

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

ALINA NUNES

VÍDEO POPULAR, ARMA FEMINISTA:
narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980

FLORIANÓPOLIS

2019

Alina Nunes

VÍDEO POPULAR, ARMA FEMINISTA:
narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do grau de Bacharelado em História, sob orientação da Prof^a Cristina Scheibe Wolff.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Nunes, Alina

Vídeo popular, arma feminista : narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980 / Alina Nunes ; orientadora, Cristina Scheibe Wolff, 2019.

78 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. História. 2. Vídeo. 3. Feminismo. 4. Histórias de vida. 5. Ditadura militar. I. Wolff, Cristina Scheibe. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos cinco dias do mês de julho do ano de dois mil e dezenove , às 10 horas e 00 minutos, na Sala 10 do Departamento de História, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Profª. Drª: Cristina Scheibe Wolff (Orientador(a) e Presidente); Profª. Drª: Alessandra Soares Brandão (Titular); Ms Isabela Fuchs (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 60/HST/CFH/2019, a fim de arguirm sobre o Trabalho de Conclusão de Curso da Acadêmica Alina Nunes, intitulado: **“Vídeo popular, arma feminista: narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980”**. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, a Acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Profª. Drª: Cristina Scheibe Wolff, nota 10,0, Profª. Drª: Alessandra Soares Brandão, nota 10,0, Ms Isabela Fuchs, nota 10,0, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 10,0. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 10 de julho de 2019. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 05 de julho de 2019

Profª. Drª: Cristina Scheibe Wolff (Orientador(a))

Profª. Drª: Alessandra Soares Brandão (Titular)

Ms Isabela Fuchs (Suplente)

Alina Nunes (Acadêmica)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que a acadêmica Alina Nunes, matrícula n.º 14101939
entregou a versão final de seu TCC cujo título é Vídeo popular, arma feminista:
narrativas de mulheres nos anos 1970 e 1980, com as devidas correções
sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 09 de julho de 2019.

Assinatura manuscrita em tinta preta de Cristine Scheibe Wolf, sobre uma linha horizontal.

Orientadora

Dedico este trabalho à memória de André Monteiro. Por tudo que ele deixou em mim e por todas as gerações de jovens poetas que ainda vão ouvir falar dele – pois ainda há uma saída: entrar no acaso e amar o transitório.

AGRADECIMENTOS

Os anos da graduação foram longos e intensos. Os aprendizados não aconteceram somente dentro das salas de aula do CFH. Aprendi também na rua, nos protestos, nas ocupações. Nos jantares, nos bares, nos cafés. Ao telefone, em vídeo-chamadas, em mensagens instantâneas. História, política, poesia. As pessoas que cruzaram meu caminho foram inúmeras, e todas elas fazem parte disso de uma maneira ou de outra. Por isso, talvez, esses agradecimentos se estendam mais do que deveriam.

Tudo o que vivi nos últimos cinco anos só foi possível graças ao apoio dos meus queridos progenitores, que, no auge dos meus 16 anos, aceitaram minha ideia maluca de morar em Florianópolis e estudar na UFSC. A presença de Maurício, meu pai, mesmo 700 quilômetros distante, foi essencial. Obrigada pela paciência, pelas longas conversas no telefone, pelas poesias e, é claro, pelo financiamento da minha estadia em Florianópolis. À Cristiane, minha mãe, agradeço por me mostrar que o mundo é um lugar enorme e que não há limite para o que eu quiser sonhar. Obrigada por sempre acreditar em mim e por me fazer acreditar em ti de volta.

Quatro mulheres me mostraram a importância de sentar-se em um sofá confortável – especialmente à tarde, ao Sul do mundo, em dias de inverno – e ouvir histórias de vida. Agradeço especialmente a elas: vó Maria Helena, vó Eliana, bisá Enilda e tia-avó Ana Maria. É um privilégio ter mulheres como vocês na minha família. Outros membros dessa família tão grande-e-tão-pequena que merecem um agradecimento, principalmente por deixarem os dias mais leves são meus irmãos, Gabriel, Mariano e Guilherme.

Por me ensinar, desde o começo, sobre a importância das histórias (ainda) não contadas, dedico um enorme agradecimento à Taiane, minha professora de História preferida.

Minha experiência na UFSC não teria sido a mesma sem minhas amigas historiadoras, companheiras nos atos no centro da cidade, nas ocupações e nos jantares por aí. Agradeço à Lara pela honra de ter sido sua dupla nos últimos anos, pela compreensão e pela confiança; Duda, pelas conversas sempre inspiradoras na sacada cheia de plantinhas, pelos abraços inesperados, pelas refeições compartilhadas; Rafa, pelo companheirismo, pela sensatez, por me dizer para respirar fundo; Amanda, por sempre saber o que dizer, por estar por perto, pelos vinhos e gins compartilhados. Eu amo muito vocês, e sei que seguiremos juntas na luta.

Falando em historiadoras, é preciso dizer que a realização desse trabalho, minha formação acadêmica e política não teriam sido as mesmas se eu não tivesse sido acolhida no Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH) como Bolsista de Iniciação Científica em 2017. Dedico um agradecimento às professoras Joana Maria Pedro e Janine Gomes da Silva por fazerem desse espaço tão especial um espaço possível. Agradeço especialmente à minha

orientadora Cristina Scheibe Wolff: pela atenção ao trabalho, pela confiança, pela liberdade, por me deixar com o coração tranquilo após nossas reuniões. A experiência na Iniciação Científica com certeza foi muito mais leve por ter sido sua a orientação.

Ainda do LEGH, Isa Maria, Luiz Augusto, Luísa (e Lara, mais uma vez), obrigada por serem parceiras e dividirem as angústias desse intenso fim de graduação. Agradeço à Isabela Fuchs por aceitar fazer parte da minha banca e por escrever comigo um capítulo do *Mulheres de Luta*. Dedico um agradecimento mais do que especial ao Jair Zandoná – é difícil se quer pensar por onde começar a agradecê-lo. No último ano-e-meio, o contato com Jair foi inesperado e admirável. Muito obrigada pelas trocas sobre literatura, por me ensinar as especificidades da ABNT, pelas ideias para a organização da monografia, por revisar meus escritos, pela companhia e pelo café nas tardes de LEGH.

Agradeço à professora Alessandra Brandão por aceitar o convite de compor minha banca de defesa, por todas as considerações e pelos projetos que ainda virão.

Um grande agradecimento à Fernanda Fachin por me contar sobre diretoras cubanas e sobre cinema moderno e sobre muitas outras coisas. À Anna Carolina Soares por toda a poesia e pela leitura atenta desse trabalho no além-mar. À Mari Cordeiro pela sorte de tê-la encontrado e por me permitir dividir as angústias do TCC. Ao Leo Zerino por me ajudar na entrevista com a Rita e por ceder o teto e a amizade em São Paulo. Ao Carlos Ernesto (Maumau) pela companhia ao longo da graduação. Ao João Carlos por me salvar aos quarenta e cinco do segundo tempo ao disponibilizar o “fatídico ensaio” e por todas as outras trocas. À Analu Favretto pelas referências rápidas pelo Twitter. Agradeço especialmente ao Victor Sieben pela leitura atenciosa dos trechos descosturados desse trabalho, pelo afeto e por amenizar a tensão da escrita ao provocar risadas sinceras e estrondosas nas tardes cinzentas de estudos.

Agradeço à Rita Moreira e à Jacira Melo pelas entrevistas, pela confiança e pela inspiração. À Rita, ainda, agradeço pelos vídeos e fotografias e pelas conversas que seguem.

Por último, mas não menos importante, a realização desse trabalho só foi possível graças a CAPES e ao CNPq. Ao CNPq, agradeço a bolsa de Iniciação Científica no projeto *Políticas da Emoção e do Gênero na Resistência às ditaduras do Cone Sul*; À CAPES, agradeço o financiamento do projeto *Mulheres de Luta: Feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)*. É essencial que lutemos pela pesquisa, pela educação pública brasileira, pois “se a educação sozinha não transforma a sociedade, sem ela tampouco a sociedade muda”.

Pelo avesso chego ao fim, isto é, ao começo. Porque é um momento difícil de se formar historiadora, e o fim da graduação significa meramente o começo de uma luta que há de ser cada dia maior. A balbúrdia acaba de começar.

*Corro de mamãe para vovó
carregada de sacolas.
Mas é no caminho que exclamo:
– Agora posso tudo!
Para essa figura obstinada vou até a
exaustão,
valente,*

(Ana Cristina César)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo entender os usos do vídeo como ferramenta de mobilização nos movimentos feministas dos Estados Unidos e do Brasil durante as décadas de 1970 e 1980, compreendendo a potencialidade da arte como discurso de resistência política no contexto da ditadura militar. Para delinear os caminhos do vídeo feminista nesses dois países, utilizo como fonte entrevistas realizadas com Rita Moreira e Jacira Vieira de Melo, e, através da análise de suas histórias de vida, utilizando ferramentas da história oral, da história das mulheres e da micro-história, é possível identificar os diálogos entre os vídeos produzidos por elas e as discussões do feminismo do período. Ainda, as experiências de Rita Moreira e Jacira Melo demonstram que a consolidação do movimento feminista no Brasil e nos Estados Unidos foi percebido como um conflito social.

Palavras-chave: Vídeo. Feminismo. História das mulheres. Histórias de vida. Ditadura militar.

ABSTRACT

This monography aims to understand the uses of the video as a tool of mobilization in the feminist movements of the United States and Brazil during the 1970s and 1980s. It is important to stress the potential of art as a discourse of political resistance in the context of the Brazilian military dictatorship. In order to delineate the paths of the feminist video in these two countries, my sources are two interviews, one with Rita Moreira and the other with Jacira Vieira de Melo. Through the analysis of their life stories, using oral history, women's history and micro-history tools, it is possible to identify the dialogues between the videos produced by them and that moment feminist discussions. Still, Rita Moreira's and Jacira Melo's experiences may demonstrate that the consolidation of the feminist movement in Brazil and in the United States was perceived as a social conflict.

Keywords: Video. Feminism. Women's History. Life History. Brazilian Military Dictatorship.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Cartazes produzidos pelo Comitê de Ação do Ateliê Popular da Escola de Belas Artes de Paris durante os eventos de maio de 1968. 25
- Figura 2:** Um dos cartazes do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, de 1985. 39
- Figura 3:** Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, em 1977. 45
- Figura 4:** Uma das cenas do vídeo *Lesbian Mothers* (1972). 48
- Figura 5:** Cartaz do festival *Women for Women*, realizado entre 16 e 20 de janeiro de 1974. 49
- Figura 6:** Uma das exibições do festival *Women for Women*. 50
- Figura 7:** Cartaz do curta-metragem *Mulheres da Boca*, dirigido por Inês Castilhos e Cida Aidar, 1981. 58

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ARTE LONGA, VIDA BREVE: O VÍDEO COMO FERRAMENTA POLÍTICA	21
	<i>2.1 O vídeo no hemisfério norte: as experiências nos Estados Unidos e na França</i>	24
	<i>2.2 O vídeo na América Latina e no Brasil em contextos de ditadura</i>	29
3	AS HISTÓRIAS DE VIDA	40
	<i>3.1 Rita Moreira, lesbianidade em cena</i>	41
	<i>3.2 Jacira Vieira de Melo, militância no vídeo documentário</i>	53
4	CONSIDERAÇÕES (PARCIAIS)	65
5	REFERÊNCIAS	69
6	APÊNDICE	75
	<i>6.1 Vídeos de Rita Moreira</i>	75
	<i>6.2 Vídeos de Jacira Vieira de Melo</i>	75

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo explorar as trajetórias de vida de Jacira Vieira de Melo e Rita Moreira, produtoras de vídeos feministas durante o período da ditadura, compreendendo os usos políticos do vídeo na resistência das mulheres ao regime. Por meio de duas entrevistas, realizadas com as cineastas¹ em 2018 e 2019, é possível traçar os diálogos entre os movimentos feministas e os usos do vídeo como ferramenta de resistência política frente à ditadura² no Brasil, além de compreender o lugar da produção de vídeos como uma importante experiência feminista.

A concretização desse trabalho só foi possível graças ao meu ingresso no Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), em 2017, como bolsista de iniciação científica. Sob orientação e supervisão da professora Cristina Scheibe Wolff, vinculei-me a dois projetos: *Políticas da emoção e do gênero nas resistências às ditaduras do Cone Sul*, financiado pelo CNPq, e *Mulheres de Luta: Feminismo e Esquerdas no Brasil (1964-1985)*, financiado pela CAPES.³ Ao longo das trocas acadêmicas e afetivas com as colegas e professoras do LEGH, e a partir do contato com novos temas dentro do grupo de leituras de todas as quartas-feiras, pude delimitar meu tema de pesquisa como parte dos projetos aos quais sou vinculada, o que também acabou resultando em minha monografia.

Em um período de intercâmbio na Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, em 2017, cursei uma disciplina nomeada “Os arquivos do cinema militante: estatuto, conservação e usos”. Como trabalho final da disciplina, realizei uma pesquisa sobre um coletivo de cinema militante feminista francês dos anos 1970. Os trabalhos de Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig e Iona Wieder, militantes do *Mouvement de Libération des Femmes* (M.L.F), fundadoras do coletivo de cinema militante *Les Insoumuses*, debatiam questões do feminismo francês daquele período. No meu retorno à Universidade Federal de Santa Catarina, ingressando no LEGH e tendo contato com leituras decoloniais, questioneei meu lugar de mulher latino-americana estudando mulheres francesas. Se “o pessoal é político”, como afirmou a feminista

¹ Outro termo que poderia ser utilizado seria “videasta” ou “vídeoasta”, mas opto pela utilização de “cineasta” para referir-me às pessoas que produziram vídeos. Entretanto, é importante diferenciar a produção do cinema de película, a produção dos vídeos em formato de fita magnética e a produção do vídeo em formato digital. A discussão sobre o chamado “cinema expandido” não será feita nessa monografia. Ver mais em: MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997 e PARENTE, André. *A forma cinema: variações e rupturas*. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 23-47.

² Sem adentrar na discussão sobre os termos “ditadura civil-militar” ou “ditadura militar”, opto, nesta monografia, por utilizar os termos “ditadura” e “ditadura militar”. Entretanto, é importante relembrar a participação do empresariado na manutenção de governos não democráticos, e falo sobre o golpe de 1 de abril de 1964 e sobre o golpe de abril de 2016.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Carol Hanisch em 1969, a escolha do meu tema de pesquisa também reflete uma escolha política. Assim, ainda buscando compreender os usos do vídeo como ferramenta de resistência, comecei a pesquisar se, no Brasil, existiam coletivos de vídeo feminista similares às *Insoumuses* durante as décadas de 1970 e 1980, procurando bibliografia a partir do já conhecido termo “cinema militante”. Tão logo percebi, no Brasil, a predominância de outro termo, “vídeo popular”. As pesquisas sobre coletivos feministas me apontaram Jacira Melo como integrante de um coletivo chamado Lilith Vídeo, cujo qual chamou-me atenção principalmente por ter uma formação semelhante ao *Les Insoumuses* – três mulheres jovens abordando em seus vídeos temas discutidos pelos movimentos feministas do período. Enquanto eu realizava o levantamento bibliográfico sobre a atuação de Jacira Melo e do coletivo Lilith, um outro nome importante surgiu: Rita Moreira. Ela também utilizou o vídeo como ferramenta propagadora das discussões dos feminismos, mas, por ter tido contato com o vídeo nos Estados Unidos, suas experiências foram diferentes das experiências de Jacira Melo no Brasil.

O momento histórico-político no qual estamos inseridas, não só no Brasil, mas no mundo, é extremamente delicado para nós, historiadoras. Com a ascensão da extrema-direita e de seus discursos anti-intelectualidade, a história tem sido obliterada e as narrativas ressignificadas para o benefício de quem narra. As políticas do esquecimento em torno da memória sobre a ditadura têm se mostrado pungentes desde as vésperas das últimas eleições presidenciais – a destruição da memória atinge não só as minorias, cujos direitos, conquistados a partir de lutas históricas, têm sido retirados, mas a memória de todo o país. Em um governo em que emissoras de televisão são proibidas de utilizarem os termos “golpe militar” e “ditadura”⁴, nossa tarefa de preservar a memória daqueles e daquelas que resistiram aos 21 anos do regime militar é, mais do que nunca, urgente. Não podemos contribuir com as políticas do esquecimento, e a escrita desse trabalho busca pensar novas narrativas sobre a ditadura “para que nunca se esqueça, para que nunca mais aconteça”.

Em regimes de exceção, a resistência encontra seu caminho nos mais variados campos. Além da militância política organizada em partidos de esquerda, em organizações do movimento estudantil ou na luta armada, na ditadura militar brasileira, as ideias de resistência circulavam na música, no teatro, no cinema, nas artes plásticas, tornando o campo artístico palco de embates políticos e de resistência. Dessa forma, nos anos 1980, o vídeo no Brasil

⁴ AMADO, Guilherme. Sob Bolsonaro, EBC proíbe uso de termos “ditadura militar” e “golpe”. 10/04/2019. Disponível em: <https://epoca.globo.com/guilherme-amado/sob-bolsonaro-ebc-proibe-uso-de-terminos-ditadura-militar-golpe-23588041>. Acesso em abril de 2019.

passou a ser mais um mecanismo de resistência e de ação política⁵, sendo uma importante ferramenta de luta para os incipientes movimentos sociais que, com força, ascendiam ao longo do período da redemocratização. Assim, é importante ressaltar que o projeto latino-americano do uso político do vídeo não foi meramente uma imitação do que aconteceu no hemisfério norte, mas um projeto antropofágico muito próprio e específico da América Latina. Se na Europa e nos Estados Unidos o vídeo se popularizou nos anos 1970 através de uma promessa de subversão da grande rede de televisões, na América Latina o vídeo foi pensado de outra forma, vinculado, desde o princípio, aos mais diversos movimentos sociais, inclusive o feminismo. Assim, é primordial pensar o vídeo popular⁶ como uma importante ferramenta da resistência contra a ditadura militar brasileira e da luta pela redemocratização, um momento histórico-político crucial para a consolidação do feminismo no Brasil. Dessa maneira, é interessante compreender como se articulavam os movimentos feministas brasileiros e como o meio audiovisual se posicionava nesse meio político, além de perceber a subjetividade da trajetória de vida das feministas que passaram a utilizar o meio audiovisual como estratégia para a luta política. Por outro lado, a título de comparação, cabe pensar o contexto dos usos do vídeo nos Estados Unidos, associados à ascensão da chamada “segunda onda do feminismo”⁷, da qual fazia parte a *National Organization for Women* (NOW).

