono de cinema queria exibi-lo, justamente por se tratar de um filme com temática lésbica. Uma das atrizes principais do filme, Wilma Dias, era popularmente conhecida por ser a moça que saía dançando de dentro de uma banana descascada, na abertura do programa humorístico *Planeta dos Homens*, da TV Globo. Já a outra atriz principal, Monique Lafond, era oriunda da pornochanchada e esse era o seu primeiro papel como protagonista.

Um distribuidor de São Paulo, chamado Magalhães, dono de oito salas de cinema na cidade, gostou do filme e propôs para Adélia que *Amor Maldito* fosse travestido de pornochanchada, pois isso poderia impulsionar as vendas dos ingressos, dado o histórico de trabalhos realizados pelo elenco. Adélia reuniu a equipe e todos concordaram que essa era a melhor solução.

Ilustração 30 – Cartaz do filme *Amor Maldito* (1984)



(Fonte: Banco de Conteúdo Culturais¹⁸)

Em São Paulo, a crítica positiva de Leon Cakoff (1984) impulsionou o público:

Ninguém é obrigado a adivinhar o que se passa por trás de um produto obrigado a se vender de acordo com as regras sensacionalistas do momento, *Amor Maldito* é um raro oásis que não pode ser ignorado (CAKOFF, 1984)

¹⁸ Disponível em http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/025313. Acessado em 11 de dezembro de 2017.

Cerca de 30% do valor investido retornou com a bilheteria da cidade. O filme também foi lançado e exibido em todo o país. Sampaio acompanhou algumas sessões de estreia, e no Rio de Janeiro foi onde mais viu público: “*A Wilma Dias era a rainha dos drag queen aqui. O filme foi lançado no Ricamar, sessões e sessões lotadas, mas com um público de interesse e levantando basicamente a sua bandeira.*” Como o filme era de baixo orçamento, acabou se pagando o investimento feito por toda a equipe, mas não obteve uma margem de lucro. Para Sampaio, ainda hoje é de extrema importância reunir as pessoas para assistirem o filme.

Além das sessões em cinemas, o filme foi convidado para ser exibido no *Lesbian Gay Festival* em São Francisco, Estados Unidos. Sampaio foi até a Embrafilme pedir autorização para levar *Amor Maldito* ao festival e eles enviaram outro filme, *Asa Branca* (Djalma Limongi Batista, 1981). Não comunicaram Sampaio e Eliana, que possuía muitos contatos no meio, e descobriu a informação por acaso. Adélia não poderia enviar o filme sem a autorização. Dudu Constantino, a figurinista do filme, que falava fluentemente inglês, ligou para o festival, explicou a situação e eles compraram uma cópia do filme. O dinheiro foi repartido entre os integrantes da equipe. Adélia nunca teve pretensão de exibir seu filme em festivais, mas considera que essa foi a última punhalada da Embrafilme contra ela. Ela guarda a carta que recebeu do festival a convidando para participar até hoje.

O processo de criação do filme *Amor Maldito* (1984) foi um caminho árduo. Desde a concepção do roteiro, baseado em um assunto que ainda hoje é visto como um tabu, até a forma com que precisou ser vendido para que fosse exibido ao público, mostra não só o intuito da sua existência, mas também a força de sua criadora.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar essa investigação, formulei o seguinte problema de pesquisa: *qual é a participação de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro?* Após conhecer Sampaio pessoalmente e ter o privilégio de ouvi-la relatar de que forma se sucedeu sua trajetória pessoal e profissional, acredito que a participação da cineasta na história do cinema e a sua própria história de vida possam se confundir. A divisão em capítulos, como relatei previamente, foi apenas uma forma de conseguir organizar o texto e analisar o material coletado. O uso de entrevistas narrativas biográficas mostrou-se um método útil à investigação do processo criativo da diretora, já que não pressupõe categorias explicativas para esse processo de antemão, mas respalda empiricamente os dados a partir de uma entrevista aberta com o sujeito que vivenciou esse processo¹⁹.

