

possuía algumas cargas de conteúdo muito explosivas para
estados em q realizados fez com que as videastas produzissem de forma mui
como é o ca iselada, sem informações umas c
val serviu de estímulo

**MULHERES, CINEMA
E VÍDEO NO BRASIL
(MAIS DE) 40 ANOS DE PESQUISA**

**MARINA CAVALCANTI TEDESCO
(ORG.)**

**MULHERES, CINEMA E VÍDEO NO BRASIL
(MAIS DE) 40 ANOS DE PESQUISA**

.....

Marina Cavalcanti Tedesco (Org.)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Mulheres, cinema e vídeo no Brasil [livro eletrônico] : (mais de) 40 anos de pesquisa / organização Marina Cavalcanti Tedesco. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2022.
PDF.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-00-55427-4

1. Cinema 2. Cinema brasileiro 3. Cinema - História - Estudo e ensino 4. Filmes cinematográficos 5. Mulheres no cinema I. Tedesco, Marina Cavalcanti.

22-133814

CDD-791.4309

Índices para catálogo sistemático:

1. Mulheres no cinema : História 791.4309

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Paula Alves

6

APRESENTAÇÃO

Mariana Cavalcanti Tedesco

13

16..... **PARTE I – Reflexões em terceira pessoa**

17 1. Um reencontro com *As Musas da Matiné*
Marina Cavalcanti Tedesco

26 2. Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho
Hanna Esperança e Esther Hamburger

47 3. Uma análise “de dentro”: reflexões de Jacira Melo sobre vídeos feministas na década de 1980
Marina Cavalcanti Tedesco

56..... **PARTE II – Reflexões em primeira pessoa**

57 4. *Olhar feminino: uma década de produção videográfica no Brasil (1983-1993)* - memórias de um processo de criação
Telma Elita Juliano Valente

68 PARTE III - Reflexões entre primeiras e terceira pessoas

69 5. Entrevista com Regina Andrade

76 6. Entrevista com Heloisa Buarque de Hollanda

81 7. Entrevista com Ana Pessoa

Sobre as primeiras e terceiras pessoas deste livro 93

PREFÁCIO

A partir dos anos 2000, principalmente desde o final da década, diversos estudos e publicações abordando a presença (ou a ausência) de mulheres nos bastidores da produção cinematográfica brasileira começaram a surgir, notadamente focados na participação das mulheres como diretoras ou protagonistas – e alguns poucos sobre mulheres em outras funções nos *sets* de filmagem. Outras tantas pesquisas se dedicaram às questões de gênero no cinema, uma abordagem mais ampla do que o binarismo homens-mulheres, na construção de personagens e conteúdos dos filmes.

A própria autora deste livro, Marina Cavalcanti Tedesco, já na década seguinte, foi coorganizadora do livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (HOLANDA; TEDESCO, 2017), que se dedica mais às diretoras, e organizou, em 2021, o livro *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*, sobre a participação das mulheres em outras funções e áreas do audiovisual, como roteiro, produção, arte, som, fotografia, montagem, trilha sonora, políticas públicas, educação, festivais, crítica, preservação e exibição.

No entanto, os estudos de gênero e cinema não se iniciam nos anos 2000. Com foco desta vez na pesquisa, Tedesco se dedica a realizar um levantamento de trabalhos pioneiros sobre o tema, realizados nos anos 1980 e 1990, a maior parte deles desconhecida até hoje.

É importante abrir um parêntese aqui para falar do contexto que inspirou e tornou esses textos possíveis. Ana Catarina Pereira (2016) acredita que o começo de uma relação formal entre os estudos de gênero e os de cinema teria acontecido nos anos 1970, sob os ares da segunda onda do movimento feminista. Naquele momento, diversas profissionais procuraram aplicar os princípios filosóficos e militantes feministas às suas áreas de estudo, e assim também fizeram as cineastas e pesquisadoras de estudos fílmicos. Para a autora, Sharon Smith teria sido a primeira a refletir sobre a produção cinematográfica sob a ótica das reivindicações feministas, em 1972, no primeiro número da revista *Women and Film*. Smith considera a exclusão das mulheres da história do cinema equivalente ao que ocorre no universo literário, sendo igualmente notada a ausência de escritoras reconhecidas pela crítica especializada. Pereira (2016) também aponta que a escritora não acredita que apenas o aumento do número de mulheres a assumir a direção dos filmes seja capaz de mudar radicalmente a representação feminina pelo cinema: Smith sublinha a necessidade de criação de novos modelos socioculturais e de uma mudança de

pensamento dos realizadores, produtores e roteiristas, bem como defende uma alteração nas estruturas mercadológicas do cinema. No ano seguinte, em 1973, Claire Johnston dá continuidade à reflexão sobre a imagem da mulher nos filmes, centrando sua crítica na invisibilidade das mulheres reais no cinema (PEREIRA, 2016). Para ela, embora as mulheres representem o grande espetáculo do cinema, elas são apresentadas como os homens as veem, de modo que as mulheres reais estão ausentes.

Um dos textos mais essenciais e mais divulgados na área dos estudos feministas fílmicos é o artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey, publicado na revista *Screen*, em 1975. Para Laura Mulvey (1983), a especificidade do cinema seria o prazer visual, e, em um mundo marcado pela desigualdade sexual, o olhar cinematográfico teria sido estruturado segundo o inconsciente da sociedade hierarquizada e patriarcal. O espectador de qualquer sexo, assim, teria uma relação *voyeurística* com a imagem da mulher na tela, pois os atores também atraíam audiência, mas as atrizes eram adoradas por ambos os sexos. Foram criadas lentes especiais para as atrizes, iluminação específica, maquiagem, enquadramentos, movimentos de câmera e uma série de técnicas e aparatos para tornar a imagem da mulher no cinema ícone de sensualidade, objeto e espetáculo à parte (ALVES, 2011).

Também acrescento à lista o nome de Teresa de Lauretis (1984), que, assim como Mulvey (1983), entende que a presença da mulher como objeto erótico no cinema clássico é fundamental para o espetáculo do filme, mas não para o desenvolvimento de sua narrativa. A figura da mulher em si mesma não é importante, mas sim o que ela provoca nas personagens masculinas e nos espectadores. A imagem da mulher como espetáculo não é uma criação do cinema. A imagem da mulher como objeto a ser contemplado está presente em nossa cultura, que concebe o corpo feminino como lugar do prazer visual. Para Lauretis, o cinema precisaria pensar e falar *como* uma mulher, o problema seria a dificuldade em torná-la sujeito em uma cultura que a objetifica, exclui e oprime (ALVES; COELHO, 2015).

Nos anos 1980, a terceira onda do feminismo incorporou reflexões de feministas negras, *chicanas* (estadunidenses descendentes de mexicanos) e mestiças, que criticavam especialmente a categoria fixa de mulher (que para aquelas teóricas se referia às experiências das mulheres brancas de classe média) (FERREIRA, 2016). As feministas defendiam a existência de experiências múltiplas entre as mulheres, ancoradas em assimetrias de cor/raça, classe e orientação sexual. A produção teórica de feministas negras estadunidenses tem um papel fundamental nessa terceira onda, com especial destaque para as publicações (todas de 1981): *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, de bell hooks (pseudônimo da feminista Gloria Jean Watkins, que assina propositalmente em letras minúsculas); *Women, Race and Class*, de Angela Davis; e *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, organizado por Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa. No Brasil, feministas negras como Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento e Luiza Bairros, dentre outras, têm colocado, desde os anos 1980, a importância de discutir a intersecção entre as diferentes formas de opressão de gênero, pertencimento racial e classe (FERREIRA, 2016).

bell hooks (1992) questiona as limitações da análise feita por Mulvey sob a perspectiva da psicanálise pela problemática da oposição masculino/feminino, que não incorpora mulheres não brancas, assim como as lésbicas. hooks desconstrói o olhar masculino no cinema como um dado universal e ressalta que a cor/raça também é determinante na construção do olhar e do prazer visual. hooks sublinha, ainda, que

raramente a produção de cineastas negros, que questionam as representações raciais, preocupa-se com assimetrias de gênero.

Além da influência da segunda e da terceira ondas do movimento feminista e dos textos estrangeiros sobre cinema e mulheres, as pesquisadoras brasileiras dos anos 1980 e 1990 tiveram outro bom motivo para se dedicarem aos estudos de gênero e cinema. Até os anos 1970, podemos dizer que o cinema brasileiro era realizado praticamente por homens (mulheres na direção, no roteiro e em outras funções-chave eram exceções).

Até os anos 1930, temos apenas uma mulher na direção, considerada a primeira diretora a aparecer no cenário do cinema brasileiro, no final da fase do cinema mudo: Cleo de Verberena, cujo nome verdadeiro era Jacyra Martins da Silveira e que dirigiu o filme policial *O Mistério do Dominó Preto*, em 1930 (MIRANDA, 1990). Nos anos 1940, surgem outras duas diretoras: Carmen Santos (que também atuou como produtora e dirigiu *Inconfidência Mineira*, filmado entre 1939 e 1943 e lançado em 1948) e Gilda de Abreu, que dirigiu o primeiro filme a fazer sucesso de público e bilheteria no Brasil, *O Ébrio* (1946), além de *Pinguinho de Gente* (1949) e *Coração Materno* (1949).

Nos anos 1950, o projeto de industrialização do cinema ampliou as possibilidades de profissionalização na atividade cinematográfica. Algumas mulheres passaram a exercer funções técnicas, como continuidade e montagem. Também verifica-se nessa década o registro de roteiros cinematográficos de mulheres na Biblioteca Nacional. Temos mais duas debutantes na direção de longas-metragens: Carla Civelli (estudou no teatro e foi também pioneira na televisão), que dirigiu a comédia policial *É Um Caso de Polícia* (1959), e Maria Basaglia, que dirigiu na Itália os filmes coloridos *Sua Alteza há dito* (1953) e *Sangue de cigana* (1956) e, no Brasil, escreveu e dirigiu as comédias *O Pão que o Diabo Amassou* (1957) e *Macumba na Alta* (1958).

Em meio às transformações sociais, políticas e culturais que caracterizaram a década de 1960, surgiram questionamentos sobre a situação da mulher na sociedade. O cinema brasileiro ganhou sucesso e nova forma de produção com o Cinema Novo. O prestígio alcançado pela atividade cinematográfica, aliado a uma série de ações governamentais, à organização de cineclubes, revistas especializadas e festivais e à criação de espaços institucionais de ensino de cinema na UnB (Universidade de Brasília), USP (Universidade de São Paulo) e UFF (Universidade Federal Fluminense), contribuiu para a entrada das mulheres no mercado de trabalho do cinema. Na direção cinematográfica, temos mais quatro novos nomes nos anos 1960: Zélia Costa, que trabalhou como continuísta, montadora e assistente de direção e dirige o drama *As Testemunhas Não Condenam*, em 1961 (MIRANDA, 1990); Sonia Shaw, norte-americana que dirige *Samba Sexy*, em 1963; Rosa Maria Antuña Martins, que dirige a produção mineira *Solo*, em 1969 (Rosa Maria dirigiu outros filmes na mesma década, mas não de longa-metragem); e Valquíria Salvá, que em 1969 codirige *Como Vai, Vai Bem?* com outros cinco diretores homens (ALVES, 2011).

As duas décadas seguintes apresentaram um forte aumento na produção cinematográfica, especialmente em decorrência dos patrocínios da empresa pública Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) e da realização de grande número de comédias eróticas. Nos anos 1970, aumenta consideravelmente a produção brasileira, e um grande número de realizadoras começa a atuar. Para Pessoa (1989), a disseminação do

vídeo – mais econômico e acessível do que a película cinematográfica – é uma das marcas da década de 1980 e abre um amplo espaço de atuação para as realizadoras. De fato, temos 12 debutantes na direção de longas-metragens nos anos 1970 e 22 nos anos 1980 (ALVES, 2011).

O percentual de filmes de longa-metragem dirigidos somente por mulheres mais que dobra dos anos 1960 (0,7%) para os anos 1970 (1,8%), mais que dobra novamente da década de 1970 para os anos 1980 (4,3%) e dobra mais uma vez dos anos 1980 para os anos 1990 (10%) (ALVES, 2019). Esse aumento significativo de diretoras mulheres, bem como da participação feminina em outras funções-chave (como roteiro e produção), certamente também despertou o interesse das pesquisadoras em escrever sobre o tema.

Neste livro, Marina Cavalcanti Tedesco traz algumas dessas pesquisas e suas autoras pioneiras. O livro é dividido em três partes e sete capítulos. Na primeira parte, três autoras homenageiam três textos, e, no segundo segmento, uma pesquisadora é convidada a revisitar seu próprio trabalho. Na terceira e última seção, o livro traz três entrevistas¹. São ao todo seis dissertações ou teses² e dois livros homenageados, que foram escritos por nove pesquisadoras entre 1982 e 1999, passando por temas como cineastas brasileiras pioneiras, atrizes e personagens femininas, formas, conteúdos e linguagem das obras, coletivos e produção de vídeos feministas no país, movimento feminista e os contextos de organização dos estudos sobre as mulheres no Brasil.

Em “Um reencontro com *As Musas da Matiné*”, Tedesco homenageia o livro considerado como o primeiro sobre mulheres no cinema brasileiro escrito e publicado no país, lançado há quarenta anos, em 1982, e suas autoras Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira. Tedesco contextualiza o leitor acerca da formação dos estudos sobre a mulher no Brasil, a partir especialmente da segunda metade da década de 1970, e apresenta as autoras e o edital voltado para pesquisa sobre Trabalho e Educação da Mulher, que selecionou e possibilitou a pesquisa que deu origem ao livro. A autora destaca a preciosa lista de cineastas e filmes que o livro inaugura. *As Musas da Matiné* tem como foco as personagens femininas dos longas-metragens brasileiros de ficção dirigidos por mulheres. Elas mapearam 21 filmes, dos quais conseguiram ter acesso a 16, e analisaram 70 personagens. As autoras pontuam que a maioria das personagens femininas é representada a partir de seus relacionamentos amorosos com personagens masculinas, apesar dos filmes serem dirigidos por cineastas mulheres. Poucas personagens exercem algum tipo de atividade profissional, e os filmes reproduzem os estereótipos comumente utilizados na representação de mulheres negras. Tedesco enfatiza a importância do livro, especialmente por suas análises densas, atuais e críticas e por ser um marco e uma fonte relevante para os estudos que vieram décadas depois sobre mulheres no cinema brasileiro.

1 Uma quarta entrevista foi realizada para esta seção. Assim que revisada pela entrevistada, a pesquisadora Linda Rubim, ficará disponível no link: <https://drive.google.com/drive/folders/1dcXhfBu23U2OPfjBij55zcOc-C0CP2X?usp=sharing>.

2 Apesar da revisão da entrevista com Linda Rubim não ter sido finalizada a tempo do lançamento deste livro, sua tese, *O feminino no cinema de Glauber Rocha* (1999), já pode ser lida através do link: <https://drive.google.com/file/d/1h1HXB5p0-FLXHj7aNwTweTNkMEDtw90/view?usp=sharing>. Agradecemos à Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ter providenciado a cópia digital.

Hanna Esperança e Esther Hamburger escrevem sobre a dissertação de mestrado de Sandra Albuquerque, *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher* (1988), no segundo capítulo deste livro, intitulado “Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho”. Segundo as autoras, Sandra Albuquerque contextualiza as condições de produção, financiamento e circulação de cada obra, realiza uma análise fílmica, onde se debruça sobre a construção das imagens, a decupagem e a montagem, e descreve as várias fases e composições do coletivo, sem deixar de fora as reflexões e trajetórias das realizadoras em paralelo ao seu ativismo feminista. Albuquerque entende que o foco que norteia o trabalho do Coletivo Lilith é a busca por novas formas de representar a mulher brasileira e veicular a imagem dessa mulher da vida real, que fala sobre temas até então considerados tabus. Ao se colocar como mulher, videasta e feminista, Sandra se identifica como parte integrante de seu objeto de estudo. Albuquerque também dedica parte do trabalho ao programa *Feminino Plural*, primeira e única realização do coletivo para a televisão. Com cinco programas no total, a série foi exibida na TV Cultura entre 8 de fevereiro e 8 de março de 1987, nas tardes de domingo, sendo disponibilizada novamente em abril do mesmo ano no horário noturno. A proposta do programa era falar de assuntos como mulheres no mercado de trabalho, saúde, sexualidade, maternidade, violência, entre outros. O programa era apresentado por Aizita Nascimento, segundo Esperança e Hamburger, talvez a primeira apresentadora negra da TV Cultura. As autoras destacam as características do programa, assim como a visão de Albuquerque sobre ele: a forma, a linguagem e o uso do vídeo, dos enquadramentos e da encenação para aproximação/reconhecimento das espectadoras com as histórias narradas pelo programa.

Em “Uma análise ‘de dentro’: reflexões de Jacira Melo sobre vídeos feministas na década de 1980”, Tedesco debruça-se sobre a dissertação defendida por Jacira Melo em 1993: *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*, descrevendo as relações e diferenças entre esta e a dissertação de Sandra Albuquerque, uma vez que ambas estiveram ligadas ao Coletivo Lilith Vídeo, destacando seus pontos altos e contribuições. Entre esses pontos altos, Tedesco ressalta o mapeamento feito por Melo de vídeos feministas realizados entre 1981 e 1992 e dos coletivos dedicados não apenas à produção, mas também à difusão desses vídeos. Além disso, a dissertação também traz informações sobre o processo de produção do programa *Feminino Plural*, em que Jacira esteve envolvida, e críticas construtivas especialmente referentes à circulação dos vídeos feministas e de seu encontro com um público mais amplo. Melo destaca o importante legado dos vídeos feministas dos anos 1980 para as futuras gerações de *videomakers* e *filmmakers* feministas, e Tedesco reforça a importância do legado deixado, por sua vez, pelas pesquisas sobre mulheres no cinema e no vídeo nos anos 1980 e 1990 para as investigações realizadas a partir dos anos 2000.

Em “*Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993 – memórias de um processo de criação*”, Telma Elita Juliano Valente revisita sua dissertação, defendida em 1995. Valente buscou a existência de uma poética feminista de produção videográfica realizada por mulheres sobre mulheres. Ela conta os percalços que enfrentou no mestrado, inclusive para encontrar a produção de vídeos que buscava, e também as alegrias, como a descoberta dos principais grupos produtores de vídeo sobre mulheres, e o aprendizado ao se aproximar das histórias de protagonistas tão distantes de sua realidade. A autora realizou, ainda, entrevistas com as diretoras dos vídeos selecionados para entender

melhor o processo de produção e suas escolhas técnicas e linguísticas.

Na “Entrevista com Regina Andrade”, a entrevistada fala sobre sua tese *A cena iluminada (psicanálise e cinema)* (1988), em que se debruça sobre as personagens femininas de filmes do Cinema Novo, contrariando o que muitos lhe diziam sobre não haver mulheres ou personagens femininas nesse movimento cinematográfico. O ponto de partida foram suas próprias memórias de cenas e mulheres que tiveram alguma influência em sua vida, como Sara (Glauce Rocha) e Silvia (Danuza Leão), no filme *Terra em Transe* (1967), Maria Alice (Leila Diniz), em *Todas as Mulheres do Mundo* (1966), e Rosa (Yoná Magalhães) e Dadá (Sonia dos Humildes), em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Entre outras coisas, ela conta que assistiu em película, na sede da Embrafilme no Rio de Janeiro, a 58 títulos do Cinema Novo. Para a tese, ela e o orientador Muniz Sodré selecionaram dez filmes e 17 personagens femininas. Ela também fala sobre as cineastas que pesquisou depois do doutorado, como Gilda de Abreu, Carla Civelli e Maria Basaglia.

A “Entrevista com Heloisa Buarque de Hollanda” aborda o papel da ECO (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro) nas primeiras pesquisas sobre as mulheres do cinema brasileiro, a ausência de departamentos de estudos de gênero e/ou feministas na estrutura universitária no Brasil, a produção da série *Quase Catálogo*, que inclui a publicação *Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)* (1989), a qual mapeou cineastas mulheres, e o *Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908-1930* (1991), sobre as mulheres no cinema mudo, especialmente as atrizes, e a construção da imagem da mulher naquele início de século. Na entrevista, Hollanda fala também do seu retorno ao tema mulheres no cinema brasileiro no livro recém-lançado *Feminista, eu?: literatura, Cinema Novo e MPB* (2022).

A “Entrevista com Ana Pessoa” a faz recordar o início de sua relação com o cinema, a descoberta de Carmen Santos, sua trajetória cineclubista e o trabalho na Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), onde presenciou sua transformação em um espaço fundamental de guarda e preservação do cinema brasileiro. Enquanto esteve no MAM e em sua passagem pela Embrafilme, ela entrou em contato com pessoas e discussões, entre as quais, cineastas mulheres e o debate em torno da presença das mulheres no cinema. Já no mestrado, graças a um concurso da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) de bolsas de estudo para pesquisas sobre questões da mulher (1987-1988), seu pensamento retornou a Carmen Santos. A ECO (Escola de Comunicação da UFRJ) a proporcionou encontros com outras pesquisadoras, cujos olhares também estavam voltados para as mulheres no cinema e na cultura, a participação na série *Quase Catálogo* (com a professora Heloisa Buarque de Hollanda), e a dissertação *Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema silencioso brasileiro (1919-1934)* (1992), que virou livro.

Marina Cavalcanti Tedesco faz uma bela homenagem a essas pesquisadoras pioneiras, além de um trabalho de resgate extremamente valioso. Muitos desses textos existiam apenas em papel, mas foram digitalizados e agora estão disponíveis e acessíveis para o público por meio deste livro – e não sei se isto é bom ou ruim, mas são ainda impressionantemente atuais. Especialmente sabendo que o trabalho de tantas mulheres, seja no cinema e na literatura, seja na pesquisa acadêmica, tantas vezes é esquecido no fundo de algum baú e fica invisível por tanto tempo até que se faça justiça em recuperá-lo, este livro se torna ainda mais importante na construção de uma memória mais inclusiva e diversa dos estudos de

cinema brasileiro. Deliciem-se com *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa e com a presença das mulheres nas telas, nos sets e na pesquisa audiovisual brasileira.*

Referências bibliográficas

ALVES, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero*. 2011. 223 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) – Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Rio de Janeiro, 2011.

ALVES, Paula. *Cinedemografia, população que filma e população filmada: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea*. 2019. 231 f. Tese (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas) – Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Rio de Janeiro, 2019.

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. *Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, Cuiabá, v. 2, n. 3, p. 159-176, 2015.

FERREIRA, Ceíça. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

hooks, bell. The oppositional gaze. In: hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. London: Turnaround, 1992.

LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

PEREIRA, Ana Catarina. *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: Editora LabCom. IFP, 2016.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021.



APRESENTAÇÃO

A ideia de *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa* surgiu quando percebi que, em 2022, o livro *As Musas da Matinê* (de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira), até onde se sabe o primeiro do país dedicado ao tema mulheres no cinema brasileiro, completaria 40 anos de publicação. Eu já o havia lido há tempos e em geral o mencionava nos meus textos. Mas nunca tinha parado para compreender como ele fora possível: quem eram suas autoras, de qual contexto participava, o que existiu antes dele etc.

À vontade de responder essas e outras perguntas, somou-se o desejo de investigar e conhecer mais sobre a produção acadêmica a respeito das mulheres no cinema e no vídeo brasileiros, realizada durante as décadas de 1980 e 1990 em território nacional. Constituidoras de um primeiro grande esforço de pesquisa sobre o assunto, são artigos, trabalhos de conclusão de curso (TCCs), dissertações e teses que ficaram tão invisibilizadas que muita gente não sabe que existiram.

Obviamente, o livro que agora apresento não dá conta da amplitude dessa produção. Trata-se de trabalhos em papel, não digitalizados e muitas vezes fora dos catálogos dos programas de pós-graduação. No caso dos artigos e TCCs, as dificuldades são ainda maiores, já que eles não estão reunidos em nenhum banco de dados. Portanto, iniciei com uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e, a partir daí, tentei ao máximo fazer contato com as autoras. A maior parte delas respondeu, mesmo sem me conhecer (não tenho palavras suficientes para agradecê-las), e, eventualmente, falaram-me de textos os quais ainda não havia encontrado.

Foi assim que cheguei à lista de dissertações e teses aqui estudadas: *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher* (Sandra Maria Craveiro de Albuquerque, 1988); *A cena iluminada (psicanálise e cinema)* (Regina Glória Nunes Andrade, 1988); *Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema silencioso brasileiro (1919-1934)* (Ana Maria Pessoa dos Santos, 1992); *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo* (Jacira Vieira de Melo, 1993); *Olhar feminino: uma*

década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993 (Telma Elita Juliano Valente, 1995); e *O feminino no cinema de Glauber Rocha* (Linda Rubim, 1999).

Destaco, novamente, a incompletude da lista. Resta muito o que fazer para uma compreensão mais global da produção acadêmica nacional sobre as mulheres do cinema e do vídeo brasileiros naqueles anos. Contudo, a leitura atenta dos trabalhos citados, assim como o diálogo com várias autoras, possibilita algumas considerações.

Dadas as enormes desigualdades regionais de nosso país, que, em geral, refletem-se na concentração da estrutura universitária em nível de graduação e de pós-graduação (algo que era ainda mais grave até o fim do século passado), não surpreende que as dissertações e teses da lista tenham sido escritas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ainda assim, há diferenças importantes. Ao que tudo indica, as questões conjunturais de cada um desses dois territórios impactaram diretamente no perfil dos conhecimentos neles produzidos.

São Paulo, de acordo com dados coletados por Jacira Melo (1993), concentrou metade da produção de vídeo feminista do Brasil entre 1981 e 1992. Ademais, contava com um grande pesquisador de vídeo popular, Luiz Fernando Santoro. Esses dois fatores devem ter sido fundamentais para que as três dissertações de São Paulo que encontramos, *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher*, *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo* e *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993*, voltem-se, a partir de diferentes enfoques, para o vídeo feminista.

No Rio de Janeiro, por outro lado, localizamos apenas dissertações e teses dedicadas ao cinema, o que, à época, significava película. Nem todas as suas autoras eram cariocas, mas tanto as teses *A cena iluminada (psicanálise e cinema)* e *O feminino no cinema de Glauber Rocha* quanto a dissertação *Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema silencioso brasileiro (1919-1934)* se debruçaram não só sobre o passado, mas também sobre momentos em que a cidade teve papel de destaque no cinema brasileiro.

Outra importante distinção está no vínculo institucional da produção. Em São Paulo, há trabalhos na Universidade Metodista de São Paulo, na Universidade Estadual de Campinas e na Universidade de São Paulo. Já no Rio de Janeiro, todos foram realizados, com diferentes orientadores e orientadoras, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Feitas essas breves considerações gerais, apresento a estrutura que irá permitir um olhar aprofundado para cada uma das obras já citadas, além da publicação *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)* (1989), coordenada por Heloisa Buarque de Hollanda. Se, por um lado, *Quase Catálogo* escapa do nosso foco em dissertações e teses, é, junto com *As Musas da Matinê*, um dos poucos livros sobre as mulheres no cinema e no vídeo brasileiros publicados em nosso país naquele período, além de ser a produção das décadas de 1980 e 1990 mais conhecida e referenciada hoje. Ainda tivemos a felicidade de receber, da pesquisadora Ana Pessoa, uma cópia digitalizada de sua primeira versão, praticamente desconhecida no presente¹.

1 A primeira versão do *Quase Catálogo 1* pode ser consultada online. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1xNm_srw90xPBEy0ixuq1ClO09wkHzVse/view. Acesso em: 3 set. 2022.

Na primeira parte de *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*, intitulada “Reflexões em terceira pessoa”, encontram-se três capítulos sobre textos cujo contato com as autoras, por motivos diversos que vão desde falecimento até falta de resposta, foi impossível. Em “Um reencontro com *As Musas da Matiné*”, trago dados sobre a estruturação da pesquisa acadêmica sobre mulheres no Brasil, localizo Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, as autoras de *As Musas da Matiné*, no movimento feminista dos anos 1970 e esmiuço a organização e o conteúdo do livro, para destacar a atualidade de algumas de suas análises.

A Esther Hamburger e Hanna Esperança, pesquisadoras da Universidade de São Paulo e especialistas, respectivamente, em televisão e audiovisual de mulheres e audiovisual feminista na década de 1980, cabe a tarefa de escrever sobre a dissertação *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher*. No robusto capítulo “Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho”, Hanna e Esther não apenas resenham essa importante dissertação, mas expandem a investigação basilar de Albuquerque, trazendo novas contribuições.

Por fim, dedico-me, em “Uma análise ‘de dentro’: reflexões de Jacira Melo sobre vídeos feministas na década de 1980”, à dissertação *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*. O mestrado da videasta feminista Jacira Melo, uma das fundadoras do Lilith Vídeo, combina trabalho de campo, entrevistas, análises de documentos e uma enorme experiência da autora dentro do universo estudado. Como resultado, um relevante balanço, informações que ainda podem ser muito trabalhadas e aprendizados para nós, gerações mais jovens de mulheres do audiovisual, que mais uma vez nos levantamos.

A segunda seção, “Reflexões em primeira pessoa”, está composta por um texto de autoria de Telma Elita Juliano Valente, que optou pela realização de uma reflexão crítica em primeira pessoa. Em “*Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993 – memórias de um processo de criação*”, Telma compartilha conosco descobertas, emoções e dificuldades que não são totalmente acessíveis a quem lê sua dissertação, além de uma avaliação sobre o trabalho, passados tantos anos.

No terceiro e último segmento, “Reflexões entre primeiras e terceira pessoas”, estão, nesta ordem, entrevistas que fiz com Regina Andrade, Heloisa Buarque de Hollanda e Ana Pessoa. Espero que a potência de tais encontros tenha se plasmado nos capítulos, pois são conversas que valeram por muitas aulas e nas quais meu papel, como diretora de fotografia que sou, foi o de iluminar. Quem brilha no *set* são elas.

Ana, Elice, Heloisa, Jacira, Linda, Maria Helena, Regina, Sandra, Telma. Mulheres que ousaram desafiar/desestabilizar as pesadas estruturas da academia. O caminho que elas abriram pode ter se apagado. Mas hoje, quando caminhamos, caminhamos sobre seus passos – mesmo sem saber. É para que cada vez mais gente saiba e para que avancemos o que elas começaram, finalmente consolidando o campo de estudos das mulheres no audiovisual brasileiro, que este livro pretende contribuir.

PARTE I:

REFLEXÕES EM TERCEIRA PESSOA

...solicita
...empréstimos.
A partir do I Vídeo Mulher ficou claro que
das mulheres é um dos mais atuantes na área do vídeo
com dezenas de realizadoras organizadas em grupos
trabalhando no interior de instituições ou como vídeo

...as instituições que trabalham com o vídeo
...como produção original - estão, entre outras,
Conselho Estadual da Condição Feminina de
CECF, que mantém um setor de vídeo para
uma videoteca a qual o movimento popular
...e organiza eventos em vídeos.

...frias, prostitutas, seringueiros,
...outros.

...popular traz uma abordagem distinta
...es programas, as histórias de vida,
...nto dos entrevistados tecem os vídeos
...m tem como perspectiva abrir micros
...ujeitos sociais dêem sua visão dos

...significado social e político é possível
...essa outra relação entre realizadores e sujeitos
...prática social com a imagem eletrônica envolve, ao
...realizadores, protagonistas e receptores. O modo
...brasileiro não trabalha com as diversas formas de
...Há, nos veículos de massa, uma indiscutível seleção
...poder de fala e conhecimento na tela. São as
...personalidades governamentais, empresariais,
...intelectuais. O realizador

A despeito da arbitrariedade intrínseca às periodizações (que são reconhecidas pelas próprias autoras), a escolha de 1975 não é um acaso. O ano da mulher da Organização das Nações Unidas (ONU), que marcava o início da Década da Mulher da mesma instituição, possibilitou uma organização mais aberta de movimentos feministas e de mulheres em tempos de ditadura.