Se para Adorno e Horkheimer (1985) a arte foi cooptada pelo capital, cabendo aos filmes a legitimação das ideologias das classes dominantes e a manipulação das classes subalternas, a difusão do vídeo na América Latina traz novos significados para a compreensão das funções da arte. Nesse sentido, é possível compreender que o desenvolvimento do projeto do vídeo popular no Brasil tem um caráter contra hegemônico em relação à cultura dominante. Ainda, nos dias de hoje, os estudos que colocam o cinema como objeto de pesquisa histórica costumam refletir sobre o cinema ficcional, que compõe o circuito comercial – esse também chamado de circuito tradicional. Mesmo quando os estudos se detêm sobre o cinema documentário, ou seja, o cinema

⁵ Segundo Maria da Glória Gohn (1997, p. 36), “a câmera de vídeo foi um instrumento importantíssimo para registrar eventos dos movimentos populares nos anos 1980, assim como para desenvolver projetos de educação popular e formação de lideranças”.

⁶ Cabe uma reflexão sobre a real popularização do projeto do vídeo popular na América Latina e no Brasil. Mesmo sendo mais barato do que o cinema de película, o acesso às ferramentas de produção de vídeo continuou sendo marcado pela questão de classe. O chamado “vídeo popular” não atingiu todas as camadas da população. As classes médias e altas são as que conseguem produzir vídeos no Brasil e na América Latina. Ver mais em SANTORO, Luís Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

⁷ Existe uma discussão sobre a utilização do termo “ondas” do feminismo, termo esse que evocaria a construção cronológica e positivista de uma narrativa progressista do feminismo, como aponta Clare Hemmings (2009). Essa narrativa ignora que o feminismo vem sendo construído constantemente desde o fim do século XIX (CRESCÊNCIO; PEDRO; WOLFF, 2016). Entretanto, reconheço que a utilização do termo “ondas” do feminismo é importante para demarcar o contexto histórico sobre o qual se discute – assim, quando utilizado, o termo estará entre aspas.

de não-ficção, num geral, os objetos são os filmes que circularam dentro desse mesmo circuito. Os estudos sobre os filmes que não compõem esses circuitos, como os cinemas militantes europeus, o vídeo popular na América Latina, e mesmo a videoarte, não são muito numerosos dentro da área de estudos históricos do cinema, mas, essas formas de fazer cinema devem ser consideradas, sem dúvidas, como cinemas de contestação⁸, pois por meio da estética e das temáticas principais de suas narrativas vão contra o que é considerado convencional dentro da cultura hegemônica. Assim, esses tipos de produção audiovisuais são possibilidades da resistência dentro da indústria cultural.

Além disso, grande parte do cinema e dos estudos cinematográficos são construídos através de olhares masculinos. Em uma área que prioriza o viés masculino, escolher pesquisar a partir do viés feminino é uma escolha política. Priorizar a análise do viés feminino e feminista do cinema contribui para uma crítica à sociedade patriarcal, e, ainda, contribui para a escrita de uma história das mulheres. Embora o cinema seja uma arte extremamente recente em termos históricos, as narrativas de sua história já pululam de invisibilidades. O campo da história das mulheres no cinema é bastante novo, e o trabalho de preservação da produção e da história dessas cineastas é praticamente um trabalho arqueológico. De acordo com Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (2017), as primeiras tentativas de contemplar a história do cinema feito por mulheres no Brasil aconteceram nos anos 1980, com a publicação de *As musas da matinê*, em 1982 uma pesquisa encabeçada por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira. Em 1989, Heloísa Buarque de Hollanda publicou *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, um inventário de todos os filmes dirigidos por mulheres até 1988, um documento histórico de extrema importância para as futuras pesquisas na área. A publicação, feita com base em pesquisas coordenadas por Ana Pessoa e Rita Mendonça, demonstrava o reconhecimento da urgência da preservação da história do cinema feito por mulheres, o que parecia não interessar aos historiadores da área do cinema (HOLANDA; TEDESCO, 2017).

Graças ao esforço contínuo de pesquisadoras tanto na área da história quanto a área do cinema, pouco a pouco a história do cinema vem sendo reescrita, dessa vez, sem invisibilizar as mulheres. O caminho ainda é longo, mas produções muito importantes foram publicadas na última década. É o caso do livro *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado

⁸ Romain Lecler refere-se ao cinema militante como um cinema de contestação, que capaz de mostrar a experiência da dominação, da repressão e da revolta das militâncias políticas. Penso os cinemas de contestação dentro dessa definição. Ver mais em: LECLER, Romain. Gauchir le cinéma: un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967 – 1980). *Participations*, nº 7, p. 97-125, 2013.

pelas já citadas Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. No mesmo sentido, a tese de doutorado de Ana Maria Veiga, *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*, de 2013, é uma importante análise das especificidades do cinema feito por mulheres durante a ditadura. A escrita dessa monografia pretende contribuir para esse crescente campo de pesquisa.

Como toda pesquisa que busca elucidar uma história das mulheres, esse trabalho tem como um de seus objetivos questionar as narrativas históricas ditas cristalizadas, universais e masculinas. Como apontou Joan Scott (1992, p. 78), reivindicar a escrita da história das mulheres “questiona a prioridade relativa dada à ‘história do homem’, em oposição à ‘história da mulher’, expondo a hierarquia implícita em muitos relatos históricos”. Nesse sentido, compreender o conceito de gênero, utilizado como categoria de análise, é importante para o fazer dessa história das mulheres. Scott (1995, p. 75) aponta o gênero como “criação social imposta sobre um corpo sexuado”, em outras palavras, “a organização social da diferença sexual” (SCOTT, 1995, p. 72). Todo um sistema de opressão opera a partir disso: as hierarquias passam a ser de gênero, e não meramente de sexo. Sendo assim, as hierarquias de gênero são repetidas em todos os âmbitos sociais, e, dentro do mundo da produção audiovisual, não teria por que ser diferente. Isso é notável no que diz respeito à trajetória política das produtoras de vídeo.

Assim, o gênero, construído socialmente e estabelecido pelas relações de poder que se dão pelo patriarcado, são legitimadas por um domínio de relações sociais. Cabe, assim, o conceito de tecnologias de gênero: Teresa de Lauretis (1987, p. 208) defende que “o gênero, como representação e como auto representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana”. Essas tecnologias produtoras da diferença sexual, como a moda, o cinema, entre outras, seriam, então, as tecnologias de gênero. É essencial valorizar produções que quebrem com essa perspectiva e que não funcionem como uma tecnologia de gênero, como é o caso das produções audiovisuais de Rita Moreira e Jacira Melo. A análise de suas trajetórias, valorizando o fato delas serem mulheres que produzem vídeos sobre e para mulheres em uma sociedade marcada pelas hierárquicas relações de gênero sublinha as possibilidades da produção audiovisual que subverta o cinema tradicional, comercial, que normalmente fundamenta as tecnologias de gênero.

Para a realização da pesquisa histórica, a disponibilidade das fontes é sempre uma questão-chave. Quando versamos sobre a escrita da história das mulheres, tratar da disponibilidade das fontes se torna uma questão extremamente sensível. Afinal, “os materiais

que (...) historiadores utilizam (arquivos diplomáticos ou administrativos, documentos parlamentares, biografias ou publicações periódicas...) são produtos de homens que têm o monopólio do texto e da coisa públicos” (PERROT, 2017, p. 120). Se, para Walter Benjamin, a tarefa fundamental dos historiadores e historiadoras é “escovar a história a contrapelo” (LÖWY, 2005), dando voz àqueles e àquelas antes ignorados pela história, também é tarefa fundamental a busca por novas metodologias que deem conta de narrar a história de outros sujeitos e outras sujeitas, escondidos nas entrelinhas da narrativa histórica oficial. O desenvolvimento da metodologia da história oral a partir do fim da década de 1960 foi muito importante para evidenciar as entrelinhas da história.

Como aponta Thompson (1992, p. 26), “a história oral pode resultar não apenas numa mudança de enfoque, mas também na abertura de novas áreas importantes de investigação” dentro da história. A história oral, ao recriar as narrativas de histórias de vida, pode ser a única forma de ouvir sobre quem não deixou registros escritos. Ela produz a voz que não existe – e, “uma vez que a experiência de vida das pessoas de todo tipo possa ser utilizada como matéria-prima, a história ganha nova dimensão” (THOMPSON, 1992, p. 25). Assim, é compreensível que o crescimento do campo da história oral e do campo da história das mulheres se dê em conjunto, pois ambas buscam inserir na história as vozes que não eram ouvidas, objetivando a escrita de uma “história vinda de baixo” (SALVATICI, 2005, p. 29). Assim, a história oral pode funcionar como uma revanche das mulheres à história tradicional, pois esta as incumbiu de silêncios em sua tradição (PERROT, 1989).

Para além da escrita de uma “história vinda por baixo”, a história oral também é importante para a escrita de narrativas sobre a ditadura militar. As discussões sobre a importância da memória testemunhal em cenários de repressão, bem como as sobre as políticas de memória – e de esquecimento – são amplas e não serão aprofundadas nesse trabalho⁹, mas cabe ressaltar a importância da história oral como ferramenta para o trabalho com a memória testemunhal. Tanto as campanhas pela abertura dos arquivos da ditadura quanto o significativo aumento nas pesquisas a partir das histórias de vida de pessoas perseguidas pela ditadura fazem parte de dois processos importantes: “o direito e o dever de lembrar os traumas (...) e sobre eles

⁹ Sobre as políticas de memória das ditaduras no Cone Sul, ver JOFFILY, Mariana. Memória, gênero e repressão política no Cone Sul (1984-1991). *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 111-135, jan./jun. 2010; ARAÚJO, Alexandre G. *Justiça de transição e a Comissão Nacional da Verdade do Brasil: disputas de memória e políticas de conciliação*. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017. Sobre o testemunho, ver SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, UFMG, 2007; RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

falar, e o direito ao registro, à interpretação e à análise histórica desse período traumático no Brasil” (ROVAI, 2013, p. 110).

Ocasionalmente, quando pensamos em narrativas de resistência à ditadura, é evocada uma imagem masculina¹⁰: o carismático líder estudantil nos anos 1960, o guerrilheiro viril e corajoso nos anos 1970, o líder sindicalista em cima do palanque nos anos 1980. As narrativas das resistências das mulheres não vão ao encontro dessas imagens – muitas vezes, a resistência dessas foi “silenciosa”, nos espaços privados, e silenciada, inclusive pelos companheiros de militância. Assim, através das narrativas orais, as experiências das mulheres na resistência à ditadura podem constituir novas fontes históricas para os historiadores e historiadoras (ROVAI, 2013). Escutar essas sujeitas históricas evidencia a atuação das mulheres como forças de resistência política à ditadura, seja no movimento estudantil, no movimento operário, na guerrilha ou nas artes.

Muitos historiadores e historiadoras podem considerar as fontes orais como “menos confiáveis” do que outros documentos históricos. Entretanto, como já explicitado acima, todos os documentos são produzidos a partir de um ponto de vista, de um viés, de um local de fala, e, por isso, a crítica às fontes é um exercício fundamental da pesquisa histórica, devendo ser aplicada tanto às fontes escritas quanto às fontes orais. Dito isto, a importância da história oral reina não porque ela traz relatos fidedignos a alguma espécie de “verdade histórica”, mas principalmente porque ela nos conta sobre significados – e isso não quer dizer que os fatos lembrados não tenham validade (PORTELLI, 1997). Nesse sentido,

(...) o único e precioso elemento que as fontes orais têm sobre o historiador, e que nenhuma outra fonte possui em medida igual, é a subjetividade do expositor. (...). Fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez. (...). Empréstimo de uma categoria literária dos formalistas russos, podemos dizer que fontes orais, especialmente de grupos não-hegemônicos, são uma integração muito útil de outras fontes tão distantes quanto a *fábula* – a sequência lógica, causal da história – alcança, mas elas se tornam únicas e necessárias por causa do seu *enredo* – o caminho no qual os materiais da história são organizados pelos narradores de forma a conta-la. A construção da narrativa revela um grande empenho na relação do relator com a sua história. Subjetivamente, faz tanto parte da história quanto os “fatos” mais visíveis. O que os informantes acreditam é na verdade em um *fato* histórico (isto é, o fato no qual eles creem), tanto como naquilo que realmente aconteceu (PORTELLI, 1997, p. 31)

Isto é, o relato é envolvido por inteiro pela subjetividade de quem o conta – subjetividade essa entendida como “o trabalho através do qual as pessoas constroem e atribuem o significado

¹⁰ O debate sobre as relações de gênero nas organizações de esquerda, essas permeadas pelos ideais de sujeito revolucionário masculino, é mais bem explorado na dissertação de Lidia S. Bristot (2018): BRISTOT, Lidia S. *Ser revolucionário ou revolucionária: discursos sobre juventude na esquerda armada latino-americana* (Brasil e Uruguai, 1959-1973). Dissertação (Mestrado em História Cultural). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

à própria experiência e à própria identidade” (PORTELLI., 1996, p. 60). Nesse sentido, a subjetividade dos relatos de mulheres é marcada pelo gênero, e, por isso, não podemos ignorar a relação entre gênero e memória. Como Michelle Perrot (1989) aponta, não existe uma especificidade biológica e natural da memória das mulheres – mas, sem dúvida, existe uma especificidade no sentido em que a memória é produto de relações sociais, essas sempre atravessadas pelas relações de gênero. A memória, portanto, é acumulada, rememorada e narrada de maneiras diferentes por mulheres e homens, tendo em vista suas experiências distintas – isto é, tendo em vista a subjetividade das mulheres.

De acordo com Alejandra Oberti (2010), ao trabalharmos com os relatos de mulheres estamos considerando a possibilidade de propor outras formas de nos relacionarmos com os acontecimentos históricos, podendo redefinir as dimensões a partir das quais analisamos a história. Para a autora, os relatos das mulheres se apresentam como “antimonumentos”, pois os trabalhos com as memórias “no buscan arrancar del olvido a las mujeres que participaron de esas experiencia para colocarlas em um panteón junto a los héroes, sino que recuperan los gestos más sutiles, aquellos más difícilmente representables”¹¹ (OBERTI, 2010, p. 29). Considero que esses gestos sutis possam ser melhor compreendidos quando consideramos a subjetividade da memória das mulheres, essa, sempre atravessada pelo gênero.

Esses são os principais caminhos teórico-metodológicos para a escrita desse trabalho. Tenho como fontes principais duas entrevistas: a primeira, realizada com Jacira Vieira de Melo, em julho de 2018, e a segunda, com Rita Moreira, em abril de 2019. Para a realização dessas entrevistas, contei com o suporte de dois roteiros quase similares, nos quais formulei questões que pudessem ser respondidas de modo a abranger suas histórias de vida, dando enfoque ao marco temporal da ditadura. Também as questioneei sobre suas experiências com o vídeo e com o feminismo, e, no caso de Rita Moreira, sobre as relações entre o movimento lésbico e o movimento feminista. Dessa forma, através da metodologia da história oral, procuro perceber como Rita Moreira e Jacira Melo se construíram como sujeitas históricas dentro de sua trajetória de produção audiovisual, e, refletindo sobre suas subjetividades, busco entender como as relações de gênero marcaram as experiências da militância por meio do audiovisual, de modo a compreender as produções como forma de resistência à ditadura e como ferramenta de propagação de ideias do feminismo.

Assim, divido esta monografia em duas diferentes partes, cada qual com suas divisões em subcapítulos. Na primeira parte, denominada “Arte longa, vida breve: o vídeo como

¹¹ “Não buscam tirar do esquecimento as mulheres que participaram dessas experiências para colocá-las em um panteão com os heróis, mas recuperam os gestos mais sutis, os mais difíceis de serem representados”.

ferramenta política”, busco contextualizar as experiências da difusão do vídeo a partir do surgimento da primeira câmera de vídeo portátil em 1969, compreendendo de maneiras diferentes a chegada do vídeo nos países do hemisfério norte, sobretudo Estados Unidos e França, e nos países da América Latina. Dentro dessa parte, penso como o contexto dos regimes de exceção dentro da América Latina fez com que os usos do vídeo por aqui seguissem dinâmicas bastante diferentes do que as dinâmicas seguidas no hemisfério norte. A seguir, discuto o contexto da ditadura militar a partir da década de 1970, pensando a construção do movimento feminista nesse período como um movimento de resistência não só à opressão patriarcal, mas também lutando contra a repressão da ditadura. Nesse sentido, no último subcapítulo, também abordo a discussão sobre a importância do vídeo como ferramenta para o movimento feminista dentro do contexto da ditadura no Brasil.

Na segunda parte, de título “As histórias de vida”, analiso as entrevistas realizadas com Rita Moreira e Jacira Vieira de Melo. No primeiro subcapítulo, penso a trajetória de vida de Rita Moreira, pensando a sua ida aos Estados Unidos nos anos 1970 como determinante em sua formação como feminista e como artista. No segundo subcapítulo, analiso a trajetória de Jacira Vieira de Melo, salientando a importância de sua militância estudantil e feminista como experiências categóricas para a sua consolidação como produtora de vídeos durante os anos 1980.