Adélia utiliza as suas vivências para criar suas obras cinematográficas. Não poderia falar de *Denúncia Vazia* (1979) sem explicitar que ela mesma teria passado pela situação de precisar sair do seu apartamento sem qualquer explicação; ou que *Adulto não brinca* (1982) foi baseado na experiência vivida pelo filho da sua empregada doméstica. O que impressiona nos relatos de Adélia é a riqueza de detalhes, como o fato de que pegou um ônibus com a sua sobrinha Tatiana, sem a autorização dos pais, para que ela pudesse fazer uma audição para uma vaga como dançarina, e para ajudá-la a se sustentar, desenvolveu o curta-metragem *Agora um Deus dança em mim* (1982), contando a história da própria Tatiana. Era preciso relatar que o processo de criação de *Amor Maldito* (1984) teve, entre tantas outras influências, a própria desilusão amorosa de Sampaio, que generosamente não me poupou de nenhuma minúcia. É através dessas histórias que foi possível *registrar informações sobre todos os seus filmes enquanto diretora*, um dos objetivos específicos propostos.

Sobre os demais objetivos específicos (*registrar* segmentos da trajetória pessoal e profissional de Adélia Sampaio; *registrar* a sua participação enquanto produtora e diretora cinematográfica; *registrar* o processo criativo do longa-metragem *Amor Maldito*), acredito que tenha, em alguma medida, dado conta de todos. Consegui registrar segmentos significativos da trajetória, tanto pessoal quanto profissional de Sampaio, que comprovam de que forma se deu a sua participação no cinema.

As circunstâncias em que nasceu e como passou a sua infância; as dificuldades enfrentadas durante o período militar, tendo sido agredida por um cacete de borracha

¹⁹ Para mais detalhes sobre a possibilidade de usar esse método para compreender processos, ver Sangalli (2015).

que a fez sofrer um aborto; o envolvimento com o cinema e o seu relato enquanto espectadora e também participante ativa do Cinema Novo; o pioneirismo, não só de Adélia, como também da irmã Eliana, de ingressar em uma área que ainda hoje é dominada por homens, brancos, de classe média, e abrir uma produtora própria para a realização dos filmes que realmente queria fazer; criar os filhos sozinha trabalhando com cinema; participar do fim da Embrafilme e da retomada do cinema nacional; o apagamento de sua história, que literalmente perde alguns de seus filmes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e o resgate histórico ocorrido graças a pesquisadora negra Edileuza Penha de Souza.

Todos esses aspectos me parecem relevantes para compreender a valiosa participação de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro como a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem. As dificuldades enfrentadas e as violências sofridas fazem parte do caminho percorrido pela cineasta para alcançar tal façanha.

Uma característica muito presente na trajetória da cineasta é a afetividade com que se envolve com as pessoas com que trabalha e com os projetos em que participa. Acredito que isso tenha sido um dos motivos que levou Sampaio a conseguir realizar *Amor Maldito* (1984), que não teria sido feito caso a equipe técnica e o elenco não tivessem se disponibilizado a abraçar o projeto sem qualquer perspectiva de retorno financeiro. Sua capacidade de reunir pessoas em torno de boas histórias é notável durante a sua carreira enquanto cineasta. Mesmo em 2017, Sampaio já conseguiu filmar o seu curta-metragem, *Mundo de Dentro*, que estava em pré-produção quando a entrevista foi feita e agora já foi editado. O filme foi realizado por uma equipe técnica que trabalhou com Sampaio por acreditar em sua obra e pela vontade em fazer parte de um filme de Adélia, sem qualquer remuneração. Ela me relatou, inclusive, que havia tantas pessoas pedindo para participar do curta que ela precisou declinar algumas solicitações.