O desenvolvimento das pesquisas sobre mulher no Brasil foi influenciado não só pela existência de um movimento de liberação da mulher nos países centrais, espécie de parâmetro simbólico e longínquo, mas também, e sobretudo, por um ativo movimento de mulheres local (COSTA; BARROSO; SARTI, 2019, p. 126).

Ainda em 1975, acontecem o simpósio “Contribuições das Ciências Humanas para a Compreensão da Situação da Mulher”, na XXVII SBPC, evento da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SORJ, 2004), e a “Semana de Pesquisas sobre o Papel e o Comportamento da Mulher Brasileira”, na Associação Brasileira de Imprensa – ABI (SOIHET, 2004).

“A partir de 1978, entramos em uma fase de consolidação e expansão em que a legitimidade dessa área de estudos não está mais por comprovar, e as exigências são de outra ordem, maior rigor científico e elaboração teórica mais sólida” (COSTA; BARROSO; SARTI, 2019, p. 113). 1978 é considerado um ano divisor de águas por diferentes razões: em nível macro, a abertura política e a assunção, por alguns grupos de mulheres, de feições mais feministas; em nível micro, a realização, no Rio de Janeiro, do seminário “A Mulher na Força de Trabalho na América Latina”, no Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ/RJ), e o primeiro Concurso de Dotações para Pesquisa sobre Trabalho e Educação da Mulher, da Fundação Carlos Chagas.

É precisamente nesse ano divisor de águas que a pesquisa que deu origem à obra *As Musas da Matiné* – e, antes dela, aos capítulos de livro “Quando as mulheres filmam” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1980a) e “As musas da matinê” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1980b) – tem início, o que só é possível graças a este concurso inaugural. Vejamos, então, como um projeto com as características de *As Musas da Matiné* foi contemplado em um edital voltado para pesquisas sobre Trabalho e Educação da Mulher.

As autoras de *As Musas da Matiné*

Elice Munerato era jornalista e tradutora. Participou da imprensa brasileira alternativa durante a ditadura, a exemplo dos jornais *Opinião* e *O Pasquim*. Neste, tentava combater “a partir de dentro” o machismo presente na esquerda latino-americana, através de textos como “Ei, pessoal, mulher também é gente” (MUNERATO, 1976a) e “Confucionismo e Sexismo, as Doenças Infantis do Machismo” (MUNERATO, 1976b) (SOIHET, 2004).

Munerato estava diretamente ligada ao feminismo desde, pelo menos, 1972. Nesse ano, Branca Moreira Alves organizou um dos primeiros grupos de reflexão do Brasil. Denominado “Grupo Feminista de Reflexão e Debate sobre Feminismo”, era composto por “Jacqueline Pitanguy, Leila Linhares Barsted, Elice Munerato e Diva Múcio” (DAMASCO, 2009, p. 28), entre outras.

Em algumas fontes, podemos encontrar o nome de Elice Munerato entre as organizadoras da histórica e já mencionada “Semana de Pesquisas sobre o Papel e o Comportamento da Mulher Brasileira”, realizada com o apoio da Organização das Nações Unidas e da Associação Brasileira de Imprensa, entre os dias

30 de junho e 6 de julho de 1975. Mas não foi apenas o nome dela que encontramos. Deparamo-nos, também, com o de Maria Helena Darcy de Oliveira (MEDEIROS, 2012, p. 75-76).

Socióloga e, posteriormente, museóloga, Oliveira integrava outro grupo de reflexão. Segundo Maria Luiza Heilborn, “esse grupo teria a vantagem de receber através de uma delas, a Marhel – Maria Helena Darcy de Oliveira –, toda uma literatura feminista que vinha da Europa, enviada por uma cunhada sua, então exilada na Suíça” (PEDRO, 2006, p. 261). Foi assim que, muitas pela primeira vez, leram Gisèle Halimi, Simone de Beauvoir, Ti-Grace Atkinson e Sheila Rowbotham.

Além do feminismo e da orientação política de esquerda, as duas tinham em comum a afeição pelo cinema. Em *Folha conta 100 anos de cinema* (LABAKI, 1995), é possível ler frutos do encontro entre Munerato, Sérgio Augusto, Paulo Perdigão e David Neves, em 1965. *O Pasquim* anuncia, em 1979, um curso sobre cinema que Oliveira daria na PUC-Rio. Logo, não é de se admirar que essas duas mulheres tenham se reunido¹ para submeter o projeto “As musas da matinê” para o Concurso de Dotações para Pesquisa sobre Trabalho e Educação da Mulher.

O primeiro Concurso de Dotações para Pesquisa sobre Trabalho e Educação da Mulher

O primeiro Concurso de Dotações para Pesquisa sobre Trabalho e Educação da Mulher (concurso que, ao longo do tempo, teve diferentes nomes) foi organizado pela Fundação Carlos Chagas (FCC), com financiamento da Fundação Ford. “Entidade privada, sem fins lucrativos, sediada em São Paulo, a FCC dedica-se, desde a sua fundação em 1964, à prestação de serviços e à pesquisa na área da educação” (BRUSCHINI; UNBEHAUM, 2002, p. 22).

Apoiada desde o princípio pela Fundação Ford, a atuação da FCC não pode ser dissociada da formação, pela primeira vez, de um campo de estudos sobre mulher no Brasil. Tanto é assim que, como vimos, o início dos concursos é um dos motivos que levaram Costa, Barroso e Sarti a elegerem 1978 como um ano divisor de águas.

Naturalmente, a parceria com a fundação estadunidense despertava suspeitas mais que legítimas durante uma ditadura civil-militar-empresarial que contava com o apoio decisivo dos Estados Unidos desde antes de sua implementação. Não obstante, entre ambiguidades e contradições, a Fundação Carlos Chagas pôde fazer algo interdito a, por exemplo, todas as universidades do país naquele momento: uma bibliografia anotada, financiada pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e lançada em 1975; um curso de pesquisa, em 1976, cujos custos foram cobertos pelo então denominado Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP); e pesquisas sobre vieses sexuais na avaliação de redações escolares e sobre mulher e ciência, pagas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (BRUSCHINI; UNBEHAUM, 2002; COSTA; BARROSO; SARTI, 2019). “Dos projetos mais caros, o Centro de Documentação não obteve financiamento e o concurso de pesquisa veio a ser financiado pela Fundação Ford” (COSTA; BARROSO; SARTI, 2019, p. 126).

1 Vera Maria Palmeira de Paula foi proponente do projeto com Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, mas se afastou logo no começo da pesquisa.

No texto “Os programas de pesquisa da Fundação Carlos Chagas e sua contribuição para os estudos de gênero no Brasil” (2002), Cristina Bruschini e Sandra G. Unbehaum trazem um conjunto de informações que nos permitem saber mais sobre o concurso que possibilitou, quatro anos depois, a publicação do livro *As Musas da Matinê*. Em linhas gerais, a iniciativa dos concursos (desde o princípio, a ideia era fazer várias edições) visava a:

atrair pesquisadores não envolvidos com o tema; estimular a pesquisa sobre mulher em diferentes regiões do país; apoiar projetos criativos e originais, inclusive aqueles voltados para a ação e os não acadêmicos. Além desses objetivos, mais direcionados para a abertura da área, havia também outras preocupações: aproximar pesquisadores isolados, a fim de comemorar e construir um corpo coerente de conhecimento sobre o tema, e, finalmente, legitimar o estudo sobre a mulher no interior das disciplinas científicas (BRUSCHINI; UNBEHAUM, 2002, p. 24).

Especificamente sobre o primeiro concurso, o prazo para o envio de propostas foi de outubro de 1977 a fevereiro de 1978. Conforme Bruschini e Unbehaum (2002), ninguém tinha nem ideia que 127 projetos concorreriam às 20 bolsas.

O número é revelador de uma demanda reprimida pela falta de fontes de financiamento e que, possivelmente, na época se encontrava estimulada pelos efeitos da comemoração do Ano Internacional da Mulher (1975), que ampliou o interesse por pesquisas científicas e projetos de intervenção sobre a condição das mulheres (BRUSCHINI; UNBEHAUM, 2002, p. 34).

Desses projetos, foram aprovados um da região Centro-Oeste, dois da Nordeste, um da Norte, 16 da Sudeste (responsável por 100 das 127 submissões) e 0 da Sul. 95% das contempladas (19 projetos) eram mulheres. 25% das selecionadas tinham apenas o título de graduação. Sobre raça, não há dados específicos para o primeiro concurso, mas, no que se refere às seis primeiras edições, apenas 7% das vencedoras se declararam pretas ou pardas (BRUSCHINI; UNBEHAUM, 2002).

Diante de uma concorrência tão acirrada, perguntamo-nos: como um projeto sobre mulheres no cinema brasileiro ganhou um concurso com o tema Pesquisa sobre Trabalho e Educação da Mulher? A resposta, como seria de se esperar, vem de Bruschini e Unbehaum (2002). As autoras afirmam que, a despeito de seu nome, “o Concurso ofereceu grande abertura a qualquer área profissional que pudesse dar uma contribuição relevante ao tema” (BRUSCHINI; UNBEHAUM, 2002, p. 27). Assim, um dos projetos contemplados é em Artes/Meios de comunicação (“As musas da matinê”), e dois são classificados como “Imagens de mulheres”.

Some-se a isso o fato que, em seus primeiros anos de realização, o concurso tinha um perfil bem menos acadêmico (vide a titulação, já mencionada, de um quarto das contempladas). Jacira Vieira de Melo, autora da dissertação de mestrado *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo* (1993), abordada no capítulo 3 deste livro, por exemplo, é contemplada no 5º concurso da Fundação Carlos Chagas (1988) para desenvolver uma pesquisa que “procura conhecer as formas de utilização do videoteipe pelos grupos feministas de São Paulo enquanto um instrumento de ação. O foco do trabalho é descobrir as possibilidades que o meio de comunicação eletrônico pode trazer para a articulação entre o ‘si’ e o social” (SORJ, 2004, p. 127).

Ainda por Bruschini e Unbehaum (2002), sabemos que as propostas selecionadas eram acompanhadas através de relatórios, seminários de discussão e tutorias. Lamentavelmente, mesmo em contato com a Fundação Carlos Chagas, não conseguimos localizar a memória do processo, bem como o projeto “As musas da matinê”. Portanto, passemos a algumas reflexões sobre o seu principal produto: o livro *As Musas da Matinê*².

As Musas da Matinê

Ao observarmos boa parte da produção contemporânea nacional sobre mulheres no cinema brasileiro, encontramos uma citação quase obrigatória ao livro *As Musas da Matinê*, acompanhada de *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)* (HOLLANDA, 1989) – o qual é um dos temas dos capítulos 6 e 7 desta obra.

Em alguns casos, percebemos não apenas a citação, mas também a leitura do mais robusto resultado da pesquisa de Munerato e Oliveira, posto que ele se torna fonte para novos estudos sobre diretoras. No entanto, para além de uma inicial, mas preciosa, lista de cineastas e filmes, *As Musas da Matinê* traz análises muito interessantes e impressionantemente atuais, as quais acabaram ficando invisibilizadas. E, na impossibilidade de em um capítulo dar conta de todo o livro, é para algumas dessas análises que direcionamos nosso foco.

As Musas da Matinê tem como objetivo estudar as personagens femininas³ dos longas-metragens de ficção dirigidos por mulheres em nosso país. Segundo suas autoras,

A escolha dos filmes de direção feminina para um estudo sobre a representação das personagens femininas no cinema brasileiro parece-nos constituir um universo privilegiado de pesquisa já que [...] encontramos, nesses filmes, a re-criação, feita por mulheres, da realidade que impõe sua condição (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 11).

Nos três primeiros, e bastante breves, capítulos, Munerato e Oliveira passam por teorias dos meios de comunicação de massa, como as de Adorno (de quem são críticas); pela organização das mulheres do cinema em diferentes partes do mundo na década de 1970; por estereótipos sociais em torno da mulher e como eles aparecem nas telas; e por realizadoras pioneiras internacionais (como Alice Guy Blaché, Dorothy Arzner, Lois Weber e Ida Lupino) e nacionais (Cleo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu). Finalmente, apresentam o *corpus* da pesquisa (elas conseguiram ter acesso a 16 dos 21 filmes que mapearam) e sinopses acompanhadas de *frames*.

2 Após leitura comparativa, percebemos que os textos “Quando as mulheres filmam” e “As musas da matinê”, lançados, respectivamente, em *Encontros com a Civilização Brasileira* (1980a) e *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas* (1980b), antes de *As Musas da Matinê*, são versões reduzidas do livro. Por essa razão, não nos detemos neles.

3 Estamos plenamente conscientes que “feminina” não é sinônimo de “mulher(es)”. Contudo, como essa foi a linguagem adotada pelas autoras de *As Musas da Matinê* e era a linguagem daquele momento histórico, usamos a palavra “feminina” nesse sentido.

É no quarto e maior capítulo, intitulado “A personagem feminina”, que se encontra o conteúdo que queremos destacar. Apesar de serem películas de mulheres, a narrativa da maioria das personagens femininas girava em torno de relacionamentos amorosos – algo que, infelizmente, ainda hoje é uma realidade.

[...] é grande o número de personagens femininas definidas por suas relações com as personagens masculinas. [...] há um abrandamento, nos filmes de 70, dos padrões vigentes nas décadas anteriores. Porém, mesmo em 70, quando as personagens femininas passam a ter relações eventuais com parceiros, não há espaço para a representação de mulheres sozinhas [...] (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 51).

Se os relacionamentos eram a tônica, o mesmo não pode ser dito sobre o universo do trabalho. Das 70 personagens estudadas, apenas 25 exerciam algum tipo de atividade profissional. Tais atividades nem sempre eram mostradas e quase nunca eram socialmente valorizadas, e a maioria das mulheres parava de trabalhar ao entrar em uma relação estável (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982).

As autoras demonstram que mesmo as supostas exceções não eram tão exceções assim. Irene, de *Macumba na Alta* (Maria Basaglia, 1958), “tem uma profissão não tradicionalmente feminina: psiquiatria. Esta atividade, porém, não é exercida na tela” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 62), e não é um dado menor que ela seja uma personagem secundária.

Pity, de *Os Homens Que Eu Tive* (Tereza Trautman, 1973), trabalha durante um tempo como assistente de montagem, outra profissão “atípica”. Entretanto, “ela vai trabalhar porque um dos ‘problemas do casamento’ era ‘se sentir só, e se apaixonar pelo homem do qual é assistente. A partir do momento que o deixa, deixa também este emprego” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 62).

Em um olhar atento para as desigualdades entre as mulheres, Munerato e Oliveira afirmam não poder incluir Maria José, de *O Segredo da Rosa* (Vanja Orico, 1974), na categoria das mulheres que optam por seguir trabalhando após o matrimônio, mesmo que ocasionalmente. “Por sua situação de baixa renda, seu trabalho é indispensável para a manutenção da família” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 62).

Em 1982, faltavam alguns anos para ser cunhado o conceito de interseccionalidade, tão utilizado no presente. Mas isso de forma alguma significa que ao menos parte das feministas brasileiras não estivesse consciente das diferentes opressões que as atravessavam e engajadas para mudar essa situação. Basta olharmos para jornais como *Mulherio* (1981-1988) e recordarmos as profundas relações entre movimentos feministas e de mulheres no país durante a chamada “segunda onda” (SORJ, 2002) para não ser uma surpresa que as autoras tenham considerado classe e raça em suas análises.

Em *As Musas da Matiné*, há um subcapítulo denominado “Cor”. Mas as especificidades das mulheres negras nas telas estão por todo o capítulo 4. Esse é o caso, por exemplo, no subcapítulo “Trabalho”:

Percebemos que todas as empregadas e as escravas são negras ou mulatas. No entanto, quando são homens que desempenham essa função, eles são brancos (com exceção do escravo Leva e Trás). Assim, podemos somar à desvalorização social do trabalho doméstico, desempenhado por mulheres, a desvalorização social da raça negra. Aos empregados domésticos a questão da raça não se apresenta de forma tão evidente. Isto porque suas funções, como copeiros ou mordomos, pertencem a uma escala mais elevada na hierarquia do trabalho doméstico (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 64).

Munerato e Oliveira também observam em seu *corpus* a presença de dois estereótipos ligados às mulheres negras no Brasil. O primeiro é a construção da maioria das empregadas domésticas como gordas e velhas (e, acrescentaríamos, assexuadas), sem a carga positiva que esses adjetivos podem ter. A associação “à ‘preta véia’, à ama de leite, às figuras tradicionais e aceitas” é evidente (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 70).

Já as escravas e outras personagens femininas negras carregam em seus corpos um segundo estereótipo: a construção social da sensualidade como “natural” e “inerente” à raça negra e às mulheres negras. Trata-se de um “prolongamento do desejo do branco que idealiza as negras ou mulatas como mulheres bonitas, calipíguas, altas e voluptuosas” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 70).

Embora seja um tema bem menos desenvolvido, as autoras também demarcam a primeira vez que encontraram uma relação lésbica entre mulheres nos longas-metragens ficcionais de diretoras, o que ocorre apenas na década de 1970. Perceber a quase ausência dessa questão, assim como a linguagem utilizada e o teor das críticas feitas pelas autoras de *As Musas da Matiné*, auxilia-nos a compreender de forma mais precisa o feminismo, que já era plural, no final dos anos 1970 e início da década de 1980: sem idealizações e reconhecendo seus limites, mas afirmando que ali já estavam debates que por vezes são apresentados como novidades contemporâneas.

Considerações finais de/com *As Musas da Matiné*

Para nossas considerações finais deste capítulo sobre o livro *As Musas da Matiné*, não poderíamos estar em melhor companhia que Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira. Elas reconhecem mudanças importantes nos filmes das realizadoras da década de 1970. Para além da recém-citada primeira relação lésbica, há uma mudança na até então constante punição às mulheres no caso dos triângulos amorosos, e o casamento passa a ser apresentado mais próximo do “real”: com conflitos, onde as duas partes têm discordâncias e sofrendo os impactos do cotidiano.

Ainda assim, confirmam sua hipótese de trabalho, a saber, que “a ênfase em determinadas categorias do que denominamos sexismo manifesta-se onipresente, ressalvadas, é claro, as diferenças norteadas pela moral da época em que tal e qual filme foi rodado” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 90). As autoras mobilizam, para corroborar a afirmação, “o eixo das relações afetivas como o único em torno do qual tudo o mais gira” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 91). E poderíamos acrescentar ao argumento algo indissociável do que elas identificam: a relação entre mulheres e trabalho nas telas.

O fato de serem feministas e contemporâneas de parte das diretoras cujos filmes analisaram não impediu (e, obviamente, não deveria ter impedido) Munerato e Oliveira de serem contundentes:

[...] muitas das questões tocadas pelo feminismo permanecem intocadas pela produção mais recente do cinema brasileiro incluída em nossa pesquisa. Tentativas houve, todas em vão, conforme nos declararam as cineastas Rose Lacreta e [Tereza] Trautman, que à falta, inclusive, de referenciais cinematográficos exemplares, se confessaram incapazes de traduzir em discurso ficcional algumas das questões feministas por elas vivenciadas ou apreciadas (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 91).

Contudo, *As Musas da Matiné* não termina de forma pessimista, pelo contrário:

Também é extremamente relevante nesta década a iniciativa das mulheres que trabalham em cinema, seja como cineastas, atrizes ou técnicas, de aglutinarem-se numa associação que tem por objetivo discutir as especificidades de sua profissão e de sua condição de mulheres [provavelmente, a Associação Brasileira de Mulheres de Cinema, de 1979]. Poderíamos nos perguntar se não estará aí o embrião de um coletivo de cineastas feministas, destinado a encaminhar propostas para a concretização de uma cinematografia participante, que veicule uma imagem da mulher mais próxima da realidade de nossos dias, com os olhos voltados para um futuro mais promissor, vale dizer igualitário, não sexista [apenas três anos depois, surgiu o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro⁴] (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 91).

Pela originalidade da sua proposta; pela importante fonte para os estudos de diretoras que se converteu, mesmo que apenas décadas depois da sua publicação (vemos, nas entrevistas dos próximos capítulos, que paradoxal e surpreendentemente *As Musas da Matiné* não foi importante para o *boom* de estudos sobre mulheres no cinema brasileiro que ocorreu no país nos anos 1980 e 1990); pela densidade e atualidade das análises que empreende; e por esse parágrafo profético de encerramento, saudamos os 40 anos de lançamento de *As Musas da Matiné*, livro pioneiro nos estudos sobre mulheres no cinema brasileiro aqui escritos e publicados.

Referências bibliográficas

BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. Os programas de pesquisa da Fundação Carlos Chagas e sua contribuição para os estudos de gênero no Brasil. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora 34: Fundação Carlos Chagas, 2002.

COSTA, Albertina de Oliveira; BARROSO, Carmen; SARTI, Cynthia. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto?. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 109-134.

DAMASCO, Mariana Santos. *Feminismo negro: raça, identidade e saúde reprodutiva no Brasil (1975-1996)*. 2009. 162 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.

MEDEIROS, Luciene Almeida de. *Políticas públicas de enfrentamento da violência contra a mulher: o processo de formulação para a agenda governamental no estado do Rio de Janeiro (1986-2006)*. 2012. 300 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Departamento de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

4 O Lilithe Vídeo é criado alguns anos antes, mas em São Paulo, sem relação com a associação.

- MELO, Jacira Vieira de. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*. 1993. 248 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- MUNERATO, Elice. Ei, pessoal, mulher também é gente. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, p. 7, 12-18 mar. 1976a.
- MUNERATO, Elice. Confucionismo e Sexismo, as Doenças Infantis do Machismo. *O Pasquim*, p. 5, 6-12 fev. 1976b.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. Quando as mulheres filmam. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 26, p. 127-143, 1980a.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Cristina; ROSEMBERG, Fulvia. (org.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense: Fundação Carlos Chagas, 1980b. p. 59-91.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As Musas da Matinê*. Rio de Janeiro: Edições RIOARTE, 1982.
- O PASQUIM. Cinema e psicanálise, n. 522, 1979.
- PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 52, p. 249-272, dez. 2006.
- SOIHET, Rachel. Construindo novos espaços na sociedade: o embate das mulheres contra a misoginia nos anos 1970 e 1980. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, XI, 2004, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de História, 2004.
- SORJ, Bila. O Feminismo e os dilemas da sociedade brasileira. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 97-107.
- SORJ, Bila. Estudos de Gênero: a construção de um novo campo de pesquisas no país. In: COSTA, Albertina de Oliveira; MARTINS, Angela Maria; FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa (org.). *Uma história para contar: a pesquisa na Fundação Carlos Chagas*. São Paulo: Annablume, 2004. p.119-140.

detêm no específico desta dissertação: o Coletivo Lilith Vídeo.

Inicialmente apresento as autoras do Lilith: as mulheres que integram o grupo. Nesta parte, há um perfil de cada produtora.

2. Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho

Hanna Esperança
Esther Hamburger

Em *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher*¹, dissertação de mestrado defendida na Universidade Metodista de São Paulo, em 1988, sob a orientação do professor e pioneiro do vídeo popular Luiz Fernando Santoro, Sandra Albuquerque nos transporta para a explosão de liberdade que a sociedade brasileira vivenciou naquela década e para as conexões do vídeo (e do vídeo feminista) com a redemocratização, que se consolidava em torno da Assembleia Nacional Constituinte, e da promulgação, em 1988, da chamada “Constituição Cidadã”, que garantiu a ampliação de direitos e o fim da censura.

Para a redação deste capítulo, empreendemos uma bem-vinda viagem ao passado da pesquisa em uma área recente do conhecimento acadêmico, a das comunicações, especificamente na interface com as artes audiovisuais. Sabemos que a história não é linear. Neste caso, a visita à pesquisa de uma mulher feminista e realizadora, que registrou e discutiu a produção do Lilith, coletivo de mulheres também feministas realizadoras, fundado por Jacira Melo, Márcia Meireles e Silvana Afram e ativo no momento em que a pesquisa foi feita, devolve-nos à relevância contemporânea do estudo engajado e de ponta, realizado na Universidade Metodista de São Bernardo do Campo, com suas ramificações no vídeo popular da época.

Como documento, o trabalho de Sandra Albuquerque vai além, a nos interrogar sobre o potencial dos arquivos em um país com poucos arquivos acessíveis, onde o esquecimento recorrente parece nos condenar a recomeços sucessivos. No âmbito do pós-estruturalismo, sabemos do potencial expressivo que os arquivos guardam

1 A dissertação de Sandra Maria Craveiro de Albuquerque pode ser acessada online. Agradecemos a Thigresa e Felipe Davson pelo acesso e digitalização. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/13pz6TyvZOdouYYxUKU8rYWH8TOI4nX6v/view?usp=sharing>. Acesso em: 3 set. 2022.

sobre a organização do saber ao longo do tempo. A autoridade de arquivos ordenados de acordo com noções hegemônicas que mobilizam saberes em diversas áreas, doenças, crimes, julgamentos. Arquivos entendidos como condensação de poderes institucionais, que nomeiam, hierarquizam e discriminam de acordo com normas historicamente estabelecidas. A diversidade que resiste nos interstícios de arquivos que buscam apagá-la.

No século XXI, ao Sul do Equador, onde muitas vezes os arquivos são desprezados em favor de poderes arbitrários, impostos pela força bruta, que não querem deixar rastro; ou pela preferência pela não disponibilização do acesso a acervos, é possível interpretar o gesto de invenção de arquivos como gesto de imaginação de futuro, com base em conhecimentos e proposições do passado e desafios postos no presente. O gesto de produzir materiais de arquivo como inspiração, a abrir perguntas em direções variadas; movimentos de preservação como esforços contemporâneos pela apropriação e disponibilização de memórias de vivências pessoais e públicas de discriminação.

Este capítulo responde a uma proposta curatorial-editorial que traz à tona a pesquisa acadêmica do final dos anos 1980 em torno da produção videográfica feminista de então, com o reconhecimento da relevância incontornável no presente da articulação desses arquivos, de textos, mas também de imagens e sons.

A partir da leitura do trabalho, recuperado por Marina Cavalcanti Tedesco nos arquivos da Universidade Metodista, fomos atrás dos rastros da trajetória da autora e dos vídeos que a inspiraram e buscamos interpretar o seu gesto interpretativo. Procuramos os vídeos em três arquivos diferentes: o arquivo da Associação Brasileira de Vídeo Popular, depositado na Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; o arquivo do Videobrasil; e os arquivos da TV Cultura de São Paulo, em fase auspiciosa de organização². Na conexão entre esses acervos, emergem, de maneira fragmentária, os contornos de um espaço público virtual delimitado por abordagens que, 35 anos depois, permanecem tabu. O visionamento dos vídeos, especialmente do programa *Feminino Plural* (1987), realizado para a televisão, acentua a sensação de que o espaço público virtual se expandia naquele fim de século e encolheria em seguida, embora sólidas estruturas de bem-estar social tenham se consolidado em um período virtuoso, ainda que incompleto, em termos de inclusão social, ampliação de direitos e melhorias de qualidade de vida.

Sandra Albuquerque nos introduz ao vídeo com um capítulo inicial, “Circuitos do Olhar”, em que revisa a história da tecnologia, a “tevé” pré, com e pós-videotape, para então apresentar “A Tevé fora da Tevé”, em que mapeia a diversidade da cena do vídeo de então. Um segundo capítulo, “Cacos dos Espelhos”, apresenta-nos seu pensamento sobre as relações entre a pesquisa acadêmica no âmbito das Ciências Sociais e o engajamento feminista, com sua aproximação subjetiva da presença feminina na produção de conhecimento, entendida de maneira ampla, a abarcar as ciências e as artes. A autora se

2 Agradecemos a Fábio Kawano, no Videobrasil, e Lígia Faria, Patrícia di Filipo e Elizabeth Gonçalves, no CEDOC da Fundação Padre Anchieta, pela ajuda no acesso aos materiais. Agradecemos também à TV PUC-SP pela digitalização do acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). Disponível em: <https://bit.ly/3pkM3ih>; <https://bit.ly/3zVw92F>. Acesso em: 3 set. 2022.

associa de maneira contundente à insuficiência do legado das Ciências Sociais no que se refere à presença das mulheres, bem como à pretensão da objetividade quantitativa a expulsar as marcas da subjetividade na produção do conhecimento. Sem descartar abordagens quantitativas, o questionamento se concentra em afirmar a “cumplicidade” da pesquisadora com seu sujeito de pesquisa, um coletivo comunitário, não hierárquico, não institucionalizado e que questiona a exclusividade masculina em um domínio de atividade (a produção de imagens em movimento) ainda dominado pelos homens. No capítulo III, “... E Assim Chegaram as Bruxas (O Coletivo Lilith Vídeo)”, a pesquisadora descreve o coletivo Lilith, e, no capítulo IV, “Juntando os Cacos”, o mais longo, dedica-se a descrever e analisar algumas obras do coletivo, selecionadas de acordo com critérios que pretendem levar em conta a diversidade formal, de mecanismos de financiamento e de exibição. O capítulo V, “Através das Brumas (Considerações Finais)”, conclui sem abrir mão das ambiguidades que o nevoeiro sugere. O “Pós-escrito” dá conta da dissolução, em tempo, do coletivo, embora suas componentes tenham seguido em atividades correlatas.

No geral, a abordagem de Sandra Albuquerque busca situar a intersecção entre os Estudos do Vídeo e os Estudos Feministas, duas áreas de pesquisa interdisciplinares. O trabalho novidadeiro situa as condições de produção de cada obra, suas formas de financiamento e circulação e as várias fases e composições do coletivo, em conexão com a reflexão das realizadoras que compuseram o grupo. Ao final, o estudo dos vídeos em si, descrição de imagens, decupagem, montagem. Percebemos a dissertação como busca de expressar a ânsia de viver e fazer imagens e sons, como dimensões conectadas da vida comunitária de mulheres feministas, ativismo e realização pessoal-profissional-política.

Acompanhamos a autora em suas considerações sobre o programa *Feminino Plural* como uma espécie de síntese da produção do grupo, reconhecendo, inclusive, a reutilização de sequências e a retomada da abordagem de certos temas. A própria produção do grupo como arquivo a partir do qual segue produzindo. Valorizamos essa interpretação também pelo que ela revela da disposição do grupo em atuar no meio televisivo, de massa. Realçamos a potência dessa disposição em romper o que Andreas Huyssen (1986) denominou “o grande divisor” entre o modernismo e a cultura de massa, divisor que garante a reprodução de sociedades desiguais pouco democráticas. A presença do Lilith nos acervos do Videobrasil e da TV Cultura valoriza esse potencial de ruptura.

Na nossa leitura, saltam as mulheres a falar e a encenar temas tabu. Sem a intenção de esgotar os temas, mencionamos menstruação, jornada dupla das mulheres trabalhadoras, estupro, gravidez adolescente, envelhecimento. *Feminino Plural* enfatiza também a conquista do mercado de trabalho por mulheres locutoras, motoristas de ônibus, boias-frias, empregadas domésticas. Nos diversos blocos, o programa exhibe o rosto, em primeiro plano, de mulheres negras e brancas em situação de trabalho. Vale chamar a atenção para a preferência pelas locações externas, em detrimento do ambiente mais controlado do estúdio. A apresentadora Aizita Nascimento, negra de presença forte, célebre por sua atuação nos anos 1960 em programas da Excelsior, na companhia de Grande Otelo, salienta a sintonia das diretoras brancas com a diversidade. Locações verdes, com tronco de árvore ou folhagens, marcam presença na composição do quadro da apresentadora, o que transmite uma sensação arejada que contrasta com o estúdio convencional, espaço fechado, decorado artificialmente para transmitir uma sensação de neutralidade isolada do ambiente externo.

