

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

.....

Marina Cavalcanti Tedesco (Org.)

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*<sup>1</sup>, 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 organização<sup>2</sup>. 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 dele<sup>3</sup>.

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 Feminista<sup>4</sup>, 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*<sup>5</sup>, *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)<sup>6</sup>. 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 Carnaval* 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)<sup>7</sup>.

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)<sup>8</sup> 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.

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