No entanto, um dos objetivos específicos propostos, *registrar* a sua participação enquanto produtora e diretora cinematográfica, permanece incompleta. Sampaio afirma ter trabalhado em 72 longas-metragens. Essa pesquisa limitou-se a encontrar oito filmes produzidos por ela, como pode ser conferido nos anexos. Seria necessário fazer pelo menos mais uma entrevista com Adélia, que, com certeza, se lembraria de alguns filmes que não foram catalogados nessa pesquisa, como também pesquisar nas fichas técnicas dos filmes de diretores com quem ela trabalhou, entre os anos 1960 e 1980. De qualquer forma, fiz questão de registrar a maior quantidade de informações possíveis sobre

Sampaio e a sua obra, mesmo que parecessem irrelevantes para esse trabalho e que não estivessem entre os objetivos específicos propostos, para que futuramente outras investigações sobre o assunto possam ser feitas. Acho importante salientar que esse trabalho é o primeiro texto acadêmico que escrevo e, dado o desafio, me senti segura para analisar um assunto familiar, tanto teoricamente quanto na prática. De qualquer forma, me parece urgente a necessidade de aprofundamento no que se refere às áreas de raça e gênero na obra e na trajetória de Adélia. Tentei trazer brevemente algumas interpretações sobre o tema, tão intrínseco à história de vida de Sampaio, nessa etapa final.

Mais pesquisas sobre a história da mulher negra no cinema brasileiro e a representação de negros e negras no cinema brasileiro faz-se necessária. A própria bibliografia pesquisada mostrou-se limitada e, ao mesmo tempo, uma demonstração de como essas áreas ainda precisam ser exploradas. Não encontrei nenhum autor negro ou autora negra que escrevesse sobre o processo de criação fílmica no Brasil. O próprio Cacá Diegues, utilizado vastamente durante a investigação, teve uma trajetória cinematográfica similar em alguns aspectos com Sampaio. Fez seus filmes entre amigos, com dificuldades, da maneira que pode, no mesmo contexto, período e local em que a cineasta, que conheceu Diegues enquanto trabalhava na Difilm. O que diferencia a sua história da de Adélia é que o seu trabalho hoje é reconhecido, seus filmes são objetos de pesquisas variadas e a sua experiência cinematográfica lhe rendeu a autoria de um livro, enquanto pouco ainda se fala de Sampaio.

O machismo e o racismo permeiam com diferentes nuances na trajetória de Sampaio, que ora são explícitos, ora são sutis. Desde o momento em que nasceu, filha do que ela considera uma escrava, sua cor e o seu gênero influenciaram a sua vida. Quando conta que foi deixada em um asilo por sete anos, quando ainda era uma criança; que os cineastas do Cinema Novo achavam esquisito ela, uma telefonista, os acompanhar nas sessões dos filmes do Godard; que o irmão do seu marido dizia que Porfírio havia “arrumado uma nega para casar”; ou ainda que uma mulher francesa pediu para tocar os seus cabelos, Adélia está contando como foi diminuída em sua trajetória, mesmo que não interprete essas atitudes dessa forma em seu relato, o fato de relatá-las já evidencia isso. Além disso, o seu próprio filme, *Amor Maldito* (1984), sofreu homofobia durante o processo de criação, sendo desvalorizado pela Embrafilme, por exibidores e pela sua própria irmã.

Uma informação encontrada durante a finalização dessa pesquisa mostra o quão necessário ainda é debater o cinema negro e viabilizar as obras desses cineastas. Viviane Ferreira em breve se tornará a segunda mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Seu curta-metragem *Um dia com Jerusa* (2014), selecionado para o Festival de Cannes, se desdobrará em um longa, financiado por um edital do governo. (CARTA CAPITAL, 2017) e no momento encontra-se em produção. O filme “se configura como um dos marcos do cinema negro brasileiro da contemporaneidade” (SOUZA, 2016). Em entrevista a Carta Capital, Ferreira falou sobre a necessidade de ações afirmativas no setor audiovisual:

Diante da necessidade histórica de reparação estrutural e simbólica que o Estado deve à população brasileira, e as reivindicações do público por um conteúdo audiovisual cada vez mais representativo, em um país com mais de 50% da população composta por pessoas negras, o “Programa Nacional de Políticas de Ações Afirmativas para o Setor Audiovisual” é elemento indispensável para o avanço e aprimoramento das políticas audiovisuais brasileiras e, conseqüentemente, para o fortalecimento do cinema nacional. (CARTA CAPITAL, 2017)