A opção pela encenação como técnica a evitar a exibição de mulheres em situações constrangedoras, com a mesma atriz, Maria Helena Franco Barbosa, interpretando situações vividas por mulheres de idades, cores e pertencimento social diversificado, contribui de maneira sugestiva para o tratamento de temas delicados sem a exposição de vítimas a situações possivelmente constrangedoras. O recurso da não identificação das mulheres que contribuem com seus depoimentos em primeiro plano talvez dificulte represálias, mas também propõe prática alternativa à produção de celebridades. Entre as jovens feministas incógnitas, estão as hoje professoras de antropologia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Cynthia Sarti, e de sociologia da Universidade de São Paulo (USP), Sylvia Gemignani Garcia.

Em nossa pesquisa, fomos atrás de respostas a perguntas suscitadas pela dissertação. Alguns caminhos foram mais profícuos do que outros, mas em geral nosso movimento levou a novas questões, que sugerem o potencial da pesquisa que relaciona vídeo e televisão no final dos anos 1980 no Brasil. Pouco conseguimos levantar sobre a biografia de Sandra Albuquerque. Esse pouco, no entanto, sugere o interesse do trabalho da pesquisadora sintonizada com as linhas de frente da produção de imagens e sons na redemocratização. Como acervos de televisão – um meio em geral considerado (e menosprezado) como feminino (HAMBURGER, 2007) – acessíveis poderiam enriquecer a vida contemporânea, enfatizando parâmetros estabelecidos, ajudando a evitar estreitamentos, especialmente relacionados ao universo do que é possível para as mulheres, e inspirando, assim, incursões inovadoras? Em que medida as proposições do Lilith, com seus impulsos subjetivos, em busca de abrir espaço para a problematização da vida cotidiana, evitando o tom objetivo de filmes com explicações conclusivas, relacionam-se com proposições contemporâneas no audiovisual feito por mulheres?

A pesquisa videográfica feminista: Sandra Albuquerque e o Lilith Vídeo

No capítulo “Cacos dos Espelhos”, Sandra Albuquerque faz um panorama de pesquisas realizadas por mulheres que têm como objeto de estudo a imagem feminina, sobretudo o modo como essa imagem é criada nas diferentes mídias brasileiras, como na música, na imprensa e na televisão. O trabalho “As musas da matinê” (1980), de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, marca presença, e é a partir dele que Albuquerque norteia sua investigação:

Invisíveis ou representadas de forma estereotipada nos produtos científicos e da indústria cultural [...], pode a mulher, quando elabora suas mensagens – isto é, sua própria imagem – reverter este quadro? Imagens de mulheres feitas por mulheres são outras e novas imagens? Ou o “fato de dirigirem filmes não engendra necessariamente novos códigos de representação”? Poderá esta afirmativa [de Munerato e Oliveira], feita sobre os filmes produzidos por mulheres se aplicar também à produção em vídeo da produtora Lilith Vídeo? (ALBUQUERQUE, 1988, p. 75).

Albuquerque responderá, não diretamente, mas através da análise da trajetória do coletivo e da sua videografia, que os filmes do Lilith têm como linha dorsal a busca não só pelas novas formas de representar a mulher brasileira, mas também dos novos espaços de veicular uma imagem que também é nova, mais autêntica, plural e cotidiana. É nesse sentido que ela estabelece um comparativo com o cinema de ficção, suscitado pela discussão de Munerato e Oliveira, em que às mulheres personagens desse cinema “não

cabe o trabalho – esfera pública que é pouco enfocada no cinema – bem como o trabalho doméstico e a educação dos filhos: cinema não é vida real” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 70). Para Albuquerque, são justamente a vida real, o trabalho, a maternidade e a mulher do dia a dia que interessam ao Lilith, e é dessa diferença e dessa posição política que se determina o novo representar.

Entretanto, não é apenas a representação da mulher na mídia que está em jogo na reflexão de Albuquerque. Na introdução do mesmo capítulo, a autora afirma que, provavelmente, muitas mulheres artistas, escritoras, cientistas e produtoras tomam “a mulher – isto é, a si mesmas e às suas iguais – como projeto de conhecimento” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 59), a partir de uma busca pela identidade comum que as une e as constrói como mulheres. Assim, a revisitação da pesquisa de colegas acadêmicas, bem como a escolha do Lilith como objeto de estudo, constitui o ato do que a autora chama de “juntar os cacos dos espelhos”, em que o resultado é, inevitavelmente, o próprio reflexo.

Nessa equação, em que aprender sobre outras é também aprender sobre si mesma, Albuquerque investiga o Lilith não apenas pela identidade de gênero que ela e as integrantes do coletivo compartilham, mas pelo próprio fazer videográfico feminista, que compreende ambas as trajetórias – trajetórias, inclusive, entrecruzadas, já que Albuquerque participa da realização dos vídeos *Prendas Domésticas* (1983) e *Fazendo Fita* (1985), ao lado de Flora Matos, Maria Angélica Lemos e Maria Aparecida Schumacher, mulheres que passaram a integrar o Lilith na sua fase final, entre 1987 e 1988. Esses vídeos são citados por Albuquerque como parte da videografia do coletivo, ainda que com a observação de que são produções criadas fora dele³.

Não é, entretanto, o nome de Sandra Albuquerque na ficha técnica que evoca a semelhança do fazer videográfico, mas a própria afirmação da autora dentro de seu texto:

[...] o meu lugar de olhar é o de uma mulher, também produtora de vídeo, que utilizará como recurso discursivo – isto é, de olhar, falar, produzir/desvendar imagens – entre si e as semelhantes, uma dissertação de mestrado. Este trabalho será então colado pela *cumplicidade* – de sexo – e dos fazeres semelhantes – o vídeo. Na [circularidade] dos lugares/olhares, a busca por uma imagem mais fiel e real de mulher e uma tentativa de juntar os cacos dos espelhos (ALBUQUERQUE, 1988, p. 65, grifo nosso).

Ao se evidenciar como autora (acadêmica e videográfica), Albuquerque opta por quebrar os “laços da objetividade metodológica” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 59), onde o “eu” e o “nós” são imperativos no discurso. Coloca-se, assim, em pé de igualdade ao seu objeto de estudo e também de forma inseparável dele. Um exemplo que explicita essa relação é a análise do vídeo *III Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe* (1985), uma das 14 realizações do Lilith que Albuquerque escolhe para integrar discussões mais detidas em sua dissertação. Financiado pela Fundação Ford, é considerado o primeiro trabalho do coletivo feito em condições profissionais, com recursos materiais e financeiros disponíveis. O

3 O vídeo *Prendas Domésticas* foi produzido pelo coletivo Mulher Dá Vida, enquanto *Fazendo Fita* é uma produção da ONG Comulher.

documentário registra, através de depoimentos das participantes, a terceira edição do Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, que, em 1985, aconteceu no Brasil, nas instalações da Colônia de Férias do SESC, em Bertiooga, São Paulo. No mesmo evento, Albuquerque filmava, ao lado de futuras integrantes do Lilith, o vídeo *Fazendo Fita*, com foco na presença de videastas dentro do encontro.

Para Albuquerque, *III Encontro* se inicia com a chegada tímida da equipe Lilith no evento, que vai, aos poucos, “sentindo-se ‘em casa’, vivenciando em conjunto as diversidades e a unidade que estavam se colocando naqueles dias, naquele local” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 151). A partir de então, a autora, que vinha usando da terceira pessoa no discurso, muda para a primeira pessoa do plural, destacando ela mesma essa mudança através do realce de texto:

Então já *estamos* todas, a equipe, as várias equipes de vídeo que trabalharam na ocasião, todas as mulheres presentes, os que assistem ao vídeo, nos dando a ver, nos expondo, trocando vivências, pinçando da vida/evento instantes de plena emoção, de reflexão, de vida compartilhada. As diversidades estão todas colocadas, claras, e estamos com elas convivendo [...]. Vivemos todas, por alguns dias, a realização (breve?) de um projeto de vida nova, uma utopia feminista: diversidade e unidade, politização da vida privada, não segmentação da vida, vivências conjuntas. Saímos do nosso espaço de reclusão escolhida onde nos preenchemos de energias e fomos *dizer* nosso projeto na praça pública. Fomos politizar, com a nossa forma nova de fazer política, o espaço do público, o espaço masculino, o espaço de realização da *cidadania* (ALBUQUERQUE, 1988, p. 151, grifos da autora).

Aqui, o Encontro é posto como local de cruzamento das trajetórias, além de ponto em comum nas histórias de vida. Nele, Albuquerque e as integrantes do Lilith compartilharam o mesmo espaço e o vivenciaram de forma bastante próxima, através do vídeo. Entretanto, não é apenas o espaço físico e o fazer videográfico que suscita a mudança no discurso, que traz a autora para o texto como parte integrante e ativa daquela experiência, mas também o próprio fazer feminista. A imagem refletida se estende, assim, para todas as mulheres que ali estiveram presentes, que foram “politizar”, que saíram do espaço privado para conquistar o público. Para Albuquerque, o feminismo seria essa vivência conjunta que se estende para fora dos limites de um evento, que está presente no cotidiano e que forma, essencialmente, o “nós” do qual ela também participa e no qual se vê.

Outro ponto relevante da dissertação de Albuquerque, que expõe as relações simbióticas entre a autora, seu texto e o objeto de pesquisa, é a ênfase que ela dá para o problema da invisibilidade das mulheres no campo científico, cultural e artístico. De acordo com ela, a pesquisa realizada a partir do ponto de vista feminino é por si só uma “frente de luta”, em que há duas inspirações principais: recuperar o conhecimento “perdido” produzido por mulheres, colocando-o como parte integrante da “aventura científica da humanidade” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 60); e estabelecer, em um segundo momento, uma nova forma de produção do conhecimento que não esteja limitada aos métodos científicos tradicionais, mas que seja “não apenas *sobre* mas também *para* e *com* as mulheres” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 60, grifos da autora).

Nesse sentido, é interessante pensar que as informações que temos sobre Albuquerque, principalmente suas relações acadêmicas com o vídeo, são dadas por ela mesma no ato de sua escrita, registrando e documentando o seu saber científico e artístico, de maneira que, nesse início do século XXI, quase 34

anos depois, possamos revê-lo. Ao se colocar como mulher e videasta, outras possibilidades de pesquisa se abrem para quem entra em contato com o seu trabalho. Quais outros vídeos ela teria realizado ou participado? Quais seriam as temáticas e linguagens produzidas neles? Quais seriam suas relações profissionais, de cumplicidade, no meio? Como foi sua vida acadêmica na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa? A dificuldade que encontramos em responder essas perguntas apenas reforça a importância do ato quase autobiográfico de Albuquerque, que ao mesmo tempo participa e recupera a própria “aventura científica” na humanidade. Nos seus próprios termos, a autora explicita sua cumplicidade com as mulheres que trata não como objeto, mas como sujeito de sua pesquisa. Mais ainda, sua abordagem salienta seu pertencimento ao universo das videastas estudadas.

As poucas informações que encontramos sobre Albuquerque são relativas à sua participação como sócia-fundadora da Cunhã Coletivo Feminista⁴, na Paraíba, que é recontada no trabalho de pesquisa de Dayane Sobreira (2017) sobre a trajetória do grupo. Fundada em 1990, em João Pessoa, a Cunhã, que em tupi significa “mulher”, foi assim nomeada a partir do filme de mesmo nome, dirigido por Albuquerque e Lúcia Timóteo, ainda na década de 1980. O vídeo teria sido elaborado com a população indígena do município de Baía da Traição, na Paraíba, mas desconhecemos outras informações sobre a obra. Segundo Sobreira (2017), Sandra Albuquerque também teria sido responsável pelo núcleo de comunicação da Cunhã, que produziu vídeos como *Tá Limpo*, *À Flor da Pele*⁵, *De Quem É Esse Batom?* (1992) e *8 de Março: Um Só É Pouco* (1992). Entretanto, não sabemos ao certo se Albuquerque participou de fato dessas produções e qual era o seu envolvimento com elas.

Além de *III Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe*, citado anteriormente, Albuquerque analisa em sua dissertação outras três produções do Lilith: *Mulheres no Canavial* (1986), *Feminino Plural* (1987) e *Beijo na Boca* (1987). De acordo com ela, essas seriam as produções “mais significativas” do coletivo, justamente porque materializam a “colagem dos cacos das imagens das mulheres que o Lilith tentou fazer” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 123). Na mesma direção, achamos pertinente (e compatível com o espaço e o tempo que temos) aprofundar neste texto as considerações que Albuquerque faz a respeito de *Feminino Plural*, primeira e única realização do coletivo para a televisão. Com cinco programas no total, a série foi exibida na TV Cultura entre 8 de fevereiro e 8 de março de 1987, nas tardes de domingo, sendo exibida novamente em abril do mesmo ano no horário noturno. A proposta dos programas era, nas palavras de Albuquerque, ser um painel de “assuntos que dizem respeito à condição feminina como educação, profissionalização, saúde, sexualidade, maternidade, violência, etc. É um painel que tenta expor e juntar os casos das diversidades e singularidades das mulheres” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 123).

Os trabalhos do Lilith repercutiram nos meios conectados com o fazer videográfico, em ebulição nos anos 1980: movimentos sociais e circuitos alternativos, como grupos de mulheres, videotecas institucionais, festivais de vídeo e encontros feministas. Assim, foi em *Feminino Plural* que o coletivo

4 Fundaram a Cunhã Coletivo Feminista Sandra Albuquerque, Ana Adelaide Tavares, Gilberta Santos Soares, Lúcia Maria Timóteo, Rosa Maria Nader e Soraia Jordão Almeida (SOBREIRA, 2017).

5 Não encontramos o ano de produção dos vídeos *Tá Limpo* e *À Flor da Pele*.

concretizou muitos de seus objetivos ideológicos, estéticos e financeiros, já que chegou a experimentar, através do grande alcance televisivo, conversar diretamente e de forma amplificada com espectadores mais diversos a respeito da pluralidade da mulher brasileira, utilizando de uma linguagem em vídeo ao mesmo tempo acessível e inovadora. Não coincidentemente, para Jacira Melo, uma das fundadoras do Lilith, *Feminino Plural* “é o [trabalho] mais importante de todos, porque está sendo exibido na TV e, portanto para um público mais amplo” (MELO, 1987, p. 80 *apud* ALBUQUERQUE, 1988, p. 111). A ousadia de se aventurar na televisão é rara em um coletivo comunitário, característica que é também reconhecida na literatura especializada fora do Brasil.

Apesar da relevância que *Feminino Plural* teve na trajetória do coletivo, é importante ressaltar que o Lilith não aparece como responsável pelo programa, mas sim a produtora Olhar Eletrônico, em conjunto com o Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF)⁶. Tanto Albuquerque quanto Jacira Melo comentam que essa foi uma decisão estratégica para o grupo, já que “o nome pouco conhecido do Lilith não pôde aparecer, pois tratava-se de uma produtora pequena, sem infraestrutura para assinar uma co-produção deste porte, junto a uma emissora de tevê” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 112). Assim, podemos especular que, fiel ao seu formato alternativo, o coletivo não se institucionalizou e não possuía CNPJ, mas, quando olhamos a ficha técnica da série, é possível perceber que, de fato, tratou-se de um trabalho do coletivo e idealizado por ele, já que as três Lilith “originárias” – Márcia Meireles, Jacira Melo e Silvana Afram – participaram da realização como diretoras.

Márcia Meireles ficou responsável pela direção geral dos programas, enquanto Jacira Melo assinou roteiro e direção, sendo esta função realizada ao lado de Silvana Afram. Foi também o Lilith quem escolheu a equipe com a qual iria trabalhar, um grupo de 15 pessoas, entre elas Alexandre Quaresma (câmera), Máisa Mendonça e Inês Medaglia (produção), Cecília Homem de Melo (direção de atores) e Fernanda Pompeu (texto de narração). Já a apresentação dos programas ficou por conta de Aizita Nascimento, talvez a primeira apresentadora negra a aparecer na TV Cultura, que comandou, organizou e discutiu os temas abordados em cada programa. Sabemos que a apresentadora foi referência na década de 1960 nos quadros da TV Excelsior, mas não sabemos sobre sua carreira nos anos 1970 e 1980. A escalação da apresentadora teria proposto o resgate de uma conhecida artista negra, talvez escanteada após a falência da emissora em que trabalhava?

Feminino Plural contou com quatro programas originais, intitulados “Mulher e trabalho”, “Saúde e sexualidade”, “Violência contra a mulher” e “Planejamento familiar”. Já o quinto e último programa da série pode ser visto como um compilado dos momentos mais significativos dos anteriores, uma edição especial feita para ser exibida em comemoração ao Dia Internacional da Mulher. É nesse especial mosaico que Albuquerque se detém em sua dissertação, mas achamos pertinente discutir, primeiramente, a série como um todo, para depois partir para as considerações realizadas pela autora.

6 Na época da produção de *Feminino Plural*, Jacira Melo era responsável pela área de vídeo do CECF, contribuindo para a realização de trabalhos entre o Lilith Vídeo e o Conselho, como *Mulheres no Canavial* e *Mulheres Negras* (1986). Coincidentemente, esses vídeos também foram idealizados pelo coletivo, mas assinados pela produtora Olhar Eletrônico. Essas informações são trazidas por Sandra Albuquerque e Jacira Melo na dissertação aqui apresentada.

Feminino Plural

Ao longo de cinco semanas, *Feminino Plural* invadiu a casa dos telespectadores de ao menos 23 estados (ALBUQUERQUE, 1988) para exibir facetas da vida das mulheres brasileiras usualmente não abordadas em programas televisivos. Sem objetificação, estereótipos ou glamourização, a série realizada pelo coletivo Lilith Vídeo tinha como objetivo representar mulheres anônimas, exibir suas faces desconhecidas e tornar suas vozes audíveis sobre as dores e conquistas do cotidiano. O que essas mulheres tinham para falar sobre si mesmas, sobre as outras e sobre o mundo que enfrentavam todos os dias? Quais eram as suas lutas, suas necessidades e desejos, suas esperanças? São perguntas que *Feminino Plural* levantava com o intuito de não responder. O título, afinal, é claro: o feminino sempre será plural. Plural, contraditório, semelhante. Através de depoimentos, em geral sem a presença da entrevistadora em quadro, e do uso frequente do primeiro plano, o Lilith fez inundar na TV faces e vivências que eram, ao mesmo tempo, desconhecidas e familiares, semelhantes, mas não necessariamente iguais. Era uma ação simples, mas inovadora no meio televisivo: dar voz às mulheres e às suas experiências, olhá-las de perto sem transformá-las em objeto.

Feminino Plural não é, entretanto, a primeira e única produção do Lilith a trazer esses elementos para a estrutura. O depoimento, a entrevista e o *close* marcaram a videografia do coletivo como formas de subjetivar aquilo que estava sendo discutido em tela. Márcia Meireles, em entrevista a Sandra Albuquerque, comenta brevemente sobre o uso do depoimento nos vídeos do Lilith, que, para ela, mostrou-se uma ferramenta possível de “desvendar a alma feminina”. Nas palavras de Meireles:

“A gente sempre buscou trabalhar com o subjetivo, com o que sai de dentro, nosso trabalho é muito na linha de depoimento, que é esse desvendar da alma feminina. Em certa medida era também um instrumento de autoconhecimento porque se você está trabalhando com grupos de mulheres, direcionando o seu trabalho para as mulheres, você está mexendo com a sua vida também, você está mexendo lá dentro de você.” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 113-114).

Essa fala de Meireles também se relaciona com a metáfora do espelho, utilizada por Albuquerque ao longo de sua dissertação. Exemplifica, portanto, a colocação da autora, quando ela diz que é preciso e necessário buscar novas formas de (auto)conhecimento que estejam fora da metodologia científica tradicional. Essencialmente, é isso que o Lilith se propôs a fazer, produzir um conhecimento que fosse subjetivo, sobre, para e com as mulheres, através do uso do vídeo.

A dramatização é outro elemento importante que marcou presença nos programas de *Feminino Plural*. Anteriormente à série de TV, o coletivo ainda não havia utilizado esse recurso como forma narrativa, priorizando o aspecto documentário e jornalístico em suas produções. A partir de *Feminino Plural*, entretanto, a dramatização se tornou um elemento característico do Lilith, aparecendo em outros vídeos posteriores, como *Beijo na Boca, Axé* (1988) e até mesmo em produções realizadas em conjunto por Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos após a extinção do coletivo, como é o caso de *Meninos e Meninas Para Onde Vamos?* (1991) e *Todos os Dias São Seus* (1992).

Desenvolvidas em colaboração com a diretora de atores Cecília Homem de Melo, as dramatizações

em *Feminino Plural* vinham acompanhadas de alguns depoimentos pontuais, em que o relato e a experiência ali discutidos eram reelaborados e reconstituídos no âmbito da ficção. A atriz Maria Helena Franco Barbosa foi quem interpretou as várias mulheres que passaram pela série, incorporando em si mesma as boias-frias, as operárias, as mães, as secretárias e as empregadas domésticas. Juntamente à atuação de Barbosa, as dramatizações geralmente eram acompanhadas por uma narração em *over*, com texto elaborado por Fernanda Pompeu, e que funcionava como uma forma de traduzir as sensações e os pensamentos íntimos da personagem que estivesse em tela, nas mais diversas situações.

Esse conjunto de elementos – o depoimento, a dramatização e a narração – trouxe para o programa a habilidade de construir pontes entre as tantas mulheres que foram mostradas, bem como uma maior profundidade subjetiva nos relatos. No primeiro programa, por exemplo, sobre as relações entre a mulher e o trabalho, nós ouvimos algumas falas tanto de trabalhadoras rurais quanto de operárias. O tema é a falta de creches e, com ela, a preocupação de não ter com quem deixar os filhos. Uma boia-fria, mãe de duas crianças, conta que, enquanto trabalha, é a filha mais velha de apenas dez anos quem cuida do irmão pequeno. Ela diz: “Quando eu posso pagar uma pessoa pra ficar em casa, aí o pequeno fica. Se eu não posso, ela mesma [minha filha] tira e leva fora pra deixar [com alguém]. Quando eram os dois pequenos, eu levava os dois pra fora, pra poder trabalhar” (FEMININO PLURAL, 1987a, 4min51s). Aqui, a boia-fria não menciona diretamente a necessidade de creches, mas esse raciocínio é complementado pelo depoimento da operária, logo a seguir. Com sete filhos, ela comenta que deixa todos “só” em casa para poder trabalhar: “Então, eu queria muito que a empresa aqui houvesse uma creche, assim a minha preocupação seria menos, porque eu fico muito preocupada em deixar meus filhos só pra vir trabalhar, sabendo que de repente pode acontecer alguma coisa” (FEMININO PLURAL, 1987a, 5min30s)⁷.

A partir desses dois depoimentos, a dramatização se inicia, levando a preocupação elaborada pelas duas mulheres ao âmbito da ficção. Nela, uma mãe de duas crianças pequenas começa seu dia com os afazeres domésticos: cozinha o café da manhã, alimenta os filhos, estende as roupas. Quando ela finalmente sai para trabalhar, vemos um plano detalhe da fechadura da porta, enquanto a mulher tranca os filhos dentro de casa. A partir de então, a câmera, que estava fixa e firme, segue a mulher pelas ruas de forma frenética, causando uma sensação de angústia no espectador. O foco é sempre a expressão de medo e apreensão que a mãe carrega no rosto. Juntamente às imagens, ouvimos uma voz em *over*, que interpreta os pensamentos da personagem:

Agora é encarar o cão, enfrentar o drama de sair e não ter onde deixar os filhos. Trancá-los em casa entregues à vontade do Senhor dos Acasos. É fazer figa, rezar um terço para que com as crianças não aconteça nada. E hoje, como ontem, como anteontem, como todo dia, o serviço será atrapalhado pelo medo: que o gás escape, que a faca fuja do armário, e se a panela virar? E se a gaveta esmagar um dedo? Ai, meu Deus, que medo que eu tenho do perigo visitar os meus filhos, tão pequenos, sozinhos. [...] Mas agora toca a trabalhar. Tem que passar a roupa, lavar os pratos,

7 Vale mencionar que a sequência também inclui reportagem feita em creches de duas empresas. Ao veicular imagens de trabalhadoras amamentando durante o horário de serviço e bebês bem cuidados, o programa parece apontar para a possibilidade tangível do atendimento à reivindicação verbalizada pelas trabalhadoras.

limpar o cristal, lustrar o chão, bater o tapete... (FEMININO PLURAL, 1987a, 6min33s).

Nessa sequência, os trabalhos das mulheres que falam nos depoimentos são postos como diferentes e distantes: a boia-fria fala do ambiente rural, enquanto a operária, do urbano; a boia-fria veste a indumentária característica do seu trabalho (lenço na cabeça e no pescoço, saia e calça); já a operária leva no busto seu crachá de identificação e o uniforme da empresa. Filmadas em *close*, o plano é o que as conecta em nível de imagem, ao mesmo tempo em que o conteúdo semelhante dos relatos as aproxima. Não só ambas as mulheres sofrem com o mesmo problema, como também com a mesma falta de solução, sendo obrigadas a colocar em risco a segurança dos próprios filhos. Assim, o programa cria a lógica de que os trabalhos podem ser diferentes, mas, por serem mulheres e mães, a problemática da falta de creches atinge os dois cotidianos de forma similar.

A dramatização, por outro lado, funciona como um aprofundamento do sentimento que já está posto nas duas falas, mas apenas de forma superficial. Há uma exploração mais complexa da preocupação relatada, que é colocada no contexto do dia a dia, em que o programa imagina como o simples ato de sair de casa deve ser para essas trabalhadoras. A voz em *over* também cria outro sentido para a sequência, já que é por ela que percebemos que a personagem em tela não é boia-fria ou operária, mas sim empregada doméstica. Essa escolha é interessante, porque reforça a ideia de que a falta de creches permeia a vida de muitas mulheres brasileiras, e não apenas um grupo específico de trabalhadoras. O problema deixa de ser um problema isolado e passa a ser exposto como uma luta que as mulheres enfrentam coletivamente. Assim, o intuito das dramatizações, em que uma atriz incorpora várias mulheres, parece ser justamente este: representar o todo pela parte, manifestar a pluralidade feminina em apenas um rosto e um corpo. Carregariam as mulheres todas as outras dentro de si?

Para costurar todo esse raciocínio, a sequência termina com uma fala de Aizita Nascimento. Nascimento é o contato direto com o público, é ela quem conversa com os telespectadores sem qualquer tipo de mediação. Seu papel é, portanto, crucial para o discurso que *Feminino Plural* constrói. Ao fim da dramatização detalhada aqui, ela diz:

A creche é um direito da mãe trabalhadora a um lugar adequado para deixar os filhos durante a jornada de trabalho. Mas mais que um direito da mãe, a creche é um direito da criança a uma boa alimentação, aos cuidados básicos. No entanto, a realidade é dramática. Na cidade de São Paulo, a rede de creches consegue atender apenas 5% das trabalhadoras, o que vale dizer que a maioria das mães fazem das tripas coração para contornar o problema (FEMININO PLURAL, 1987a, 7min55s).

Quando a operária diz, em seu depoimento, que “queria muito” que a empresa onde trabalha tivesse uma creche, ela está expressando um desejo pessoal, baseado na sua experiência particular. Aizita Nascimento, por outro lado, é quem atesta a creche como um direito da mulher trabalhadora e da criança, para além do desejo isolado de uma mãe. É ela quem também puxa o discurso de volta para a realidade, intermediando, dessa forma, os depoimentos e a dramatização com a concretude do mundo real.

Ainda sobre as dramatizações, é importante dizer que elas acabaram se tornando um espaço no qual

o Lilith também conseguia se expressar de forma mais explícita, emitindo não necessariamente uma opinião de certo ou errado sobre o assunto, mas uma visão particular do coletivo em relação à situação que estava sendo apresentada. Para dar um exemplo, no segundo programa (“Saúde e sexualidade”), há um segmento sobre a menopausa, onde algumas mulheres entre 45 e 60 anos relatam como encaram essa fase da vida, as mudanças físicas e a pressão estética imposta pela sociedade. O tom dos depoimentos é positivo, e todas as entrevistadas dizem ver o processo de envelhecimento como uma experiência necessária e prazerosa. Como uma delas diz: “De repente, eu me vejo assim com umas rugas e tudo, mas eu acho bonito, porque isso é a marca da vivência que eu tive e eu aceito numa boa” (FEMININO PLURAL, 1987b, 4min8s). Logo em seguida, entra a dramatização. Com uma música melancólica de fundo, a atriz Maria Helena Franco Barbosa interpreta uma mulher madura se olhando no espelho. Ao seu lado, uma revista estampa o rosto de uma jovem modelo de maquiagem carregada e moderna. A mulher tenta emular a pintura no próprio rosto, mas se frustra ao tocar em suas rugas e marcas de expressão. Colagens de imagens em *still* de outras modelos, todas jovens, aparecem em tela. A personagem, então, começa a apalpar o próprio corpo, encontrando nele os sinais do envelhecimento, até que a música muda, ficando mais agitada e alegre, e ela passa a tirar a maquiagem do rosto agressivamente, sorrindo para si mesma.

Nessa dramatização, uma das poucas que ocorre sem a narração de um texto em *over*, o Lilith constrói um raciocínio que vai muito além daquilo que estava sendo dito nos depoimentos. Nos relatos, o discurso geral é o de aceitação daquele momento da vida, mas nenhuma das entrevistadas realmente toca na possibilidade do envelhecimento como empoderamento e libertação das imposições sociais e estéticas. É, porém, a mensagem que o Lilith cria a partir da encenação, expondo, assim, uma visão de mundo particular do coletivo.

Por fim, antes de partirmos para as considerações de Sandra Albuquerque sobre *Feminino Plural*, ressaltamos uma última característica da série que consideramos importante pelo diálogo que é possível de se estabelecer entre esse elemento de linguagem e o próprio meio de veiculação em massa dos programas. Em alguns momentos pontuais, podemos perceber que o depoimento das mulheres em tela transborda para fora dela e busca criar uma comunicação direta não exatamente com o espectador, no sentido geral do termo, mas com as outras mulheres que estão assistindo. Dois momentos merecem destaque. No programa “Violência contra a mulher”, *Feminino Plural* discute, entre outros tipos de violência, a sexual, trazendo o depoimento de uma vítima de estupro. Ao fim do seu longo e extremamente doloroso relato, ela escolhe falar juntamente com e para outras vítimas, na tentativa de encorajá-las a denunciarem:

Eu acho que toda mulher que foi estuprada, ela tem que ir ao médico, contar, ir na polícia, ir lá na Delegacia da Mulher, sabe? Denunciar pra imprensa e não ter medo de mostrar a cara. A gente não cometeu erro nenhum, a gente é vítima. Por que a gente que foi estuprada ainda tem que tampar o rosto, ficar com vergonha de contar pra sociedade que a gente é vítima disso? (FEMININO PLURAL, 1987c, 16min3s).