2 ARTE LONGA, VIDA BREVE: O VÍDEO COMO FERRAMENTA POLÍTICA

“Si algo confirmé en ese momento es que si uno pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que serlo en términos artísticos.”¹²

“Arte longa, vida breve” é o verso que abre o poema *Greve* de Augusto de Campos, publicado em 1962. Essa ode aos acontecimentos políticos “breves” – como uma greve – porém eternizados pela arte – o poema – é um exemplo da conjunção entre arte e política. Por ser uma importante fonte da expressão cultural e social, sempre inserida em um contexto histórico específico, a arte é carregada de significados marcados por esses contextos. A produção da arte é sempre social, situada e produzida historicamente, além de ser atravessada por razões biográficas, psicológicas e sociais (WOLFF, 1981). Tendo em vista as discussões sobre gênero abordadas na introdução desse trabalho, fica claro que as relações de gênero estão imbricadas às razões biográficas, psicológicas e sociais que são determinantes para a produção artística. Ou seja, a produção artística feminina é diferente da produção artística masculina.¹³ Cabe ainda acrescentar que existe também uma diferença geográfica – destaca-se que o que se faz no hemisfério norte é consideravelmente diferente do que se faz na América Latina, pois, como aponta a feminista Adrienne Rich (1984), um lugar no mapa é um lugar na história.

Desde antes do golpe de 1964, já nos anos 1960, a produção artística engajada politicamente crescia rapidamente no Brasil. O caráter político e contra-hegemônico do Cinema Novo e do Teatro do Oprimido era notável desde o início da década. Já no contexto da ditadura, em 1967 acontecem as primeiras manifestações tropicalistas, consolidando o movimento de mesmo nome com a gravação do álbum *Tropicália ou panis et circenses* em 1968. Esses são exemplos de manifestações artísticas que subvertem não só no teor político de seus discursos, mas também em sua estética inovadora. Como aponta Rancière (2009), o caráter político da arte é também estético no sentido em que se coloca como resistência a determinada forma de partilha do sensível¹⁴ anteriormente estabelecida. Assim, a arte política “encontra no seu teor

¹² MAYER, Mónica. De la vida y el arte como feminista. In: CORDERO, Karen; SÁENZ, Ina. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2007, p. 404.

¹³ A discussão sobre a produção artística feminina e feminista na América Latina em contextos de ditadura é muito ampla, não cabendo a esse trabalho aprofundar discussões sobre o tema. Maria Célia Selem faz uma discussão muito importante sobre o tema em sua tese: SELEM, Maria Célia Orlatto. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Campinas, 2013.

¹⁴ Jacques Rancière define o termo “partilha do sensível” da seguinte maneira: “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (RANCIÈRE, 1995, p. 7 apud RANCIÈRE, 2009)

político, social-crítico e reivindicativo, um movimento para suplantar a técnica formal e tornar visível outros sentidos, significados e subjetividades de protesto” (COSTA; COELHO, 2018, p. 27).

Para além da estética, podemos pensar no caráter contestatório da arte quando pensamos nas produções artísticas como discursos. Para Foucault (1996), o discurso é uma forma de verbalizar diferentes compreensões de mundo, sendo a reverberação de verdades e realidades, efetivando-se no âmbito da materialidade. Assim, é também através da análise de discursos – mas não só – que podemos melhor compreender o material. Para melhor compreender o discurso, é importante a compreensão do que seria a formação discursiva. Foucault (2008, p. 43) define a formação discursiva da seguinte forma:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (...).

É assim que diferentes produções artísticas se enquadram em diferentes formações discursivas, pois existe certa regularidade no uso da linguagem. Por outro lado, os discursos têm como pano de fundo limitante de sua função enunciativa “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2008, p. 133), e, portanto, o discurso é sempre marcado pela alteridade e pela subjetividade.

Ainda, para o mesmo autor, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo por que, pelo que se luta, é o próprio poder do qual queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Dessa maneira, podemos compreender que a partir do momento em que mulheres se apoderam da produção artística, infringe-se a ordem dominante do discurso, pois há a ocupação de espaços de poder outrora exclusivamente masculinos por essas sujeitas subalternadas.¹⁵ Assim, refletir sobre a produção artística das mulheres é também refletir sobre conflitos de poder.

A utilização da arte como discurso feminista cresceu junto à ascensão do feminismo da segunda metade dos anos 1960. Por mais que algumas artistas não se dissessem feministas, pode-se considerar que muitas obras de autoria feminina desse período tem um caráter feminista, pois “a arte faz política antes que os artistas o façam” (RANCIÈRE, 2010, p. 51). A criação da *Artists in Residence Gallery* (A.I.R. Gallery) em 1972, a primeira galeria

¹⁵ Para a melhor compreensão da subversão do discurso pelos sujeitos e sujeitas subalternas, ver mais em SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

exclusivamente feminina de Nova Iorque, significou a consolidação de um espaço para o encontro da arte com o feminismo e vice-versa.¹⁶

Na década de 1970, nos Estados Unidos, Ana Mendieta, Suzanne Lacy e Martha Rosler trabalhavam com alguns temas feministas em comum, como, por exemplo, a normalização do estupro e do feminicídio no país. As três artistas se utilizaram do vídeo como importante meio de realização de suas obras¹⁷. Nos mesmos anos 1970, na França, Nil Yalter dialogava com feminismo por meio da videoarte, produzindo o vídeo *The Headless Woman or the Belly Dancer* em 1974. Também na França, destaca-se a criação de coletivos de cinema militante feminista, como o coletivo *Les Insoumuses*, fundado por Carole Roussoupoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, todas integrantes do *Mouvement de Libération de Femmes* (M.L.F.). No Brasil, entre os anos 1970 e 1980, temos, entre outras artistas, Leticia Parente como pioneira no uso do vídeo para a produção artística. Como exemplo do diálogo da artista com ideias do feminismo temos o vídeo *Preparação I*, que questiona os estereótipos de feminilidade que definem o cotidiano de muitas mulheres. Além disso, temos, é claro, os vídeos de Rita Moreira e de Jacira Melo, mais inclinados à forma do documentário, que abordam temas engajados às questões do feminismo do período.

Quando falamos sobre os usos do vídeo, a discussão equilibra-se sobre a linha que permeia os limites entre a arte e os meios de comunicação. Afinal, o vídeo pode servir tanto à arte quanto aos meios de comunicação em massa. No Brasil, o diplomata e diretor de cinema Jom Tob Azulay levou uma câmera *portapack*, vinda dos Estados Unidos, ao Rio de Janeiro, colocando-a à disposição de artistas como Anna Bella Geiger e Leticia Parente (MACHADO, 2007). Em 1976, o Museu de Arte Contemporânea (MAC) de São Paulo também adquiriu uma câmera *portapack*, disponibilizando o equipamento aos artistas que buscavam novos suportes para a produção artísticas – nesse sentido, Arlindo Machado (2007) não considera esses primeiros artistas como “videastas”, mas como artistas plásticos que tentavam romper com alguns paradigmas da arte por meio do uso das tecnologias audiovisuais. Apesar da tecnologia de vídeo ter chegado no Brasil a partir do meio artístico, foram poucos os artistas que permaneceram utilizando o vídeo com exclusividade.

¹⁶ Outras galerias exclusivamente femininas foram criadas ao longo da 1970 nos Estados Unidos, além da organização de diversos eventos que propunham o contato entre essas mulheres. Ver mais em: GARDNER-HUGGET, Joana. Artemisia Challenges the Elders: How a Women Artists' Cooperative Created a Community for Feminism and Art Made by Women. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v. 33, n. 2, pp. 55-75, 2012.

¹⁷ A artista cubana Ana Mendieta não trabalhou com a tecnologia do vídeo, pois suas *performances* eram gravadas em câmera Super 8. Entretanto, assim como as outras artistas citadas, Mendieta utiliza o audiovisual como meio para sua prática artística.

Assim, no fim dos anos 1970, o acesso ao vídeo no Brasil era muito limitado a esses grupos de artistas, mas, no início dos anos 1980, alinhado aos movimentos sociais que ascendiam na resistência à ditadura, os usos do vídeo foram expandidos. Em 1983, a Sony lançou a primeiro *camcorder*, um equipamento que, ao mesmo tempo, captava e gravava imagens, o que possibilitou uma “democratização” dos usos do vídeo¹⁸, pois essas câmeras contavam com um videocassete acoplado, sem haver a necessidade de outro aparelho para a exibição das produções (OLIVEIRA, 2001). O vídeo acabou por ocupar o lugar que antes era ocupado pelas câmeras Super 8, largamente utilizadas pelos cineastas da contracultura brasileira na segunda metade dos anos 1970, além de ser utilizada por “núcleos cuja produção era gerada por ou destinada a escolas, sindicatos, treinamento de pessoal em organizações, grupos religiosos, comunidades de base” (OLIVEIRA, 2001, p. 36), que buscavam formar “comunicadores sociais”. Dessa forma, essa maneira de utilização do vídeo ficou mais atrelada à esfera dos meios de comunicação do que à esfera da arte.

Ao mesmo tempo, a difusão do vídeo foi uma nova forma de fazer arte, de construir e comunicar discursos. Os usos do vídeo, assim como seus processos de difusão, seguiram dinâmicas muito diferentes no hemisfério norte e no hemisfério sul, notadamente na América Latina. Essas dinâmicas serão explicitadas a seguir.

2.1 O vídeo no hemisfério norte: as experiências nos Estados Unidos e na França

Os eventos do maio de 1968 francês quebraram diversos paradigmas na sociedade ocidental, sendo lembrados até hoje como o momento decisivo para a consolidação da revolução dos costumes.¹⁹ Entretanto, maio de 1968 também trouxe novidades à estrutura da produção audiovisual, notadamente no que diz respeito ao cinema militante, que surgia como uma nova maneira de organizar as imagens dos estudantes e operários que estrelavam os acontecimentos em Paris. A ideia de que a televisão servia aos interesses do Estado, atravessada pela massificação dos meios de comunicação que vinha ocorrendo desde os anos 1950

¹⁸ Segundo Oliveira (2001, p. 35, grifo do autor), o lançamento do *camcorder* implicou “numa simplificação do processo de captura de imagens na medida que até então as câmeras não gravavam, elas apenas captavam. Era necessário que elas estivessem acopladas a um videocassete recorder para que a gravação se efetivasse. A *camcorder* foi justamente o acoplamento em um único objeto das funções de captura de imagens e de gravação destas imagens (*camcorder* = **camera** + **recorder**)”.

¹⁹ O termo “revolução dos costumes” refere-se às mudanças socioculturais experimentadas pelas juventudes de fins da década de 1960 e início da década de 1970. Ocorreram mudanças em várias esferas pessoais e políticas – na verdade, muitos jovens passaram a rejeitar a separação entre pessoal e político, politizando o comportamento, a cultura, o sexo e o amor. A revolução sexual foi uma importante esfera da revolução dos costumes, potencializada principalmente por causa da pílula anticoncepcional. Ver mais em ANDÚJAR, Andrea. De novelas, sexo e rock’ and roll: as relações amorosas em dias de revolução. In: PEDRO, Joana. Maria.; WOLFF, Cristina. Scheibe (orgs.). *Gênero, feminismo e ditaduras no Cone Sul*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010. p. 31 - 51.

(BOYLE, 1997), era influenciada pela popularização do livro de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*.²⁰ Os jovens franceses, desconfiados da imprensa tradicional fortemente regulamentada pelo Estado, procuravam outras formas de comunicar o que vinha acontecendo nas universidades e fábricas paralisadas. Panfletos, pichações, cartazes e o cinema foram alguns dos meios de comunicação utilizados por eles (NUNES; ZACCHI, 2016).



Figura 1: Cartazes produzidos pelo Comitê de Ação do Ateliê Popular da Escola de Belas Artes de Paris durante os eventos de maio de 1968. Acervo online dos Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Nos cartazes acima, a crítica aos meios de comunicação é clara: “A voz do seu mestre”, colocada dentro de um aparelho televisivo nas mãos do general Charles de Gaulle, presidente da França no período, demonstra a crítica à televisão regulamentada pelo Estado. “Imprensa: não engolir” escrito no rótulo de um frasco de veneno, dando a entender que os meios de comunicação em massa eram tóxicos. Para aqueles e aquelas engajadas aos eventos de 1968, a solução para subverter essa ordem seria a adaptação dos meios de comunicação a interesses engajados politicamente, trazendo à tona a ideia da contrainformação²¹, conceito esse justificou não só a produção do cinema militante como também a produção de vídeos nos Estados Unidos e na França durante toda a década de 1970.

Em maio de 1968, a leveza e praticidade das câmeras de 16mm com som direto permitiram a produção dos *ciné-tracts*²². Esses pequenos filmes inauguraram o movimento do cinema militante francês, que pode ser considerado um instrumento de renovação cultural e luta

²⁰ Guy Debord escreveu *A sociedade do espetáculo* em 1967. Ele define a sociedade do espetáculo como uma sociedade onde as relações sociais são mediadas por imagens. Essa nova estruturação da sociedade pretende colocar as pessoas como meras espectadoras e consumidoras dos espetáculos imagéticos, o que suprimiria a possibilidade da consciência de classe.

²¹ Baldelli (1971, apud SANTORO, 1989, p. 23) define a contrainformação como a “circulação de informações sobre situações da luta de classes, às margens dos canais controlados pelo poder constituído e também utilizando os espaços que as contradições da burguesia oferecem no seio desses canais”.

²² Os *ciné-tracts* (tradução literal: “cine-folhetos”) são o conjunto de pequenos filmes, geralmente sem autoria, realizados durante os eventos do maio de 1968. A maioria deles foi gravado em película de 8mm, em câmeras portáteis com microfone acoplado.

política, negando as estruturas clássicas dos filmes e respondendo às exigências do tempo presente – os filmes eram produzidos de maneira quase espontânea, produzidos para o “aqui e o agora” (LECLER, 2013). O cinema militante surgiu junto a debates sobre as estruturas do cinema e a sua utilização política, o que, segundo Lecler (2013), politizou toda uma geração de jovens cineastas, construindo modelos a serem seguidos pelo movimento ao longo de toda a década seguinte. Assim, na década de 1970, com a popularização da câmera de vídeo na França, outros grupos passaram a produzir cinema militante. Destaca-se o lançamento da câmera Sony Portapak em 1967, a primeira câmera portátil de vídeo, com bateria e microfones acoplados. Sua popularização abriu novas possibilidades técnicas, narrativas e políticas ao movimento.

No contexto da década de 1970, vários movimentos sociais eclodiam na França e em todo o mundo, e, dentre esses movimentos, consolidava-se o feminismo. O *Mouvement de Libération de Femmes* (M.L.F.), fundado em 1970, surgiu no contexto de renovação cultural proposto pela geração de 1968, que julgavam que novas táticas de militância eram sempre bem-vindas. O cinema militante, ao engajar a produção audiovisual à serviço de uma causa, favoreceu a militância feminina e feminista no sentido de fornecer novas ferramentas para a propagação dos debates e ideias. Ao invés de se juntarem com cineastas militantes já renomados como Jean-Luc Godard ou Chris Marker, muitas mulheres cineastas acabaram por se unir exclusivamente entre si, o que era, por si só, um ato de resistência política, pois esses grupos eram espaços que iam contra a hierarquia e a autoridade da indústria do cinema. *Vidéo 00*, *Vidéa* e *Vidéo Out* foram alguns dos coletivos de mulheres que surgiram no período, assim como o coletivo *Les Insoumuses* (LECLER, 2013). As três integrantes desse último coletivo, Carole Roussopoulos²³, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, faziam parte do M.L.F. Primeiramente, nomearam seu coletivo *Les femmes s’amusement*, “as mulheres se divertem”. Mais tarde, o coletivo foi renomeado para *Les Insoumuses*, um neologismo entre as palavras *insoumises* (insubmissas) e *muses* (musas). Entre 1971 e 1980, o coletivo produziu dezenas de documentários feministas em formato de vídeo, dialogando com temáticas como o aborto e o feminismo lésbico (JEANJEAN, 2011).

Nos Estados Unidos, a produção audiovisual já era frequente no meio da contracultura mesmo antes da chegada das câmeras de vídeo. Desde os anos 1960, as câmeras Super 8 da Kodak, colocadas no mercado em 1965, permitiam a captação de som, gravando

²³ Carole Roussopoulos, nascida na Suíça, teria sido a primeira mulher a comprar uma câmera de vídeo na França, e alguns textos dizem que Carole comprou a câmera de Godard. Os trabalhos de Hélène Fleckinger abrangem a trajetória de Carole. Ver mais em: FLECKINGER, Hélène. Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe. *Nouvelles Questions Féministes*, 2009, v. 28, n° 1, p. 98-118.

sincronizadamente o som e a imagem. De forma similar à França, a popularização da câmera Portapak nos primeiros anos da década de 1970 trouxe novas possibilidades de expressão a esses movimentos de contracultura. Segundo Oliveira (2001),

Estas primeiras experiências com o vídeo foram marcadas pelo acirramento da crítica ao *establishment* e pelo ambiente da contracultura, dialogando com as diversas práticas artísticas de dissolução da obra como algo fechado (...). Embora não vinculadas às instituições televisivas, mantiveram uma estreita relação com a televisão, no sentido de colocarem-se em uma perspectiva contrária a ela, valorizando os aspectos pessoais, as ideias, os processos, e não o acabamento dos produtos. Concebidos como antídotos à televisão, estes vídeos procuravam estabelecer uma relação com o espectador caracterizada pelo tom de provocação, de perturbação. Para a exibição ter a desejada força de estranhamento, o vídeo experimental buscava tornar presente situações que provocassem no receptor um estado intenso, que a exibição desencadeasse um processo suficientemente vivo, forte, de modo a não reproduzir a atitude passiva suscitada pela televisão (p. 258).