Também precisa ser mencionado que a *I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio – Quando as Mulheres fazem cinema* ocorreu em 2016 e foi uma homenagem de um grupo de estudiosos do cinema negro da Universidade de Brasília a cineasta. Adélia é uma inspiração para uma geração de jovens que tentam se colocar enquanto cineastas no cinema brasileiro (SOUZA, 2016). Ferreira expressa a relevância de Sampaio na história do cinema e brevemente expõe como se sente enquanto a segunda mulher negra a dirigir um longa-metragem:

A sensação de responsabilidade [em ser a segunda mulher negra a dirigir um longa-metragem] é muito grande, sobretudo, por ter consciência da quantidade de outras histórias, tão boas quanto a minha, que não foram selecionadas. Depois, porque proponho um filme que tem sua fonte criativa na “memória coletiva” da população negra brasileira. Também não posso esquecer que estou à frente do projeto que quebrará um jejum histórico na cinematografia brasileira, uma vez que trata-se do segundo longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher negra no Brasil. A primeira foi Adélia Sampaio, diretora de *Amor Maldito*, há 34 anos. Por fim, sinto-me feliz e confiante com o desafio. Afinal, o projeto reúne características que fazem com que eu possa chamá-lo de “nosso filme” entre os meus e não de “meu filme”. *Um Dia Com Jerusa* é um sonho sonhado por muitas gerações. (CARTA CAPITAL, 2017)

Assim, concluo este trabalho na expectativa de ver mais mulheres negras ingressando no audiovisual, enquanto cineastas, e também no meio acadêmico, para que outras perspectivas do cinema negro sejam investigadas. Inclusive, como relatei

previamente, na própria trajetória e na própria obra de Sampaio, ainda há muito para ser pesquisado. Esse trabalho me parece oferecer algumas possibilidades, como Eliana Cobbett, irmã de Adélia e a primeira mulher produtora de filmes no Brasil. Pouco foi registrado sobre ela. Por fim, fico extremamente feliz por ter conhecido essa figura emblemática da história do cinema e de ter ouvido o relato da sua singular trajetória. É um privilégio poder acompanhar a prolífera carreira de Adélia Sampaio, que fez 75 anos no dia 20 de dezembro, e ainda vê-la atuando e abrindo portas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964 - 1984)*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1984.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977 – 1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel: "Dicionário teórico e crítico de cinema", Papirus Editora, Campinas, 2003

BLOGUEIRAS NEGRAS. “O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional”. Disponível em <http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/> Acessado em 21 de novembro de 2017.

CARTA CAPITAL. “Conheça Viviane Ferreira, a segunda negra a dirigir um longa no Brasil”. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil> Acessado em 2 de dezembro de 2017.

CACHOEIRA DOC. VII CachoeiraDoc - Mostra Com Mulheres - Programa Adélia Sampaio. YouTube, 10 de setembro de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gz9O9IUGwGY>>. Acesso em 11 de novembro de 2017.

CADERNUTO, Reinaldo Filho. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. 2008. 385 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

CAKOFF, Leon. *Um oásis no meio de tanto filme pornográfico*. Folha de S. Paulo. 17/08/1984. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1984/08/17/21//4206488>>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

CANAL BRASIL. “Adelia Sampaio fala sobre a representação da mulher negra no cinema brasileiro.” Disponível em <http://canalbrasil.globo.com/programas/espelho/videos/5236926.htm> Acessado em 12 de novembro de 2017.

CASAGRANDE, Ferdinando. *Jornal da tarde: uma ousadia que reinventou a imprensa brasileira*. Editora Alpendre, 2016.

CHAMMAS, Eduardo Zayat. *A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968*. 2012. 113 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *A Contracultura: o outro lado da modernização autoritária*. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo, 2005.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

DIEGUES, Cacá; CAMARGO, Maria Silva. *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues em depoimento a Maria Silva Camargo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FILME B. “Luiz Carlos Barreto”. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/produtor/luiz-carlos-barreto>. Acessado em 15 dezembro de 2017.