A partir do momento em que esse diálogo direto entre entrevistada e telespectadora acontece, *Feminino Plural* cria um espaço de cumplicidade, no qual, ao mesmo tempo em que se solidariza e acolhe a mulher em tela, também se solidariza e acolhe aquelas que estão em casa. Além disso, é também a partir de outro espaço, o espaço televisivo, que surge a oportunidade de transformação do mundo real

e imediato das mulheres que porventura assistem ao programa. No caso do estupro, é através de uma possível identificação com o relato que chega até elas que a denúncia – ou qualquer outra possibilidade de ação transformadora – pode vir a ser feita.

Em outra ocasião, no programa “Mulher e trabalho”, uma locutora de rádio dá seu depoimento sobre o meio, a trajetória que percorreu para chegar até ali e as discriminações enfrentadas pelo fato de ser mulher. Jovem, de fala acelerada e linguajar moderno, a locutora relembra as motivações por trás do seu desejo de trabalhar no rádio:

Eu achava que como o homem já tinha revolucionado a linguagem dele, falando como a gente conversa na rua, no rádio, a mulher também podia fazer da mesma forma e não continuar sendo o objeto sexual que era. E hoje, no Brasil todo, todas as rádios têm pelo menos uma locutora, e só não tem mais porque o machismo não deixa. [...] As profissões alternativas pra mulher, hoje, existem mesmo. Além de tudo, juventude, talento, competência e audiência é o que não falta pra gente. O que vocês estão esperando? Vai pro ar que vale a pena (FEMININO PLURAL, 1987a, 15min12s).

Aqui, a locutora estabelece um diálogo direto com a telespectadora, em que ela convida as mulheres a reinventarem a própria linguagem, o próprio cotidiano e o mercado de trabalho. Sua fala, entretanto, não deixa de se relacionar com a presença do Lilith nesse meio que é a televisão. Realizado por um grupo de mulheres jovens, que tem como profissão a comunicação – um espaço que, historicamente, foi ocupado majoritariamente por homens –, *Feminino Plural* também vai “pro ar” justamente com o objetivo de reinventar e romper com a linguagem ali estabelecida.

O feminino plural de Sandra Albuquerque

Feminino Plural é a última das quatro análises feitas por Sandra Albuquerque em sua dissertação. Assim como nas três anteriores, Albuquerque estrutura sua análise em dois blocos: no primeiro, faz uma descrição detalhada dos planos, dos diálogos e das músicas, focando sobretudo no conteúdo formal do programa; no segundo, pinça alguns momentos descritos para uma reflexão mais subjetiva em relação ao trabalho de câmera e ao conteúdo mostrado, bem como se aprofunda nas relações estabelecidas entre o que foi detalhado por ela e as discussões da dissertação como um todo.

Sobre o primeiro bloco, consideramos de extrema importância a descrição cena a cena que Albuquerque realiza não apenas de *Feminino Plural*, mas também de outras produções do Lilith. Dessa forma, é possível entender, mesmo sem visualizar os filmes, as principais características do coletivo enquanto grupo que se propunha a trabalhar com o vídeo e o feminino. Para esta pesquisa, por exemplo, conseguimos acesso à *Feminino Plural* através do acervo da TV Cultura, mas o mesmo não aconteceu com *III Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe e Mulheres no Canavial*. Ainda assim, graças ao texto de Albuquerque, foi possível traçar paralelos entre eles e compreender os fluxos narrativos e as questões formais ali presentes.

Isso nos leva a outro ponto, destacado algumas vezes por Albuquerque na descrição de *Feminino Plural*. Em todos os programas, sequências de outros vídeos do Lilith são reutilizados, entre eles,

Mulheres no Canavial, *Creches* (1986), *Contrário ao Amor* (1986) e *Os Direitos da Mulher Trabalhadora* (1984). Albuquerque não se aprofunda sobre isso, mas é uma característica interessante que merece ser melhor estudada a partir do conjunto da obra. A possibilidade de reutilizar os próprios materiais em uma produção completamente diferente diz muito sobre a consistência do trabalho realizado pelo Lilith ao longo dos anos, mostrando um comprometimento do coletivo com o tipo de linguagem que estava tentando criar, bem como com os seus objetivos e ideais. Fosse o vídeo institucional ou autoral, o Lilith, como podemos perceber em *Feminino Plural*, buscou revelar problemas comuns às mulheres brasileiras, colocando no centro de tudo seus rostos femininos. Também não podemos deixar de mencionar que, ao reutilizar partes de outros trabalhos, o Lilith dispõe de seu próprio acervo, ressignificando trechos de obras, inserindo e reaproveitando sua própria videografia em rede nacional e levando as imagens criadas pelo coletivo para um público mais amplo.

Chegando ao segundo bloco da análise de Albuquerque, a autora destaca, primeiramente, a presença de Aizita Nascimento como apresentadora de *Feminino Plural* e, então, a sua fala de abertura no programa comemorativo, que diz: “Não vamos falar de grinaldas, de fadas, madrastas, modelos de revistas, heroínas. Vamos dizer da mulher enquanto tecelã do fio da história e das tramas do dia a dia” (FEMININO PLURAL, 1987d, 47s). Para Albuquerque, quando Nascimento se integra ao discurso utilizando o “nós”, há uma ruptura com o que estava sendo feito em termos jornalísticos na época, em que o apresentador geralmente se isentava daquilo que estava sendo mostrado. Como ela comenta:

No geral, os textos televisivos se referem ao programa e não incluem os apresentadores no texto. A abertura do programa poderia ter sido, por exemplo, “*Feminino Plural* não vai tratar de...”. Desta forma, a apresentadora não estaria “comprometida” com o assunto, e sua postura “objetiva” estaria resguardada, pois na televisão, o apresentador é tido como a própria “representação” da emissora, na medida em que “encarna” a objetividade e a isenção do veículo (ALBUQUERQUE, 1988, p. 173).

Essa relação de inclusão no discurso fica ainda mais explícita quando, no segmento sobre discriminação racial, Nascimento sai de seu papel de apresentadora para dividir, em frente à câmera, um relato pessoal de racismo no ambiente de trabalho – ambiente esse que é, inclusive, o televisivo. Albuquerque ainda destaca a presença de mais duas atrizes que dão seus depoimentos durante o programa, Maria da Paixão e Irene Ravache. No comprometimento em mostrar a realidade da mulher brasileira, as atrizes não discutem “assuntos olímpicos”, para usar o termo de Albuquerque, que se refere à condição de celebridade delas, mas falam sobre as violências que sofrem enquanto mulheres e, no caso de Aizita Nascimento e Maria da Paixão, enquanto mulheres negras.

Seguindo essa lógica, a autora também chama a atenção para o foco do programa em “assuntos corriqueiros”, algo que não era tão frequente na televisão: “O que há de mais normal no país do que uma mulher, trabalhadora, moradora da periferia deixar seus filhos trancados em casa quando vai para o trabalho?” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 174). Essa característica de *Feminino Plural* (a valorização daquilo que estava fora da grande mídia) é reforçada pelo próprio programa em alguns momentos. Um exemplo é quando Aizita Nascimento apresenta o segmento das boias-frias, introduzindo-as a partir da ausência dessas figuras na mídia e em outros espaços: “Longe das metrópoles, dos neons lilases, das prestações de

serviço, estão elas: as boias-frias, que nunca são personagens das novelas de tv e dos livros de história. O Dia Internacional da Mulher também é delas” (FEMININO PLURAL, 1987d, 6s).

É possível, ainda, traçar um paralelo com a produção documentária da época, em que o cotidiano feminino, principalmente o da mulher trabalhadora, já era uma temática bem presente. Entretanto, esses filmes, como *Mulheres da Terra* (Marlene França, 1985), *Marias da Castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987) e *Trabalhadoras Metalúrgicas* (Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978), para citar alguns, geralmente ficavam restritos a circuitos de exibição alternativos, como sindicatos e festivais, raramente chegando a um público tão amplo quanto o televisivo. O Lilith se movimentava no mesmo espectro temático, como sugerem seus trabalhos sobre as mulheres no canavial, ou sobre os direitos do trabalho, mas podemos dizer que um dos grandes feitos do coletivo Lilith foi o de levar para a audiência televisiva discussões sobre a mulher brasileira que estavam em pauta na época.

Sobre os “assuntos corriqueiros”, Albuquerque complementa que, quando o programa sai do cotidiano para tratar das violências que as mulheres sofrem, há um cuidado no tratamento dos depoimentos das vítimas e da discussão no geral. Para a autora, esse cuidado caminhava de forma oposta ao que se via na televisão e no cinema, onde as temáticas eram geralmente representadas de forma espetacularizada. Como exemplo, Albuquerque relembra do depoimento da vítima de estupro, destacando o uso dos cortes, dos *closes*, das pausas e da trilha sonora como elementos que ajudaram a criar um espaço de solidariedade entre a equipe, os telespectadores e a mulher em frente à câmera. Um plano em específico chama a atenção da autora: nele, a mulher encobre o rosto, e a imagem congela “como se a produção do programa possibilitasse alguns momentos de privacidade para aquela mulher que está se revelando por inteiro diante de nós e, ao mesmo tempo, instantes de reflexão para o espectador” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 174).

Por fim, Albuquerque se dedica a discutir as dramatizações de *Feminino Plural*, as quais ela chama de “blocos de ficção”. Para ela, eram nesses momentos que o Lilith, rompendo com “objetividade jornalística tradicional” (ALBUQUERQUE, 1988, p. 174), tinha a oportunidade de se mostrar mais abertamente enquanto coletivo e explicitar o seu viés feminista. Como podemos perceber, Albuquerque traça diversos paralelos entre *Feminino Plural* e a televisão ao longo do texto, ressaltando as diferentes formas pelas quais o Lilith conseguiu, ao mesmo tempo, quebrar as normas do tradicionalismo televisivo e dialogar com ele. Responde, dessa forma, a hipótese da dissertação posta no início: para o coletivo Lilith Vídeo, foi possível criar e veicular novas imagens da mulher brasileira e, juntamente com ela, novas proposições de linguagem.

Questões postas pela dissertação e pelos programas

O trabalho do Lilith Vídeo que emerge na dissertação de Sandra Albuquerque sugere que o coletivo se situa na intersecção das vertentes do vídeo de então, institucional, engajada, artística e televisiva. Assim posto, poderíamos pensar os diversos vídeos do *corpus* produzido pelo coletivo quase que como um *corpus* transmidiático, todos em vídeo, mas em bitolas diferentes, exibidos em circuitos diferentes e arquivados em acervos diferentes. Acrescente-se a diversidade de formas de financiamento, e essa transmidialidade

poderia se consolidar em torno de orçamentos amadores ou profissionais, para veiculação doméstica ou televisional.

O coletivo começa fazendo um vídeo institucional militante para o III Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, do qual algumas das participantes do coletivo eram também organizadoras. O vídeo foi financiado pela Fundação Ford. Essa vertente institucional salienta desde o início uma inserção internacional para o projeto, que apresentava pontos de contato com formas de entender e de se relacionar com a nova tecnologia eletrônica no feminismo internacional. O coletivo brasileiro mereceu menção de Julia Lesage, autora estadunidense de referência nos estudos de cinema feministas da época (BURTON; LESAGE: 1988; LESAGE, 1990). Ele é mencionado também na literatura especializada daquele país em conexão com sua maneira não hierárquica de produzir e por seu feito raro de produzir para a televisão regional (MARSH, 2008).

Os comentários internacionais reconhecem que o trabalho do coletivo estava enraizado na cultura brasileira. Em conexão com os filmes citados anteriormente, que abordavam mulheres trabalhadoras, obras do Lilith trataram também de outros temas excluídos ou pouco abordados nos meios tradicionais. *Mulheres Negras* (1986) é mencionado em tese estadunidense em conexão com o reconhecimento das deusas negras do Candomblé, mais próximas e afins que as deusas gregas (EBRAHIM, 1998, p. 75).

Uma entrevista com as três fundadoras do Lilith, por ocasião da Cucina de Imagens, evento feminista independente realizado em 1987, junto ao IV Encontro Internacional de Mulheres Latino-Americanas e do Caribe na Cidade do México, sugere que elas estavam mais sintonizadas com a produção de vídeo no hemisfério norte do que com essa produção latino-americana (KOTZ, 1988). Na oportunidade, em contraste com filmes que viram na mostra, as três fundadoras do Lilith afirmam sua formação televisiva (são de uma geração que cresceu com a televisão), embora ressalvem que a televisão é muito fechada no Brasil. As *videomakers* concordam com a entrevistadora ao observar que, em contraste com os filmes provenientes de outros países latino-americanos, seus vídeos apresentam preocupação com a linguagem: procuram a subjetividade e a distinção formal da linguagem convencional da televisão, com primeiros planos e encenações.

No entanto, apesar das diferentes fontes de financiamento e das diferentes formas de circulação, conforme salienta Sandra Albuquerque, as realizadoras cortam e colam materiais de seus vídeos anteriores na produção dos posteriores. Assim, embora se estabeleçam as diferenças entre obras diversas, financiadas por fontes diferentes e veiculadas em diferentes meios, o movimento das autoras em remontar seus vídeos, tratando-os como arquivos livremente remontados, tensiona a abordagem inicial sobre essa diversidade.

O Lilith produziu diversos vídeos financiados pelo Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF) e pelo Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), ambos criados no processo de redemocratização que marcou os anos 1980 e que visavam a abrir a possibilidade de participação para movimentos sociais atuantes fora do espectro partidário. Sintonizados com a vontade de disseminar informações sobre direitos da mulher, esses conselhos viram com bons olhos a possibilidade de financiar realizadoras afinadas com a militância feminista em seus esforços de ampliar a visibilidade das mulheres para além de seus papéis estereotipados de estrelas glamourosas. Esses financiamentos institucionais

viabilizaram a opção coletiva, avessa às formas de produção autoral convencional. Mas o Lilith obteve também financiamento no Prêmio Estímulo, edital financiado pela Secretaria Estadual da Cultura voltado a obras autorais. Esse é o caso de *Beijo na Boca*, dirigido e redigido por Jacira Melo, mas com a participação das outras integrantes do coletivo, com prostitutas atuantes na região da Boca do Lixo, em São Paulo. A linguagem, como já foi dito, aproxima-se dos outros trabalhos, a ousadia aqui está na interação com profissionais da mais antiga das profissões, em depoimentos que salientam perfis e visões diferentes sobre o sexo, o prazer e o trabalho.

O estágio inicial desta pesquisa não permitiu a localização de todas as obras, o que provavelmente será possível a partir do contato com as participantes do Lilith. Resquícios da diversidade original de meios de financiamento se manifestam na presença dos trabalhos localizados até o momento em ao menos dois acervos. *Beijo na Boca*, *Contrário ao Amor* e *Meninas* (Jacira Melo, 1989)⁸ se encontram no acervo do Videobrasil, o que evidencia que esses vídeos lograram ampliar o espectro em que os trabalhos do coletivo circulavam até então. Por último, *Feminino Plural* está no arquivo do CEDOC da Fundação Padre Anchieta, atualmente em fase de reestruturação. Há notícia de armazenamento da coleção inteira pelo Comulher no UOL, mas o link já não está mais disponível. A dispersão dessa coleção discreta e relevante para a compreensão das ampliações e dos encolhimentos do que foi e é permitido para as mulheres no campo do cinema e audiovisual, em meados do século XXI, indica a precariedade de nossos acervos e a relevância dos arquivos para a ampliação e consolidação dos direitos das mulheres e da democracia brasileira.

A preocupação reflexiva com a linguagem, para além da preocupação temática que caracteriza a maior parte dos vídeos associados a movimentos sociais, é marca reconhecida dos trabalhos do coletivo. Já nos referimos aos principais elementos dessa linguagem. Cabe apenas complementar discutindo a associação do coletivo feminista com a produtora Olhar Eletrônico, uma das pioneiras no uso do equipamento U-Matic, conhecida pela linguagem experimental de seus trabalhos, que circularam no Videobrasil, mas também foram produzidos, nesses mesmos anos 1980, para emissoras locais de televisão, como a Gazeta, e/ou a mesma TV Cultura de São Paulo. Sandra Albuquerque explica, como já dissemos, que a associação do Lilith com a Olhar Eletrônico, produtora constituída como empresa, permitiu ao grupo assinar o contrato de produção que lhe garantiu o trabalho reconhecido pela ousadia de experimentar na televisão.

A já mencionada relativa rapidez de edição, o jogo com a montagem, às vezes repetida e em corte seco, a reforçar a presença da montagem não naturalista, a preferência pelos cenários externos, pelos planos próximos, a salientar a expressão facial de pessoas que compartilhavam suas experiências de vida. A ousadia na escolha dos temas e de mulheres pertencentes a universos sociais e étnicos diversificados, fotografadas de uma mesma maneira, resulta em um tom convidativo.

O desafio de trabalhar em circuitos diferentes (o movimento popular, o Videobrasil e a televisão) singulariza o trabalho do Lilith. *Feminino Plural*, com sua estrutura de mosaico, oferece espaço para

8 *Meninas* foi realizado por Jacira Melo após a extinção do Lilith Vídeo e também se encontra no acervo online da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), hospedado no YouTube.

reutilização de material de vídeos anteriores, como *Mulheres no Canavial*, além de ampliar a pauta dos vídeos anteriores para incluir, por exemplo, a menstruação, assunto feminino tabu no audiovisual. A habilidade de cruzar as fronteiras das diversas formas de produção de vídeo em curso, expandindo sua intervenção para o âmbito televisivo, distingue o trabalho do Lilith.

Nos anos 1990, inicialmente marcados pelos protestos contra o governo Collor, que resultaram no *impeachment* do primeiro presidente eleito pelo voto popular depois do regime militar, o Brasil iniciou um longo período de consolidação da democracia, garantido pela reserva de recursos definidos na Constituição para a saúde e a educação. A construção de estruturas de inclusão social, como o Sistema Único de Saúde (SUS), o aprimoramento do financiamento escolar, gerido localmente, e a expansão das universidades federais, além da ampliação dos direitos constitucionais, dão o tom de um período inclusivo da história brasileira.

No final dos anos 1980, esperava-se que as medidas democratizantes atingissem também a estrutura das telecomunicações. Havia, na época, alguma expectativa de diversificação da programação televisiva, que, como sabemos, não caminhou muito, embora tenha havido ampliação no espaço do que era considerado legítimo às mulheres (BUARQUE DE ALMEIDA, 2012; HAMBURGER, 1999). As incursões de produtoras independentes na programação das emissoras são tímidas e avançaram pouco. Igualmente, em termos de diversidade, especialmente de raça, não houve progressão até muito recentemente (ARAÚJO, 2000). Ao contrário, os padrões propostos nesse imediato pós-constituente nos parecem hoje ousados.

A pluralidade de alternativas audiovisuais contemporâneas inclui redes sociais, plataformas de *streaming* e a televisão aberta, já esvaziada da centralidade no espaço público virtual que ela ocupou até os primeiros anos do novo milênio. Os desafios atuais, diante de mais uma onda de novas mídias, são os de encontrar formas de sustar os retrocessos que ameaçam as posições conquistadas pelas mulheres e pelas mulheres negras.

As obras audiovisuais produzidas pelo Lilith, nos anos 1980, geram uma sinergia interessante entre arquivos audiovisuais, alguns digitalizados e ágeis no atendimento, outros menos. O acesso às imagens e sons que sinalizam a amplitude dos diversos circuitos (de vídeo ativismo, videoarte e televisão) ajuda a entender a amplitude do espaço público que se abria então. Elas trazem certos traços do passado para o presente, sugerindo formas não lineares de transformação histórica. As imagens de arquivo estimulam a memória, ao sensibilizar pessoas diferentes com referências que ativam experiências sobre a passagem do tempo.

A reivindicação de creche no local de trabalho, tema clássico dos movimentos feministas, é tratada de maneira privilegiada no filme *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey e Peter Wollen. Não sabemos se o coletivo Lilith e/ou Sandra Albuquerque conheciam esse e outros filmes feministas, mas sabemos que alguns dos trabalhos do coletivo circularam fora do Brasil em festivais e que o coletivo aparece em obras internacionais dedicadas à produção de cinema e vídeo de mulheres brasileiras. Hoje, o setor público tomou para si a educação pré-escolar, ainda precária. Mas as mães continuam sobrecarregadas com jornadas duplas de trabalho. A presença anacrônica dos debates de então salienta a recorrência de muitas das reivindicações, as possibilidades do presente e os desafios do futuro.

O desenho conceitual da dissertação de mestrado de Sandra Albuquerque nos propiciou um mergulho

ainda a ser aprofundado nas obras desse coletivo original. As participantes do Lilith seguiram seus caminhos, em geral associados de alguma forma à continuidade do trabalho de então. O Comulher e o Instituto Patrícia Galvão são algumas das associações que atuaram ou atuam sobre as imagens e sons relacionados aos direitos das mulheres. Como avaliam, depois de todos esses anos, o trabalho de então? A ativação dos acervos escrito e audiovisual efetivada para a redação desta contribuição sugere pontos de contato entre a agenda feminista de então, marcada pelos esforços coletivos, horizontais, avessos à celebração individualista, em busca da sensibilização subjetiva de comunidades, que tangenciam, mas também contrastam, com a pauta autobiográfica dos dias de hoje. Ativar esses acervos ajuda a estabelecer nexos que podem inspirar o pensar e o fazer videográfico contemporâneo em torno de situações que insistem e até se agravam, como a da violência contra a mulher, pauta recorrente da época e que não nos abandona.

Quando o Lilith surgiu, no início dos anos 1980, o vídeo já tinha quase trinta anos, mas o advento das tecnologias portáteis, como o U-Matic e o VHS, era novidade e possibilitou experiências análogas àquelas estimuladas em fins dos anos 1950, pelas câmeras portáteis de 16 mm, aptas à sincronia com equipamentos de captação de som direto. Os novos equipamentos eletrônicos, mais baratos e acessíveis do que as câmeras portáteis de cinema, acenavam com a descentralização da produção e da circulação de imagens sonoras eletrônicas, então concentradas nas emissoras de televisão aberta. Como era a relação entre cineastas independentes, atuantes no documentário em película, e coletivos como o Lilith, formado por mulheres que iniciaram sua lida com imagens já no suporte eletrônico? Como eram essas relações no Brasil e em São Paulo, por exemplo, em relação a outras trajetórias do período, como as de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira (PEREZ, 2020, 2022), ou a de Olga Futemma (ESPERANÇA, 2020, 2021)? Como essas configurações entre a realização em cinema e em vídeo se relacionam, ou não, com distinções semelhantes presentes no audiovisual em outros lugares do mundo com o qual se relacionavam?

O modelo institucional da televisão brasileira permitiu que as emissoras concentrassem a produção e a difusão de conteúdos. A estrutura verticalizada, a exemplo daquela de Hollywood no início do século XX, onde os estúdios controlavam a produção e a exibição em suas redes de cinema, limitou a produção independente de conteúdos. Aqui, não houve aplicação de lei antitruste.

Nos anos 1980, o advento do vídeo portátil acenou com o fortalecimento de circuitos alternativos. Associado aos movimentos sociais emergentes, às artes, que reconheciam na experimentação tecnológica um território promissor, e a espaços institucionais recém-conquistados, o vídeo participou ativamente da efervescência democrática e feminista dos anos 1980. Ficamos com perguntas não respondidas: qual é o legado dessa experimentação? Como o programa *Feminino Plural* foi recebido? Por que não teve continuidade?

A articulação entre acervos audiovisuais é uma pauta que pode turbinar a presença do passado no presente. Plataformas de *streaming* que permitam a exibição e talvez também a manipulação de acervos. Filmes de arquivo, ressignificando as imagens de então para sugerir interpretações que ajudem a romper círculos viciosos e a superar discriminações.

Concluimos este capítulo com vontade de disponibilizar o acesso aos materiais consultados. Pesquisar as possibilidades de articulação entre acervos autônomos. Pensar a preservação de acervos de vídeo.

Desenvolver metodologias para analisar grandes volumes de dados sobre quantidade acachapante de conteúdos de baixa variação. Desenvolver metodologias para a criação e a preservação de acervos que nos permitam experimentar com algoritmos e que garantam a liberdade de expressão e a inspiração para criação.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Sandra Maria Craveiro de. *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher*. 1988. 291 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

BUARQUE DE ALMEIDA, Heloísa. O feminismo dos anos 1970 pela TV Globo. In: GOULART, Ana Paula; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (org.). *Televisão, história e gêneros*. São Paulo: Editora Vozes, 2012.

BURTON, Julianne; LESAGE, Julia. Broadcast feminism in Brazil: an interview with the Lilith Video Collective. In: SCHNEIDER, Cynthia; WALLIS, Brian (org.). *Global Television*. New York: Wedge Press, 1988.

EBRAHIM, Haseenah. *Re-viewing the tropical paradise: Afro-Caribbean women filmmakers*. 1998. 438 f. Tese (Doutorado em Film/Media Studies) – Northwestern University, Evanston, 1998.

ESPERANÇA, Hanna. *Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980*. 2020. 231 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

ESPERANÇA, Hanna. Gesto de amor em filme: *Retratos de Hideko e Hia Sá Sá - Hai Yah!*. *Revista Verberenas*, Brasília, v. 7, n. 8, 2021.

FEMININO PLURAL – Mulher e trabalho. Direção geral: Márcia Meireles. São Paulo: Olhar Eletrônico: Conselho Estadual da Condição Feminina: TV Cultura de São Paulo, 1987a. 1 fita de vídeo (60 min), U-Matic, Palm-M.

FEMININO PLURAL – Saúde e sexualidade. Direção geral: Márcia Meireles. São Paulo: Olhar Eletrônico: Conselho Estadual da Condição Feminina: TV Cultura de São Paulo, 1987b. 1 fita de vídeo (60 min), U-Matic, Palm-M.

FEMININO PLURAL – Violência contra a mulher. Direção geral: Márcia Meireles. São Paulo: Olhar Eletrônico: Conselho Estadual da Condição Feminina: TV Cultura de São Paulo, 1987c. 1 fita de vídeo (60 min), U-Matic, Palm-M.

FEMININO PLURAL – Programa Especial do Dia Internacional da Mulher. Direção geral: Márcia Meireles. São Paulo: Olhar Eletrônico: Conselho Estadual da Condição Feminina: TV Cultura de São Paulo, 1987d. 1 fita de vídeo (60 min), U-Matic, Palm-M.

HAMBURGER, Esther. *Politics and intimacy in Brazilian telenovelas*. 1999. 742 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – University of Chicago, Chicago, 1999.

HAMBURGER, Esther. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 1980. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n.1, p. 153-175, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

KOTZ, Liz. An interview with Lilith Video: a Brazilian women’s video collective. *Cine Acción News*, San Francisco, v. 4, 2-3, 1988.

LESAGE, Julia. Women make media: three modes of production. In: BURTON, Julianne. *The Social Documentary in Latin American*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1990.

MARSH, Leslie. *Embodying citizenship in Brazilian women’s film, video, and literature, 1971 to 1988*. 2008. 378 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Michigan, Michigan, 2008.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Cristina; ROSEMBERG, Fulvia. (org.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense: Fundação Carlos Chagas, 1980. p. 59-91.

PEREZ, Livia. Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes. *Revista Rebeca*, v. 9, n. 2, p. 20-45, 2020.

PEREZ, Livia. *Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes: realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta*. 2022. 220 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SOBREIRA, Dayane. *A Cunchã Coletivo Feminista: subjetividade, história e feminismo na Paraíba (1990-2015)*. 2017. 123 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

TRABALHO DE FORMIGA EM TERRA DE TAMANDUA
A Experiência Feminista com

COLETIVO
LILITH VÍDEO

SÉRIE
FEMININO PLURAL

3. Uma análise “de dentro”: reflexões de Jacira Melo sobre vídeos feministas na década de 1980

Marina Cavalcanti Tedesco

Jacira Melo foi uma das fundadoras daquele que talvez tenha sido o grupo de produção audiovisual feminista mais importante de nosso país, o Lilith Vídeo. Em 1993, defendeu sua dissertação de mestrado no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes, na Universidade de São Paulo. Intitulado *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*¹, o texto traz, a partir “de dentro”, aspectos pouco conhecidos de uma história que ainda precisa ser mais estudada: a da produção e difusão de vídeos feministas nos anos 1980.

As aproximações com a dissertação *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher* (1988), de Sandra Albuquerque, mote do capítulo 2 deste livro, são inúmeras. Mas vamos, aqui, deter-nos em duas delas. A primeira poderia ser chamada de relação de continuidade. Jacira conhecia Sandra não só da produção videográfica feminista, na medida em que ambas fizeram parte do Lilith (Sandra, apenas nos últimos anos): ela também tinha ciência da Sandra pesquisadora, para quem concedeu entrevista, no final dos anos 1980, e que cita em seu trabalho. Há, assim, a presunção de que uma série de tópicos (o vídeo popular na América Latina e no Brasil, a história do Lilith Vídeo etc.) já tinham sido tratados, e que ela

1 A dissertação de Jacira Vieira de Melo pode ser acessada online. Agradecemos à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a Luiz Ancona e a Felipe Davson por terem providenciado a cópia digital. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1h2brEsQUYIhd8OTg8wtSYz6_72FHrDm/view. Acesso em: 3 set. 2022.

poderia colocar seu foco em novas abordagens, sem precisar empreender ampla revisão bibliográfica e historiográfica.

Um segundo grande ponto de contato entre *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher* e *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo* é a indissociabilidade das pesquisadoras e de seus “objetos”, posto que as duas eram videastas feministas. No capítulo “Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho”, Esther Hamburger e Hanna Esperança discutem como isso se deu no caso de Sandra Albuquerque. No tocante a Jacira Melo, ela afirma:

No percurso deste trabalho procurei não me afastar da vinculação básica que ele mantém com o espaço acadêmico. O que não significa dizer que abro mão da minha experiência de videasta feminista. Espero ter alcançado um equilíbrio entre esses dois lugares da observação, que em alguns momentos se separam e em outros se entrecruzam (MELO, 1993, p. 1).

Jacira já havia buscado, mesmo que de outras formas, esse equilíbrio durante o período em que foi bolsista da Fundação Carlos Chagas². Em sua dissertação, apesar de se valer da terceira pessoa, ficam evidentes seu conhecimento e trânsito dentro do campo que se propôs a estudar. Já nos agradecimentos, não resta lugar para dúvidas: além de ter sido uma das criadoras do Lilith Vídeo, atuou no Conselho Estadual da Condição Feminina (São Paulo), entre 1985 e 1987, e desenvolveu projetos em vídeo com a maioria dos grupos feministas de São Paulo.

Ainda sobre o que encontramos nos agradecimentos da autora, vale abrir um pequeno parêntese para destacar que, mais uma vez, há menção ao nome de Luiz Fernando Santoro, pioneiro dos estudos do vídeo popular brasileiro e que aparece em todas as dissertações sobre vídeo feminista analisadas neste livro.

Apesar de serem apenas cinco anos que separam as defesas de Sandra e Jacira, não foram quaisquer cinco anos na história de nosso país. Se a primeira concluiu seu trabalho no ano da promulgação da atual Constituição – a qual, apesar dos seus limites, representou um grande avanço no campo dos direitos e da democratização e que hoje se encontra sob gravíssimo ataque –, com tudo o que isso significava em termos de mobilização social e esperança, a segunda já havia visto o *impeachment* do primeiro presidente eleito via eleição direta após mais de duas décadas de ditadura, o avanço do neoliberalismo e o arrefecimento da produção videográfica feminista. Nesse aspecto, portanto, as pesquisadoras se afastam. Seus “objetos” nos lembram, o tempo todo, o quanto retrocedemos. No texto de 1988 há uma esperança que, em 1993, iria se tornar uma certa melancolia ao realizar um necessário balanço.