Assim, nesse momento, muitos críticos e estudiosos do cinema acreditavam que a contrainformação seria intrínseca ao uso do vídeo, suporte que representava uma “promessa de novas relações sociais” ao negar a televisão e seu papel alienante (GAUTHIER, 1972 apud SANTORO, 1989, p. 25). Nesse mesmo sentido, a utilização do vídeo foi atravessada pelo conceito da “televisão de guerrilha”, termo que apareceu pela primeira vez em um manifesto de 1971 assinado por Michael Shambert e a *Raindance Corporation* (BOYLE, 1997). O manifesto condenava a massificação dos meios de comunicação, principalmente da televisão, e afirmava que o vídeo seria uma das formas de descentralizar essa produção de imagens ao dar espaço para a fala de outros sujeitos. Os vídeo-guerrilheiros acreditavam poder modificar toda a estrutura dos meios de informação dos Estados Unidos (BOYLE, 1997), mas, no início dos anos 1980, esse objetivo se mostrou uma mera utopia – o que não invalida a importante experiência desses coletivos de vídeo.

De qualquer maneira, é fato que a difusão do uso dos vídeos foi um importante passo para que a produção audiovisual pudesse se tornar independente das grandes redes televisivas. Luiz Fernando Santoro (1989) salienta o tom de independência em relação à televisão e à indústria cinematográfica que a tecnologia do vídeo poderia dar às novas produções:

(...) com um equipamento de vídeo completo, o produtor não necessita de nenhuma outra estrutura para gravar e exibir os programas, ao contrário do cinema, onde é necessário revelar o filme com terceiro e um projetor para exibição. Isso tem consequências bastante positivas nos trabalhos de informação e contrainformação desenvolvidos por grupos militantes às margens dos grupos de poder, clandestinamente ou não. os organismos de controle do Estado não têm como intervir na produção e exibição de programas de vídeo, por exemplo, por meio da censura (p. 19).

O que há de diferente entre o movimento do vídeo na França e nos Estados Unidos é que neste último as produções independentes conseguiram ocupar algum espaço na televisão,

levando importantes pautas políticas para o meio das TVs de acesso público, como as TVs comunitárias. Segundo Oliveira (2001, p. 75), nos Estados Unidos, as operadoras de televisão eram obrigadas a fornecer toda a infraestrutura necessária para o funcionamento das TVs comunitárias. Além disso, algumas emissoras de televisão realizavam oficinas e pesquisas sobre as novas possibilidades técnicas e estéticas do vídeo, financiadas principalmente por uma instituição filantrópica chamada *Public Broadcasting Service*, fundado em 1969 (FECHINE, 2007). Rita Moreira, que produziu seus vídeos no contexto da televisão de guerrilha, conta que além de enviarem os vídeos para exibição em festivais e em universidades, ela e sua companheira, Norma Bahia Pontes, conseguiam exibir os vídeos na televisão. Ela diz que “havia dois canais a cabo – *cable TV*, que eram *Public TV* e *Manhattan TV*. Então, [os vídeos] eram bastante exibidos mesmo”.²⁴

Assim como os vídeos produzidos por Norma Pontes e Rita Moreira, outras feministas utilizaram o vídeo na década de 1970. Nesse período, foram formados diversos coletivos de vídeo de mulheres e festivais anuais de vídeo eram organizados por elas, prevalecendo os vídeos documentários com temáticas feministas. Martha Gever (1983) argumenta que “for feminist artists, then, making documentary films, arts, and now videotapes (...) usually proposes a redefinition of ‘reality’ by asserting the validity of women’s existence and experiences, by challenging accepted ideas about those experiences”.²⁵ Julie Gustafson, Cara DeVito e Nancy Cain foram alguns dos nomes que colocavam em seus vídeos temas dos debates do feminismo que giravam em torno de temas como sexualidade, casamento, violência física e sexual, entre outros (GEVER, 1983).

Era comum que os vídeos produzidos pelas mulheres mostrassem conversas entre uma voz em *off* – normalmente, a voz da produtora do vídeo – e o rosto de alguma mulher que responde às perguntas da voz em *off* (GEVER, 1983). Às vezes, é possível perceber uma estética ligada a uma espécie de “humor” feminista muito característico da linguagem militante do *Women’s Liberation Movement*²⁶, um dos grupos de compunha a militância feminista nos Estados Unidos.

²⁴ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

²⁵ “Para artistas feministas, produzir documentários, fotografias e, agora, vídeos (...) geralmente propõe a redefinição da “realidade” ao afirmarem que a existência e as experiências das mulheres são válidas, desafiando ideias comumente aceitas sobre essas experiências” In: GEVER, Martha. *Video Politics: Early Feminist Projects. Afterimage*, v. 11, n. 1-2, 1983.

²⁶ Ver mais em: PODMORE, Julie. TREMBLAY, Manon. *Lesbians, Second-Wave Feminism and Gay Liberation*. In: PATERNOTTE, D. TRAMBLAY, M. (Orgs.). *The Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism*. Farnham: Ashgate, 2015.

No final dos anos 1970, a euforia dos usos do vídeo desvaneceu. Isso ocorreu principalmente porque a promessa utópica da descentralização da televisão e das novas relações sociais não se consolidou. Ainda que os usos do vídeo não tenham, de fato, desestruturado os meios de comunicação em massa, nos anos 1980, em muitos países da América Latina, os projetos de vídeo estiveram vinculados aos mais diversos movimentos sociais e pensados como parte de um circuito alternativo de informação à parte dos circuitos tradicionais (SANTORO, 1989).

2.2 *O vídeo na América Latina e no Brasil em contextos de ditadura*

Na primeira semana de março de 1967, em Viña del Mar, no Chile, cineastas de toda a América Latina reuniram-se pela primeira vez no Encontro de Cinema Latino-americano, consolidando o movimento conhecido por Novo Cine Latino-americano. Entre as décadas de 1960 e 1970, o Novo Cine Latino-americano embasou teoricamente o cinema político em todo o continente, traçando uma crítica anti-imperialista ao reconhecer uma singularidade própria do fazer cinematográfico latino-americano frente ao avanço do cinema hollywoodiano no cenário do cinema mundial (NÚÑEZ, 2009). Os festivais do Novo Cine se tornam espaços de trocas não só estéticas como também ideológicas, fomentando uma cultura de trocas e debates acerca dos conceitos desse movimento (NÚÑEZ, 2009). Além disso, o Novo Cine Latino-americano deu corpo à resistência às ditaduras que assolavam os países do Cone Sul, refletindo a oposição da geração de jovens latino-americanos que tinham seus direitos sufocados pelos regimes militares. A revolucionária ilha de Cuba inspirava não só os jovens que se aliavam à guerrilha, mas também os cineastas interessados no cinema cubano, que se torna a vanguarda do cinema latino-americano, combinando a experimentação estética com engajamento político²⁷ (NÚÑEZ, 2009).

No Brasil, o Novo Cine Latino-americano materializava-se no movimento conhecido como Cinema Novo, este guiado pela conhecida frase de Glauber Rocha “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. O Cinema Novo, movimento iniciado pouco antes do golpe militar de 1964, “desenvolveu-se em um terreno de resistência a uma TV dominada por interesses políticos e econômicos, direcionada para o controle social” (SANTORO, 1989, p. 57). Além de

²⁷Ao falar do cinema cubano no contexto do Novo Cine Latino-americano, acho primordial lembrarmos da cubana Sara Gómez (1942 – 1974), a única mulher e primeira cineasta negra a compor o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), instituição governamental responsável pela produção cinematográfica em Cuba, criada pelo governo Revolucionário em 1959. Sarita dirigiu apenas um longa, *De Cierta Maniera*, finalizado dias antes de sua morte, em 1974, mas trabalhou em alguns curtas-metragens e com outros diretores importantes como Tomás Gutiérrez Alea. Ela também aparece no curta de Agnès Varda, *Salut les cubains* (1963).

se opor a isso ao permanecer ausente do circuito televisivo comercial, o movimento do Cinema Novo trouxe novas preocupações para a produção cinematográfica brasileira. Neste momento, para Ismail Xavier (2001, p. 28), “falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema”, o que se materializou na “estética da fome”. Essa estética, definida por Glauber Rocha em um ensaio publicado em 1965²⁸, definiu a linguagem da primeira fase do Cinema Novo, colocando em cena temas sociais aliados ao “descobrimento” de um Brasil até então invisível às câmeras²⁹. Após o golpe, o Cinema Novo entrou em uma nova fase em que discute a real proximidade entre os artistas e às classes populares, reconhecendo a existência de uma alteridade do povo perante as elites que dominam o país. Em 1967, “a exasperação causada por este reconhecimento se explicitou em *Terra em Transe*, filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política” (XAVIER, 2001, p. 29).

Por mais revolucionários que sejam considerados os cineastas do Cinema Novo, é importante ressaltar que, como aponta Ana Maria Veiga (2013), a revolução proposta por eles era uma revolução pela metade, pois os Novos Cinemas – fossem feitos em Cuba ou no Brasil – “não colocaram em cena o problema da situação inferiorizada das mulheres na sociedade; ao contrário, muitos diretores apenas reafirmaram ou naturalizaram esta questão” (VEIGA, 2013, p. 41). A consolidação do chamado cinema moderno brasileiro³⁰ contou com a participação de cineastas mulheres em todas suas fases, mas especialmente a partir do início da década de 1970. Helena Solberg, que convivia com muitos dos cineastas do Cinema Novo, fez seu primeiro filme em 1966. *A entrevista* é uma obra vanguardista, sendo considerada “o marco fundante do

²⁸ O texto é um importante manifesto da condição da produção artística na América Latina, escrito em um tom muito presente no Novo Cine Latino-americano. No ensaio, Glauber Rocha define que “A fome latina (...) não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...) o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria”. O ensaio encontra-se disponível em <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em maio de 2019.

²⁹ Essa “descoberta” do Brasil se materializou na produção de filmes que tinham as problemáticas do sertão brasileiro como temática principal. Filmes como *Vidas Secas* (1963, de Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, de Glauber Rocha) e *Os Fuzis* (1964, de Ruy Guerra) representam a trilogia do sertão do nordeste (XAVIER, 2001).

³⁰ Com cinema moderno brasileiro, refiro-me às produções nacionais feitas entre início da década de 1960 e meados da década de 1980, recorte histórico que engloba o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Entretanto, existem outros movimentos importantes nesse período – a discussão sobre os limites do uso do termo “cinema moderno” é brevemente feita por Karla Holanda em HOLANDA, Karla. *Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina*. In: HOLANDA, Karla. TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2017, p. 43-58.

cinema brasileiro moderno de autoria feminina” (HOLANDA, 2017, p. 50). O documentário tem 19 minutos, e mescla imagens de uma mulher que passeia pelas ruas do Rio de Janeiro e se arruma para seu casamento às vozes de várias mulheres que conversam sobre sexo, virgindade, relacionamentos, independência financeira, entre outros temas importantes que circundavam a vida das mulheres de classe média daquele período. Solberg, em uma entrevista realizada em 2005³¹, descreveu a construção de seu filme:

(...) eu fiz o meu primeiro filme, chamado *A entrevista*, e que já tem um pouco essa mistura minha que eu acho interessante, e que não era uma coisa totalmente consciente, que é essa coisa de documentário e ficção misturados. Eu saí entrevistando moças da PUC, de formação burguesa como eu, sobre casamento, sexo, política. Eu andava com um Nagra³² pendurado no ombro, fazendo um áudio, e com esse áudio eu criei uma imagem meio que mítica sobre a mulher se preparando para o casamento. Mário Carneiro foi quem fotografou, é lindíssima a fotografia. É um filme em preto e branco de uma moça sendo vestida como em um ritual para o casamento, e, ao mesmo tempo, essas entrevistas meio que desmistificam aquela imagem, vão fazendo e costurando um comentário sobre aquilo.

O documentário dialoga com obras como *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1949) e *A mística feminina*, de Betty Friedan (1963), essas muito importantes para a fundamentação do feminismo que se consolidou no Brasil a partir da segunda metade da década de 1970. Ainda, ao final da narrativa, a diretora constrói uma crítica sutil à ditadura militar brasileira, reconhecendo seu caráter machista: é o único momento do filme em que uma voz masculina narra. Ao mesmo tempo, são exibidas imagens da “Marcha pela família com deus pela liberdade”. Na última cena, a fala de uma das entrevistadas diz “eu acho que a política deteriora *o homem*”³³, o que pode demonstrar que Helena Solberg reconhecia que a ditadura militar era uma ditadura de homens.

É importante falar de *A entrevista* porque, ao contrário dos documentários produzidos pelos cineastas homens do Cinema Novo que “não continham o ímpeto de diagnosticar o país e sua população por meio de uma voz *off* que realinhava qualquer tentativa de ambiguidade do discurso”, o filme de Solberg “não só se afasta de uma voz totalizante, uníssona, que não se preocupa em enunciar algum saber, mas também traz dilemas caros à época para o centro do filme; é inteiramente protagonizado por mulheres e não fala do *outro*, mas do *mesmo* de classe” (HOLANDA, 2017, p. 51-52). A não-utilização da voz *over* para guiar a narrativa do

³¹ SOLBERG, Helena. Entrevista concedida ao site Mulheres do Cinema Brasileiro durante a 8ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em Tiradentes, Minas Gerais, Brasil, fevereiro de 2005. Disponível em http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/193/Helena-Solberg. Acesso em maio de 2019.

³² Nagra é uma marca suíça de gravadores de áudio.

³³A ENTREVISTA. Direção: Helena Solberg. Rio de Janeiro: CAIC (Comissão de Ajuda à Indústria Cinematográfica), 1966. 19 min, son., PB.

documentário também foi um recurso utilizado por Rita Moreira e Jacira Melo, o que será melhor analisado na segunda parte deste trabalho.

As heranças do Novo Cine Latino-americano são inéditas e inegáveis às produções audiovisuais da América Latina. Embora os movimentos de cinema ligados ao Novo Cine tenham entrado em crise no fim da década de 1970, envoltos na intensa repressão das ditaduras e na falta de financiamento às produções, o compromisso de aliar cinema e política permaneceu como a ordem do dia dos cineastas e das cineastas. A partir dos anos 1980, em meio à crise do cinema latino-americano, a difusão do vídeo surge como uma nova possibilidade para a retomada das discussões iniciais do movimento do Novo Cine Latino-americano (SANTORO, 1989). Para melhor compreendermos os usos políticos do vídeo, cabe traçar brevemente o panorama do desenvolvimento dessa ferramenta audiovisual na América Latina.

Mesmo que o vídeo não tenha de fato desestruturado e subvertido o discurso das grandes redes de televisão nos Estados Unidos e na França, nos anos 1980, os debates sobre os usos do vídeo como componente da comunicação alternativa aconteciam intensamente dentre os cineastas da América Latina. Como aponta Luís Fernando Santoro (1989, p. 51), os debates sobre comunicação alternativa popularizaram-se na América Latina “sobretudo pela extrema desigualdade, opressão e injustiça social existentes, articulada com movimentos populares que, diante dessas condições sociais, mobilizam-se para estabelecer mecanismos de contestação e organização”. Como aponta uma pesquisa de 1985 coordenada pelo Ipal de Lima (1985 apud SANTORO, 1989, p. 60), “esse uso do vídeo foi também uma resposta à centralização e à censura/autocensura oficial e comercial nos meios de comunicação em massa”. É justamente por conta desse contexto específico que não se pode pensar que os usos do vídeo na América Latina da década de 1980 foram meramente “inspirados” no que vinha acontecendo nos Estados Unidos ou França, mas determinados por diversas especificidades do contexto latino-americano, principalmente no que diz respeito às ditaduras – apoiadas pelos Estados Unidos – que assolaram boa parte dos países nesse contexto.³⁴

³⁴ Não me estenderei sobre os usos do vídeo na Argentina, Uruguai e Paraguai, pois não existe muita bibliografia disponível a respeito do tema. Entretanto, é plausível afirmar que o vídeo tenha sido uma das ferramentas audiovisuais de resistência à ditadura tal como foi no Brasil, no Chile e na Bolívia, até porque existiram outras manifestações audiovisuais de resistência – como no cinema – nesses países. Ver mais em: DINAMARCA, Hernán (org). *Experiências en el espacio audiovisual: Argentina, Brasil, Chile e Uruguai*. Montevideu, CEMA, 1990; DINAMARCA, Hernán. *El vídeo em América Latina*. Montevideo: Fundación Universitaria, 1992.

Tanto no Chile quanto na Bolívia, o desenvolvimento do vídeo se deu durante as ditaduras de Pinochet³⁵ e Banzer³⁶ respectivamente. A produção de vídeos no Chile iniciou no contexto da luta contra a ditadura de Pinochet, já no final da década de 1970, articulando os movimentos sociais, políticos e culturais na resistência. A partir dos anos 1980, os usos do vídeo cresceram assim como os movimentos que pediam pela redemocratização do país, cabendo destacar a criação de organizações populares que buscavam espaço para a difusão das informações acerca da luta pela democracia utilizando o vídeo (SANTORO, 1989). Nesse sentido, segundo Henrique Oliveira (2001, p. 74), surge no Chile o conceito de “vídeo democrático”, definido pelo chileno Hermann Mondaca como “as múltiplas expressões que surgiram de forma independente ao ‘oficialmente permitido’ pelo Estado Autoritário e que colocou como uma contracultura à ditadura”, elucidando que os grupos e indivíduos que se dedicam à produção de vídeo “com seu esforço e anonimato têm registrado em províncias e em Santiago a memória do nosso povo nestes anos”. Na Bolívia, considerando as múltiplas etnias que compõem seu território, o vídeo desenvolveu-se no sentido de fortalecer os espaços e canais autônomos que fortalecem a identidade desses diferentes grupos, ampliando a atuação de movimentos sociais bolivianos (SANTORO, 1989).