GELEDES. “Adélia Sampaio, a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil”. Disponível em <https://www.geledes.org.br/adelia-sampaio-primeira-mulher-negra-dirigir-um-longa-metragem-no-brasil/>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

GELEDES. “Barrada em aeroporto, Adélia Sampaio primeira cineasta negra do Brasil desabafa: ‘Aconteceu porque não sou branca’”. Disponível em <https://www.geledes.org.br/barrada-em-aeroporto-adelia-sampaio-primeira-cineasta-negra-do-brasil-desabafa-aconteceu-porque-nao-sou-branca/>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

GELEDES. “Adélia Sampaio: primeira negra a dirigir um longa-metragem no Brasil”. Disponível em <https://www.geledes.org.br/adelia-sampaio-primeira-negra-dirigir-um-longa-metragem-no-brasil/>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

GERBASE, Carlos. *Direção de atores: como dirigir atores em cinema e em TV*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Editora Taurus, 1985

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. “Adelia Sampaio”. Disponível em <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/adelia-sampaio/>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

IDEA FIXA. “Adélia Sampaio: uma das histórias que o racismo apagou”. Disponível em <https://www.ideafixa.com/oldbutgold/adelia-sampaio-uma-das-historias-que-o-racismo-apagou>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

IMDB. *William Cobbett*. Disponível em http://www.imdb.com/name/nm0167836/?ref=fn_al_nm_1. Acessado em 25 de novembro de 2017.

JOVCHELOVITCH, Sandra.; BAUER, Martin W. Entrevista narrativa. In: BAUER, M. W. GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Tradução: Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARQUES, Aída. *Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEIRELLES, William Reis. *Paródia e chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2005.

METRÓPOLES. “Adélia Sampaio, cineasta negra pioneira, debate “Amor Maldito” na UNB <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/adelia-sampaio-cineasta-negra-pioneira-debate-amor-maldito-na-unb>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

MULHER NO CINEMA. “Adélia Sampaio, diretora negra que marcou o cinema nacional”. Disponível em <http://mulhernocinema.com/para-ler/conheca-adelia-sampaio-diretora-negra-que-marcou-o-cinema-nacional/>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

MÜLLER, Angélica. *A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena pública (1969-1979)*. 2010. 138 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social na Universidade de São Paulo e Centre d’Histoire Sociale du XXème Siècle da Université de Paris 1 – Pantheon Sorbonne, São Paulo. 2010.

NEXO JORNAL. Adélia Sampaio: primeira negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. YouTube, 6 de outubro de 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=ADH2aJWV1wE>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

PLOBO PRODUÇÕES. CineReflexão_EP.14 Entrevistado_Adelia Sampaio. YouTube, 25 de julho de 2017. < <https://www.youtube.com/watch?v=Z398ZTOqGbs>>. Acesso em 11 de novembro de 2017.

PORTAL INFONET. Entrevista: cineasta Adélia Sampaio fala sobre Amor Maldito. YouTube, 24 de fevereiro de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BSlu-PRHPhs>>. Acesso em 11 de novembro de 2017.

RAMOS, F. P.; MIRANDA, L.F (Orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac/Edições SESC SP, 2000.

REVISTA TRIP. “A saga de uma mulher negra com o cinema”. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/adelia-sampaio-a-primeira-mulher-negra-a-dirigir-um-longa-metragem-no-brasil>. Acessado em 21 de novembro de 2017.

RIEMANN, Gerhard; SCHÜTZE, Fritz. “‘Trajectory’ as a basic theoretical concept for analyzing suffering and disorderly social processes”. In: MAINES, D. (ed.). *Social organization and social processes: essays in honor of Anselm Strauss*. New York: de Gruyter, 1991.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática*. 2016. 177. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social na Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016

ROSENTHAL, Gabriele. *Pesquisa social interpretativa: uma introdução*. Porto Alegre: Edipucrs, 2014a.

ROSENTHAL, Gabriele. *História de vida vivenciada e história de vida narrada – A interrelação entre experiência, recordar e narrar*. In: *Civitas*, v. 14, n. 2, p. 227-249, 2014b.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANGALLI, Lucas Cé. *O desaparecimento de Alain: movimento e pertencimento na vida de um migrante*. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, PUCRS, 2015.