Capítulo 1

Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo tem como primeiro capítulo “Novas Tecnologias Audiovisuais: o difícil caminho da comunicação alternativa”. Ainda que

2 Para saber mais sobre a Fundação Carlos Chagas e sua importância para as pesquisas feministas desde o final dos anos 1970 no Brasil, consultar o capítulo 1 deste livro, “Um reencontro com *As Musas da Matiné*”.

existissem trabalhos anteriores que se aprofundaram no tema (como o de Sandra Albuquerque, por exemplo), tanto pelas normas da produção acadêmica quanto pela sua argumentação, Melo não poderia ignorá-lo totalmente.

Assim, ela retoma os princípios do vídeo e o uso do suporte por movimentos sociais, com destaque especial para a França e a América Latina. Reflete, também, sobre a relação entre democracia, meios de comunicação, televisão, vídeo e contrainformação. Todo esse caminho permite chegar no vídeo feminista, e a autora afirma:

[...] pode-se dizer que a mídia eletrônica se configura como uma mediadora fundamental entre o feminismo contemporâneo – que se organiza e se expressa politicamente no Brasil, a partir da década de 70 – e seus interlocutores principais: sociedade e Estado. O que significa dizer que, para se compreender a ressonância e legitimidade política, conquistadas por algumas das formulações feministas, é preciso ter presente que as ações desse movimento foram transformadas em acontecimentos de importância mais geral pela televisão (MELO, 1993, p. 27-28).

Seu foco, inovador para aquele momento e minoritário até hoje, não é na produção, e sim na circulação. Ainda assim, ela teve comentários gerais sobre forma e conteúdo que não eram específicos da videografia feminista da década de 1980, e, sim, compartilhados com o vídeo comunitário.

[...] ao focalizar em primeiro plano [narrativo e do quadro] e trazer para o centro da tela a expressão das minorias raciais e sexuais, dos trabalhadores e de crianças e adolescentes, deixando fora do quadro o repórter que explica os fatos e o âncora que define os acontecimentos, o vídeo popular busca engendrar uma outra concepção de notícia, de reportagem e de documentário (MELO, 1993, p. 32-33).

Construía-se, dessa forma, antirreportagens e antinotícias (MELO, 1993).

Como desenvolvimento lógico da estrutura proposta em *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*, no segundo capítulo, Jacira “mergulha” no encontro do feminismo brasileiro com o vídeo.

Capítulo 2

Nesta seção, intitulada “Incursão feminista à imagem eletrônica”, encontramos uma rápida contextualização do feminismo que emergiu no Brasil durante a ditadura civil-militar-empresarial imposta em 1964. Como sabemos, 1975, o ano inicial da Década da Mulher da Organização das Nações Unidas (ONU), possibilitou que uma organização até então relativamente invisível se colocasse na esfera pública. Esse feminismo, como bem lembra a autora, teve muitas dificuldades com a esquerda organizada daquele momento.

[A esquerda ortodoxa] rejeita certos temas como a violência, o aborto, a contracepção, a sexualidade, porque supostamente não interessam às mulheres das classes populares. Assim, será preciso articular sexualidade, creche e liberdade democrática, as chamadas lutas gerais e as lutas específicas (SOUZA-LOBO, 1987, p. 226 *apud* MELO, 1993, p. 36).

No entanto, ao longo da década de 1980, período estudado na dissertação, as pautas feministas passaram a ser vistas como questões para o conjunto da sociedade. Com a redemocratização, surgiram diversas estruturas locais voltadas para as mulheres, as delegacias das mulheres, políticas públicas com recorte de gênero etc. Temas como aborto, creche, violência contra as mulheres e representatividade feminina passaram a ser discutidos em alguns partidos (MELO, 1993).

Uma das maiores contribuições do trabalho de Jacira Melo está precisamente neste segundo capítulo: um levantamento da produção feminista em vídeo entre os anos 1981 e 1992 e a elaboração de estatísticas sobre tal produção. Para o levantamento, suas fontes foram: videotecas de São Paulo (Centro Informação Mulher, Rede Mulher e Conselho Estadual da Condição Feminina), catálogos de festivais de vídeo realizados na década de 1980, com destaque para o Vídeo Mulher, e a catalogação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (MELO, 1993).

Aqui, apresentamos alguns dos dados contidos na dissertação. Para ter acesso aos 99 vídeos do levantamento, às informações complementares às tabelas abaixo e às preciosas análises “de dentro” e embasadas de Jacira, indicamos a leitura do texto (que, aliás, merece ser lido por inteiro, não apenas esta parte).

Ano de Produção	Número de Vídeos Produzidos
1981	1
1982	2
1983	1
1984	6
1985	14
1986	32
1987	15
1988	5
1989	7
1990	4
1991	6
1992	6
Total: 99	

Tabela 1 – Vídeos feministas encontrados na pesquisa por ano de produção, entre 1981 e 1992 (MELO, 1993, p. 65).

Entidades Produtoras	Porcentagem de Programas Produzidos
Entidades Feministas (atuam especificamente com a temática da mulher)	33
Realizadoras	21
Organizações Não Governamentais (atuam em áreas diversas, não centrando seu trabalho na temática da mulher)	20
Órgãos Governamentais (tratam-se dos conselhos e demais órgãos vinculados à estrutura de Estado)	17
Produtoras de Vídeo	6
Realizadores	3

Tabela 2 – Tipos de entidades produtoras de vídeos feministas encontrados na pesquisa (MELO, 1993, p. 68).

Temáticas Abordadas	Porcentagem (99 vídeos)
Sexualidade e Saúde	16
Registro de Encontros	12
Mémoria (personagens femininos)	10
Métodos Contraceptivos	10
Diferença dos Papéis Sexuais	5
Trabalhadora Rural	5
Prostituição	5
Discriminação Racial	5
Registro de Experiências Comunitárias	4
Creches	4
Legislação dos Direitos da Mulher	4
Violência Doméstica e Sexual	3
Relações de Trabalho e Gênero	3
Dupla Jornada de Trabalho	2
Aleitamento Materno	2
Mulheres e Organização Sindical	2
Gravidez na Adolescência	2
Mulher e Meios de Comunicação	2
Maternidade	1
Trabalhadora Doméstica	1
Novas Tecnologias Reprodutivas	1
Educação Sexual	1

Tabela 3 – Temas dos vídeos feministas encontrados na pesquisa (MELO, 1993, p. 69).

A partir do levantamento, fica constatada a preponderância de São Paulo e Recife na produção nacional de vídeos feministas. Contudo, devido à primeira cidade ter um volume muito maior de obras e ser o ambiente de trabalho e militância da autora, ela acaba optando por fazer seu estudo de caso na capital paulista. Os resultados são apresentados no capítulo 3.

Capítulo 3

Em “Grupos e instituições: experiências com o vídeo no âmbito da produção e difusão”, encontramos as reflexões de Jacira Vieira de Melo após seu trabalho de campo, realizado entre 1989 e 1990. O foco ficou em “grupos feministas e instituições governamentais que produzem programas em vídeo e/ou mantêm videotecas” (MELO, 1993, p. 3).

Foi apenas no século XXI que passamos a ter, dentro do campo dos estudos em cinema e audiovisual, um volume maior de trabalhos dedicados à circulação. Assim, parece-nos (e esta é uma hipótese, pois infelizmente não tivemos retorno em nossos contatos) que o pioneirismo de Jacira pode ser compreendido tanto por certa satisfação com as discussões apresentadas na dissertação de Sandra Albuquerque quanto pelas suas inquietações de videasta feminista, que raras vezes conseguiu dialogar com um público mais amplo – uma das grandes promessas do vídeo, quando passou a ser mobiliado por movimentos sociais.

Jacira investigou a atuação de cinco espaços importantes para a difusão de vídeos feministas em São Paulo nos anos 1980. Tratamos rapidamente de cada um deles.

Centro Informação Mulher – CIM

O CIM, primeiro centro feminista de documentação do país, foi fundado em 1981. Sua proposta de criação “foi arquitetada fora do país. A maioria das suas fundadoras viveram em Paris durante a década de 70 e formavam o *Coin des Femmes*, entidade que tinha como objetivo reunir recursos para a constituição de um centro de documentação no Brasil” (MELO, 1993, p. 84). Sem um grande planejamento, a aquisição de acervo dentro da videografia nacional e internacional começou em 1983, mas foi apenas em 1985/1986 que a videoteca do Centro Informação Mulher começou a ganhar importância.

Com o suporte de documentos e entrevista (o que é a base de todas as análises deste capítulo da dissertação), Jacira identifica pontos fortes da iniciativa – e também suas deficiências. No que tange aos pontos fortes, encontra-se a catalogação da produção videográfica feminista adquirida, a orientação para as pessoas usuárias da videoteca (que obra usar em uma aula ou em um debate sobre determinado tema, por exemplo), a divulgação da existência dos vídeos, posto que eles integravam o catálogo, e a orientação sobre como adquirir cópias. Em relação às deficiências, as principais críticas recaem sobre um número limitado de cópias de cada título e a pouca cobertura geográfica. A videoteca do CIM estava longe de dar conta sequer do estado de São Paulo, quem dirá do Brasil.

Outros dados interessantes deste subcapítulo são informações de empréstimo e a lista de títulos que a videoteca tinha até 1993, importantes registros para pesquisas futuras, em especial em um país onde a falta de memória e mesmo a destruição dela se tornam projetos de governo, como vemos atualmente.

Rede Mulher

Em 1983, a Rede Mulher se definia como “uma entidade de apoio a grupos organizados de mulheres,

através de programas de educação popular” (EDUCAÇÃO POPULAR..., 1989, p. 16-17 *apud* MELO, 1993, p. 104). Dada sua proposta, não tinha um eixo de atuação específica. Contudo, desenvolvia dois grandes projetos: “Educação para os direitos da mulher e Formação de educadoras populares” (MELO, 1993, p. 105).

Mais uma vez, o empréstimo de materiais não foi planejado e veio da necessidade. “A partir de 1986, a atividade da videoteca se tornou obrigatória, em função da constante procura de audiovisuais como recurso de apoio a reuniões, seminários e debates” (MELO, 1993, p. 112). Encontramos, também, repetição das deficiências. Além das poucas cópias, problema identificado na videoteca do CIM, apareceu a questão da preservação. Não havia *masters*. Todas as fitas eram emprestadas e reproduzidas pela comunidade usuária, aumentando enormemente a chance de desfalque definitivo no acervo.

Por fim, a autora traz os dados disponíveis sobre o perfil de usuários (outro aspecto que em geral não é conservado e acaba sendo desconhecido) e, novamente, lista de títulos, cuja importância já ressaltamos.

Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde

Criado formalmente em 1983, após um período prévio de atividades, o Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde (CFSS) indicava a orientação de suas atividades no próprio nome. Sua crítica se dirigia “à medicina patriarcal, à medicalização da sociedade, ao controle social pelos serviços de saúde” (COLETIVO FEMINISTA..., 1988, p. 96 *apud* MELO, 1993, p. 122), e, em ambulatório e treinamentos, buscava-se construir novas práticas.

Até onde Jacira Melo aponta, o CFSS não tinha um projeto de difusão propriamente dito, nem mesmo de produção. Em um dado momento, houve a necessidade de realizar um vídeo, o documentário *Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde* (1987), e era ele que o coletivo exibia, basicamente, em suas atividades. Segundo Ivany Buzzo Toríbio, a representante do grupo que concedeu entrevista à mestranda,

Este vídeo foi realizado basicamente para facilitar todo o trabalho de divulgação da gente, tanto a nível interno – visitas semanais, quando a gente tinha sempre que repetir a mesma história –, até a nível externo, quando íamos fazer trabalhos em outros lugares e tínhamos sempre que reproduzir: “o coletivo foi formado assim... etc.” [...] Para a visão geral do trabalho, o vídeo é um veículo ágil (MELO, 1993, p. 126).

Jacira se pergunta, embora não tenha conseguido respostas, por que o CFSS, que promovia treinamentos, não produziu mais vídeos dentro da sua perspectiva feminista da sexualidade e da saúde. Tais obras poderiam ter contribuído tanto para o grupo quanto para outras organizações e instituições, caso fossem de alguma forma compartilhadas.

Equipe de Saúde da Mulher

Conforme apontado anteriormente, ao longo da década de 1980, as pautas feministas se converteram em questões sociais, o que produziu estruturas estatais dedicadas a elas. Foi esse o caso da Equipe de Saúde da Mulher, vinculada ao Instituto de Saúde de São Paulo (MELO, 1993). Tal equipe trabalhava com pesquisas voltadas, obviamente, para a saúde da mulher.

Ao contrário do CFSS, aqui os vídeos eram vistos, de acordo com informações verbais fornecidas à autora, como mediadores de informações. Eles eram parte das pesquisas – tanto que as pesquisadoras assinam como coautoras dos documentários. Jacira aponta que é possível “compreender a produção de vídeo da equipe de Saúde da Mulher como um recurso metodológico integrado ao trabalho de capacitação” (MELO, 1993, p. 137). Ou seja, mais uma vez o circuito de difusão analisado era voltado para vídeos próprios, os quais integravam programas de capacitação.

Em mais uma coincidência com o Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde, não houve disponibilização de dados, por parte da autora, sobre quantas sessões foram realizadas, onde, dentro de quais atividades, para que público etc. Provavelmente, não foram localizados documentos com tais informações, o que é uma pena.

Conselho Estadual da Condição Feminina – CECF

Por fim, Jacira Melo chega onde realizou a pesquisa mais “de dentro”: o Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF), onde trabalhou entre 1985 e 1987. Tratava-se de mais uma estrutura estatal consultiva e sem orçamento próprio (o que trouxe problemas e instabilidades), criada em 1983 e ligada ao governo do Estado de São Paulo.

Não é um acaso que ela, uma videasta feminista, tenha trabalhado no CECF, que, entre 1984 e 1987, produziu muitos vídeos feministas: “sete vídeos para o uso comunitário e cinco programas para a televisão, além da formação de uma videoteca” (MELO, 1993, p. 148).

A área de vídeo estava descontinuada no momento do trabalho de campo da dissertação. Mas, a partir de sua experiência pregressa na instituição e de materiais de arquivo diversos, a autora conseguiu trazer muitas informações de importância histórica e empreender análises aprofundadas.

Através de seu estudo, tomamos ciência de pormenores da realização dos dois primeiros vídeos do conselho, *Avançando, os Direitos da Mulher Trabalhadora* (1984) e *Avançando, a Saúde da Mulher Trabalhadora* (1985), e da videoteca, “formada para subsidiar o trabalho das comissões técnicas” (MELO, 1993, p. 158). Na avaliação de Jacira, esta não foi tão bem-sucedida no atendimento ao público mais amplo como outras iniciativas estudadas.

Outro ponto fundamental deste subcapítulo é a quantidade de material sobre a série televisiva *Feminino Plural*. Marco da produção videográfica feminista dos anos 1980³, foi uma coprodução entre a TV Cultura, o Conselho Estadual da Condição Feminina e o Lilith Vídeo (este, por não ser formalizado, através da produtora Olhar Eletrônico). Lendo a dissertação de Jacira, temos acesso, inclusive, às diferentes estruturas que a série teve até chegar ao seu formato final e às tentativas de estabelecer coprodução com emissoras de televisão abertas brasileiras (foi um longo caminho até a concretização da parceria com a TV Cultura).

3 Apesar de ser um marco, *Feminino Plural*, a série (não o filme homônimo de Vera de Figueiredo), ainda não foi suficientemente estudada. No entanto, a dissertação de Sandra Maria Craveiro de Albuquerque (1988) é uma base fantástica para novas pesquisas, como vemos no capítulo 2 deste livro, “Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho”.

Breves considerações finais: as da Jacira e as nossas

Encontramos, nas considerações finais da dissertação *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*, uma continuidade da postura assumida por sua autora ao longo de todo o trabalho. Por um lado, ela apresenta críticas precisas, as quais não tinham o objetivo de rebaixar videastas, coletivos, pesquisas, centros ou estruturas feministas. Ao contrário, ao apontar limites, Jacira Melo dava mais uma contribuição, agora a partir da academia, para que “o vídeo – um instrumento de trabalho plenamente acessível – [...] [encontrasse] sua eficaz utilização como multiplicador das formulações feministas” (MELO, 1993, p. 198).

Entre as principais dificuldades da circulação dos vídeos feministas que ela encontrou, parece se destacar a não incorporação de todos os meios disponíveis nas iniciativas de difusão e informação. Mesmo onde havia produção própria, não existia a preocupação em ampliar o alcance dessas iniciativas para além de circuitos próprios. Prova disso é a ausência de planejamento de doação de cópias para as videotecas que existiam na própria cidade de São Paulo (MELO, 1993, p. 195-196).

Por outro lado, a autora praticamente encerra seu trabalho com a seguinte consideração: “se há limitações nos trabalhos dos grupos em relação às possibilidades de uso eficaz do vídeo é inegável o saldo deixado pela ação dos grupos feministas na área na década de 80. A experiência acumulada é que permite [estabelecer] um parâmetro de ação para o futuro” (MELO, 1993, p. 198).

Gostaríamos de parafrasear Jacira, pois o que ela afirma sobre o vídeo feminista dos anos 1980 cabe perfeitamente para comentar as relações entre as pesquisas sobre as mulheres no cinema e no vídeo brasileiros das últimas décadas do século passado e as que vemos nos anos mais recentes. O saldo deixado pelas gerações anteriores (algumas ainda na ativa) é inegável, mesmo que, por um tempo, tenha praticamente ficado invisível. A leitura do texto de Jacira nos ensina a estarmos sempre vigilantes, pois, até agora, as conquistas das mulheres no Brasil foram bem menos estruturais do que deveriam (como vemos na atual conjuntura).

Igualmente, faz-nos pensar em nossos métodos, na relação produção de conhecimento e militância e em certa bibliografia que não está mais em voga, mas que ainda tem a contribuir com as questões contemporâneas. Estamos totalmente de acordo que “a experiência acumulada é que permite [estabelecer] um parâmetro de ação para o futuro” (MELO, 1993, p. 198).

Jacira Melo, demorei quase 15 anos de estudos feministas no campo do cinema e do audiovisual para encontrar você. Agora, meu caminho será melhor, porque ganhei uma experiente companheira na construção do tanto que temos pela frente.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Sandra Maria Craveiro de. *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher*. 1988. 291 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988.

MELO, Jacira Vieira de. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*. 1993. 248 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

UNIVERSIDADE ESTADUAL
INSTITUTO DE A

OLHAR FEMININO
UMA DÉCADA DE PROD
VIDEOGRÁFICA FEMIN
NO BRASIL - 1983

TELMA ELITA JULIANO VALEN

Dissertação apresentada ao D
Multimeios do Instituto de Ar
dade Estadual de Campinas co
parcial para obtenção do título
Multimeios sob a orientação c
Március C. S. Freire.

CAMPINAS
1995

Este exempl
defendida pe
JULIANO

e aprovada

PROF. DR. MAR

PARTE II:

REFLEXÕES EM PRIMEIRA PESSOA

Lemos. "Nessas produções foi mostrada a **mulher de" carne e osso"**.
Aquele que fala de sua saúde e sexualidade, que registra seus
movimentos, suas lutas, expressa suas opiniões políticas,
pessoais e ainda arrisca umas previsões; que questiona os valores
sociais impostos, os estereótipos e preconceitos raciais e
sexuais, planta o trigo, **amassa o pão e come a bóia-fria**, faz
arte, sofre violências, realiza seu trabalho, seu ganha pão,
em casa e/ou na rua, com ou sem filhos, construindo e expondo
sua identidade."(26)

4. *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993 – memórias de um processo de criação*

Telma Elita Juliano Valente

Apresentação

O convite feito por Marina Cavalcanti Tedesco para participar de uma coletânea que reúne pesquisas sobre mulheres no cinema e no vídeo brasileiros, realizadas antes dos anos 2000, em comemoração ao quadragésimo ano de publicação do livro *As Musas da Matiné*, foi inesperado e desafiador. Uma resposta afirmativa significaria revisitar um passado intelectual que não teve continuidade nos anos que se seguiram, por razões intrínsecas ao próprio objeto de estudo que ora apresento, entre outros fatores. Além disso, esse olhar retrospectivo convidaria também a avaliar os avanços e retrocessos das questões focalizadas na dissertação *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993*¹.

Vamos começar... do começo

Essa trajetória começa ainda nos anos 1980, década que traz nostalgia aos que a viveram e também, estranhamente, aos que nasceram muito tempo depois. A cidade era Campinas, em São Paulo, e o momento era o da minha graduação em jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).

1 A dissertação de Telma Elita Juliano Valente pode ser acessada online. Agradecemos à Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas por ter providenciado a cópia digital. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Bx2p3W-4IY3MUMmOefG5jL-S9b9lz7P/view>. Acesso em: 3 set. 2022.

Foi como monitora do professor João Batista de Almeida Júnior, na disciplina “Estéticas”, que tive meu primeiro contato com uma produção de vídeo feita por mulheres. Ao assistir a uma apresentação de trabalho de um grupo de estudantes, que introduziu e analisou o vídeo *A Dama do Pacaembu*, de 1981, da realizadora Rita Moreira, fui extremamente impactada pelas imagens vistas, mas não tinha ideia de que essa experiência repercutiria nos acontecimentos e nas decisões que se seguiriam.

Minhas referências imagéticas até então eram programas jornalísticos realizados pela TV aberta (já que não havia ainda TV por assinatura), que exibiam, na sua maioria, produtos cujo conteúdo era previsível e de baixa densidade, por ser dirigido a um público difuso. Nem mesmo os excelentes programas realizados pela TV Cultura, dos quais destaco *Lanterna Mágica* (1984-1993) e *Metrópolis* (1988-), exibiam um formato como o visto naquela ocasião. Cabe ressaltar que não estou considerando as produções cinematográficas existentes na época.

As histórias sobre moral, sexo, trabalho, entre outras temáticas, contadas por uma mendiga que vivia no bairro citado e incorporava ao seu nome sobrenomes de famílias da alta sociedade paulista era algo inédito para mim. A aparição de uma protagonista tão inusitada, as reflexões promovidas pelo seu discurso e a “presença” oculta da entrevistadora eram experimentações de linguagem que se tornariam uma constante nos vídeos realizados pelos movimentos populares.

A abordagem diferenciada dessa produção também acenava para um possível caminho a ser seguido na minha carreira como jornalista. No entanto, esse viés nunca fez parte do conteúdo programático ministrado no curso que eu frequentava ou mesmo nos demais existentes na época, pelas informações de que dispunha.

As opções de cursos superiores na área de audiovisual apontavam para as graduações ou de Cinema, ou de Rádio e TV, principalmente aquelas ofertadas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pela Faculdade Cásper Líbero, no âmbito do estado de São Paulo. A recente e crescente realização em vídeo, que estava em curso, carecia de uma abordagem acadêmica sistematizada, bem como de um fórum de discussão.

Percebi, então, que se quisesse realizar reportagens, entrevistas e produções similares às de Rita Moreira, deveria me dedicar ao estudo do vídeo como canal de comunicação e suas possibilidades discursivas e, ainda, tornar-me também realizadora autônoma de audiovisual, já que a imprensa oficial não acolheria tal produto.

A capacitação em produção de vídeo na época resumia-se aos cursos técnicos oferecidos por profissionais inseridos no mercado de registro fotográfico e/ou videográfico de eventos, tais como batizados, casamentos, formaturas etc. O levantamento bibliográfico realizado no acervo da biblioteca da PUC-Campinas e nas minhas visitas à Livraria Papyrus revelou publicações que também seguiam essa abordagem técnica.

Após realizar alguns cursos sobre produção de vídeo, no período de recesso escolar, a curiosidade, o interesse crescente nesse meio e a necessidade de informações de outra ordem me direcionaram para o Mestrado em Múltiplos Meios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sendo assim, o ingresso no Programa de Pós-Graduação da instituição, em 1990, logo após a graduação em Jornalismo, significou a possibilidade de acesso ao conhecimento técnico e à discussão acadêmica sobre os múltiplos meios, dentro dos quais meu foco estava na produção videográfica.

O processo seletivo do referido mestrado era composto de várias etapas, como avaliação do currículo, prova de aptidão de idiomas e apresentação e defesa do projeto de pesquisa para uma banca examinadora composta por três docentes do Programa (etapa eliminatória). Na minha preparação para o certame, ecoavam, ainda, as imagens produzidas por Rita Moreira.

O Mestrado em Multimeios

Na essência do projeto de pesquisa apresentado à banca, havia uma questão que causava estranhamento aos avaliadores, talvez por ser incomum se comparada às demais propostas aprovadas no Programa. Existiria uma estética e/ou uma poética feminina de produção videográfica sobre mulheres realizada por mulheres? Ou seja, trazendo para um nível de simplificação extremo, será que apenas uma mulher é capaz de entender, expressar e divulgar as questões vividas por outras mulheres sob a perspectiva delas mesmas? Hoje, talvez isso fosse considerado uma questão de empatia...

A aprovação do meu trabalho para a última etapa do processo (a arguição da banca) sinalizava o interesse de algum docente em orientar o meu projeto, já que – diferentemente dos outros programas existentes na época – o ingressante iniciava sua trajetória na instituição com um orientador, sem ter que peregrinar “por um para chamar de seu”.

No entanto, os questionamentos, as críticas e as sugestões advindas desse momento revelaram certo desinteresse, descaso e, ousado dizer, incômodo na banca formada apenas por homens. A exceção foi a postura do Prof. Dr. Paulo Tadeu de Laurentiz, cujas perguntas pertinentes acenderam em mim a esperança de que ele seria meu orientador. Em pouco tempo, isso se tornou realidade, e eu tive o privilégio de desfrutar da convivência com uma figura cuja inteligência ímpar, humildade e docilidade ainda reside na minha memória.

O primeiro ano do mestrado mostrou-se bastante desafiador, haja vista a empreitada a que nos propusemos. Delinear esse feminino era algo tão abstrato e intangível quanto sedutor. Com sua sensibilidade, Paulo Laurentiz entendeu que o ponto de partida deveria ser procurar esse feminino nas várias expressões artísticas – pintura, escultura, gravura etc. – realizadas por mulheres sobre mulheres, ou seja, revisitar alguns períodos da história da arte para compreender como se deu esse “fazer exclusivamente feminino”. Estávamos, com isso, enveredando para uma reflexão e discussão de alguns aspectos de uma poética feminina.

O percurso iniciado foi abalado e interrompido pela morte precoce do professor Paulo Laurentiz, vítima da AIDS. As transfusões de sangue necessárias para um portador de hemofilia, como ele, acabaram por expô-lo a um vírus novo, que desafiava os cientistas da época e ceifava muitas vidas.

A tentativa de seguir em frente, apesar da grande perda, começava por encontrar um novo orientador. O conforto experimentado no momento do ingresso no mestrado durou pouco.

A primeira percepção que tive da dificuldade que me aguardava aconteceu em uma das aulas de uma disciplina ministrada anteriormente por Paulo Laurentiz, na qual eram discutidos os projetos de pesquisa em curso. A disciplina foi continuada pelo Prof. Dr. Julio Plaza, que iniciava sua trajetória no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Plaza gozava de reconhecimento internacional pelo seu trabalho como artista e pesquisador. Sua entrada no Programa representou um grande ganho para a instituição.

No entanto, minha exposição sobre meu projeto de pesquisa e, principalmente, meu questionamento acerca de uma poética feminina de produção videográfica sobre mulheres realizada por mulheres encontrou forte resistência desse professor, que manifestou, da mesma forma que a banca examinadora havia feito, certo descaso, desinteresse e incômodo. Diante dessa atitude, tive que reiterar minha opção de pesquisa, e, depois de uma discussão levemente acalorada, firmou-se um contrato de respeito mútuo entre nós.

Uma possibilidade de novo orientador, ou melhor, de nova orientadora se concretizou com meu convite a uma das professoras do Programa de Multimeios. Seu aceite anunciava uma parceria da qual poderia haver uma troca e uma cumplicidade entre ambas. Mas os meses que se seguiram e os descaminhos experimentados mostraram que essa hipótese não se provaria verdadeira.

Novamente empenhada na busca por um orientador, minha proposta alcançou, em meio ao meu visível desespero, o Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire, que finalmente me acolheu. Este, porém, não seria meu primeiro contato com ele, já que havia cursado uma de suas disciplinas. Curiosamente, o trabalho desenvolvido naquela ocasião – prospecção, apresentação e discussão das produções videográficas realizadas por mulheres na cidade de Campinas – já apontava para um novo direcionamento da pesquisa, mais alinhado à antropologia visual, bem como para uma possível metodologia a ser adotada, a técnica de entrevista. Quero dizer com isso que, conforme eu avançava nas leituras e pesquisas sugeridas à época do trabalho com Paulo Laurentiz, mais nebulosa e distante tornava-se minha pretensão inicial de realizar um estudo sobre uma estética e/ou poética feminina.

Dessa forma, na reunião com o professor Marcius Freire para a apresentação e o detalhamento do meu projeto, já não havia dúvidas sobre o viés feminista que o trabalho seguiria. Ou seja, a oscilação entre feminino e feminista, que outrora ocorria, cedeu lugar ao feminismo. Com isso, reformulando a questão de pesquisa que deu origem à minha investigação, temos: existe uma poética feminista de produção de vídeo sobre mulheres realizada por mulheres?

A competência do professor Marcius Freire no campo da antropologia visual contribuiu positivamente para o desenvolvimento do trabalho. Além disso, nos acordos firmados entre mim e ele para a condução da pesquisa, não causou estranhamento minha opção por uma investigação que dialogava com o movimento feminista.

Um novo caminho, ou finalmente o caminho?

Um dos primeiros questionamentos feitos pelo professor Marcius foi: “Você é militante?”. Se fosse hoje, talvez ele perguntasse: “Você é ativista?”. Eu não era. Na verdade, não sabia ao certo o que me levava ao encontro do feminismo. Só posso creditar essa escolha a questões internas – pessoais e indissociáveis – muito enraizadas e adormecidas, somadas à influência de leituras realizadas e, principalmente, à percepção de que havia uma transformação em curso.

Tive receio que minha condição fosse um obstáculo para a investigação que me instigava. Mas, na visão de Freire, esse poderia se tornar um fator positivo, pois garantiria um olhar imparcial sobre o processo, como é exigido do trabalho científico.

De todo modo, a imersão em leituras de autores (as) que abordavam o feminismo sob um viés,

principalmente, sociológico e antropológico parecia inescapável. Dei início, então, ao processo que resultou no capítulo I da dissertação de mestrado, intitulado “A evolução de uma década”.

Cabe esclarecer que o percurso realizado teve o intuito de conhecer a história do movimento, suas pretensões e orientações, suas contradições e seus atores, entre outros aspectos gerais, que levaram a uma delimitação dessa abordagem à década compreendida entre os anos 1983 e 1993, circunscrita à cidade de São Paulo.

Feitas essas considerações, em sintonia com o orientador, tentamos traçar, então, um panorama do momento histórico o qual o movimento atravessava. Destacamos, assim, os principais episódios relacionados às mudanças de orientação sofridas pelo feminismo, bem como enfatizamos os momentos de ascensão e refluxo do movimento. Ressaltamos a importância dos meios de comunicação de massa, particularmente da televisão, nesse processo. Preocupamo-nos, especialmente, com os fatos que seriam depois retratados nas produções videográficas.