Ao longo da década de 1980, o espaço para o vídeo nos festivais internacionais de cinema na América Latina apresentou crescimento considerável, redirecionando os objetivos do Novo Cine Latino-americano. Em todo o continente foram organizados encontros, seminários e festivais que tinham como intuito discutir a importância e os desdobramentos dos usos do vídeo, bem como a sua relação com o cinema e a televisão. De acordo com Luiz Fernando Santoro (1989, p. 86), as propostas de trabalho com o vídeo eram muito semelhantes em todo o continente, e “os diagnósticos elaborados nos encontros nacionais no Brasil, Peru e Equador são semelhantes; as entidades que organizam os grupos de vídeo no Uruguai, Bolívia, Brasil e Peru tem praticamente os mesmos objetivos”.

No Brasil, a difusão das câmeras de vídeo e dos videocassetes ocorreu principalmente nas galerias de arte do Rio de Janeiro e São Paulo. Como já introduzido no início desse capítulo, o vídeo chegou ao país através do diplomata e diretor de cinema Jom Tob Azulay, que trouxe

³⁵ O general Augusto Pinochet foi o presidente que comandou a ditadura chilena entre 1973 e 1990. Através de um golpe militar financiado pelos Estados Unidos que depôs o presidente Salvador Allende, Pinochet instaurou a ditadura militar no dia 11 de setembro de 1973. De acordo com a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura (Comissão Valech), a ditadura no Chile matou pelo menos 3 mil pessoas e torturou mais de 40 mil.

³⁶ Hugo Banzer Suárez foi presidente da Bolívia de 1971 até 1978. Tornou-se presidente através de um golpe de Estado em que derrubou seu antecessor, o também militar Juan José Torres, instaurando uma ditadura militar. O regime militar de Banzer alinhou-se com as ditaduras da Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, colaborando com a Operação Condor, operação que previa coordenar a repressão das ditaduras em todo o Cone Sul. A Operação Condor foi apoiada e financiada pelos Estados Unidos e seus serviços de inteligência.

uma *portapack* dos Estados Unidos para o Rio de Janeiro em 1974, colocando-a à disposição de uma geração de artistas que experimentava o uso de novas técnicas, novas mídias, novos conceitos e novas estéticas (COCCHIARALE, 2007). No mesmo ano de 1974, dava-se início ao processo de distensão política da ditadura proposta pelo ditador Ernesto Geisel, que pretendia uma abertura “lenta, gradual e segura” para o Estado democrático de direito. Esse processo de abertura era ditado pelo próprio regime, que pretendia excluir a participação dos movimentos sociais, da esquerda, e mesmo dos setores de oposições moderadas, como os políticos do MDB. Entretanto, a abertura política de Geisel encontrou resistência não só nesses setores como também dentro do próprio regime, pois aqueles que integravam a polícia política³⁷, responsáveis pela repressão, tortura e morte de milhares de pessoas durante a ditadura, viam com maus olhos o processo de abertura proposto pelo general (REIS, 2000). O assassinato do jornalista Vladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho nas dependências do DOI-CODI do II Exército de São Paulo, em 1976, mobilizaram a sociedade brasileira, a quem Geisel respondeu demitindo o então general comandante da unidade, Ednardo D’Ávila, e o ministro do exército, Sylvio Frota. Essas demissões foram significativas, pois quiseram dizer que ditadura não estava mais autorizada a matar (REIS, 2000).

Mesmo que tudo ainda fosse muito incerto, alguns caminhos apontavam para o fim da ditadura, principalmente por conta do que se observou nas eleições legislativas de 1974, quando o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) saiu vencedor na maioria das cidades do país. Em resposta a isso, em 1977, reafirmando que o processo de abertura política se daria nos termos propostos pela ditadura, Ernesto Geisel editou o “pacote de abril”, que, entre outras medidas, cassou o mandato de diversos políticos do MDB e instituiu que um terço dos senadores do Brasil seriam eleitos indiretamente, ou seja, seriam senadores biônicos (REIS, 2000). Mesmo que essas medidas tenham reestabilizado o poder nas mãos da ditadura, elas acabaram por conceder a liberação gradual do controle do governo sobre a mídia, sendo suspensa a censura aos jornais em 1978 (REIS, 2000). Ainda que a ditadura persistisse institucionalmente, nas ruas o clima era diferente. Organizaram-se as primeiras manifestações públicas desde a instauração do AI-5 de 1968, permitindo a reorganização do movimento estudantil e dos sindicatos. Dentre

³⁷ Para Marília Xavier (1996, p. 33), "o termo 'polícia política' tem sido utilizado, tradicionalmente, para designar um tipo especial de modalidade de polícia que desempenha uma função preventiva e repressiva na história do Brasil, tendo sido criada com fins de entrever e coibir reações políticas adversas, armadas ou não, que comprometessem a 'ordem e a segurança pública'.". Durante a ditadura, diversos órgãos de repressão foram criados pelo governo para organizarem a polícia política da ditadura. Mariana Joffily analisa essas nuances da repressão em: JOFFILY, Mariana. *No centro da engrenagem*. Os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo, 1969-1975. São Paulo: EDUSP, 2013.

outras medidas, em 31 de dezembro de 1978 extinguem-se os atos institucionais baixados durante o período da ditadura, iniciando oficialmente o período da transição democrática.

O fim da censura criou um ambiente favorável para a circulação de produção cultural e política em todo o país. Filmes e livros antes censurados puderam ser lançados. Foi o caso de *Os homens que eu tive*, filme de Tereza Trautman³⁸, das dezenas de livros de Cassandra Rios³⁹, e mesmo da publicação do *Relatório Hite*⁴⁰, que trouxe novas perspectivas sobre a sexualidade feminina no período. Ainda, o sentimento de liberdade inspirou novas produções políticas e culturais, agora sem o temor da censura. No contexto dessa atmosfera política mais aberta, em 1983 foi fundado o coletivo feminista Lilith Vídeo, composto por Jacira Melo, Silvana Afram e Márcia Meireles. Nesse período, o movimento feminista intensificava-se e chegava paulatinamente em locais onde antes não havia discussões feministas, fazendo-se necessárias outras ferramentas para a difusão de suas discussões. Dessa forma, o feminismo toma o vídeo como mais um componente de sua luta.

Ainda que as ideias sobre o comportamento, a sexualidade e o corpo feminino tenham passado por mudanças marcantes já no final dos anos 1960, foi na segunda metade dos anos 1970 que as mulheres brasileiras passaram a se organizar em movimentos feministas consolidados. O ano de 1975, proclamado pela Organização das Nações Unidas (ONU) como o Ano Internacional da Mulher, foi importante para a articulação de uma parte do movimento feminista brasileiro⁴¹. Nesse contexto, a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no

³⁸ Tereza Trautman tinha 20 anos quando lançou *Os homens que eu tive*, em 1973, e foi considerada pela crítica cinematográfica como a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no cinema moderno brasileiro. No enredo do filme, a personagem principal, Pity, encarna a revolução dos costumes que atravessava as jovens mulheres da classe média carioca, tendo uma relação amorosa com dois homens ao mesmo tempo. Por conta de uma denúncia na noite de estreia do filme no Rio de Janeiro, o filme não chegou ao circuito de São Paulo, interditado pela censura até 1983. Ver mais em: VEIGA, Ana Maria. Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 839-860, dez. 2015.

³⁹ Cassandra Rios, pseudônimo de Odette Ríos, nasceu em São Paulo, em 1932, e é considerada a vanguarda da literatura lésbica no Brasil. Lançou seu primeiro livro com apenas 16 anos, em 1948 – o enredo da obra descrevia experiências sexuais lésbicas, e foi censurado em 1962. Já durante a ditadura, Rios teve 36 dos seus 50 livros publicados censurados, mas conseguiu driblar a censura em alguns momentos ao utilizar pseudônimos masculinos ou estrangeiros. Além de ter sido a autora mais censurada da ditadura, Cassandra Rios foi recorde de vendas durante o regime, tornando-se, em 1970, a primeira brasileira a vender 1 milhão de exemplares. Ver mais em SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Gênero*, Niterói, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2003.

⁴⁰ Shere Hite publicou o *Relatório Hite sobre a Sexualidade feminina* nos Estados Unidos em 1976, mas foi proibido no Brasil até 1978. A pesquisa de Hite foi feita a partir de relatos de mulheres de 14 a 78 anos, e trouxe importantes conclusões sobre a sexualidade feminina, salientando a importância da masturbação e do orgasmo clitoriano, desmistificando a ideia do orgasmo alcançado por meio da penetração. Nos relatórios, Shere Hite se posiciona como feminista, e deixa claro que o direito de escolher não ter relações sexuais também é um exercício da liberdade sexual. Ver mais em SENA, Tito. Os relatórios Shere Hite: sexualidades, gênero e os discursos confessionais. *Anais do Fazendo Gênero 8: Corpo, violência e poder*. Florianópolis, agosto de 2008.

⁴¹ A importância do ano de 1975 diz respeito, principalmente, às feministas brancas de classe média. Muitas mulheres que participaram ativamente do Ano Internacional da Mulher não se diziam feministas. Sobre o ano de 1975 e a década da mulher, ver mais em PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e

Rio de Janeiro, foi o espaço escolhido pelo Centro de Informação da ONU para receber o evento chamado “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira”, o primeiro encontro feminista dos anos 1970 no Brasil (PEDRO, 2006). Muitas lideranças feministas contam que foi esse o espaço formador da “segunda onda” do feminismo brasileiro, onde consolidaram-se muitas instituições que seriam muito importantes para o feminismo ao longo das décadas de 1970 e 1980.

No contexto da abertura democrática, foram os grupos de mulheres que começaram a organizar a luta pela anistia “ampla, geral e irrestrita” no Brasil, ainda nos anos 1970, tendo como suporte os principais jornais de movimento de mulheres, como o *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*. Em agosto de 1979 foi aprovada a lei 6.683, a Lei da Anistia, que, mesmo restrita, permitiu a volta de muitos exilados e exiladas políticos ao Brasil. Dentre essas pessoas, retornaram ao país muitas mulheres que participavam de organizações de mulheres latino-americanas na Europa. Cabe destacar a atuação do Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris⁴², fundado em 1972. Segundo Anette Goldberg (1987), uma importante atribuição do Grupo era a divulgação dos debates propostos pelos movimentos de libertação das mulheres, “o que se fazia através de uma rede de correspondentes que foi sendo montada em vários países, inclusive no Brasil. Esse trabalho se consolidou com o aparecimento do boletim *Nosotras*, bilíngue, com artigos em português e espanhol”, datado de 1974 (GOLDBERG, 1987, p. 73). Com a volta das exiladas que se alinhavam com o feminismo na Europa, chegaram ao Brasil outros livros, textos e debates, o que fomentou novas trocas dentro dos movimentos feministas brasileiros.

A partir dos anos 1980, após a promulgação da Lei da Anistia, movimento feminino pela Anistia desdobrou-se em diversos outros movimentos de mulheres. O Jornal *Mulherio* foi um importante veículo de divulgação dos debates feministas no período, e em 1982 passou a pensar no feminismo dentro do ambiente político tradicional, expondo as propostas de candidatas ao Legislativo que levantavam as bandeiras do feminismo e mobilizando-se dentro da campanha “Diretas Já”, que, entre 1983 e 1984, exigia o voto direto para a eleição do Presidente da República (TELES, 2017). Assim como a segunda onda do feminismo no Brasil não se desenvolveu descolada da realidade social brasileira de luta de classes e luta pela democracia, a formação do Lilith Vídeo ocorreu em meios de discussões sobre feminismo e

conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, v. 26, p. 249, 2006; SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista de Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 35, 2004.

⁴² Sobre os grupos de mulheres no exílio, ver mais em ABREU, Maira Luisa Gonçalves de. *Feminismo no Exílio: o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris e o Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris*. 2010. 245 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

política. As memórias de Jacira Melo, referentes a esse período, demonstram como o vídeo propunha cobrir acontecimentos que eram ignorados pelas grandes emissoras televisivas:

E aí tem uma coisa interessante que eu até anotei... então nós estamos num ambiente ainda de regime autoritário, em que as questões sociais recebiam uma cobertura tímida do telejornalismo brasileiro, nós estamos falando de imagem e sons, nós estamos falando que a rede Globo não cobre um dos grandes atos civis no Brasil por eleições diretas que aconteceu na Praça da Sé, nós estamos falando desse ambiente.⁴³

Segundo Santoro (1989, p. 59), o contexto inicial da redemocratização ocasionou “uma intensificação das manifestações de comunicação ao nível das bases sociais, isto é, da *comunicação popular*”. Assim, “o vídeo chega aos grupos e movimentos populares como um componente de luta” (SANTORO, 1989., p. 60) frente ao silêncio das grandes emissoras de televisão em relação às convulsões sociais que vinham acontecendo no país durante a abertura política. O vídeo foi um importante instrumento político para diversos grupos que ascenderam no contexto da redemocratização do país. Em 1981, no Rio de Janeiro, foi criado o grupo Enúgbárijó Comunicações, que busca, ao produzir seus vídeos, o registro e a transmissão das lutas do movimento de mulheres, movimento indígena e o movimento negro, exibindo seus vídeos em escolas, sindicatos e instituições culturais (SANTORO, 1989). Em 1983, o Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema ganhou uma câmera VHS do então diretor do sindicato, Luís Inácio Lula da Silva, que tinha como objetivo gravar as greves daquele período, difundindo a informação para outros sindicatos (OLIVEIRA, 2001). Essa câmera doada por Lula foi o início da TTV – TV dos Trabalhadores, que existe até hoje.

Ao contrário dos Estados Unidos com sua *public TV*, no Brasil, não houve muito espaço para a produção de vídeos na televisão aberta. A infraestrutura de exibição era praticamente doméstica, o que foi possível porque, na década de 1980, o videocassete caseiro era mais acessível à classe média e alta brasileira. Dessa forma, a infraestrutura para a exibição dos vídeos era “consubstanciada nos aparelhos de videocassete disponíveis em sindicatos, associações e residências, propiciando uma maior difusão dos vídeos” (OLIVEIRA, 2001, p. 35-36). Rita Moreira conta que uma das primeiras exibições dos seus vídeos no Brasil foi justamente no contexto da domesticação do videocassete, nos anos 1980, na casa de seu psicanalista.

(...) eu era cliente do Gaiarsa, já ouviu falar? Gaiarsa era um psicanalista famoso, que já morreu também. José Ângelo Gaiarsa. E ele tinha um aparelhinho de vídeo, então eu fui mostrar meus vídeos, lembro que eu fui mostrar lá para um pessoalzinho. (...).

⁴³ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

Umás oitos pessoas, aqui no Brasil. (...). [nos] anos 1980.⁴⁴

Assim, no Brasil dos anos 1980, o vídeo se desenvolveu acompanhando a ascensão dos chamados “novos movimentos sociais”, que se valiam da popularização dos videocassetes para a difusão de suas produções. Dentro do movimento sindical e do movimento feminista, a produção de vídeo trazia às telas novos atores sociais, fortalecendo os debates anteriormente propostos pelo Novo Cine Latino-americano que afirmava que a política e a arte – o cinema, o vídeo – eram indissociáveis. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a arte foi utilizada como ferramenta política para movimentos sociais já consolidados, também se moldaram movimentos *em torno* da arte. Alguns espaços de debate sobre cinema, arte e vídeo – como os museus – se tornaram importantes espaços para a articulação política do feminismo. Foi o caso de um encontro organizado por mulheres do cinema brasileiro no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1975, nomeado “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”. Além da exibição dos filmes, durante o evento foram realizados debates que uniam o feminismo à prática cinematográfica (SARMET; TEDESCO, 2017). Ao longo da década de 1970, as diretoras que participaram desse primeiro encontro se reuniram outras vezes na tentativa de formalizar associações de mulheres cineastas, o que foi finalmente consolidado em 1985 com a criação do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro. As mulheres do Coletivo – Ana Maria Magalhães, Tereza Trautman, Tizuka Yamasaki, entre outras – conduziam ações que buscavam garantir a igualdade de oportunidades para homens e mulheres no meio cinematográfico, ao mesmo tempo em que denunciavam as desigualdades de gênero no meio audiovisual (SARMET; TEDESCO, 2017). Um dos cartazes feitos pelo coletivo apresenta como figura central os contornos da Vênus de Botticelli, a personagem principal da pintura renascentista *O nascimento de Vênus*, de 1483. Atrás de seu corpo, na vertical, há o desenho de películas cinematográficas, representando o formato dos filmes feitos no período.

⁴⁴ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.



Figura 2: Um dos cartazes do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, de 1985. Acervo Centro de Informação Mulher (CIM).

Assim como o local de encontro das Mulheres de Cinema, foi em um museu que Norma Bahia Pontes e Rita Moreira conseguiram espaço para exibir seus primeiros vídeos, em 1977. Em maio, alguns dos artistas que realizavam trabalhos com vídeo inauguraram o Espaço B do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo com a exposição *7 Artistas do Vídeo*. Quatro dos sete eram mulheres: as artistas Ana Bella Geiger, Letícia Parente, Miriam Dnowski e Sônia Andrade compuseram a mostra ao lado de outros três artistas homens (COSTA, 2007). Mais tarde, no mesmo 1977, foi organizada a mostra *Vídeo no MAC*, que trouxe, além de outros artistas, a videoarte de Sônia Andrade e os vídeo-documentários feitos por Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova Iorque (COSTA, 2007). Mesmo que os trabalhos dessas autoras não se enquadrassem na videoarte, a exibição de seus vídeos nessa mostra demonstrava que havia diálogo entre o meio artístico e muitos produtores da área do audiovisual. Ainda, a abertura de um espaço para vídeos feministas revela que os debates sobre o feminismo estavam adentrando novos espaços no Brasil.