SENDEL, Samuel. *An introduction to playwriting*. Nova York: Appleton-Century-Crofts, 1946.

SILVA, Pedro Pepa. 2014. “Amor maldito. Trinta anos do filme lésbico brasileiro que pouca gente viu”. *Revista Geni*. <http://revistageni.org/08/amor-maldito/>. Acessado em 29 de novembro de 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade de Brasília, Brasília. 2001.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Mulheres negras no cinema brasileiro – estratégias de afeto, amor e identidade*. In: *Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 2008. p.6.

SOUZA, Edileuza Penha de; SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Entrevista com cineasta Viviane Ferreira*. Brasília, 2014.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Contando nossas próprias histórias: mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro*. In: *Avança | Cinema* 2016.

SOUZA, Enilce Lima Cavalcante de. *A Liga e as lutas sociais no Brasil*. In: Biblioteca Digital da Questão Agrária Brasileira, 2010. Disponível em http://www.reformaagrariaemdados.org.br/biblioteca/artigos?field_bib_ano_value%5Bvalue%5D%5Byear%5D=&title=a+liga&name=souza. Acessado em 15 de dezembro de 2017.

SUL 21. “Adélia Sampaio é detida no aeroporto Salgado Filho”. Disponível em <http://www.sul21.com.br/jornal/adelia-sampaio-cineasta-e-mulher-negra-e-detida-no-aeroporto-salgado-filho/>. Acessado em 05/07/2017.

UNITEVÊ UFF. Homenagem a Adelia Sampaio. YouTube, 11 de julho de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=l-ioQvDOA3M&t=71s>>. Acesso em 12 de novembro de 2017.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*. 2007. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

ZOLADZ, Rosza W. Vel. *Augusto Rodrigues: o artista e a arte, esteticamente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

ANEXO

A filmografia de Adélia Sampaio

Registro a filmografia de Adélia Sampaio, que exerce diferentes funções no cinema em sua carreira. Esse segmento registra as informações coletadas de todo o material pesquisado, mas ainda encontra-se incompleto, pois Sampaio afirma ter produzido 72 longas-metragens.

Roteiro

AI-5 – O dia que não existiu (2004)

Categoria: documentário

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio e Paulo Markun

Sinopse: O documentário discute fase da vida brasileira quando os militares instauraram medo e dor entre 1964 e 83. Reconstrói a sessão da Câmara dos Deputados do dia 12 de dezembro de 1968 que culminou na fase mais dura da repressão da ditadura, com o fechamento do Congresso Nacional, exílios e censura.

Amor Maldito (1984)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Duas mulheres jovens, com diferentes contextos sociais, têm uma relação lésbica. Os problemas reais começam quando uma delas também se envolve com um homem, um jornalista.

O Segredo da Rosa (1974)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Vanja Orico

Sinopse: As amigas Severina e Maria José lutam para sobreviver em um subúrbio do Rio de Janeiro.

Na poeira das ruas (1984)

Categoria: curta-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Sobre pessoas que moram na rua, no centro da cidade, seus trajes, sua alegria, sua comida e móveis embaixo dos viadutos.

Agora um Deus dança em mim (1982)

Categoria: documentário

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Uma jovem, estudante de balé clássico há 10 anos, descobre que não existe mercado de dança no Brasil.

Adulto não brinca (1979)

Categoria: curta-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: A intolerância dos adultos com as crianças.

Denúncia Vazia (1979)

Categoria: curta-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Um casal de idosos recebe uma denúncia vazia e precisam deixar o apartamento onde vivem.

Direção

AI-5 – O dia que não existiu (2004)

Categoria: documentário

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio e Paulo Markun

Sinopse: O documentário discute fase da vida brasileira quando os militares instauraram medo e dor entre 1964 e 83. Reconstrói a sessão da Câmara dos Deputados do dia 12 de dezembro de 1968 que culminou na fase mais dura da repressão da ditadura, com o fechamento do Congresso Nacional, exílios e censura.

Fugindo do passado (1987)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Amor Maldito (1984)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Duas mulheres jovens, com diferentes contextos sociais, têm uma relação lésbica. Os problemas reais começam quando uma delas também se envolve com um homem, um jornalista.