Abro um parêntese neste ponto do relato para apresentar um ponto de vista. Esse olhar retrospectivo para a pesquisa de mestrado, no que se refere ao seu primeiro capítulo, apontou para uma constatação preocupante. A meu ver, a dinâmica vivida pelo feminismo nas suas diversas ondas (supostamente, estamos na quarta onda), identificada no mergulho histórico, parece repetir na atualidade, em certa medida, os conflitos internos, a intervenção e a distorção dos seus princípios pela grande imprensa, bem como a rejeição por parte das novas gerações. O projeto de pesquisa “A contribuição do Design na construção de discursos antifeministas no instagram” (2021), da aluna Paloma de Souza Martins, do qual sou coautora, é uma das evidências dessa recorrência.

Superada, parcialmente, a primeira dificuldade de cunho teórico, sentindo-me melhor situada quanto às características e aos anseios do movimento, mostrou-se necessária uma investida no campo da realização videográfica, atividade herdeira da iniciativa corajosa de nossas primeiras cineastas, como tentei apontar no segundo capítulo do referido trabalho, intitulado “Mulher, cinema e vídeo”.

Com esse propósito, reuni as informações de caráter técnico obtidas nos cursos extracurriculares, realizados desde a graduação, com aquelas fornecidas pelas realizadoras de vídeo entrevistadas por mim na cidade de Campinas. Cabe sinalizar que essas profissionais foram localizadas a partir de informações pontuais obtidas nos cursos técnicos citados. Além disso, a realização de disciplinas de caráter prático durante o mestrado em Múltiplos Meios foi essencial para a compreensão da linguagem e das possibilidades comunicacionais e discursivas do novo meio.

Contudo, os esforços empreendidos mostraram-se insuficientes para a compreensão do vídeo, em uma dimensão ampliada, que contemplasse o universo feminista. Parecia faltar uma peça desse quebra-cabeça. A realização de uma etapa importante do processo iniciado, a qualificação, reservava gratas surpresas. Para isso, contribuiu fortemente a participação do Prof. Dr. Luiz Fernando Santoro, então docente do Instituto Metodista de Ensino Superior, em São Bernardo do Campo, São Paulo, junto à banca examinadora, referência descoberta nas leituras e pesquisas realizadas até aquele momento.

A presença serena e generosa do professor Luiz Fernando resultou no compartilhamento de informações de grande relevância, que dificilmente seriam encontradas na pesquisa bibliográfica. Foi assim que, a partir da expertise desse pesquisador, pude preencher algumas lacunas ainda existentes no meu projeto. Mais do que isso, pude entender que a minha investigação exigia um conhecimento das

realizações videográficas feitas pelos movimentos populares – mais precisamente, conhecer o próprio conceito de vídeo popular.

Santoro, no livro *A imagem nas mãos* (1989)², conceitua o vídeo popular como:

- a produção de programas de vídeo por grupos ligados diretamente a movimentos populares, como por exemplo os sindicatos e associações de moradores e movimento dos Sem-Terra;
- a produção de programas de vídeo por instituições ligadas aos movimentos populares para assessoria e colaboração regular, como grupos da Igreja, a FASE [Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional], o IBASE [Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas], centros de defesa dos direitos humanos, entre outros;
- a produção de programas de vídeo por grupos independentes dos movimentos populares, que, por iniciativa própria, elaboram-nos sob a ótica e a partir dos interesses e necessidades desses movimentos, que são por fim seu público mais importante;
- o processo de produção de programas de vídeo, com a participação direta de grupos populares em sua concepção, elaboração e distribuição, inclusive apropriando-se dos equipamentos de vídeo;
- o processo de exibição de programas de interesse dos movimentos populares, produzidos em vídeo ou utilizando-o como suporte, a nível grupal, para informação, animação, conscientização e mobilização (SANTORO, 1989, p. 60-61).

Com essa descoberta e acolhendo a sugestão do professor Luiz Fernando, empenhei-me em conhecer a citada produção. Isso se deu a partir de visitas aos acervos, na cidade de São Paulo, que poderiam ser detentores de tais vídeos. Foram visitados: Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF), Rede Mulher, Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVP), Centro Popular Vergueiro (CPV), Centro de Informação da Mulher (CIM), Museu da Imagem e do Som (MIS), Centro de Educação Popular do Instituto *Sedes Sapientiae* (CEPIS), Videoteca Cultural Brasileira e Instituto Goethe. Lembremo-nos de que nessa época não existia internet, muito menos celular e seus diversos aplicativos, como as redes sociais.

Mesmo contando com a receptividade dos responsáveis por esses espaços, a busca por informações enfrentou uma falta de sistematização na catalogação dos seus produtos. A exceção, contudo, foi o ambiente encontrado na ABVP, local visitado diversas vezes por mim. Uma amostra do levantamento realizado em torno da produção de vídeo popular pode ser vista no segundo capítulo da dissertação, que teve, entre seus conteúdos, uma classificação dessa produção em: instituições produtoras, realizadoras autônomas, gênero e/ou temáticas abordadas, dentre outros dados.

Com isso, a despeito do cenário pouco estruturado dos espaços mencionados, os resultados foram surpreendentes, na quantidade e na qualidade, tanto para mim quanto para a banca de defesa da dissertação.

2 SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

Outro ganho dessa pesquisa de campo foi a descoberta dos principais grupos produtores de vídeo sobre mulheres: Lilith Vídeo e Comulher (resultante da reestruturação do primeiro). As integrantes desses grupos eram Jacira Melo, Márcia Meireles, Maria Angélica Lemos e Silvana Afram. Uma seleção de algumas das suas produções fez-se necessária. Desse recorte, resultaram os vídeos: *Mulheres no Canavial* (1986), *Médicas, Bruxas e Curandeiras* (1987), *Beijo na Boca* (1987), *Feminino Plural – Violência contra a mulher* (1987), *Meninas* (1989), *Memória de Mulheres* (1992) e *Todos os Dias São Seus* (1992). Depois da delimitação, procedi a uma análise, sem um referencial específico, baseada em um exercício de olhar apurado para as minúcias do recorte efetuado.

O SOS Mulher

Além dos acervos citados anteriormente, encontrei informações que me levaram ao SOS Mulher da cidade de Campinas, local que passei a frequentar. Esclareço que o organismo foi uma iniciativa implantada somente no estado de São Paulo, por ocasião do governo de Franco Montoro. Tratava-se de um centro de assistência social, psicológica e jurídica às mulheres em condições de vulnerabilidade, em razão de violência por parte de pessoas próximas, como cônjuges e pais, ou que sofressem agressões e/ou exploração de outra ordem.

A proposta foi tão bem-sucedida, devido à constatação de uma realidade extremamente opressora vivida, especialmente, por mulheres de baixa renda e ao quantitativo de atendimentos, que sua continuidade se provou necessária, dada a relevância do projeto. Desses frutos, surgiu pouco depois, em todo o Brasil, a Delegacia da Mulher.

Minha primeira visita ao SOS foi um momento muito feliz, pois conheci sua coordenadora, a Prof^a. Dr^a Maria José de Mattos Taube, que havia sido minha professora de antropologia na graduação em jornalismo. Ela trazia no seu currículo um trabalho de dez anos sobre favelas. Naquele momento, debruçava-se sobre outra relevante questão. A proximidade entre nós vivida no passado recente contribuiu para o estabelecimento de um relacionamento de outra ordem. A professora Maria José se mostrou uma grande entusiasta da minha pesquisa e se tornou, a partir de então, uma relevante interlocutora. Concordamos que eu faria visitas regulares ao SOS. O objetivo era conhecer um pouco da realidade retratada nos vídeos que me interessavam.

A proposta feita pela professora Maria José era totalmente pertinente, pois tinha como alvo um dos pilares da minha investigação. Não bastava localizar as realizadoras de vídeos feitos sobre mulheres, nem ter acesso e selecionar aqueles que comporiam meu *corpus*. Faltava ainda conhecer mais de perto as protagonistas desses vídeos, porque eram as histórias delas, sob suas perspectivas, que deveriam ser reveladas nos vídeos.

Seguindo essa orientação, visitei o SOS algumas vezes, durante as quais ficava horas esperando na recepção pelo momento de conversar com a professora Maria José sobre as ocorrências registradas por lá. Dos fatos relatados, dois foram particularmente destacados por ela: a invasão do espaço por um marido de uma das vítimas e a ação do SOS, bem como dos grupos feministas de Campinas e região, no julgamento de um caso de estupro.

O primeiro caso aconteceu a partir de um rompante de um marido, que entrou no SOS com uma arma

de fogo em punho e em busca de quem “era a chefe daquela m...”. Ele não sossegou até que encontrou e invadiu a sala da coordenação. Nessa investida, deu de cara com uma mulher de baixa estatura, de compleição física frágil, que só teve como resposta no momento: “O senhor não quer se sentar e tomar um café?”. Para resumir, depois de algum tempo de conversa e de algumas doses de paciência e psicologia, o homem beijou a mão de Maria José e foi embora, dizendo que nunca havia encontrado uma mulher como ela. Disso resultou que o SOS passou a contar com a presença de uma policial feminina, portadora de arma de fogo, com autorização para atirar.

O segundo caso envolveu uma mulher, mãe de uma criança de cinco anos, que sofreu um estupro coletivo realizado por um grupo de homens drogados, na frente da filha, a qual usaram como fator de intimidação e de aceitação do estupro pela vítima. Logo sucedeu-se uma gravidez indesejada, fruto do estupro comprovado por laudos periciais, e a abertura de um processo para autorização de aborto, devido às causas citadas.

A morosidade da justiça e o preconceito contra a vítima de estupro ameaçavam a vida da mulher, cujo estado de gravidez caminhava para um estágio que aumentava o risco de um aborto. A angústia era tanta que a vítima havia tentado “rasgar” sua barriga com uma faca algumas vezes. Nem mesmo o laudo de três psiquiatras recomendando o aborto, sob o risco de a vítima cometer suicídio, parecia demover delegados, advogados e juízes da oposição ao aborto. A presença e a pressão das feministas, vestidas de roupas pretas nas audiências, contaram positivamente para a obtenção de tal permissão.

A luta, contudo, não parava por aí. No Centro de Atenção Integral à Saúde da Mulher (CAISM), unidade do Hospital das Clínicas de Campinas (Unicamp), alguns médicos da equipe determinada para a realização do procedimento recusaram-se, por questões religiosas, a fazê-lo. Outros ainda tentaram convencê-la a não seguir adiante com o aborto, com a promessa de adotar a criança. O impasse foi resolvido quando uma autoridade do hospital lembrou a todos(as) que ordem judicial não se questionava, cumpria-se. A equipe médica foi trocada, e o aborto foi realizado.

Recapitulo esses relatos porque a audição deles – acrescida dos registros que os confirmavam – fez parte do meu processo de conhecimento da realidade daquelas mulheres, tão distante da minha, no que se refere às mazelas vividas. Fez parte, ainda, da formação do meu olhar “antropológico” para aquelas mulheres nos meus momentos de espera na recepção do SOS.

Em uma das nossas conversas, a professora Maria José me indagou: “Você não estranha o fato de ter que tomar ‘um chá de cadeira’ toda vez que vem aqui para conversarmos?”. Bem, eu achava que era “natural”, já que havia muito trabalho ali e casos que eu julgava prioritários ao meu. “Não é só por isso”, contrapôs Maria José. “Seu trabalho é muito importante. Mas esperava que você olhasse ao seu redor na recepção e visse as mulheres machucadas, fragilizadas, trêmulas, paupérrimas, com seus filhos pequenos, que chegam até nós”.

Depois desse importante aprendizado, ainda restava a pergunta: como as realizadoras produziam seus vídeos de forma que estes refletissem a lógica feminista? Ou seja, que decisões de enquadramentos, movimentos de câmera, movimentos de lente, iluminação, sonorização... que arranjos ou escolhas de elementos da linguagem videográfica (ou cinematográfica) estariam a serviço do movimento feminista, mais precisamente, daquela “onda” do movimento, que determinava certas “bandeiras”, urgentes na época, em detrimento de outras possíveis. Como saber? Como confirmar as características feministas

observadas nas análises semiestruturadas realizadas nos vídeos escolhidos?

Foi a professora Maria José quem me apontou um caminho. Mencionou a chegada ao Brasil da Prof^a. Dr^a. Bela Feldman-Bianco, renomada antropóloga, que havia sido sua orientadora no Mestrado na Unicamp. Bela Bianco havia produzido o vídeo *Saudade* (1991), de 57 minutos, no qual retratava a vida de imigrantes lusos, que viajaram dos Açores e de Portugal para a estadunidense New Bedford, importante cidade industrial do estado de Massachusetts, nos Estados Unidos. Maria José julgou que poderia ser promissora uma conversa com a referida pesquisadora para elucidar esse ponto obscuro.

Eu não conhecia a professora Bela Bianco pessoalmente. Foi então que a notícia de que ela daria uma conferência sobre seu vídeo na Unicamp soou muito animadora e como uma oportunidade de conhecê-la. Para vencer uma possível resistência da parte dela, bem como para driblar minha timidez, usei minhas “credenciais” junto à professora Maria José para fazer minha primeira abordagem. O resultado superou minhas expectativas e apontou para uma possibilidade metodológica: proceder a uma série de entrevistas com as realizadoras para saber como elas desenvolviam seus vídeos.

Restava, ainda, uma última providência, ou descoberta: os endereços e contatos das videastas. Relembro que na época não havia internet, sequer o Google para obter esses dados. A saída, pareceu-me, foi recorrer à ABVP, que gentilmente se empenhou nessa tarefa e me forneceu tais informações. Cabe ressaltar que o fato de eu ter me apresentado em todos os lugares nos quais estive como uma pesquisadora de uma renomada instituição me conferiu credibilidade e me abriu muitas portas.

As entrevistas

Na reta final (ou quase), consegui, felizmente, agendar no período de uma semana entrevistas com Jacira Melo, Márcia Meirelles, Maria Angélica Lemos e Silvana Afram, que gentilmente aceitaram o meu convite e me receberam em suas residências. Esse processo resultou em 12 horas de gravação (três horas cada), em um minigravador portátil, tecnologia mais avançada na época, que depois gerou a tarefa (exaustiva) de transcrição a mão de todas essas longas horas de conversa.

Considero o momento das entrevistas como o ápice da minha pesquisa. Muitas perguntas foram respondidas. Novas dúvidas surgiram desses diálogos e logo foram elucidadas. Entendi um processo extremamente complexo e inovador que estava em construção. Dos procedimentos relatados pelas realizadoras, destaco:

- a abordagem etnográfica das videastas, a partir da inserção, mediante permissão, nos ambientes nos quais as mulheres retratadas viviam;
- as presenças silenciosas e atentas dessas realizadoras ao modo de ser e de viver daquelas mulheres personagens dos vídeos;
- a conquista da confiança das que seriam entrevistadas para falarem do que era público, mas também daquilo que era privado;
- a abertura de microfone e câmera para que as histórias fossem contadas por suas protagonistas, “para dar voz e vez às mulheres retratadas”.

Desse modo, da minha imersão no processo de produção dessas videastas, completou-se o ciclo de investigação da minha pesquisa, em 1995. Antes, porém, é preciso mencionar nessa trajetória a

inestimável contribuição dada pela dissertação de mestrado de Jacira Melo, em processo de finalização quando da entrevista com a realizadora, e que pouco tempo depois foi defendida e disponibilizada sob o título *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo* (1993)³.

A dissertação de Jacira Melo tinha como objetivo principal, a meu ver, revisitar a própria produção, a partir dos vídeos feitos pelos coletivos Lilith e Comulher até aquele momento. Então, nesse “olhar para dentro”, ela apresentou informações importantes sobre as escolhas técnicas e semânticas de elementos da linguagem do vídeo para a feitura dos trabalhos analisados que não foram totalmente reveladas nas entrevistas.

Enfim, na realização da minha pesquisa participaram vários atores, cada um relevante à sua maneira, mas sem os quais esse projeto não teria sido concretizado. Convém citar nessa lista, ainda, a socióloga e amiga Tina Amado, integrante do quadro funcional da Fundação Carlos Chagas, atenciosa e paciente interlocutora. Contudo, nada do que foi alcançado seria possível sem a generosidade, a disponibilidade, a franqueza e a cumplicidade das diretoras entrevistadas.

Outros rumos do movimento

À essa altura, nos anos 1990, o movimento feminista começava a apresentar mudanças de orientação em relação às causas relatadas no meu trabalho de mestrado e conseqüentemente, nos vídeos estudados. As novas tendências traduziram-se em uma nova fase (onda), que motivou a discussão e a revisão do movimento pelas feministas, fato registrado no evento “Planeta Fêmea”, na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a ECO-92, no Rio de Janeiro. O foco, a partir de então, foram as preocupações com a sustentabilidade do planeta, as mudanças climáticas e o papel das mulheres nesse processo.

Enquanto isso...

Na recuperação dessas memórias, desprezei as mudanças pessoais, de estado geográfico (mudança para Vitória, no Espírito Santo) e civil – o casamento com Fábio Feu Rosa Valente, capixaba conhecido nos tempos de graduação e mestrado. Esses fatos ocorreram em paralelo ao processo de construção da dissertação. O final dessa trajetória pessoal culminou na minha contratação como docente da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 1994.

No ambiente universitário, a tentativa de retomada e continuação da pesquisa recém-terminada encontrou fortes obstáculos. Ainda, o cenário muito incipiente da produção videográfica capixaba não acenava com a possibilidade de assimilação de “estrangeiros”. E, como último ingrediente, o movimento feminista começava a apresentar disputas e conflitos internos. Essa conjunção de fatores me impeliu a tomar outros rumos profissionais e intelectuais, muito diferentes daqueles inicialmente traçados.

3 A dissertação é abordada no capítulo 3 deste livro, intitulado “Uma análise ‘de dentro’: reflexões de Jacira Melo sobre vídeos feministas na década de 1980.

Pela necessidade de terminar...

Pode ser que, em alguma parte (pequena) deste relato, haja alguma recriação ou releitura de mim mesma, já que o passar do tempo embaça a linha tênue entre fato e lembrança. Talvez eu não tenha mencionado alguns nomes de pessoas que também fizeram parte desse processo. Mas, a despeito de tudo, espero ter demonstrado, através da teia que foi tecida, como ocorreu a realização de um trabalho cujo objeto de estudo estava em construção.

Da mesma forma, minha caminhada mostrou a diferença e a dificuldade entre pretensão e execução. Ao final de tudo, a sensação de que falta algo é inevitável. Parece que fizemos tão pouco. Desacreditamos do nosso resultado. Mas, ao olhar retroativamente, vejo que a pesquisa realizada nos anos 1990 contribuiu para registrar um momento da história da produção videográfica feminista.

Por fim, vejo que produções similares realizadas atualmente parecem ter tomado outros contornos em relação ao período relatado, ou até mesmo apagado suas cores originais. Receio que a circulação dessas produções seja tão restrita e à margem do *mainstream* quanto as do passado, embora as questões e opressões de gênero, acrescidas das de raça e credo, continuem...

entanto, isso não significa que
ja antagônica. O processo de
s entrevistas, que será melhor
os e instituições produtores
que tanto os grupos feminista
entais possuem características e
de realizar um vídeo, apesar
o político que orienta cada rea

O Vídeo Feminista em São Paul

resento, a seguir, um mapeamento
a da mulher realizada em São Paulo:

Titulo

Suspiro
Dama do Pacaembu, A
Pajens
Direitos da Mulher Trabalhadora, Os
Prendas Domésticas
Saúde da Mulher Trabalhadora, A
De Olho no Preconceito
Brilho Profano-Casa M. Grajaú
Enc. Fem. Latino-Americano, III
Fazendo Fita
Mulher India

Ana C.
Princesa, Cadê Você
Sibilas, As
Uma Menina em Dez
em Debate, A

ENTREVISTAS:
Regina Andrade
Heloisa Buarque
de Hollanda
Ana Pessoa

PARTE III: REFLEXÕES ENTRE PRIMEIRAS E TERCEIRA PESSOAS

Fulvia Rosemberg
CECF/Lilith Video
Mulher Dá Vida
CECF/Lilith Video

Fulvia Rosemberg
Lilith Video
Com. Org/Lilith
M. Angélica Lemos
Eliane Bandeira

Claudia Maradei
Márcia Almeida
Rita Moreira
Carmem Barroso
M. Angélica Lemos
Jacira Melo

5. ENTREVISTA COM

Regina
Andrade

POR
Marina
Cavalcanti
Tedesco

Marina Cavalcanti Tedesco: Mais uma vez, te agradeço por aceitares participar deste projeto, Regina¹. Eu gostaria que a gente começasse com o teu interesse por cinema. Como ele surgiu?

Regina Andrade: Minha relação com o cinema surgiu quando eu era muito jovem. Eu participava do diretório acadêmico de um colégio público, do colégio Severino Vieira, em Salvador, e decidimos que iríamos fazer um festival de cinema. [...] Isso foi em 1958, não existia ainda o Cinema Novo. Então esse festival de cinema ficou na intenção dos jovens, do CA [Centro Acadêmico] do nível médio. [...] Já na Universidade Federal da Bahia, no Curso de Pedagogia, em 1963, 1964, também era do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia. Decidimos fazer um festival de cinema. Aí fizemos um festival de cinema, em 1964, no Cinema Excelsior, na Praça da Sé, em Salvador: propomos várias sessões que seriam realizadas em dois dias, mas só conseguimos passar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Imediatamente, o Diretório foi aconselhado a suspender o evento. Era um Diretório muito visado, porque tinha Caetano Veloso, que estudava filosofia e que ficava tocando violão tarde e tardes, e nós

¹ Esta entrevista tem como motivação a tese de doutorado de autoria da entrevistada, *A cena iluminada (psicanálise e cinema)* (1988). Agradecemos à autora pela cópia digitalizada. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1uxDvxRgX_QqvxjF5v_q_PRwg0vEctIj/view. Acesso em: 3 set. 2022.

tínhamos pessoas estranhas que ficavam na porta. Por duas vezes, tivemos nossos arquivos arrombados, em 1964.

MCT: E o teu interesse acadêmico pelo cinema?

RA: Minha vida rolou, fiz concurso para ser professora da UFBA, ganhei uma Bolsa de Estudos para Paris (1969), terminei outra graduação, em Psicologia, e fiz formação em psicanálise (1980) em Salvador. Em 1984, me mudei de Salvador para o Rio de Janeiro, me candidatei para o Doutorado em Comunicação na ECO-UFRJ [Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro] e apresentei um projeto que tratava de correspondência de mulheres portuguesas e brasileiras. A hipótese era que a formação educacional da mulher brasileira vinha da influência da mulher portuguesa, uma tradição que pensei em pesquisar, influenciada pela família da minha mãe.

Consegui umas quatro famílias com correspondências de familiares, muitas cartas, para fazer essa pesquisa, porém, em 1985, nós tivemos uma visita da CAPES [Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior] na ECO-UFRJ, e a proposta da CAPES foi que quem estivesse fazendo Mestrado e Doutorado em Comunicação deveria estudar elementos de Comunicação; quem estivesse em Antropologia, estudasse objetos de Antropologia; quem estivesse em Letras, estudasse objetos de Letras. Então o meu orientador, que sempre foi o Muniz Sodré de Araújo Cabral, se reuniu comigo e me questionou sobre como mudaríamos a pesquisa. Então me lembrei dos filmes do Cinema Novo, que eu tinha visto e que eu tinha em memória, as personagens femininas desses filmes: fiz a proposta de estudá-las, e o Muniz aceitou. Várias pessoas, inclusive o Muniz, achavam que não havia “mulher” nem personagem feminina no Cinema Novo, e eu me lembrava de cenas, de mulheres, de Sara [Glauce Rocha] e Silvia [Danuza Leão], no filme *Terra em Transe* [Glauber Rocha, 1967], de outras personagens fortes no Cinema Novo, Maria Alice [Leila Diniz], em *Todas as Mulheres do Mundo* [Domingos de Oliveira, 1966], Rosa [Yoná Magalhães] e Dadá [Sonia dos Humildes], em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [Glauber Rocha, 1964].

Eu me lembrava que aquelas personagens tinham tido alguma influência na minha vida, então, para fazer a tese, comecei a ver todos os filmes, eram 58 títulos do Cinema Novo. Assisti em rolos na Embrafilme [Empresa Brasileira de Filmes], na cidade do Rio de Janeiro, Rua Mayrink Veiga, no centro da cidade. Você veja só, eu defendi minha tese em 1988, e isso foi 1985, 1986. Era em rolos de filmes, e eu contava com a generosidade de um funcionário para, de tarde, me passar os filmes. E assim eu vi os 58 filmes do Cinema Novo e aí descobri muitas personagens. Eu e Muniz escolhemos dez filmes com 17 personagens femininas para fazer a tese. Organizei uma parte teórica com conteúdos bem psicanalíticos sobre feminino, mulher segundo Sigmund Freud e Jacques Lacan. Depois, fiz dez crônicas com as personagens dos filmes. Alguns capítulos dessa segunda parte estão publicados.

MCT: Deve ter sido mesmo um objeto bem surpreendente à época, e por várias razões.

RA: Completava esse trabalho entrevistas com os cineastas. Mas não consegui muito espaço para essas entrevistas. Era muito complicado que os diretores do Cinema Novo concedessem entrevistas. Na hora

em que eu estava entrevistando Domingos de Oliveira, ele me disse assim: “não, no Cinema Novo não tem personagem feminina não. Eu que tenho a Maria Alice, no filme *Todas as Mulheres do Mundo*, mas é discutível se eu sou do Cinema Novo ou não”. Muniz Sodré também me disse: “não tem, não tem personagem feminina. Mas veja os filmes e me diga se tem ou se não tem, porque para mim não tem”. Zelito Viana, uma simpatia, na sua casa em Laranjeiras, me deu uma entrevista onde contou muitas curiosidades do Cinema Novo e me disse que as mulheres ou casavam com os cineastas, ou faziam a parte de montagem dos filmes dos homens do Cinema Novo. Outras pessoas que eu falava me diziam: “não, personagem feminina no Cinema Novo não existe não. É um cinema machista, só de homens, não tem personagem feminino”. Já não teve nenhuma diretora mulher entre 1958 até 1974, mas personagem tinha. Para mim, foi muito bom essas observações, porque pude elaborar melhor minha hipótese de que o Cinema Novo só se perpetuou porque foi um cinema subjetivo, feminino, com depoimentos de mudanças e conquistas para o gênero feminino. E, ainda mais, eu achava que os homens da época ficavam deslumbrados com as mulheres que eles encontravam e que eles construíram. Mas, como foi um cinema muito voltado para a política e como [foi] também o momento do Golpe Militar, da ditadura no Brasil, acho que as pessoas só viam a política, mais nada. [...] Não se pode negar em momento algum o caráter político do período, muito menos negar que ele aborda questões sociais muito fortes, mas afirmando que uma personagem como Rosa, que vai para a caatinga e que vive, pode viver aquela maravilha da descoberta da natureza, e que pode falar sobre isso, é importante que a outra personagem, como a Maria Alice, diga: “agora que eu tô grávida, eu quero casar, quando eu não tava grávida eu não me importava de não casar, mas agora que eu tô grávida eu quero casar sim, vou casar, quero casar”. Então, quer dizer que esse discurso da mulher, que não ficou em lugar nenhum, só ficou no cinema, e foi importante, porque foram mulheres que falaram, entendeu? Que falaram coisas importantes naquele momento. [...] Porque a década é fundamental, são os anos 1960. Uma década fundamental em nível de repressão, em nível de luta feminina, de conhecimento e de descoberta da mulher e da relação da mulher com o homem. O advento da pílula anticoncepcional, a liberdade das relações sexuais, as possibilidades de casar ou de não casar para o casal viver junto, tudo isso contou para a liberação da mulher brasileira. E é também nesse momento que as relações passam a ser mais complexas: casa, não casa, fica junto, não fica junto. Não precisa casar, pode morar junto sem casar. A família tradicional passou a ter uma certa tolerância com isso. [...] Até durante minha defesa de tese foi um ponto que foi muito abordado, as personagens femininas e o que elas pretendiam... E depois a Linda [Rubim] fez um trabalho, uma pesquisa também de Doutorado, na ECO-UFRJ, mas se concentrou nas personagens femininas do Glauber Rocha. Então, quer dizer que fundamentou, concordou, confirmou o que eu tinha visto.

MCT: E como foi a escolha dos filmes que fariam parte da tese?

RA: Escolhemos dez filmes, emblemáticos, eu e Muniz Sodré, e dos dez filmes emblemáticos, nós tivemos 17 personagens do Cinema Novo, femininas, personagens femininas. Então, pude construir a hipótese de que o Cinema Novo, além de político, ele permaneceu porque tinha uma força feminina muito forte nele e porque a mulher teve, pela primeira vez, a oportunidade de falar na tela. Então, se ela teve a oportunidade de falar na tela, é porque pela primeira vez teve um movimento feminino que podia se

expressar. Não era feminismo, não era nada disso. Eram mulheres que podiam se expressar através do cinema. Então, foi assim que começou.

MCT: Vamos voltar um pouco para o processo do teu doutorado, já que muita coisa hoje é diferente daquele momento. Por que escolheste a ECO?

RA: Eu levei mais de seis meses, no Rio de Janeiro, investigando os doutorados que existiam. Na realidade, eu queria ir para um doutorado onde eu pudesse trabalhar com a psicanálise. Eu já tinha feito toda a formação de psicanálise em Salvador e estava indo para o Rio de Janeiro porque meu marido tinha sido transferido [...]. Então, eu investiguei o doutorado da Antropologia, que era muito bem falado no momento, o da PUC [Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro], de Psicologia, doutorado em Psicologia, que também era muito bom. As opções que eu tinha eram: Comunicação, Antropologia, PUC, na UERJ [Universidade Estadual do Rio de Janeiro] não tinha nada ainda [...]. Na UFF [Universidade Federal Fluminense] também não tinha. Então, tinham esses três, e aí, na Comunicação, surpreendentemente, tinha o Magno [Machado Dias] que era professor, Antônio Sérgio Lima Mendonça, já bastante conhecido, com muitos livros escritos [...], e o Muniz Sodré, com as referências da Bahia. Mas quando eu entrei para apresentar um projeto e para me candidatar [...], você não se candidatava para uma pessoa especificamente, era entrevistado por várias pessoas. E nessa hora que eu fui entrevistada por Emanuel Carneiro Leão, por Muniz Sodré e Antônio Sérgio Lima Mendonça, eu logo me identifiquei com Muniz Sodré. [...] Ele é um orientador que, por um lado, é muito exigente com o orientando, porque espera muito do aluno, por outro lado, oferece uma liberdade para aquele que está sob a tutela dele. [...] ele é muito aberto, então ele lhe oferece opções para você se desenvolver dentro daquilo que você está pesquisando. Então, [Muniz Sodré] é muito cativante e é uma pessoa fantástica, que ficou meu amigo e que permaneceu e permanece como meu orientador, para o resto da vida. [...] E nós tínhamos aulas, muitas aulas de quatro horas, com Emanuel Carneiro Leão, nós tínhamos aulas de três horas, quatro horas, com Heloisa Buarque de Hollanda, que trazia da Califórnia uns textos sobre pós-modernismo, em inglês, e que a gente tinha que apresentar em sala de aula. Tinha que estudar aqueles textos em inglês e apresentar. Então, era muito bom, sobretudo, como eu já era professora de universidade, da Universidade Federal da Bahia, eu fiquei à disposição do doutorado. Então, para mim, foi muito interessante, quatro anos à disposição do doutorado. Só fazia isso, mais nada, e foi muito gratificante tudo, o curso todo foi muito bom. Hoje eu vejo como é difícil fazer um doutorado, acompanho meus alunos, alguns têm muita dificuldade, às vezes, de conciliar o trabalho e o estudo. E eu tive essa sorte de poder ficar só à disposição do doutorado, nesse período. Eu entrei em 1985 e saí em 1988. Foi a quarta tese defendida na ECO-UFRJ.