3 AS HISTÓRIAS DE VIDA

*“Toda vez que você chega perto de uma pessoa, junto a uma pessoa, que se dispõe a contar a sua experiência de vida, ela é uma protagonista dessa história de vida”.*⁴⁵

Na virada do século, entre os anos 1990 e 2000, as publicações de caráter biográfico tornaram-se um grande interesse dos leitores brasileiros – trocas de cartas e diários íntimos das mais variadas personalidades da história foram publicados e recebidos com euforia pelos leitores, demonstrando o interesse pela chamada “escrita de si” (GOMES, 2004). Como aponta Ângela de Castro Gomes (2004), até pouco antes desse momento, as áreas que mais se interessavam na escrita biográfica e autobiográfica eram a literatura e a história da educação, que tinham como fonte principal as trocas de correspondências. Acrescento, ainda, a importância dos trabalhos biográficos na área da antropologia.⁴⁶ Já na história, a percepção da importância das escritas de si acompanhou o crescimento do campo da história cultural. A partir da década de 1970, a história cultural alargou o campo de preocupação dos historiadores ao ampliar a noção de fonte histórica e tornar mais perceptíveis questões do aspecto do cotidiano, o que permitiu a inserção de as vozes que antes não eram ouvidas, objetivando a escrita de uma “história vinda de baixo”.

Nesse sentido, a escrita de outras histórias foi possibilitada “na medida em que a sociedade moderna passou a reconhecer o valor de todo indivíduo e que disponibilizou instrumentos que permitiram o registro de sua identidade, como é o caso da difusão do saber ler, escrever e fotografar” (GOMES, 2004, p. 13). Esses “registros de si” – diários, cartas, fotografias, ou seja, formas de elaboração de memórias individuais – muitas vezes são as únicas fontes existentes para escrever a história de pessoas que, de acordo com a história “oficial”, pertenciam apenas à esfera privada. Podemos pensar da mesma maneira na história oral quando essa registra histórias de vida: além de ser uma forma de produção e registro da memória, a história oral pode ser a única forma de ouvir sobre quem não deixou registros escritos. Ela pode produzir vozes que não existem na história oficial e “uma vez que a experiência de vida das pessoas de todo tipo possa ser utilizada como matéria-prima, a história ganha nova dimensão” (THOMPSON, 1992, p. 25).

⁴⁵ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁴⁶ Na antropologia, são muitas as maneiras de trabalhar com fontes biográficas. Um dos exemplos seria o trabalho com a biografia de Claude Lévi-Strauss, construída a partir de 261 caixas de seus arquivos pessoais. Nessa obra, a autora deixa claro que recontar a vida de Lévi-Strauss é uma forma de contar a história do século XX. Ver mais em LOYER, Emmanuelle. *Lévi-Strauss*. São Paulo: Edições SESC SP, 2018.

Nesse sentido, as histórias de vida podem ser consideradas constituintes de uma micro-história⁴⁷, método que trabalha “a partir de um recorte do objeto em uma dimensão micro”, e assim “procura promover um exame intensivo dos processos nos quais ele se insere”. Nesse sentido, a micro-história “permite ao pesquisador construir, a partir de um “outro” ponto de observação, uma trama narrativa diferenciada” (BONATO, 2011, p. 2). Assim, como aponta Deivy Ferreira Carneiro (2018), a reconstrução da história de vida de sujeitos particulares pode servir para traçar um mapa social do contexto histórico em que viveram.

Dessa maneira, existe uma conexão inegável entre as histórias de vida e a história de um período. Os relatos individuais refletem o contexto de toda uma geração. No caso das entrevistas de Rita Moreira e Jacira Melo, podemos pensar em seus relatos como parte da história de mulheres brasileiras que se descobriram feministas nos anos 1970. Narrar essas histórias reafirma que as mulheres não pertencem somente aos espaços privados – seus relatos revelam que “o que importa reencontrar são as mulheres em ação, inovando em suas práticas, mulheres dotadas de vida, e não absolutamente como autômatas, mas criando elas mesmas o movimento da história” (PERROT, 2017, p. 121).

3.2 Rita Moreira, lesbianidade em cena

Rita Moreira nasceu em São Paulo, em novembro de 1944. Ela relembra que houve dois períodos de sua vida que foram marcantes por terem sido “muito bons”. Um deles foi a infância na fazenda de sua avó, no interior de São Paulo, e outro foram os anos de sua juventude em Nova Iorque. Entre esses dois momentos, houve seu primeiro contato com o feminismo, que se deu dentro de sua casa, através de sua mãe. Quando perguntei se ela se considera feminista, ela respondeu: “claro que sou feminista. Minha mãe também era feminista. E eu acho que até a minha bisavó, embora não se dissesse feminista, também era feminista”. Ela também conta que foi Simone de Beauvoir quem lhe salvou a vida, lá pela década de 1960: “eu devia ter uns 16, 17 anos quando li *O Segundo Sexo*, e aí me salvou a vida das angústias, das coisas que eu tinha”.⁴⁸

A leitura de *O Segundo Sexo* educou mais de uma geração de feministas não só no Brasil, mas em todo o mundo. O livro, lançado em 1949 na França, chegou no Brasil ainda em francês a partir de fins da década de 1950, sendo lido pelas brasileira principalmente entre os anos 1960

⁴⁷ Não me estenderei sobre o método da micro-história nesse trabalho. Mais detalhes sobre a história do método e suas entrelinhas em LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

⁴⁸ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

e 1980 (BORGES, 2007). É nessa obra que Beauvoir explora a famosa afirmação de que “não se nasce mulher, torna-se”, a frase que inaugura o segundo volume do livro. Tornamo-nos mulheres no sentido em que somos produzidas social e historicamente como tais através de processos que nos condicionam socialmente à subalternidade em relação ao homem. Enquanto o homem é considerado a norma, a mulher é moldada a tornar-se o Outro, sendo “exclusivamente definida em relação ao homem” (BEAUVOIR, 1970, p. 183).

Além de influenciá-la no feminismo, para Rita, sua mãe foi uma importante referência de resistência à ditadura. Rita conta que lembra dela nos protestos nas ruas ao lado das freiras católicas: “nesses tempos, eu lembro bem da minha mãe, ela era muito corajosa. Ela, de braços dados, com a Madre Cristina⁴⁹ e com as outras, enfrentou aqueles caras com o esguicho, eles vinham com o esguicho”⁵⁰, referindo-se à violenta repressão que as manifestações de rua enfrentavam. Para Rita, sua mãe, que “fazia aquela *mélange* de Mao Tsé Tung com Jesus Cristo”, era “bem revolucionária”, e considerava que a filha resistia à ditadura revolucionando os costumes.

[em 1968] prenderam as moças todas de Ibiúna, e aí (...) a minha mãe ligou para mim e disse que se até certa hora não fossem ligar, que aí era para eu ligar pra não sei que número, e eu lembro dela dizendo: olha, agora a coisa piorou tanto que estamos todos juntos! Partido Comunista, Partido Socialista – ela era ligada às Católicas, né. E aí ela me disse que tinham perguntado a ela: mas a sua filha não está na resistência? E a minha mãe disse: a minha filha faz a *revolução dos costumes*!⁵¹

A revolução dos costumes a qual se refere a mãe de Rita teve como marco o ano de 1968, quando uma importante parcela da juventude recusou o poder estabelecido, experimentando os limites não só na política, mas também no comportamento. A luta dessa juventude era a favor de um novo mundo, e, por isso, buscava-se destruir tudo o que viera antes: questionavam-se as relações entre os jovens e adultos, entre os professores e alunos, entre os homens e as mulheres. Fosse em Paris, em Nova Iorque, no Rio de Janeiro, em Praga ou em Tóquio, a juventude subvertia os costumes ditos incontestáveis pela igreja e pela família. Uma das principais aspirações dos jovens era sentir prazer em seus cotidianos, recusando uma vida pautada no tédio em troca da sobrevivência dentro do modo de produção capitalista. As noções

⁴⁹ Célia Sodré Doria (1916-1997), a Madre Cristina, freira da Congregação de Santo Agostinho, foi educadora e psicóloga popular que atuou na resistência à ditadura militar. Sobre a atuação das religiosas na resistência à ditadura, ver mais em CUBAS, Caroline Jaques. *Do hábito à resistência: freiras em tempos de ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016. Além disso, em novembro de 2019, no livro *Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)* organizado pelo LEGH, será publicado um capítulo de autoria de Isa Maria Moreira Liz sobre o tema.

⁵⁰ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁵¹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes. Grifo da entrevistada.

que se acreditavam inabaláveis acerca dos relacionamentos convencionais, da instituição do casamento burguês, do sexo e da virgindade foram colocadas em xeque, e assim, a revolução dos costumes trouxe mudanças drásticas ao comportamento dos jovens. Para as mulheres, questionar e negar os costumes tradicionais associava-se à ideia de existir no mundo para além da vida privada, podendo alcançar, ao mesmo tempo, a autonomia financeira, política e sexual (ALMEIDA, 1998).

Algumas das manifestações da revolução dos costumes se deram por meio do campo artístico, na música, no cinema, no teatro. Maria Bethânia, de calças compridas, interpretando *Carcará* no musical *Opinião*, desafiava os estereótipos de gênero da época. Considerada uma mulher “viril”, de postura “rústica”, o corpo feminino de Bethânia não estava à disposição dos desejos masculinos. Rita Moreira conta que “odiava a escola”, e que “só fazia andar pra cima e pra baixo com o Caetano, Bethânia, no tempo do *Opinião*”. Sua mãe a fez decidir: estudar, trabalhar ou sair de casa. Rita acabou optando por trabalhar, entrando na editora Abril ainda na década de 1960, onde ficou até 1972, trabalhando na edição de textos. Esse foi um dos locais no qual Rita viu as diferentes faces da repressão da ditadura militar, que ameaçava a liberdade de imprensa nas redações de jornais em todo o país.⁵²

(...) eu trabalhava, por exemplo, na Editora Abril, e cada andar tinha um espião, a gente já sabia quem era o espião.

(...)

Durante a ditadura, a gente trabalhava, e de vez em quando tinha que dar uma fugida, porque sabiam que estavam procurando alguém e eu fugia para ajudar. E também a gente salvou uma moça, que ficou escondida no banheiro o dia inteiro, a Carmem. E aí eu que fui guiando, porque eu era muito doida, eu guiava muito bem. E o dia inteiro ficamos tentando ver como é que íamos fazer ela fugir, porque estavam os brucutus, – acho que era brucutus que a gente dizia! – estavam eles com aquela fotografia dela enorme, e aí... eu não era revolucionária, mas eu era um tipo de revolucionária. Decidiu-se que a fuga da Carmem seria na hora que sai todo mundo junto, para sair uma turma em volta dela, porque eu nem sei nem a cara dela, porque... e você sabe que interessante... durante o dia inteiro que a gente ficou tentando achar uma carteirinha pra sair pela gráfica, – o prédio da gráfica ficava ao lado – tinha uns rapazes que ajudavam. Na hora de sair foram só as mulheres que para ficaram em volta dela, mulheres fazendo uma balburdia, mulher gritando, fazer “que nem mulher”. As mulheres todas ficaram gritando para escondê-la no meio de nós. Eu me lembro daqueles braços levantados – dos policiais – com a fotografia dela, porque eles não conheciam a cara dela. Sabe que só foi mulher? Assim... “quem vai no carro para fugir?”. Foi bem emocionante mesmo. (...). Eu estou contando, sem querer, *um dos maiores acontecimentos da minha vida*. Aí, a ordem era: não parar na saída. (...). E nós, um monte de mulheres, então, às seis horas, quando saía aquele monte de gente, ficamos todas em volta dela, e... eu nem sei como fiz isso, mas fui eu! Com meu carro, rompi a corrente e acelerei, porque eu corria muito de carro, era muito louca com o

⁵² Sobre a censura, é pertinente o trabalho de FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, 2002, v.3, n.5, pp.251-286. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X003005011>. Também vale a leitura do segundo capítulo da dissertação Luísa Dornelles Briggmann: BRIGGMANN, Luísa. *Mulheres que foram à luta contra a ditadura nas páginas do jornal Correio do Povo (1968-1975)*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, 2018.

carro! E chegamos lá no alto da Lapa, alto da Casa Verde, marcamos de entregar ela para um outro carro. O engraçado é que quando a minha mãe soube, ela disse: “que horror! Você se arriscou!” E eu falei: “uai! Mas não é isso que você está fazendo?” E ela disse: “ai, mas a minha filha não!”. [risos].⁵³

O acontecimento que Rita remonta foi recorrente nas redações de todo o Brasil. Essa história, em específico, *um dos maiores acontecimentos de sua vida*, se refere à fuga de Carmem Maria Craidy, que fugiu da editora Abril, em 1971, para o exílio na França. Carmem era procurada por ter contato com pessoas que pertenciam ao Movimento Revolucionário dos Trabalhadores (MRT), uma organização clandestina da luta armada. Carmem confirma o que Rita contou, reafirmando que “o pessoal da Editora Abril era muita gente de esquerda, tanto que semanalmente a polícia ia lá prender alguém”.⁵⁴ Em sua entrevista, apesar de não mencionar Rita, Carmem também conta a trágica aventura do dia em que a polícia foi buscá-la na editora, de onde ela saiu deitada chão de um fusca que “passou voando na portaria”.

Esse episódio de repressão foi, provavelmente, um dos catalisadores para a ida de Rita à Nova Iorque. Para Rita, a mudança para os Estados Unidos em 1972 funcionou mais como uma busca do que um autoexílio, sendo também um momento de fuga. Ela diz que “chamaria mais de fuga, e não de autoexílio. Fuga e busca. E foi, realmente, tinha uma coisa lá [em Nova Iorque].”.⁵⁵ Entre 1972 e 1980, Rita só visitou o Brasil uma vez, acompanhada da companheira Norma Bahia Pontes. Essa visita foi um momento de muita tristeza para as duas. Rita recorda: “Voltei [para o Brasil] uma vez, eu lembro de nós duas olhando a lareira e chorando com a situação aqui. Fiquei só um pouquinho, visitando mãe, e tal, e voltamos para lá.”.⁵⁶

Rita mudou-se para Nova Iorque ao lado de Norma Bahia Pontes⁵⁷, sua companheira. A experiência das duas na cidade esteve atravessada por dois principais fatores: o vídeo e a lesbianidade. O primeiro documentário que Rita assistiu foi na casa de Norma, e Norma escolheu Nova Iorque por imaginar que a cidade era um espaço onde seria possível viver a sexualidade de forma mais livre. Além disso, a mudança para lá foi impulsionada pela popularização do primeiro equipamento de vídeo. Rita conta:

⁵³ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes. Grifo meu.

⁵⁴ CRAIDY, Carmem Maria. Entrevista concedida a Eloisa Rosalen. Porto Alegre - RS, Brasil, 09/03/2015. Acervo do LEGH/UFSC.

⁵⁵ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁵⁶ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁵⁷ Norma Bahia Pontes nasceu em Salvador, na Bahia. Formou-se em sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e, logo depois, foi para Paris estudar no Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). De volta ao Brasil, trabalhou na agência publicitária Thompson e Mear Erickson como diretora de filmes publicitários. Era militante do Partido Comunista do Brasil. Em 1972, mudou-se, ao lado da companheira Rita Moreira, para Nova Iorque, onde morou até os anos 1980.

Eu fui embora em 1972. Antes disso, eu tinha conhecido a Norma Bahia Pontes, que era uma grande... ela faleceu. Era uma grande, grande cineasta. E eu lembro que eu fiquei... a primeira vez que eu vi um documentário foi na casa dela. Ela estudou na França, no IDHEC⁵⁸, que é um instituto de cinema, o mesmo que o Resnais etc., e ela era daquela geração dos que falavam francês, dos cineastas daquele tempo. (...) e a gente não aguentava mais aqui. Ela já tinha vivido em Paris, aí ela sugeriu que a gente fosse para Nova Iorque. Que lá em Nova Iorque estava surgindo o primeiro vídeo portátil... (...). O Portapak! É... e aí nós fomos, e acabamos ficando no total uns seis anos.

(...)

Uma das razões da Norma escolher Nova Iorque é que ela viu num jornal uma foto de uma mulher carregando um cartaz escrito: “I’m lesbian and I am proud”. Aí ela achou que era só aquela mulher e disse: que mulher incrível! Que coragem! E quando nós chegamos lá, aquele espanto, aquela multidão.⁵⁹



Figura 3: Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, em 1977. Acervo Pessoal de Rita Moreira.

Já no primeiro ano em Nova Iorque, Norma obteve auxílio financeiro por meio de uma bolsa da Universidade de Guggenheim, o que permitiu que Rita e ela comprassem seu primeiro equipamento de vídeo e começassem a gravar. Estudantes da primeira turma de vídeo-documentário na New School For Social Research, Norma e Rita gravaram seus primeiros vídeos com uma Portapak, compondo a série *Living in New York City*. A série é formada por sete vídeos: *Lesbian Mothers* (1972), *Lesbianism Feminism* (1974), *Born in a Prison* (1974), *On Drugs* (1974), *Walking Around* (1974), *She has a beard* (1975) e *The Apartment* (1975). O primeiro vídeo produzido por Norma e Rita, *Lesbian Mothers*, foi escolhido para representar a New School For Social Research na primeira mostra internacional de vídeos em Tóquio, no Japão. Rita atribui a escolha do vídeo para representar a escola às habilidades técnicas que ela

⁵⁸ IDHEC é Institut des hautes études cinématographiques, localizado em Paris, França

⁵⁹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

e Norma já possuíam por conta das suas experiências com edição de textos e cinema, respectivamente.

eu editava aqui na Abril, então, quando eu e a Norma entramos na escola de vídeo em Nova Iorque, ela já dirigia filmes, e eu editava textos. Então, acho que isso ajudou muito a gente a ter o nosso vídeo como sendo o melhor, porque eu editava textos, e passei a editar textos no vídeo. A gente ganhou uma porção de prêmios. E o foco dos prêmios, muitos eram para edição e também para trilha. E a edição, eu já sabia editar...⁶⁰

Todos os vídeos da série *Living in New York City* conversam com o feminismo de uma forma ou de outra. Isso porque foi em Nova Iorque que Rita teve seu primeiro contato com os movimentos feministas articulados, com os quais ela teve contato através do movimento lésbico.