Na poeira das ruas (1984)

Categoria: curta-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Sobre pessoas que moram na rua, no centro da cidade, seus trajes, sua alegria, sua comida e móveis embaixo dos viadutos.

Agora um Deus dança em mim (1982)

Categoria: documentário

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Uma jovem, estudante de balé clássico há 10 anos, descobre que não existe mercado de dança no Brasil.

Adulto não brinca (1979)

Categoria: curta-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: A intolerância dos adultos com as crianças.

Denúncia Vazia (1979)

Categoria: curta-metragem

País: Brasil

Direção: Adélia Sampaio

Sinopse: Um casal de idosos recebe uma denúncia vazia e precisam deixar o apartamento onde vivem.

3.7.3 Direção de produção**O Grande Palhaço (1980)**

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: William Cobbett

Sinopse: O palhaço Carrapicho e a trapezista Irma integram o elenco de um grande circo. Ela se prepara com afinco para o número mais difícil: o salto triplo. Abalada por ter sido vítima de assédio, ela salta para a morte.

Um menino... uma mulher (1980)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Roberto Mauro

Sinopse:

Ele, ela, quem? (1980)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Luiz de Barros

Sinopse: Após ser deixada em um pensionato para moças devido à uma viagem de seu pai, um rico empresário, Elvira passa a chamar a atenção de suas amigas por causa de seu comportamento suspeito.

Parceiros da Aventura (1980)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: José Medeiros

Sinopse: Criminosos percorrem o Rio de Janeiro, realizando pequenos truques para sobreviver e envolvem-se com uma mulher que rouba carros.

O Seminarista (1977)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Geraldo Santos Pereira

Sinopse: Eugênio se apaixona por Margarida, uma pobre garota que vive na fazenda dos pais. Para evitar seu caso de amor, os pais o enviam a um seminário católico.

O Ibraim do Subúrbio (1976)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Astolfo Araujo e Cecil Thiré

Sinopse: Filme em dois episódios. Em Roy, o Gargalhador Profissional, um homem vê sua vida desmoronar. Já em Ibraim do Subúrbio, Casemiro, um alfaiate, acompanha as notícias que envolvem os colunáveis nos jornais.

O Monstro de Santa Teresa (1975)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: William Cobett

Sinopse: Jerônimo e a namorada brincam de ser um barão e uma condessa. Morando em Santa Teresa, num quarto decorado como se fosse a sala do trono, o casal vive uma tórrida história de amor.

O Segredo da Rosa (1974)

Categoria: longa-metragem

País: Brasil

Direção: Vanja Orico

Sinopse: As amigas Severina e Maria José lutam para sobreviver em um subúrbio do Rio de Janeiro.

A ficha técnica do filme Amor Maldito (1984)**Direção:** Adélia Sampaio**Roteiro:** José Louzeiro e Adélia Sampaio**Elenco:** Wilma Dias; Monique Lafond; Neuza Amaral; Sérgio Ascoly; Jalusa Bartelos; Catalina Bonakie; Octacílio Coutinho; Isolda Cresta; Tony Ferreira; Maria Letícia; Julia Miranda; Nildo Parente; Mário Petráglio; Emiliano Queiroz; Vinícius Salvatori; Marcus Vinícius.**Produção:** Adélia Sampaio e João Elias (produtores); Francisco Damásio, Antônio Eckart, Edy Lima, José Medeiros (associados).**Trilha sonora:** Perna Fróes**Fotografia:** Paulo César Mauro**Assistente de câmera:** Enio Cruz**Edição:** Eduardo Leone**Figurino:** Dudu Continentino**Maquiagem:** Sônia Rubene**Produção executiva:** Eliana Cobbett**Fotografia still:** Claudia Ferreira**Continuidade e assistência de direção:** Antônio Moreno**Empresas produtoras:** A.F. Sampaio Produções Artísticas, Gaivota Filmes e Portal Filmes**Distribuidora:** Top Tape (distribuído no Brasil em VHS)**Duração:** 76 minutos