MCT: Tu citaste agora a Heloisa, e, na tua tese, além dela, também aparece o nome da Ana Pessoa. E ambas se tornariam figuras fundamentais para os estudos sobre mulheres no cinema brasileiro, com a publicação do *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)*² [1989].

2 A obra é comentada de forma mais detalhada nos capítulos 6 e 7 deste livro.

RA: Com a Heloisa, o *Quase Catálogo* eu participei, ajudei com alguma coisa do *Quase Catálogo*. Mas não muito, porque, imediatamente que eu terminei de defender minha tese, eu fiz o concurso para a UERJ, e aí eu entrei para a UERJ, que me absorveu bastante. Eu não pude mais completar coisa alguma na UFRJ. [...] Ana Pessoa é minha amiga. Maravilhosa, linda pessoa, maravilhosa. [...] Ela pesquisou Carmen Santos, e eu, Gilda de Abreu. E nós fizemos, em 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, vários programas da Rede Globo, na TV Educativa, vários programas onde discutíamos quem era a primeira cineasta brasileira, que ela diz que é a Carmen Santos, e eu digo que não, que a primeira cineasta brasileira é a Gilda de Abreu (risos). [...] Então, com Ana Pessoa é isso, uma amizade eterna, e com a Heloisa também. Heloisa esteve lançando quatro livros, quando fez 80 anos, todos sobre o feminino. Então, estou sempre próxima delas, sempre próxima. Mas é, digamos assim, sempre fomos as três bastante independentes, né, tanto Ana, quanto Heloisa, quanto eu. Ana ficou na Fundação [Casa de] Rui Barbosa, eu fiquei na UERJ, e Heloisa ficou, agora ela tá em Letras, na UFRJ. Então assim, não fizemos, agora que você fez essa pergunta, me ocorre que nós não fizemos um grupo de estudos de mulheres de cinema. Isso é uma coisa que falta fazer. Uma associação de pesquisa de cinema de mulheres, isso aí falta no Brasil, apesar de já ter um grupo de mulheres cineastas atentas a fazer grupos.

MCT: Eu quero voltar ao tema da Gilda de Abreu, tão importante na tua trajetória, em breve. Mas antes, comenta, por favor, teres feito toda a tua tese com acesso aos filmes apenas em película, o que é quase inimaginável para as gerações mais novas de pesquisadoras.

RA: Sim, era totalmente diferente. Agora, você compra em DVD. Na verdade, você nem precisa mais disso, você entra no YouTube, você pega o filme que você quiser. [...] Me recordo do quanto eu sofri para ver aqueles filmes. O funcionário da Embrafilme fazia um trabalho extra, e era eu sozinha no auditório, no centro do Rio de Janeiro, a ver aqueles rolos de filme. Então, ficava assim uma semana inteira, para também ele não fugir, não escapar, né. Ficava uma semana inteira só fazendo aquilo, depois, na outra semana, tinha mais uns cinco filmes, oito filmes, e ele me perguntava quantos filmes eu ia querer ver naquela semana, esta semana. Impressionante isso, viu, impressionante. [...] E eu tinha uma caneta fantástica, uma caneta com luz, com pilha, com luz, então eu via o filme, e a caneta, a luzinha ligava só ali, com uma lanterninha. Eu comprei essa caneta na França e depois eu ficava pedindo às pessoas para trazerem a pilha, porque a pilha acabava. Eu não encontrava no Brasil, no Rio de Janeiro, para comprar essa bateria. Olha...

MCT: Ainda sobre a tua tese, me chamou atenção Laura Mulvey estar na bibliografia. Quer dizer, por um lado, era esperado, já que ela é uma referência nos estudos sobre mulher e cinema, principalmente pela chave da psicanálise. Mas, por outro, tua maneira de mobilizar a psicanálise nas análises é muito diferente da dela.

RA: É uma questão delicada, porque a Laura Mulvey não é psicanalista, mas ela teve uma escuta da psicanálise para o cinema de mulheres e faz um trabalho bastante vigoroso, no sentido que abre um espaço para que você possa também falar de psicanálise e cinema. Mas, eu segui o caminho, como eu lhe disse anteriormente, o caminho dos estudos sobre a mulher, os estudos sobre o feminino, então eu

seguí muito os estudos freudianos e depois os estudos lacanianos. [...] Me interessava (e interessa) a mulher quando ela produz arte e por que que a arte do feminino é tão diferente da arte do masculino. [...] Mas lhe digo, sinceramente, que hoje, no momento, os estudos de gênero estão apontando para outros lugares. Estão apontando para ou unanimidades, ou diferenças muito gritantes. Então, vejo que todo esse pensamento [do referencial teórico] se torna muito clássico. Então, a Laura Mulvey é uma pessoa que ela tem um trajeto muito mais misto, né, misturado. Ela fala de psicanálise, mas ela fala também de narrativa, muito de narrativa. Ela fala muito de narrativa de mulher, ela fala muito de imagem de mulher, ela não fica só na psicanálise não, ela vai adiante.

MCT: Agora sim, vamos finalmente falar da Gilda de Abreu e de outras diretoras que estudaste depois do doutorado?

RA: Sim, vamos! Em 1989, teve um prêmio da Fundação Carlos Chagas só sobre mulheres. Então, eu competi, fui uma das contempladas e fiz uma pesquisa sobre Gilda de Abreu. Porque, quando eu estudei as personagens femininas, eu vi que, de acordo com as informações então disponíveis, não havia nenhuma diretora de cinema mulher: nenhuma diretora de cinema mulher no período do Cinema Novo, nenhuma diretora de cinema mulher entre 1958 e 1964. Muitas personagens e muitas atrizes, mas não diretoras. Aquilo me deixou curiosa para saber por que e se havia, e se houve algum dia, antes de 1958, diretoras, e se houve, depois de 1964, diretoras. [...] Eu entrei para procurar as diretoras e encontrei a Gilda de Abreu. E aí me lembrei da minha mãe, que assistiu às peças dela em Salvador, nos anos 1950, e que falava dessa artista com muita admiração, sobretudo quando falava do Vicente Celestino, que gostava muito das músicas do Vicente Celestino. Minha mãe cantava as músicas do Vicente Celestino, era muito doméstica, mas gostava de arte, então ela pintava, ela fez cursos com artistas importantes em Salvador. [...].

Mas a Gilda de Abreu, eu tive a sorte de encontrar amigas dela, o cunhado dela, Amadeu Celestino, irmão do Vicente Celestino, que morava lá no Retiro dos Artistas, três amigas dela e Anselmo Duarte, que foi um ator, personagem do filme que ela fez, *Pinguinho de Gente* [1949]. Então, eu tive os depoimentos ainda dessas pessoas, em 1990. Ainda estavam vivos. Então, eu tive uma visão da Gilda de Abreu maior, mais ampla, do que o que eu tinha de depoimento dela própria, em entrevistas de rádio. E aí, quando eu comecei a fazer a pesquisa da Gilda de Abreu, que eu já vinha da experiência da pesquisa do doutorado, a primeira coisa que eu achei importante na pesquisa da Gilda de Abreu foram os depoimentos, e aí eu comecei a procurar pessoas que conheceram a Gilda de Abreu. Era uma pesquisa de tempo limitado, só tinha um ano. Mais adiante, estudei a Carla Civelli, diretora de *É Um Caso de Polícia* [1959], e *Macumba na Alta* [1958], de Maria Basaglia. Só encontrei os filmes delas duas na Cinemateca de São Paulo. Encontrei um irmão da Carla, o Mario Civelli, em São Paulo. Tem quatro depoimentos em entrevistas de rádio, que são muito boas, que falam muito da participação da Gilda de Abreu na arte, mas não [falam] da pessoa dela. A pessoa dela eu encontrei com Anselmo Duarte, que me contou como é que ela filmava e como é que ela compreendia a câmera. É muito bom o depoimento dele. E essas amigas eram três vizinhas dela, que falam de quem ela era, propriamente dita. Assim, sem ser a atriz: a pessoa. Então, foi muito bom fazer essa pesquisa dela. Foi muito bom, porque eu consegui, em um ano eu consegui esses depoimentos gravados. Eu tenho gravado. Foi muito bom isso. [...] E eu consegui comprar uns discos do Vicente

Celestino e eu ouvia os discos do Vicente Celestino quando eu estava arrumando o material dela. Então, foi muito bom investigar ela. É muito bom fazer uma pesquisa quando você consegue ainda traços, traços do personagem que você vai falar. Então, a Gilda de Abreu ficou assim, como uma pessoa que eu pude estar próxima dela, bem próxima dela.

MCT: Nos últimos anos, voltaste a escrever sobre mulheres no cinema brasileiro. Como tem sido esse movimento?

RA: Para mim, é muito gratificante falar disso e voltar a isso e fechar essa mandala toda, sabe, assim, é como se eu fechasse um ciclo das pesquisas relativas ao cinema, à mulher. Fecho, ao mesmo tempo que abro bastante. Por isso, quando lhe conheci, me foi uma oportunidade abrir esse espaço novamente, o que me deixa muito feliz.

MCT: Eu que fiquei muito feliz em te conhecer. Mais uma vez, muito obrigada por compartilhares teus trabalhos e tuas memórias conosco e por teres participado da abertura desse caminho que hoje nós podemos percorrer.

6. ENTREVISTA COM

**Heloisa Buarque
de Hollanda**

POR

**Marina Cavalcanti
Tedesco**

Marina Cavalcanti Tedesco: Helô, antes de mais nada, muito obrigada por esta entrevista¹. Uma coisa que eu percebi na pesquisa para este livro é que a ECO [Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro] teve um papel muito importante nas primeiras pesquisas sobre as mulheres do cinema brasileiro. Lá foram feitas as teses da Regina Andrade² e da Linda Rubim, a dissertação da Ana Pessoa³... Como foi construir na UFRJ esse campo de estudo de mulheres, não só no cinema, mas de mulheres na cultura em geral?

Heloisa Buarque de Hollanda: Foi bem surreal. Pensei no projeto de criar um espaço na ECO para os estudos feministas assim que voltei de um pós-doutorado na Universidade de Columbia, na cidade de Nova Iorque, no início da década de 1980. Tive a sorte de assistir à emergência dos estudos feministas brandindo a bandeira do “direito de interpretar” e seu impacto na

1 Esta entrevista tem como motivação a importância de Heloisa Buarque de Hollanda como fomentadora dos estudos de gênero na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora dos livros *Quase Catálogo 1: Realizadoras do cinema no Brasil (1930/1988)* (1989) e *Quase Catálogo 3: Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908-1930* (1991).

2 A tese de Regina Andrade é abordada no capítulo 5 deste livro.

3 A dissertação de Ana Pessoa é abordada no capítulo 7 deste livro.

academia. O calor do momento era indescritível. As mulheres ousaram pensar, se convenceram de que havia uma injustiça epistemológica e propuseram novas perspectivas localizadas para as Ciências Exatas, Sociais e Humanas. Um momento de descoberta do poder das teorias – consequentemente, dos instrumentos e das estratégias de interpretação – e de disputa por novas epistemologias, novas bibliografias, novos currículos, e de espaços institucionais adequados e referendados para esses estudos. Foi nessa época que surgiram os primeiros departamentos de estudos de gênero e/ou feministas na estrutura universitária. Um aparte importante, que cabe aqui, é o de observar que até hoje não criamos, no Brasil, esse espaço formal no interior de nossas universidades para essa área de conhecimento. Temos apenas um na UFBA, e, assim mesmo, incluindo estudos étnicos. Esse tipo de enfrentamento foi muito importante para o avanço da área, e cabe nos perguntar por que nunca conseguimos ou mesmo lutamos por isso. Nos contentamos em trabalhar à sombra nos departamentos de Comunicação, Letras, Sociologia, Saúde e tantos outros. Voltei com a missão de criar, pelo menos, um núcleo de estudos feministas na ECO. Felicíssima, levei um projeto bem caprichado para a congregação. Qual não foi minha perplexidade quando ouvi um não aprovado, seguido do argumento: “Não faz sentido fazer isso aqui. A área de Comunicação não tem nada a ver com mulher”. Nunca mais me esqueci. Podia ser uma anedota, mas não foi. Pulei para uma solução alternativa (e covarde) de criar o Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos [CIEC], e, ali, a principal questão foi estudos feministas. Assim foi a recepção desses estudos por aqui. Daí para frente, o assédio moral veio a galope: “Ela não deixa homem entrar nas aulas”, “Ela dá para fulano para conseguir as coisas”, e por aí foi. Eu estava marcada como uma feminista, com todas as consequências que daí adviriam. Mesmo assim, fizemos muita coisa: pesquisas, eventos grandes, organizamos acervos e também a série *Quase Catálogo*, em parceria com o MIS-RJ [Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro]. O CIEC tornou-se um polo bastante forte na área, inclusive ali foi criada a Revista de Estudos Feministas, hoje editada pela UFSC [Universidade Federal de Santa Catarina]. Sempre com a agonia do registro e da criação de acervos, que eram raros até então.

MCT: Que agonia é essa?

HBH: Quem trabalha com memória geralmente se dedica a recuperar e reconstruir lacunas da história no passado. Mas minha paixão é a memória do presente, no calor da hora. E, também, como trabalho sempre com culturas alternativas ou minoritárias, o risco dessas manifestações não deixarem rastro é real. Meu primeiro trabalho nesse sentido foi com a poesia marginal dos anos 1970, uma produção volátil, toda em folhetos, impressões mimeografadas, encadernações inexistentes ou precárias. Eu acho que a memória do presente de expressões alternativas tende a se perder, e eu tenho um xodó especial por tudo que é marginal...

MCT: E isso tem tudo a ver com a próxima pergunta que eu queria te fazer! Apesar de teres uma trajetória bastante ampla nos estudos da cultura, te tornaste uma referência para nós, que estudamos mulheres no cinema brasileiro. Como isso aconteceu?

HBH: Eu acho, Nina, que quando me tornei mais claramente feminista e resolvi encarar esse estudo com seriedade, eu queria ver o estado da arte e também um pouco do passado do trabalho das mulheres nas

áreas que eu atuava. Então, eu fiz uma série chamada *Quase Catálogo; Quase Catálogo*, porque não tinha o rigor catalográfico que a missão exigia. Eu fiz muito mais por afeto do que por impulso catalográfico. O primeiro foi o *Realizadoras de cinema no Brasil* [1989]⁴, porque eu vivi muito intensamente o ambiente do Cinema Novo. Eu fui casada com um fotógrafo do Cinema Novo durante 50 anos. Eu frequentava o Cinema Novo sempre, as estreias, os debates, as festas, enfim. Quando pensei a série, foi já no final da década de 1980, época em que o Cinema Novo começava a sair de pauta. Por isso me apressei.

MCT: E como foi esse processo?

HBH: Eu sempre tive uma equipe de bons pesquisadores. No caso desse catálogo específico, Ana Pessoa foi fundamental. Ana já era uma cinéfila, trabalhava na Cinemateca [do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro], era muito próxima do Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca, enfim, tinha todo esse contexto favorável, além de sua competência pessoal. O resultado me surpreendeu. O número de cineastas mulheres mapeadas ultrapassou qualquer expectativa. Foram localizados milhares de documentários, milhares de cineastas, milhares de histórias.

O *Quase Catálogo* seguinte também tinha a ver com cinema, foi sobre as mulheres no cinema mudo [*Quase Catálogo 3: Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908-1930*⁵ (1991)]. Mas aí foi mais para a pesquisa sobre as atrizes, comportamento, o olhar masculino... Trabalhamos bastante com as revistas sobre cinema, com fofocas da época. Era o reino da melindrosa, da coquete, da mulher estilosa dos novos tempos. A revista *Fon-Fon*, nesse sentido, foi um manancial precioso. O mais importante foi o registro da construção da imagem da mulher naquele início de século.

MCT: Como foi possível viabilizar a pesquisa, e também sua publicação, e como foi a recepção na academia e fora dela a esses *Quase Catálogos*?

HBH: Ninguém se interessa muito por catalogações por aqui, especialmente as editoras. Consegui a parceria com o MIS-RJ, que foi minha salvação. O único que consegui publicar por editora, o *Ensaístas Brasileiras*, saiu pela editora Rocco. Esse esgotou. Provavelmente, os outros foram prejudicados por falta de distribuição adequada. Por isso, coloquei todos no meu site pessoal (www.heloisabuarquedehollanda.com) para *download* gratuito.

MCT: E quais eram as tuas referências para pensar feminismo e cinemas feministas nessas primeiras décadas, ali nos anos 1980 e 1990?

HBH: Ah, digamos, Laura Mulvey, o que era óbvio. O *Quase Catálogo* sobre as musas do cinema mudo é

4 HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

5 HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Quase Catálogo 3: Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908-1930*. Rio de Janeiro: CIEC, 1991.

todo inspirado na leitura da Laura Mulvey. Tem uma coisa interessante que lembrei agora. Meu contato com a bibliografia feminista se deu na hora mesma do *boom* da terceira onda. Fiquei totalmente tomada por essas leituras e me muni de toneladas de “xeroxes” das revistas e dos livros acadêmicos que não seriam encontrados por aqui. Quando cheguei e comecei a consultar esses textos, percebi que eles não davam conta da nossa realidade. Apontavam uma luz sobre grandes questões da mulher, mas, efetivamente, não se aplicavam à realidade do nosso país – no meu caso, que estava justamente trabalhando com Rachel de Queiroz e as matriarcas do sertão nordestino. O abismo entre essas mulheres e as senhoras vitorianas saxônicas, matrizes das primeiras teorias norte-americanas, mostrou-se quase intransponível. Hoje, esse abismo é desvendado pelos estudos decoloniais e pelo recente avanço teórico dos estudos feministas latino-americanos. Mas o choque cultural e o susto que senti ao abrir minhas malas de “xeroxes” naquela época, sem dúvida, antecipavam a urgência de novas epistemologias feministas do Sul. Passei, desde aquela época, a confiar mais em metodologias de escuta forte do que em teorias muito eurocentradas. Relativamente, me dei bem com isso, porque elas me ajudaram muito a configurar e reconfigurar os modelos e apoios teóricos de que eu dispunha.

MCT: E como foi esse retorno de escrever sobre as mulheres no cinema brasileiro nesse novo livro [*Feminista, eu?: literatura, Cinema Novo e MPB*⁶ (2022)]?

HBH: Nunca tinha pensado a mulher no Cinema Novo. Vivi intensamente a vida em torno dos cineastas e participantes do Cinema Novo. Era mais ou menos a minha turma de festa, de praia, dos encontros na Líder [o laboratório Líder] e na Cinemateca do MAM. E, além de tudo, me casei com um fotógrafo do Cinema Novo. Minha perspectiva crítica sobre o que se passava ali era ínfima. Eu adorava todos os filmes sem exceção, mesmo se fossem péssimos. Bem, passaram-se 40 anos, e me vi pesquisando o nascimento do movimento feminista entre nós e seu impacto na produção cultural feita por mulheres. Caiu a ficha com rapidez ímpar. As mulheres passaram por pressões incríveis em todos os campos da cultura nesse momento e, no caso específico do Cinema Novo, chamado por muitas de “Clube do bolinha”, foi exclusão total mesmo. Conversar sobre isso com [as cineastas] Ana Carolina, com Helena Solberg, com Tereza Trautman foi uma viagem. A paisagem que emergiu dessas conversas era a de inviabilizar ou não reconhecer qualquer trabalho de mulheres como diretoras, roteiristas ou qualquer outra atividade que não fosse a de atrizes, ou seja, de intérpretes de criações masculinas. O mesmo se deu na MPB, onde eram endeusadas as cantoras e rejeitadas as compositoras ou instrumentistas. Mas leia o livro, que, aliás, deve bastante à sua pesquisa, que você vai ver quem ganhou essa batalha...

MCT: Contestar esses machos, gênios devia ser... não devia ser fácil!

HBH: Nada fácil. O reconhecimento do trabalho das mulheres era fraquíssimo, e sua inclusão entre os gênios revolucionários do Cinema Novo, totalmente vetada. Uma crítica cuidadosa do Cinema

6 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista, eu?: literatura, Cinema Novo e MPB*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

Novo ainda está para ser feita, mas não sou eu que vou fazer. Eu prefiro ter namorado e me apaixonado cegamente pelo Cinema Novo e seus heróis alfa.

MCT: Tu estás fazendo por um aspecto, né?

HBH: Sim, pelo olhar das mulheres. A força das diretoras e criadoras de cinema ficou confinada às mostras de mulheres, ao mercado *cult*. Tivemos que nos conformar em fazer um cinema paralelo, quase alternativo, num momento em que o cinema era claramente um carro-chefe da cultura dessa geração. Uma guerra pelo poder.

MCT: O que tu achas que é importante de falar sobre esses anos 1980 e 1990, no que diz respeito a essas primeiras pesquisas sobre mulheres no cinema brasileiro, para quem é de outras gerações e não viveu aquele momento?

HBH: Na sociedade, nossas lideranças eram vistas com desconfianças, quando não eram agredidas frontalmente. Na academia, eram cerceadas. É fundamental que nossa geração conte essa história, porque os documentos são poucos, são raros os registros de mídia, e o momento fundador mesmo do ativismo de mulheres esteve até agora só na nossa memória. Falamos muito das primeiras teóricas estrangeiras, mas qualquer exame bibliográfico vai revelar a ausência de nossas teóricas, que foram inovadoras e traziam uma perspectiva nossa, de um momento particularmente difícil para o feminismo, que foi o encaminhamento dessa luta sob uma ditadura de chumbo. Tanto na política quanto na academia, essa genealogia de nossa luta e de nosso pensamento tem que ser registrada. É no que nossa geração está empenhada hoje.

MCT: Tem alguma coisa que eu não te perguntei e gostarias de falar?

HBH: Eu acho que neste momento [o presente], cheio de restrições políticas, econômicas, saindo (?) de uma pandemia, o ativismo público está bem difícil. Pelo menos para mim, uma arma sobrou: a educação. Então, estou fazendo isso compulsivamente. Eu vou para as favelas, dou cursos, seminários, não nego uma entrevista que mulher me peça... Eu falo, falo, falo, compartilho, porque acho que é a militância que eu posso ter hoje, é passar o que eu sei, passar a minha experiência, passar o que eu sonho em frente. E fazendo esses livros que tenho feito, um atrás do outro, todos compartilhando, digamos, meu capital. Eu quero recuperar nossa história para ser continuada.

7. ENTREVISTA COM

Ana
Pessoa

POR
Marina
Cavalcanti
Tedesco

Marina Cavalcanti Tedesco: *Ana, muito obrigada por colaborar com o livro através desta entrevista¹. Eu queria começar te perguntando como foi o teu encontro com o cinema. Como começaste a trabalhar com cinema?*

Ana Pessoa: Tudo começa com a família da gente, né? Eu sou de uma família de classe média cultivada, digamos assim. Meu pai era médico, minha família materna é italiana, e a colônia italiana é sempre muito unida, às pessoas se frequentam. Então, tinham uns intelectuais italianos que frequentavam [nossa casa], e eles levaram o cinema para gente. Um desses senhores era professor de italiano, tinha tido uma trajetória de ex-herdeiro rico que ficou pobre. E, no caminho da vida dele, foi representante de uma distribuidora de filmes italianos. Então, o cinema para ele tinha um valor identitário, como para muitos italianos, ainda mais nos anos 1950, 1960. Foi ele que me chamou a atenção para o cinema ser um campo estético. Quer dizer, eu estava estudando francês na Aliança [Aliança Francesa], e ele me deu o livro *Le Cinéma*, um livro francês que tinha a história do cinema. Aí eu comecei a perceber que

¹ Esta entrevista tem como motivação a participação de Ana Pessoa no livro *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)* (1989), coordenado por Heloisa Buarque de Hollanda e editado pelo CIEC, e a dissertação de mestrado de autoria da entrevistada, *Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema silencioso brasileiro (1919-1934)* (1992). Agradecemos à Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ter providenciado a cópia digital. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1TimbBNTf9Q5nLPZgrqTO5Z1ofxhRT_LO/view. Acesso em: 3 set. 2022.

o cinema tinha uma história, que não eram só os filmes, que tinha o diretor, que o diretor fazia uma coleção. Tinha o cinema europeu, americano. Então, com 16, 17 anos, eu já estava interessada nisso, e a minha tia dava aula em um colégio de meninas católicas, onde tinha um curso de cinema para jovens chamado Cineduc [Cineduc – Cinema e Educação], dirigido pela Marialva Monteiro. E esse Cineduc ia dar um curso para formar professores. E eu pedi para assistir. Aí, pronto, entrei nesse negócio, fui lá, e o professor do curso era o Avellar [José Carlos Avellar] (risos).

MCT: Nossa! Que maneira de começar, hein?

AP: É, foi muito gostoso. E aí eu comecei a ajudar o Cineduc nas férias, que era ligado à CNBB [Conferência Nacional dos Bispos do Brasil], eles tinham sido um desdobramento de uma ação católica ligada ao cinema. A Igreja Católica era muito ligada ao cinema, né? Tinha críticas especiais e uma orientação ideológica em relação ao cinema. Então, eles tinham dentro dessa ação católica de cinema esse projeto, que era para lidar com as crianças nas escolas. Aí, nas minhas férias, eu fui ajudando eles a fazer isso. Mas aí entrei para a faculdade de Arquitetura, mas para o segundo semestre de 1973, então tive disponibilidade de tempo no 1º semestre. Nesse período, [fiz] cursos e fui a uma reunião da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, no MAM [Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro], que estava arregimentando pessoas. Lá fui eu para a reunião e claro que eu saí de lá como tesoureira, saí com uma tarefa, coisa assim.

MCT: Tu nem estavas em um cineclube e saíste com um cargo (risos)!

AP: Nisso eu estava estudando francês, e na Aliança Francesa tinha uma coleção da [revista] *Cahiers du Cinéma*, tinha muitos livros em francês sobre cinema, tinha os filmes na Maison de France [sede do Consulado Geral da França no Rio de Janeiro]. Os franceses também se valem do cinema para sua divulgação. E aí tinha uma matéria sobre cinema lá no livro, e eu e o filho da professora queríamos pular as lições para chegarmos logo nela. Aí a professora foi pedir autorização para o diretor, e ele quis nos conhecer, porque queria alunos para abrir um cineclube lá na Aliança Francesa. Fui ajudar a Aliança Francesa a montar [um cineclube], o Studio 43². Você vai se situando ali no meio, entendendo o que é o circuito de cinema, e nisso a gente resolveu montar um cineclube no Leme. Pouco depois, com amigos com quem tinha feito teatro, montamos um grupo para estudar filosofia, mas então conversamos: “ah, vamos fazer uma ação comunitária, vamos montar um cineclube”. Aí fomos na igreja do Leme, e o padre cedeu o salão paroquial. Então, a gente começou a passar filmes lá aos domingos, era o Cineclube do Leme, que foi um cineclube muito ativo, muito frequentado. Era um lugar bom, né, o Leme, seis horas da tarde do domingo, ninguém tinha nada para fazer, as pessoas iam para lá ver filmes, debater e sair para o chopp. E foi muito importante, muito agradável, muito interessante. Então, eu estava nessa militância do cineclube, estudando Arquitetura, e teve o mês do cinema brasileiro, que era um mês onde só exibíamos filmes brasileiros. Porque naquela época o que você tinha de oferta de filmes eram os filmes ditos “de arte”.

2 CINEMA em debate no Studio-43. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 27 maio 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/35730. Acesso em: 3 set. 2022.

As embaixadas que traziam os seus filmes como cavalo de frente, os alemães, os franceses... Os italianos não tinham não, para filmes italianos era uma distribuidora paulista. O Canadá tinha os McLaren... E eu, por conta do Cineduc, já tinha feito um pouco esse percurso de filmes de embaixada, então eu era bem sabida para a época, eu estava bem inteirada. E, nessa história do mês do cinema brasileiro, a Cinemateca do MAM seria o posto de troca de filmes, porque filme brasileiro a gente tinha poucos, então a gente resolveu fazer um mês e concentrar a atenção nos filmes brasileiros. Fizemos um cursinho de História do Cinema Brasileiro para explicar quem era o quê, Vera Cruz, Humberto Mauro, os grandes passos da história. Conseguia lá [na Cinemateca do MAM] uns filmes, sei lá como, e aí precisava fazer plantão, porque a Cinemateca podia receber, mas não podia ficar atendendo a gente, essa coisa de pegar filme, quem é que está trazendo, devolveu, não devolveu... Então fui fazer plantão lá, e aí, como sou muito metidinha e sou chegada a uma arrumação... Se eu chego na sua casa vou logo arrumar sua cozinha, sabe? Sou desse gênero arrumadeira.

MCT: Ah, por favor, me visita com frequência! (risos) Pode me visitar a qualquer hora, te dou uma chave.

AP: (Risos) É, né? Meu marido gosta de cozinhar, então é o casamento perfeito, porque ele gosta de cozinhar, e eu gosto de arrumar a cozinha.

MCT: Perfeito mesmo.

AP: Então, eu cheguei lá na Cinemateca e já comecei a arrumar, já comecei a mexer. E era um bando de homens, ali só tinha homem bagunceiro. Aí eu digo: “não pode deixar isso aqui”, começo a mandar nos homens... Aí claro que quiseram me contratar, né? O Aluizio Leite³, que era uma pessoa que colaborava com a Cinemateca e tinha dinheiro, me pagou do bolso dele por um tempo, e depois o MAM me contratou. Por um salário-mínimo, mas naquela época um salário-mínimo era um valor. Você ganhar um salário-mínimo era uma coisa que te dava, não digo independência, mas dava para guardar dinheiro. Eu morava com meus pais, evidente, mas você guardava dinheiro. Na época, eu comprei um telefone, olha o investimento que foi...

MCT: Que naquela época era super caro e difícil, né?

AP: É. Comprei um telefone! Então, foi por isso que eu cheguei no MAM, e aí nesse momento a gente começa a trabalhar mais as questões da preservação, porque a Cinemateca do MAM vinha de uma filmoteca. O Museu de Arte Moderna era um espelhamento do MoMA [Museu de Arte Moderna de Nova Iorque], e o MoMA tinha um setor de cinema, então aqui também tinha. Mas a perspectiva dos museus era ter uma sala de cinema, uma filmoteca – um lugar de exibir, e não um lugar de preservar.

3 Mais informações sobre Aluizio Leite podem ser encontradas em: BARCELLOS, Marta. O dono da ‘livraria da novela’. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, 26 nov. 2013. Disponível em: https://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/ed774_o_dono_da_livraria_da_novela/. Acesso em: 3 set. 2022.