Então eu acredito que eu já fosse feminista, mas eu só fui entrar mesmo no movimento depois do movimento gay. Eu entrei primeiro no movimento gay, em Nova Iorque, e depois no feminismo. Também por causada de umas idas à Paris, contato com o MLF, *Mouvement de Libération de Femmes*,⁶¹

Assim como Rita, muitas mulheres que se articularam com o movimento feminista nos Estados Unidos conheceram o feminismo através do movimento lésbico. A história do movimento lésbico em Nova Iorque iniciou-se dentro *Gay Liberation Front* (GLF), fundado em 1969 logo após os acontecimentos do Stonewall.⁶² Cerca de dez a quinze por cento do grupo era composto por lésbicas, entre elas Martha Shelley e Michela Griffio, que, em 1970, se desassociaram do grupo, pois sentiam que suas pautas eram invisibilizada pelos homens gays do GLF (FADERMAN, 2016). Por outro lado, as mulheres lésbicas também se sentiam excluídas do movimento feminista. Ainda em 1970, dentro do *National Organization for Women* (NOW), Betty Friedan preocupava-se com a “Ameaça Lilás” à sua organização. A “Ameaça Lilás” seria a ofensiva das mulheres que pediam à inclusão de questões tocante às singularidades da lesbianidade às pautas do NOW. Friedan acreditava que o feminismo seria “malvisto” se as pautas das mulheres lésbicas fossem acatadas (FADERMAN, 2016), além de considerar que a afirmação do lesbianismo como identidade política seria antifeminista, pois estava falando sobre sexo e não sobre política⁶³ (PODMORE; TREMBLAY, 2015).

⁶⁰ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁶¹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁶² Em 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn do Greenwich Village de Nova Iorque, o público LGBT que frequentava a casa foi violentamente atacado pela polícia. Entretanto, os frequentadores do bar e outros membros da comunidade LGBT de Nova Iorque reagiram, dando início a motins que consagraram um importante marco da luta pelos direitos LGBT nos Estados Unidos. Ver mais em: CARTER, David. *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*. New York: St. Martin's Press, 2004.

⁶³ Nos anos 1970, Ti-Grace Atkinson, feminista radical, afirmava que o lesbianismo seria uma escolha e uma estratégia política, acreditando que o feminismo era a teoria, e o lesbianismo, a prática (FADERMAN, 2016). Nos

Por isso, as mulheres que protagonizaram a “Ameaça Lilás” formaram um grupo lésbico de feministas radicais que recebeu o nome de *Radicalesbians of New York City*, fundando a primeira frente do *Lesbian Liberation Movement* (LLM) da cidade. De acordo com Podmore e Tremblay (2015, p. 7),

radical lesbianism calls into question normative gender regimes (...). it analyzes heterosexuality as a political regime that enables men, as the dominant social class, to appropriate, exploit and oppress women as a subordinate class. Finally, as a general rule, lesbian feminism adheres to feminist ideals of equality between women and men and self-determination for women but extends a feminist critique to heterosexuality.⁶⁴

Assim, o contato com o movimento lésbico – que conversava constantemente com os ideais do feminismo – proporcionou novas temáticas para a produção de vídeos de Rita e Norma. Se deu nesse contexto a produção do já citado *Lesbian Mothers*, de 1972. Rita detalha como foi a produção desse vídeo:

[Norma] viu no *Village Voice* – que naquela época, era uma coisa boa, hoje em dia é uma porcária – um anúncio de uma reunião de mães lésbicas num Fire House. (...) lá fomos nós, ver o que era aquilo, foi aí que nós decidimos que o nosso tema seria *lesbian mothers*. Era uma reunião de mães lésbicas no Fire House... Fire House é a casa dos bombeiros. Chegamos na casa dos bombeiros, aquele monte de mulher, mas um monte mesmo! Acho que umas duzentas. E aquele barulho de criança lá em cima. E aí nós começamos a pegar as personagens, ali, e fomos lá em cima, ó, rapaz. Fomos lá em cima, lá estava aquele monte de crianças que eram filhos das mães lá embaixo, e quem que estava lá tomando conta das crianças? Os homens! Nós ficamos completamente assim... por isso que eu disse, que eu entrei primeiro no movimento gay. (...). Então, a Norma diz: meu deus, é isso que nós vamos fazer, nunca vi uma coisa dessas, que coisa mais extraordinária, pronto, é isso.⁶⁵

Assim, *Lesbian Mothers*, um vídeo de 27 minutos, é composto por cenas de entrevistas com mulheres que falam sobre as questões da maternidade dentro de relacionamentos lésbicos. São apresentados os argumentos de pessoas contrárias à maternidade lésbica e os argumentos das mulheres que estavam no Fire House. Assim, o vídeo aborda questões como a custódia dos filhos, a aceitação da família e a lesbofobia que impregna a sociedade ocidental. Ainda, entre as falas das mulheres, são intercaladas cenas de um casal lésbico trocando beijos e carícias ao som de *Just Like a Woman*, de Nina Simone. Karla Bessa (2015, p. 80) acredita que “o corte abrupto entre a cena erótica e o depoimento de uma mãe faz parte do conjunto proposto, ou seja, elas não estão ali para esconder nada, nem das crianças, nem da sociedade”. Ainda, María

anos 1980, o lesbianismo político se fundamentou a partir das leituras de Adrienne Rich, *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica* (1980), e Carole Pateman em seu *Contrato Sexual* (1988).

⁶⁴ “O lesbianismo radical questiona os regimes normativos de gênero. (...). Analisa a heterossexualidade como um regime político que permite que homens, como classe social dominante, se apropriem, explorem e oprimam mulheres como uma classe subordinada. Ainda, o feminismo lésbico adere aos ideais feministas de igualdade entre homens e mulheres e a autonomia feminina, mas estende a crítica feminista à heterossexualidade”.

⁶⁵ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

Laura Rosa (2017, p. 130) aponta que “así, el video va entretejiendo cuerpos con discursos, exhibiendo absurdos fundamentos homofóbicos entre escenas amorosas y temores. De esa maneira se desvelaba lo que, años más tarde, Adrienne Rich llamó heterosexualidad compulsiva”.⁶⁶ A heterossexualidade compulsória se tornou um dos principais temas de debate dentro do movimento lésbico, o que revela os diálogos diretos da produção de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes com o movimento lésbico-feminista.



Figura 4: Uma das cenas do vídeo *Lesbian Mothers* (1972). Acervo pessoal de Rita Moreira.

A questão da maternidade é penosa para as mulheres lésbicas, que enfrentam, até hoje, desafios na sociedade ocidental para a afirmação política de sua maternidade. De acordo com Gayle Rubin, isso se deve principalmente porque “parentesco e casamento fazem sempre parte de sistemas sociais rotais e são sempre costurados em arranjos econômicos e políticos” (RUBIN, 1993). A partir do momento que o casamento e o parentesco não servem mais aos interesses do patriarcado, os homens tentam deslegitimar a validade dessas instituições. Ainda, o importante trabalho de Kate Millett (1974) concorda com Engels ao afirmar que a destruição da família patriarcal estaria na base da revolução feminista.

A participação de Rita e Norma no movimento feminista fez com que elas percebessem a importância de espaços exclusivos às mulheres para sua formação enquanto artistas feministas. Rita define que a importância do separatismo foi inspirada pelo movimento negro: “o separatismo dessa época, de não falar com homem, era semelhante ao movimento negro – muitas coisas, aliás, foram inspiradas pelo movimento negro. (...). Era fundamental que eles se

⁶⁶ “Assim, o vídeo entrelaça os corpos aos discursos, exibindo argumentos homofóbicos absurdos no meio de cenas de amor e medos. Dessa forma, era revelado o que, anos depois, Adrienne Rich chamou de heterossexualidade compulsória”.

separassem para você se enxergar sem a visão do Outro ali, que estaria sempre nos olhando.”⁶⁷ Além disso, é possível dizer que a criação desses espaços foi inspirada nos grupos de reflexão feministas⁶⁸ – exclusivamente femininos – que tomaram o mundo ocidental ao longo das décadas de 1970 e 1960. Assim, Rita e Norma organizaram um festival de cinema, vídeo e fotografia chamado *Women for Women*, em uma galeria no bairro Soho chamada *Open Mind*.

Eu e a Norma fizemos uma coisa realmente bacaníssima. Durante cinco dias, nós organizamos, no Soho, numa galeria chamada Open Mind, nós organizamos o “Mulheres para mulheres”. Veja: cinco dias. Filmes, fotografias, vídeos, só de mulheres, e só para mulheres. E foi o maior sucesso!⁶⁹

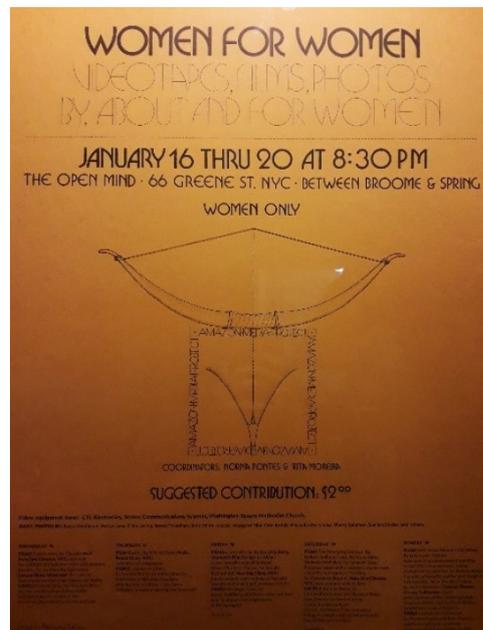


Figura 5: Cartaz do festival *Women for Women*, realizado entre 16 e 20 de janeiro de 1974. Acervo pessoal de Rita Moreira

O cartaz do festival apresenta, no centro, o desenho de uma vulva, com os dizeres “women only” logo acima, o que representa que o festival era exclusivo às pessoas do sexo feminino. A presença do arco-e-flecha no mesmo desenho simboliza a *Amazon Media Project*, a produtora de Rita e Norma.⁷⁰ Ainda, o mesmo cartaz aponta a realização de palestras, entrevistas, mostras de fotografias, de filmes e de vídeos. As mulheres – fotógrafas, diretoras, produtoras, feministas – eram de diferentes nacionalidades, o que demonstra a possibilidade de

⁶⁷ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁶⁸ Sobre os grupos de reflexão ou grupos de consciência, ver mais em PEDRO, Joana. M. O feminismo de 'segunda onda': corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 238-259.

⁶⁹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁷⁰ Informação obtida na entrevista com Rita Moreira.

pensar em um feminismo articulado por redes globais. Ainda, um dos filmes de Helena Solberg foi exibido no festival – *The Emerging Woman* (1974), seu primeiro filme dirigido nos Estados Unidos, que remonta a história do feminismo neste país e na Inglaterra.



Figura 6: Uma das exibições durante o festival *Women for Women*. Acervo pessoal de Rita Moreira.

Apesar dos vídeos de Rita Moreira não abordarem questões que envolvem sua nacionalidade, ser latino-americana é uma subjetividade que sempre atravessará o que produzimos dentro e fora do país. Ao fim do festival *Women for Women*, Rita percebeu isso com um baque.

Ao final, veio uma americana... por mais maravilhosas e amigas que sejam, é uma coisa inata nelas. Como a gente aqui tem complexo de cachorro vira-lata, elas lá sentem uma superioridade nata. Então, veio essa americana para mim e disse: “it’s amazing! How wonderful! You did better than a New Yorker!”. Beleza né? Aí ela continua: “How come, coming from so deep South...”. “Vinda do sul profundo”, como é que eu consegui fazer “melhor que uma nova-iorquina”? Você compreendeu? Este comentário, que foi o maior elogio que eu já recebi e ao mesmo tempo, a maior afronta, mostra um pouco a visão de superioridade pré-estabelecida.⁷¹

O que foi relatado por Rita vai de encontro com o que traz Gloria Anzaldúa (2005) sobre a consciência *mestiza*. Através de um elogio construído em cima de uma ofensa, Rita pode expandir sua consciência de mulher latino-americana nos Estados Unidos, o que se relaciona diretamente com um constante lugar de subalternidade definido historicamente pelos estadunidenses, pelos europeus. Em um outro momento da entrevista, é possível confirmar essa tomada de consciência. Rita diz que “quando perguntaram que língua eu e a Norma estávamos falando, a gente preferia dizer que era russo, porque soa muito parecido. E é *melhor ser russa do que ser latino-americana*”⁷² – ou seja, mesmo em um contexto de Guerra Fria, nos Estados

⁷¹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁷² MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes. Grifo meu.

Unidos era mais aceitável ser uma mulher russa do que uma mulher latino-americana. Assim, a consciência latinoamericana, apesar de ser uma fonte de dor para muitas mulheres, carrega uma energia que “provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma”. Por isso, “o trabalho da consciência *mestiza* é o de desmontar a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida” (ANZALDÚA, 2005, p. 707).⁷³

A possibilidade de encontros e desencontros em Nova Iorque era imensa, e esse foi um dos motivos para o vídeo prosperar por lá nos anos 1970 – de acordo com Rita, “lá, tudo aconteceu”. Nessa cidade, houve uma interessante particularidade nos usos do vídeo: muitos produtores saíam pela cidade filmando questões do cotidiano. Para Boyle (1997, p. 8), a atmosfera social, cultural e política das ruas de Nova Iorque “provided comedy and drama right at the corner. (...) drug-tripping hippies, sexually liberated young women, erstwhile revolutionaries, cross-country wanderers, bums, winos, and other characters – provided great spontaneous material found literally on one's doorstep”⁷⁴. Alguns dos vídeos da série *Living in New York City* foram feitos dentro desse conceito: *Walking Around* (1977)⁷⁵, *On Drugs* (1974)⁷⁶ e *The Apartment* (1974)⁷⁷. Nessa agitada Nova Iorque, Rita e Norma encontraram desde Glauber Rocha perambulando pelo metrô até John Lennon e Yoko Ono em seu apartamento em Manhattan.

Eu lembro um dia nós estávamos na rua, gravando, estava nevando, e de repente a Norma para, abraça, recebe um abraço daquele ser que parecia um mendigo, porque ele estava com roupas inadequadas. Então, eram cachecóis e roupas enroladas, e eu digo: que tanto ela abraça esse mendigo? Aí ela me diz: Rita, é o Glauber! [risos].

(...)

(...) nós chegamos lá na casa do John e da Yoko, e como o nosso negócio era feminismo... O nosso negócio era a Yoko, na ocasião, e a gente sabia que ele é quem estava tomando conta do bebê, que ele estava fazendo tudo que tinha que fazer... (...).

⁷³ A discussão sobre a consciência e a subjetividade das mulheres latino-americanas que produzem imagens vai muito além disso. Não me estenderei sobre esse assunto – praticamente inesgotável – neste trabalho. Ver mais em GASPARI, Alicia. There's No Place Like Aztlan: Embodied Aesthetics in Chicana Art. *CR: The New Centennial Review*, v. 4, n. 2, 2004, pp. 103-140 e MORAGA, Cherrie L. *A Xicana codex of changing consciousness*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

⁷⁴ “As ruas de Nova Iorque propiciavam comédia e drama em cada esquina (...). hippies drogados, jovens mulheres libertas sexualmente, antigos revolucionários, andarilhos, vagabundos, bêbados e outros personagens – proporcionavam um grande material espontâneo literalmente em frente à porta de casa”.

⁷⁵ *Walking Around* é um passeio pelas ruas de Nova Iorque, mostrando as particularidades e as personagens da cidade.

⁷⁶ *On Drugs* é um vídeo que debate a questão política da guerra às drogas sob a perspectiva de duas mulheres, uma usuária e uma enfermeira. O vídeo aborda a disputa entre heroína e metadona em Nova Iorque.

⁷⁷ *The Apartment* retrata a rotina de Carol, uma atriz de teatro feminista e lésbica que trabalha como taxista para manter-se em Nova Iorque. Carol fala sobre lesbofobia e heterossexualidade compulsória nesse vídeo.

Eu fui mostrar o vídeo⁷⁸ para a Yoko aprovar, aliás, ela era simpaticíssima, diziam que ela... ela era muito simpática, do meu tamanhinho, e... foi na casa do John e da Yoko que eu compreendi o que era arte conceitual. (...). E aí eu lembro da Norma entrando... entra o John Lennon, é simplesmente John Lennon, a minha vida, até aquela época, foi pautada com as músicas dos Beatles, quando eu saí de casa eu botei “She’s Leaving Home” pra minha mãe ouvir, cada coisa da minha vida tinha uma música dos Beatles, né. Mas nós estávamos na fase Yoko, né? Então, ele entra na sala e vai para a Norma, para dar a mão, que já é bastante, porque inglês... para dar a mão, e a Norma dá a mão. E a Norma diz: hi, i’m Norma. E ele diz: hi, I’m John. E eu olhando aquilo como se fosse normal! [risos]. Muito interessante! (...).⁷⁹

É interessante perceber como as emoções se incorporam à narrativa e às memórias de Rita. Tanto no trecho em que ela rememora que chorou em frente à lareira por causa da “situação” que a ditadura militar infligia ao Brasil quanto nos inúmeros momentos da entrevista em que Rita relembra que os tempos em Nova Iorque eram “muito interessantes” e “muito divertidos”, é possível perceber que as emoções deixam sempre marcas nas experiências vividas. Assim, cabe ressaltar que a importância de se “pensar as emoções como algo que está colado aos corpos e aos pensamentos, que se configura culturalmente e que somente se comunica pela linguagem, mas que cada pessoa tem diferentes maneiras de sentir e expressar” (WOLFF, 2018, p. 267).