São Paulo tinha conseguido se descolar e criar uma cinemateca, mas aqui a filmoteca foi fazendo uma cinemateca muito aos trancos e barrancos, muito precário. Era uma adaptação: um lugar que guardava outra coisa que começa a guardar umas latas de filmes. E quando digo “guardar umas latas de filmes” era colocar lá no canto, não tinha nenhum procedimento. Havia muito mais a tradição das distribuidoras, da revisão de filmes, da emenda na hora da projeção. Era muito mais a cópia que você vai exibir do que exatamente os negativos. Essa coisa dos negativos passa a se dar por conta da demanda dos cineastas, que vão frequentando lá e pedem para guardar, porque não têm onde guardar em casa. A partir daí, começa. Foi sendo criada a necessidade de se avançar nesse problema da preservação, e isso foi nos anos 1970. Nesse momento, eu estou me formando em Arquitetura, então eu saio da Cinemateca... Não, nesse momento tem o incêndio, em 8 de julho de 1978. O incêndio do MAM foi uma coisa que você vê que eu até esqueço, de tão catastrófico, tão traumatizante, tão horroroso, tão... Desestruturou completamente o museu, que era um espaço de liberdade, um espaço de criatividade, e que nunca mais foi a mesma coisa. O incêndio não atingiu a Cinemateca, mas desestruturou toda aquela harmonia, porque tinha uma harmonia ali da Heloísa Lustosa com aquela história, o Cosme [Cosme Alves Netto] acolhia bem os artistas de diferentes matizes, dos comunistas ao *underground*, que ficavam lá guardados. Tinha um acordo legal. Depois do incêndio, esse acordo foi rompido, ficou mais duro. E eu não podia ficar esperando para ver o que ia acontecer e saí. Fui trabalhar em arquitetura um pouco para me formar com experiência... Bom, trabalhei em pesquisa de arquitetura no GAP, do Alfredo Britto.

MCT: Sempre a pesquisa, né? Em diferentes áreas.

AP: É, caí na pesquisa. E, quando eu estava me formando, o Calil [Carlos Augusto Calil], nosso parceiro na Cinemateca Brasileira, foi chamado para ser diretor da área cultural da Embrafilme [Empresa Brasileira de Filmes] e me convidou para ser assessora dele. É o momento em que entro na Embrafilme, e essa é uma outra história. Mas, esse período no MAM, de 1975 a 1978, era realmente um oásis, um lugar de liberdade, de criatividade, de contato. As exposições, as mostras, tudo se interligava. O restaurante, a gente ia para o bar encontrar as pessoas... Então era o *point* mesmo. E nessa situação começou essa discussão das mulheres no cinema. Eu não sei exatamente quais foram os primeiros momentos, mas tinha a Tereza Trautman, com *Os Homens Que Eu Tive*, de 1973, a Rose Lacreta, com *Ida e Volta* [1972], era a mais animada e ativa nessa perspectiva⁴. Então, esse assunto foi se encorpando. A Heloísa [Buarque de Hollanda] não sei como se aproximou disso, porque a Heloísa era uma cineasta também, uma cineasta assim, *gauche*, mas era uma cineasta. A professora casada com cineasta que fazia filmes também. Tinha aquele movimento todo, e lá pelas tantas eu resolvo fazer o mestrado. É isso? Não, é muito depois que fui fazer mestrado.

MCT: É muito depois. Teve filme, Nairóbi [o encerramento da Década da Mulher da Organização das Nações Unidas, onde diretoras brasileiras exibiram seus filmes].

4 Para saber mais sobre essa movimentação no MAM e Nairóbi, consultar: SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

AP: Eu vou fazer mestrado na década de 1980. Vê, por favor, o ano em que eu fiz. O mestrado naquela época eram quatro anos, hein? Mas eu fiz mestrado já com filhos, foi na frente.

MCT: Foi mais na segunda metade dos 1980. Finalzinho dos 1980, começo dos 1990.

AP: Mas nessa história aí do MAM eu já tinha dado uma piscada de olho para a Carmen Santos.

MCT: Ah, que interessante. Fala mais disso.

AP: Havia uns folhetinhos na Cinemateca do MAM, que o Rosendo Marinho, do Clube de Cinema do Rio de Janeiro, tinha feito sobre os pioneiros, que trazia uma biografiazinha assim, bem fininha, com umas fotos. Então, já tinha a Carmen Santos, mas sempre essas coisas muito laudatórias, muito sem contexto feminino, né? Era o que eles podiam fazer. Adhemar Gonzaga, Carmen Santos, Humberto Mauro... Uma galeria de pioneiros. Aquela história de cinema se construindo, que é muito bonito isso. Eu acho aquele livro do Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro* [1959], uma obra-prima. Se eu um dia tivesse muito dinheiro, eu reeditava aquilo com fotos bonitas, porque aquilo é lindo. Aquela livro... O Alex Viany era uma pessoa linda, e aquele livro é muito importante, como ele foi pegando as histórias de vida, foi costurando aquilo ali do nada. Porque era isso: as pessoas sentavam no bar e contavam, pegavam notas, tinha uma coisa mesmo de jornalismo para montar a história. Não tinha uma sistematização maior do que aquilo, era uma coisa de jornal, a tradição do jornalista. O crítico também era jornalista, então a mídia era o jornal, né? A mídia de registro. Os grandes acervos das cinematecas eram os recortes de jornal das críticas. O jornal impresso era a grande marca do tempo, do registro, era uma coisa muito presente, e essa mentalidade jornalística estava lá. Então, da minha passagem pela Cinemateca do MAM, fica esse registro das mulheres cineastas, de eu ficar conhecendo elas, de elas me conhecerem, a gente conviveu um tempo. Quando eu vou para Embrafilme isso se intensifica, porque aí estou em uma posição de mais visibilidade, com mais possibilidades. A Embrafilme naquela época era uma agência potente.

MCT: Quando tu estavas lá, a Edyala [Yglesias] estava também?

AP: Sim. A Edyala entrou na mesma diretoria em que eu trabalhava. Entrou com o Calil. Foi exatamente nesse período em que as coisas todas aconteciam. Foi uma coisa muito... Dar apoio para Nairóbi, abrir uma mostra de cinema de mulheres no Festival de Gramado, eram coisas que foram sendo articuladas e potencializadas, foi muito legal. E o curta-metragem era a janela para elas, né, porque o longa sempre foi uma coisa mais difícil, até mais cruel. [...] Mas era um período efervescente, então não é à toa que eu fui buscar a Carmen Santos. Eu vou fazer o mestrado e começo com outro tema. Quando eu entrei, a paixão do momento era o Umberto Eco. [...] Eu ia fazer alguma coisa com Umberto Eco porque estava apaixonada por ele. Mas aí apareceu a Carmen Santos e esse concurso da CAPES [Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior], que foi muito importante também. Essas coisas precisam ser ditas porque são estimuladoras e só acontecem uma vez, né? Teve um ano, nessa efervescência, em que se abriu um concurso de bolsas de estudo para pesquisas de mestrado com temática feminina.

MCT: É, eu vi nos teus agradecimentos da dissertação, ia até te perguntar sobre isso. É o “Programa de Apoio a Teses sobre a Questão da Mulher, 1987-1988”, que é algo que eu nem sabia que havia existido,

né? Também é isso que falaste: quando é descontinuado, perde-se o registro.

AP: É, alguém lá no Conselho Nacional dos Direitos da Mulher [CNDM]⁵ procura a CAPES e emplaca essa, mas acho que não emplacou a segunda, entende? Uma pena, porque isso precisava ter continuidade.

MCT: Tu já estavas no mestrado ou estavas fazendo o projeto quando surge essa bolsa?

AP: Eu estava no mestrado, na UFRJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro].

MCT: Já com a Helô [Heloisa Buarque de Hollanda]⁶?

AP: Já com a Helô. A ECO [Escola de Comunicação da UFRJ] era lá perto da minha casa, morava e moro ainda hoje em Copacabana. Trabalhava na Embrafilme e fugia para fazer o mestrado, porque não era autorizado oficialmente. Então, eu tinha que fazer as matérias pela manhã, chegar na Embrafilme e trabalhar das 12h às 19h para compensar, aquelas coisas assim, maluquices. Então, eu não tinha tempo para ir à Biblioteca Nacional. Eu jamais conseguiria fazer essa dissertação se não tivesse dinheiro [o da bolsa] para pagar alguém que foi lá ver [os arquivos da Biblioteca Nacional] para mim, que foi o Paulo Caldas, uma graça de pessoa, que é por acaso um excelente coreógrafo. Uma pessoa muito sistemática, que foi fazer pesquisa de Carmen Santos na Biblioteca Nacional. Ele voltava com um fichamento lindo, uma letrinha minúscula. [...] Naquela época, a gente copiava na mão, né, Nina? Não tinha [fotocópia], a Biblioteca Nacional não deixava você fazer nada.

MCT: Não tinha a opção de fotografar com o celular ou *scanners* portáteis...

AP: Não, era uma pesquisa de abrir jornal por jornal, não tinha Hemeroteca [Digital]. Então, quando a gente descobriu [o filme] *Urutau* [William H. Jansen, Brasil, 1919], quando descobriu ela falando no jornal, eram descobertas, a gente estava abrindo um mundo que as pessoas não conheciam. E, como ela [Carmen Santos] tinha muito material, na hora que você começa a abrir, vem muita coisa, né?

MCT: Eu ia te perguntar sobre isso. O teu trabalho muda a perspectiva sobre Carmen Santos na historiografia do cinema brasileiro, tanto por complexificares a imagem dessa mulher e contextualizares o feminino naquele momento em que a Carmen existiu, quanto por teres mostrado que a importância dela era muito maior do que o que era referenciado até então. Como foi isso? Quando tu começaste, tinhas noção do quanto irias abrir, do quanto ias mudar a história do cinema brasileiro?

AP: Tem dois aspectos importantes: [um deles é] o dado dessa bolsa, que permitiu que o Paulo Caldas encontrasse essas críticas, que a gente não tinha, e aí eu quero fazer uma ressalva. A gente teria essa possibilidade se a Cinédia e o Pedro Lima abrissem seus arquivos, coisa que eles não faziam. Quer dizer,

5 O CNDM foi criado em 1985, junto ao Ministério da Justiça, para a promoção dos direitos das mulheres.

6 Heloisa Buarque de Hollanda é entrevistada no capítulo 6 deste livro.

esse material que a gente saiu lá “catando cavaco” por anos já estava todo arrumadinho em pastinhas de dona Alice [Alice Gonzaga], já estava tudo arrumadinho nas pastinhas do Pedro Lima, só que eles trancavam, entende? Você não tinha acesso. Nem entrevistando o Pedro Lima, indo lá, bajulando, ele não abria a pasta. É uma possessividade, uma coisa, assim, impressionante. Eles atrasaram muito o nosso trabalho. Eles foram realmente instituições, né, porque o Pedro Lima e a Cinédia eram instituições de dados que foram pedras no nosso caminho. A gente perdeu muito tempo que poderia ter sido aplicado nas análises. Porque, quando você tem que consumir o seu tempo levantando material, aí você tem que correr na hora da análise, porque o levantamento é muito custoso. E olha que naquela época eram quatro anos de mestrado. Não sei nem se eu não prorroguei. Me lembro que já tinha filho subindo na mesa... Porque também com esse dinheiro, olha que coisa também! Esse dinheiro me deu não só o Paulo Caldas, como também um computador MSX. Era um coitadinho, uma coisinha simples, assim, que escrevia. Uma máquina de escrever que gravava. Então, são dois fatores essenciais. Eu também não teria feito isso na máquina de datilografia, não teria dado. Fiz versões, versões e versões [da dissertação].

MCT: Ainda mais com filho. Era filho pequeno?

AP: Sim, dois filhos pequenos. Pedro, que nasceu em 1980, e o André, de 1982. Tinha então aquela impressora de papel grudadinho, o MSX e as fichinhas do Paulo Caldas que eu ia digitando... Eu sou datilógrafa. Graças a Deus, nossa mãe italiana tinha nos colocado, eu e minha irmã gêmea, ainda jovens em um curso de datilografia, então eu consegui passar os dados todos. Você vê quantos elementos ajudaram. A bolsa foi imprescindível. Sem um computador, sem o Paulo Caldas, não teria sido possível. Esse tipo de informação detalhada, parcimoniosa, com comentários contrários, a maledicência, você poder tratar essa trajetória dela [Carmen Santos] vendo o quanto ela também era atacada, que ela tinha que se refazer, inventar novos caminhos. E também uma coisa que me estimulou, que me pacificou um pouco, foi o apoio da família [da Carmen]. Da família “do bem”, digamos. O lado do Murillo. A Paula Seabra [neta de Carmen], a mãe dela, Lygia, que também conversou comigo. Isso de você conviver, conversar com pessoas que conviveram, que te dão uma dimensão de uma experiência humana, também foi muito importante. Uma experiência diferente do que, por exemplo, a do Ruy Santos, que falava: “ai, ela berrava comigo!”. Era a patroa, entendeu? Para os homens do pessoal de cinema, ela era aquela patroa, aquela perua patroa que chegava dando esporro em todo mundo, não sei o quê. Aí, no lado da família, ela foi uma mãe muito mandona, mas muito protetora, muito encaminhadora dos filhos. Foi muito importante ter o apoio da Lygia, que foi a primeira mulher do Murillo, e dos filhos dela. Então, as coisas foram acontecendo, e estar na Embrafilme facilitava, eu tinha acesso às pessoas, as pessoas me reconheciam. Como o acesso ao Mário Peixoto, por exemplo, uma dificuldade na época. Acredito que foi mais fácil do que se eu estivesse numa universidade, em um lugar menos em família, né? As pessoas sabiam que eu era do cinema. Porque o cinema tem isso, é uma família. Depois que deixei o cinema, se é que a gente deixa o cinema... A gente não deixa o cinema, deixa de trabalhar com cinema, mas você faz parte para sempre da família. Ainda mais sendo dessa geração, que foi uma geração tão ativa, com essas experiências importantes, a Embrafilme, acontecendo tanta coisa na vida de tanta gente. Essa trajetória atingiu muita gente ao mesmo tempo, nós convivíamos muito. Então, foi legal ter encontrado a Heloisa, que estava vindo dos Estados Unidos com a

questão de gênero, as americanas já todas produzindo estudos e teorias, os filmes de vanguarda etc., e eu falava: “mas Heloisa, essa coisa da linguagem feminina não bate com a Carmen Santos. Deixa a Carmen em paz, ela não vai cruzar com essas mulheres da vanguarda americana... Não quero ler isso porque vai me atrapalhar a cabeça. Não posso, entendeu? Deixa esse Lacan para depois, porque eu tenho que chegar aqui ainda” (risos). “Deixa eu construir ela primeiro, para depois desconstruir”. Porque é isso, né, Nina? A gente tem que construir, a gente não tem nada construído.

MCT: E o teu texto tem essa construção e essa desconstrução, porque vai trazer essa mulher como todas as pessoas são, complexas, com suas ambiguidades, com suas contradições. Então, acho interessante isso da tua dissertação, e depois do livro⁷, que traz essas complexidades, traz uma Carmen Santos humana. Uma pioneira, uma referência, mas também atravessada pelas questões do seu tempo, da sua classe, da sua mudança de classe. Eu acho isso interessante. No teu trabalho, tu falas que teve essa troca da “crítica feminista da cultura, constituída a partir da psicanálise e da semiologia” pela bibliografia sobre a sociedade brasileira e a mulher dentro dela no período estudado. Era disso que estavas falando, dessa negociação com a Helô para ter outra base teórica?

AP: É. E tinha a Regina.

MCT: A Regina Andrade⁸?

AP: Isso! Ela era a lacaniana do grupo, né? (risos). A lacaniana que fazia almoço de vatapá para a gente lá na casa dela. Ela é adorável. Eu falava para ela: “ah não, Regina! Posso até estudar Lacan com você, mas deixa minha Carmen Santos em paz. A gente não vai poder chegar no Lacan aqui não, deixa isso para depois”.

MCT: Tu conhecestes a Regina na UFRJ?

AP: É claro.

MCT: Ela estava no doutorado, e tu, no mestrado?

AP: É. Aquela mulherona. A Regina não tem como passar despercebida, né? E era linda, linda. Ela continua linda, mas quando entrava era, assim, tipo a Simone, a cantora, né, aquela mulherona. A voz forte, sedutora, muito cativante. Porque ela é muito envolvente. Adorável, adoro a Regina. Então, é um grupo legal. A Heloisa estava fazendo o CIEC [Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos], então a gente tinha um ponto de encontro, uma certa articulação. A Maria Eugênia Stein, que foi para o MIS-RJ [Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro], chamou a Heloisa para montar uma linha de

7 PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

8 Regina Andrade é entrevistada no capítulo 5 deste livro.

discussão sobre cultura, sobre presença feminina na cultura, e saíram aqueles *Quase Catálogos*. Também arregimentava outras perspectivas, ficava uma pesquisadora convivendo um pouco com a outra, mesmo não sendo exatamente da universidade, mas o CIEC, que estava sendo criado, possibilitava isso. Eu ajudei a Heloisa na montagem, arrumei um pouco a “cozinha” do CIEC no começo, depois o CIEC pegou seu rumo. E isso sempre trabalhando na Embrafilme. Também não podia ficar muito no CIEC, porque tinha a Embrafilme, tinham as crises da Embrafilme, os filhos... Mas foi uma época muito produtiva, muito instigante, muito renovadora, que deu muitos frutos. Depois, o CIEC se transformou no PACC [Programa Avançado de Cultura Contemporânea], a Heloisa sempre por lá inventando, inventando, inventando... (risos). Ela é muito construtora, né? E foi muito bom ser a pupila dela. Bom, em certa medida, porque eu não segui [carreira universitária]. Mas, no que eu pude aproveitar e conviver com ela, foi muito bom.

MCT: Pensando em todos esses trabalhos sobre mulheres do cinema e do vídeo dos anos 1980 e 1990 que estão sendo retomados neste livro, quase todos eles caíram no esquecimento, mas o teu não. Tu achas que ter saído em livro foi fundamental para isso? Ou vêes outros fatores também?

AP: Me perdoem as Gildas [de Abreu], Evas Nil, não sei mais quem, não sei mais quem, não sei mais quem, mas não tem ninguém como a Carmen Santos. Não sou eu, é a Carmen Santos. Eu só sou a portadora aqui, e nem sou a única mais; já tem mais duas ou três pessoas pesquisando ela. Fui a pioneira, mas não a exclusiva. A Carmen é realmente uma força como produção, como intervenção, como afirmação, como construção, que nenhuma outra foi. Ter sido possível fazer uma edição bem cuidada da dissertação, com apoio da Petrobras, pela Aeroplano, editora da Heloisa, também foi importante. O trabalho rendeu outros frutos, como a apresentação no *Women and the Silent Screen*, de Bolonha, em 2010, e integrar a edição inglesa que o João Luiz Vieira organizou com a Linda Shaw e o Tim Bergfelder sobre o estrelismo no Brasil⁹.

MCT: Voltando para algo que estávamos falando antes, até hoje não tem um arquivo Carmen Santos, mas a pesquisa é muito mais fácil, inclusive pelo teu trabalho, que traz muitas fontes, de lugares diversos. Para além das dificuldades tecnológicas, como foi montar essa dissertação baseada em materiais não organizados e não catalogados?

AP: A gente tinha a vantagem de estar no meio [do cinema]. Eu era comadre do Carlos Roberto [de Souza], que estava pesquisando Humberto Mauro na Cinemateca Brasileira. Comadre mesmo, ele é o padrinho da minha filha. De fazer bife para o Lécio [Augusto Ramos] e o Hernani [Heffner]; de a gente ir lá para casa, “vamos fazer um bife aqui”, e ficar falando, falando, falando... A gente tinha uma irmandade. Chegou um momento da pesquisa em que éramos muito próximos, então houve muita troca de informação. Esse roteiro, por exemplo, do Getúlio no Arquivo Nacional, quem me deu foi o Carlos

9 PESSOA, Ana. A star in the spotlight: Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (ed.). *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*. New York: Berghahn Books, 2018.

Roberto. Depois, até queria que você desse uma pontuadinha, porque é importante. Foi a pesquisadora dele que achou. [...] Então, a gente também trocava entre nós, a gente tentou não fazer o que os mais velhos faziam, de sabotar.

MCT: Acho interessante essa colaboração que vocês tinham. Às vezes, mesmo hoje em dia, a gente não encontra esse espírito colaborativo de pesquisa, e isso me lembrou que na conclusão da sua dissertação tu escreves: “O presente trabalho se integra ao atual esforço de constituição de uma historiografia feminina”. Do que exatamente tu estavas falando quando escreveste isso?

AP: Tinha a Regina. Tinha tido esse trabalho da Fernanda Bicalho com a Patricia Moran das atrizes, então a gente estava avançando. [...] A gente estava fazendo já o *Quase Catálogo* das cineastas, quer dizer, não era... A gente estava num movimento de construção desse espaço do feminino. [...] Ah, a própria Ana Rita [Mendonça] estava fazendo [uma dissertação sobre] Carmen Miranda. A questão da presença feminina no cinema já estava se amparando ali. Foi uma pena realmente... Assim, se eu tivesse ficado mais acadêmica, eu talvez tivesse andado mais rápido, porque a própria Helô também foi seduzida por outras demandas.

MCT: É, a Helô foi por outros caminhos, a Regina passou para Psicologia na UERJ [Universidade Estadual do Rio de Janeiro], Ana Rita também não ficou na academia, e aí esse movimento tão efervescente acabou arrefecendo a ponto de hoje em dia muita gente não saber que ele existiu. Esse é o grande mote deste livro. O que está acontecendo hoje, todos estes estudos sobre mulheres no cinema e no vídeo são ótimos, super interessantes. Mas não é a primeira vez que isso está acontecendo.

AP: É, nós estávamos lá na UFRJ. [...] Aquela ECO era “do balacobaco” mesmo, era ótima. Porque era completamente libertária, desestruturada; você tinha que se estruturar no meio deles, e eram todos fascinantes, então você queria fazer parte daquilo, fazia um esforço de querer entender o que o Muniz Sodré estava falando, o que o Márcio Tavares do Amaral estava falando... Você tem que fazer um esforço para pegar o passo, entendeu? É interessante um processo desses. [...] Você tinha que entrar na onda de alguém, e graças a Deus que a Heloisa me apoiou, porque era uma onda que eu consegui construir ali, um lugar para mim, mas não era fácil não. E tinham pessoas muito inteligentes, com formações mais sólidas, pessoal que vinha da filosofia, da teoria, da construção mais abstrata. E eu, como sou completamente concreta, tinha dificuldade... “Tenho que arranjar um mundo concreto para me situar, senão não vai dar certo não”. E deu certo no fim, foi bem legal.

MCT: Estava tudo acontecendo ao mesmo tempo, o primeiro *Quase Catálogo*, a Embrafilme, o início do trabalho com a Carmen Santos... Como que foi o *Quase Catálogo*? Como tu entraste nele?

AP: Você tem o primeiro? Você tem o filhotinho do *Quase Catálogo*? A gente fez um filhotinho, uma primeira peça. Eu não sei por que fiz aquilo. Eu fiz uma primeira peça com a Monica, filha do Orlando Bomfim, ela estava lá pela ECO, eu acho, e aí eu falei: “vamos fazer um questionário com as mulheres?”. [...] A gente fez um folhetinho, uma peça simples, mas bem acabada, teve apoio da Coordenadoria Mulher

e Cultura, do Ministério da Cultura¹⁰.

MCT: Que ainda não era o projeto do *Quase Catálogo*? É um antecedente?

AP: Acho que a gente chamou de *Quase Catálogo*, o que acabou dando origem aos outros. Veja o que Helô escreveu na apresentação: “Foi com esse sentimento que promovemos um primeiro levantamento da produção cinematográfica realizada por mulheres no Brasil. Por enquanto, chegamos a um quase catálogo. Um documento de trabalho ainda não definitivo e mesmo incompleto mas que nos surpreendeu por apresentar mais de 140 nomes e títulos de filmes. Dados que, por si só, são índices no mínimo provocativos para que se examine com cuidado o que se reflete através do ‘olhar feminino’ no cinema brasileiro”.

Aí veio a Maria Eugênia com a possibilidade do dinheiro do MIS para gente fazer edições, a Maria Eugênia queria edições. A Maria Eugênia queria coisas concretas, queria edições de referência.

MCT: Que ótimo!

AP: Então, a coleção foi esta: vamos fazer apanhados de produção, catálogos de referência de produção. Aí fizemos um *Quase Catálogo* mais ambicioso, maior, podendo processar mais informações. E aí teve a dedicação da Ana Rita, que queria preencher toda a ficha técnica do filme. No curta-metragem, a pessoa acumulava três funções, não tem como telefonar para saber quem foi o microfonista do filme, entendeu? Mas a Ana Rita vinha de uma experiência mais sistemática e ela ficou caçando [esses dados], e eu fui preparar o artigo “Por trás das câmeras”, que serviu de introdução. Mas foi legal, assim, enquanto universo, apanhou bastante gente, foi uma referência, para as mulheres foi importante elas terem aquele livro, né? É um livro da produção feminina e é bonito, bem produzido, com imagens. Foi um sucesso o *Quase Catálogo* das mulheres [cineastas]¹¹, que, sem falsa modéstia, eu acho o mais interessante deles.

MCT: Mas, então, o *Quase Catálogo* foi um sucesso já no lançamento? Qual foi a repercussão dele no lançamento?

AP: Ah, porque elas eram nossas irmãs, né? Todo mundo era da turma. A Heloisa era da turma, eu era da turma, então foi muito legal. [...] A Ana Carolina, que sempre foi uma cineasta paradigmática do feminino, não precisava da bandeira do feminino. Ela é a Ana Carolina, né? Ela era tão interessante, tão instigante, com tantas qualidades, que já tinha uma marca mais pessoal. As outras não, principalmente as

10 Como mencionado na Apresentação, este primeiro *Quase Catálogo* era praticamente desconhecido até o momento. Graças à digitalização feita por Ana Pessoa, pode ser acessado online. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1xNmsrwb9oxPBEy0ixuq1ClO09wkHzVse/view>. Acesso em: 3 set. 2022.

11 Ana Pessoa recordou de parte da cobertura das duas versões do *Quase Catálogo 1* na imprensa. A primeira foi divulgada, por exemplo, no jornal feminista *Mulherio*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/459488/598>; <http://memoria.bn.br/DocReader/459488/653>. A segunda, por sua vez, conseguiu espaço, entre outras publicações, no *Jornal do Brasil*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=5551. Acesso em: 3 set. 2022.

documentaristas, que ficam com mais dificuldade de fazer essa marca. E a questão da marca da produção feminina foi importante.

MCT: E é um trabalho impressionante reunir todas as informações que estão naquele livro em um mundo pré tudo que a gente tem de ferramenta para pesquisar hoje: pré-internet, pré-repositório da Cinemateca [Brasileira]. Era por telefone? Como que era isso?

AP: Era telefone, Correios, mandar fichinha, cobrar. O telefone era a arma mais complexa, e, assim mesmo, você não podia ficar telefonando de qualquer lugar, por que quem ia ficar pagando sua conta de telefone? Também tinha isso. Aí eu também ligava da Embrafilme, elas passavam por lá. Estar naquele ambiente foi um facilitador. Não teria sido possível se não fosse assim.

MCT: E antes do *Quase Catálogo* teve *As Musas da Matiné* [1982]. Vocês tinham contato com as autoras, com essa pesquisa anterior? Teve algum diálogo?

AP: A Elice [Munerato] era casada com o Sérgio Augusto, então, digamos, era do meio cinematográfico. Mas, assim, recolhidos, porque o Sérgio não era um “cinematequeiro”, ele sempre foi mais jornalista. Mas ela veio antes, né? Uma década antes? Ela vem com uma mulher, uma socióloga, não é isso? Qual é o nome da outra autora do livro?

MCT: A Maria Helena Darcy de Oliveira.

AP: Que é o quê, socióloga?

MCT: Ela é das Ciências Sociais.

AP: É, porque ela vem da linha francesa, eu acho. Mas foi muito importante, muito legal. É uma referência, todo mundo queria ter o livro. Ele esgotou logo, também porque era uma ediçãozinha pequena. Mas ela não deu filhos, porque estava muito em voo próprio, isolada. A coisa da Heloisa foi porque estava na universidade, tinha uma possibilidade de tentar fazer um ninho.

MCT: E ela fez, com a participação de vocês. Este capítulo mesmo é prova disso.

SOBRE AS PRIMEIRAS E TERCEIRAS PESSOAS DESTA LIVRO**Ana Maria Pessoa dos Santos (Ana Pessoa)**

Arquiteta, mestre, com dissertação sobre Carmen Santos, e doutora em Comunicação e Cultura (PPGCOM/UFRJ). Iniciou sua trajetória profissional na Cinemateca do MAM, em 1976; em seguida, ocupou cargos gerenciais nas instituições governamentais Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura e Funarte. A partir de 1996, passou a integrar o quadro de pesquisadores da Casa de Rui Barbosa. É autora do livro *Carmen Santos: o cinema dos anos 20* (2002), entre outros livros e artigos.

.....

Esther Império Hamburger (Esther Hamburger)

Professora Titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Em suas publicações, aborda temas como desigualdades sociais e relações de gênero e raça no cinema, na televisão e nas mídias digitais contemporâneas e na história recente. Foi Tinker Visiting Professor na School of the Arts / ILAS Columbia University, Visiting Scholar no Center for Latin American Studies da University de Harvard e Visiting Professor no Center for Latin American Studies da Universidade de Michigan. É coordenadora do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) e atual presidente da Associação Kinoforum.

.....

Hanna Henck Dias Esperança (Hanna Esperança)

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolve a pesquisa *O cinema de Olga Futemma: trajetória da uma experiência entre culturas*. Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com a dissertação *Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980*. Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Faculdade de Artes do Paraná da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Como diretora, realizou o documentário *ViajoSola* (2018).

Heloisa Helena Oliveira Buarque de Hollanda (Heloisa Buarque de Hollanda)

Graduada em Letras Clássicas (PUC-RJ), mestre em Letras (UFRJ) e doutora em Letras (UFRJ). Atualmente, é Professora Emérita de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação e Coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. É autora de muitos livros, entre eles: *Quase Catálogo 1: Realizadoras do cinema no Brasil (1930/1988)* (1989), *Quase Catálogo 3: Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908-1930* (1991), *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018) e *Feminista, eu?: literatura, Cinema Novo e MPB* (2022).

**Marina Cavalcanti Tedesco**

Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCine da Universidade Federal Fluminense. Pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Entre suas publicações, destacam-se a coorganização dos livros *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (2017) e *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (2013), além da organização do livro *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção* (2021).

**Paula Alves de Almeida (Paula Alves)**

Diretora do Instituto de Cultura e Cidadania Femina e do Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino. Doutora em População, Território e Estatísticas Públicas pela Escola Nacional de Ciências Estatísticas (ENCE/IBGE). Mestre em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais também pela ENCE/IBGE. Bacharel em Comunicação Social – Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA-UFRJ) e do Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (CENA-UFSCar).

Regina Glória Nunes Andrade (Regina Andrade)

Graduada em Pedagogia e em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia e doutora em Comunicação Social pela Escola de Comunicação da UFRJ, onde desenvolveu a tese *A cena iluminada (psicanálise e cinema)* (1988), orientada pelo Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral. Foi Professora Visitante na França (2005-2012) e em Angola (2006-2014). Em 2014, recebeu o Prêmio de Honra ao Mérito da Universidade Agostinho Neto (Angola). Professora Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social. Coordenou o Projeto CAPES/COFECUB – 2011-2015. No momento, orienta Pós-Graduação na UERJ, é Bolsista e Pesquisadora Visitante Emérita da FAPERJ e Bolsista Cientista de Nosso Estado (FAPERJ 2022).

**Telma Elita Juliano Valente**

Graduada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, onde realizou a dissertação *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993* (1995), doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutora em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente, é professora associada da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Design, atuando principalmente nos seguintes temas: semiótica peirceana, linguagens audiovisuais, organização de evento e produção de *podcast*.

EM TERRA DE TAMANDUA
Feminista com Vídeo

nto de
iversi
gência
tre em
f. Dr.

a redação fina
ELMA EL

rtan
Esc. Comissão
dade, 08/11/95
ra
105 CESAR PI