Por isso é que Rita diz que “os anos em Nova Iorque foram os melhores pedaços da minha vida”, logo no início da entrevista. As emoções e os afetos sentidos naqueles dias de sua juventude entrelaçam-se às memórias de um momento muito importante para sua formação como sujeita política. Tendo em vista sua trajetória na cidade, é possível perceber que as experiências em Nova Iorque foram primordiais para a construção de Rita como feminista e cineasta – ela declara que seus vídeos sempre serão feministas porque ela é feminista. Em Nova Iorque, muitos foram os aprendizados acerca das especificidades do vídeo. Como aponta Arlindo Machado (2007), por conta questões técnicas como a baixa resolução das imagens, o vídeo tende a decompor a cena em uma série de detalhes que indicam sua totalidade. Dessa forma, é mais propício que os trabalhos de vídeo optem por filmarem em primeiro plano, o que significa “limitar o número de protagonistas que aparecem ao mesmo tempo dentro do quadro e a trabalhar sempre em espaços pequenos (...). Daí, quase por fatalidade, a dominância de temas íntimos, ligados a pessoas comuns na sua vida diária” (MACHADO, 2007, p. 43). A percepção da importância da abordagem mais íntima das questões do cotidiano das mulheres se traduz na experiência de Norma e Rita em Nova Iorque.

⁷⁸ Rita refere-se ao vídeo *Born in a Prison* (1974), um manifesto formado pela música homônima de Yoko Ono e imagens de Nova Iorque.

⁷⁹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

De volta para o Brasil, já nos anos 1980, Rita continuou dialogando com o movimento feminista. Ela conta que realizou vídeos para mulheres feministas muito importantes no cenário político nacional durante o período da redemocratização. Ela diz que

Todos os meus vídeos são a defesa de um ponto de vista. E ao mesmo tempo, denunciando. Mas é denúncia e defesa de um ponto de vista. E eu ganhei dinheiro também fazendo vídeo aqui no Brasil. Depois a Norma ficou lá, depois a Norma morreu, continuei a fazer vídeos. (...) ganhei dinheiro fazendo vídeo. Aqui, Nova Iorque não, aqui. Fazendo vídeo para umas políticas, mas umas mulheres políticas que eu apreciava. Fiz para Alda Marco Antônio, para Ruth Cardoso, para Eva Blay.⁸⁰

Além de produzir vídeos para essas mulheres, quando voltou de Nova Iorque, Rita deu aulas de vídeo em São Paulo. Esse momento foi importante para que ela repassasse reflexões que teve através da sua experiência com o vídeo em Nova Iorque.

(...) Dei umas aulas de vídeo, né, aqui no Brasil. Tem duas coisas que eu achava bem fundamentais ensinar: uma era abolir essa ideia de que existe imparcialidade. Não existe imparcialidade em coisa nenhuma. O mundo nos bota numa situação em que você não pode ser imparcial. (...) eu edito de uma maneira a provar algo. O meu ponto de vista. Então, era sempre o nosso ponto de vista. E isso está errado?...⁸¹

Como aponta Janet Wolff (1987, p. 52), “na produção da arte, as instituições sociais afetam, entre outras coisas, quem se torna artista, como se torna artista, como é capaz de praticar sua arte, e como pode fazer com que a obra seja reproduzida, executada e colocada ao alcance do público” – e isso já retiraria o caráter “imparcial” de uma produção artística, pois, como afirmou Rita, “o mundo nos bota numa situação em que você não pode ser imparcial”. Ainda, existe a questão do agenciamento humano: “há razões biográficas, psicológicas e sociais para a maior parte das coisas que fazemos, e cada nível de descrição é legítimo” (WOLFF, 1987, p. 32). Ou seja, os vídeos de Rita sempre serão feministas porque ela é feminista.⁸²

3.3 Jacira Vieira de Melo, militância no vídeo documentário

Jacira Vieira de Melo nasceu em 1957, em São Paulo, “no famoso bairro do Jaçanã, ainda quando tinha o trenzinho”, o mesmo “Trem das Onze” da música de Adoniran Barbosa. Nascida em uma família de “classe popular”, Jacira começou a trabalhar aos 14 anos na Philips do Brasil, contratada para atuar na área de importação e exportação da fábrica. Em 1976, com 18 anos, ela ingressou no curso de filosofia na Universidade de São Paulo (USP), onde se deu início sua atuação política. Jacira conta que “apesar de ser uma aluna do horário noturno e

⁸⁰ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁸¹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁸² Na entrevista, Rita afirma: “Os meus vídeos sempre serão feministas. Meus vídeos sempre serão feministas porque eu sou feminista”.

trabalhar quase todo o período da graduação numa multinacional, eu tinha uma atuação no movimento estudantil bastante... intensa”.⁸³

A universidade sempre foi um foco de articulação política, e na resistência à ditadura, o movimento estudantil foi um dos primeiros campos a se reestruturar após o golpe de 1964 (BRISTOT, 2014). Não é para menos que em todo o Cone Sul a repressão das ditaduras atuou com força sobre as universidades: na Bolívia, cursos de ciências humanas ficaram fechados por mais ou menos um ano⁸⁴; na Argentina, além da repressão expulsar alunos e alunas e demitir professores, cursos como Cinema, Teatro, Serviço Social permaneceram fechados por meses, sendo reabertos somente após uma rígida reestruturação dos currículos (DAUER, 2017); no Brasil, por conta do acordo MEC-USAID⁸⁵, os estudantes experienciaram a reforma universitária, que tornou a universidade um espaço competitivo e ainda mais excludente.

A maior parte das mulheres que atuaram como forças de resistência à ditadura – na guerrilha, nos sindicatos ou no movimento feminista – experimentaram no movimento estudantil seu primeiro contato com a militância política. Como aponta Cristina Scheibe Wolff (2010, p. 146), durante os anos 1960 e 1970 houve uma importante expansão do acesso das mulheres à universidade. Para Wolff, os cursos de Ciências Sociais, História, Filosofia, Letras e Psicologia eram os mais socialmente aceitos para as mulheres, e, ao mesmo tempo, “pelo cunho político de sua discussão disciplinar, eram muitas vezes focos de recrutamento para o movimento estudantil”. Nesse sentido, Jacira Melo ressalta a característica das universidades como espaços de debate político, destacando a presença de mulheres:

A Escola de Filosofia, Ciências Sociais, Geografia, História, era um espaço muito aquecido, toda a maioria absoluta dos estudantes tinha uma participação estudantil muito forte. Eu me lembro que em dois semestres nós ficamos em greve (...), [eu] saía da escola para manifestações estudantis, então foi um período, para mim, muito importante, muito forte, e que muitas vezes eu faltava no trabalho para participar das manifestações etc. Então... e foi um aprendizado muito grande.

(...)

Então, a filosofia, no seu diretório acadêmico, ele era formado essencialmente por mulheres. (...) Nós tínhamos, na filosofia, sei lá, dez lideranças estudantis, entre elas, oito eram mulheres. (...). E nesse ambiente, quando eu entrei na filosofia – a semana de calouros, nessas escolas, são semanas de debate político. E o debate era um debate sobre feminismo, racismo e homossexualidade. E os professores da Filosofia, das Ciências Sociais, da História participavam dos debates. Então foi uma semana de

⁸³ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁸⁴ Informação obtida através da entrevista realizada com Sílvia Escobar, que era estudante de Sociologia na Universidad Mayor de San Andrés e militante do movimento estudantil. ESCÓBAR, Sílvia. Entrevista concedida a Cristina Scheibe Wolff e Joana Maria Pedro. La Paz, Bolívia. Março de 2008. Acervo do LEGH/UFSC.

⁸⁵ Os acordos estabelecidos entre o Ministério da Educação (MEC) do Brasil e a United States Agency for International Development (USAID) dos Estados Unidos resultaram na Reforma Universitária, que visava a reforma do ensino brasileiro de acordo com modelo e critérios provindos dos Estados Unidos.

debates interessantíssimos, que eu voltava para casa, não conseguia nem dormir. Eu falava: ‘que lugar é esse que eu vim!? Que presente é esse!?’.⁸⁶

No espaço de militância estudantil, Jacira destaca a presença de mulheres, estudantes e professoras, que foram primordiais para a constituição de sua trajetória política. O primeiro grupo de militância política que Jacira compôs foi o Coletivo Feminista 8 de Março.

Eu tinha... acho que entre 18 e 19 anos. E aí nós formamos, depois de sair desse debate, nós formamos um grupo feminista na filosofia. E para você ter uma ideia que época que nós estávamos falando, em plena ditadura militar, obviamente, entre 1976 e 1977, nós criamos um grupo que nós nos conhecemos nesse [debate]... (...) E aí nós criamos um grupo feminista que nós chamamos de 8 de Março, porque essa era uma data pouco conhecida no Brasil, então a gente achou que era importante chamar de 8 de Março. Aí o grupo atuava dentro da filosofia, conseguimos fazer um debate sobre a questão do aborto com a professora Olgária Matos⁸⁷ (...). Tinha na sociologia a professora Beth Lobo⁸⁸... também uma pioneira. Tinha a Ruth Cardoso⁸⁹, mais pioneira ainda, a Ruth Cardoso já trabalhando com as questões feministas. (...) Enfim! Esse ambiente que foi o grande espaço de inspiração. Aí, logo em seguida, no Grupo 8 de Março, nós tomamos contato, através da Folha de São Paulo, de uma reunião de grupos feministas! Lutando pela luta de creches! Aí nós falamos: ‘vamos descobrir as feministas!’. Aí fomos para lá e foi irreversível... passamos a participar do Movimento Social de Mulheres, aliás, muitas de nós trancamos matrículas para poder se envolver mais com o movimento feminista que estava aquecido em São Paulo, em todo o Brasil.⁹⁰

Como Jacira apontou, o movimento feminista estava “aquecido”. Nesse sentido, ao longo das décadas de 1970 e 1980, muitos encontros de mulheres foram organizados em todo o Brasil. É importante pensar nesses encontros como espaços de articulação política para o movimento feminista, espaços onde foram possíveis a criação de redes entre as mulheres que compartilhavam experiências, ideias, textos e afetos.⁹¹ O I Congresso da Mulher Paulista, realizado em São Paulo em 1979, foi um espaço importante para constituição de Jacira como militante feminista. Para Telma Valente (1995), a importância desse congresso se dá

⁸⁶ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes

⁸⁷ Olgária Matos é uma filósofa e professora titular no departamento de Filosofia da Unifesp. Sua tese de doutorado ganhou o prêmio Jabuti. Escreveu o livro *Barricadas do desejo* sobre o maio de 1968 francês, uma das principais bibliografias sobre o tema produzidas no Brasil.

⁸⁸ Elisabeth de Souza Lobo (1943-1991) foi professora do departamento de Ciências Sociais da USP, feminista e pesquisadora. Trabalhava com temas que envolviam a Sociologia do Trabalho, Relações de Gênero e Movimentos Sociais Urbanos, produzindo importantes trabalhos sobre as mulheres da classe operária do Brasil.

⁸⁹ Ruth Cardoso (1930-2008) foi professora do departamento de Antropologia da USP, feminista e antropóloga. Trabalhou com a inclusão social de comunidades de baixa renda e com as temáticas de gênero. Fundou o Programa Comunidade Solidária em 1995, quando era esposa do Presidente da República. O Programa foi substituído pelo Programa Fome Zero em 2003.

⁹⁰ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁹¹ Sobre os encontros feministas, ver mais em NICHNIG, Claudia. *Feministas latino americanas: agendas e encontros. Anais Eletrônicos da III Jornadas do LEGH: feminismo e democracia*. Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/188285>. Além disso, em novembro de 2019, no livro *Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)* organizado pelo LEGH, será publicado um capítulo da mesma autora sobre o tema.

principalmente por ter definido a questão da luta por creches como central na luta das mulheres, além de ter sido nesse espaço o início dos debates sobre a violência contra a mulher, o que, no ano seguinte, seria o alvo de diversas manifestações.

(...) Em 1979 nós temos um encontro, na PUC de São Paulo, de mulheres. Em plena ditadura militar, foi a primeira vez que se reuniu 3 mil pessoas, todas mulheres jovens, vindas de periferia, muitas mulheres do movimento social, do movimento de periferia, e fizemos o Congresso da Mulher Paulista na PUC, no Tuquinha, que conseguimos emprestado porque lá tinham umas professoras que já eram feministas, que nos deram uma força, e a gente conseguiu. E a ditadura, mas nem prestou atenção, mulher se reunindo? Congresso da Mulher Paulista? Não tem a menor importância! E fizemos.⁹²

Nesse trecho da entrevista, é possível perceber a utilização dos jogos de gênero como tática política das mulheres que se organizavam na resistência à ditadura nessa época. Ana Rita Fonteles Duarte (2009), ancorada no conceito de Luc Capdevila (2001), define que as mulheres, consciente ou inconscientemente, muitas vezes jogam os jogos de gênero como em um jogo de xadrez, no qual “os atores políticos tentam intervir no espaço público, utilizando, como instrumento de intervenção e visibilidade política, o ‘eterno feminino’ e o ‘eterno masculino’” (DUARTE, 2009, p. 23). Como atrizes, as mulheres instrumentalizam o gênero a seu favor”. A ditadura militar, de caráter sempre misógino, não pensava que as mulheres tinham a possibilidade de se articularem politicamente de maneira que ameaçassem a hegemonia do regime. Entretanto, os desdobramentos do I Congresso da Mulher Paulista foram múltiplos, levando à organização de novos encontros ao longo da década de 1980.

Foi justamente no contexto do início dos anos 1980, quando o feminismo começava a debater sobre a violência contra a mulher, que se deu a primeira experiência de Jacira dentro do campo audiovisual, que ocorreu por conta do grupo S.O.S. Mulher.⁹³ Essa experiência demonstra que os diferentes grupos feministas do Brasil, o movimento gay e lésbico e as produções audiovisuais se interseccionavam e estavam em constante diálogo:

Minha experiência com vídeo... primeiro foi uma experiência de cinema. E que tem a ver com feminismo. O que acontece: eu fui uma das cinco pessoas que fundou o S.O.S. Mulher aqui em São Paulo. O primeiro grupo de atuação direta com as mulheres, de atender mulheres e de fazer manifestações públicas contra a violência às mulheres.

⁹² MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁹³ O S.O.S. Mulher foi um grupo organizado por feministas da cidade de São Paulo que funcionou ativamente entre 1980 e 1983. As ações do grupo giravam em torno do combate da violência contra as mulheres. As organizadoras do grupo acreditavam que a violência era estrutural, fruto das relações hierárquicas de gênero na sociedade, e, por isso, além de fornecerem apoio jurídico e psicológico às mulheres vítimas de violência, realizavam grupos de consciência. O S.O.S. Mulher lançou importantes campanhas de conscientização com o lema “Quem ama não mata”. Em 1985, o grupo desdobrou-se na primeira Delegacia Especializada no Atendimento da Mulher – DEAM, criada pelo governo Franco Montoro. Ver mais em COSTA, Ana Alice A., SARDENBERG, Cecília Maria B. (Orgs.). *O Feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, FFCH/UFBA, 2008 e em BRAZÃO, Analba. OLIVEIRA, Guacira Cesar de (Orgs.). *Violência contra as mulheres: Uma história contada em décadas de luta*. Brasília: CFMEA, 2010.

Mas antes, esse grupo foi inspirado num acontecimento de 1979, quando o governador de São Paulo era Paulo Maluf, um governador não-eleito, um governador indicado pela ditadura militar... tem um delegado que passa a fazer uma repressão pesada, forte, bruta, não-legal, sobre as mulheres prostitutas e os travestis, em São Paulo. Fomos chamadas na Boca do Lixo, porque naquela época era isso. E tinha essa atuação. Então nós, do 8 de Março, lá da Filosofia... olha lá onde nós estamos, nós nos juntamos com algumas outras militantes feministas e protestamos, fizemos manifestação pública na Ipiranga, ali com a São João, e fomos pra Boca do Lixo, manifestar contra a repressão às prostitutas e travestis. Para você ter uma ideia... era regime militar. Algumas mulheres estavam em prostíbulos e a polícia chegou e, a repressão era tão pesada, que elas pularam pela janela. Então era uma coisa muito difícil e nós, na nossa juventude, fomos manifestar. E bom, isso nos inspirou, muito forte, a trabalhar com violência contra as mulheres.

(...)

Então, nós criamos o S.O.S. Mulher, aqui em São Paulo, partimos de quatro pessoas, formamos um grupo, e depois conseguimos um espaço físico para atender as mulheres, e, para resumir, depois que o S.O.S passou a aparecer na mídia etc., nós passamos a ter 60 pessoas lá atendendo (...). Nisso tudo, o que acontece? Um grupo de mulheres começa a escrever um projeto para um curta-metragem com mulheres prostitutas. E aí, como a gente se conhecia, todo mundo era feminista, essas mulheres eram do *Brasil Mulher*, um grupo, nesse momento, com uma visão mais avançada, já pensando prostituição, homossexualidade (...). E me chamaram para pensar esse roteiro, para pensar esse trabalho desse curta-metragem. Nós fizemos um projeto, o projeto foi aprovado pela Secretaria Estadual de Cultura, que à época tinha chamadas públicas para roteiros de curta-metragem, de longa-metragem etc. Foi um dos premiados. E nós fizemos esse curta-metragem na Boca do Lixo. Eu conhecia, em função de ter feito esse trabalho com as prostitutas, eu conheci várias prostitutas que me ajudaram, que eram receptivas à nossa entrada, porque sabiam que éramos parceiras.⁹⁴

O filme em questão se chama *Mulheres da Boca*, um curta-metragem de 22 minutos filmado em película e lançado em 1981. O filme foi dirigido por Cida Aidar e Inês Castilho. A continuidade foi feita por Jacira, que também escreveu o roteiro e realizou o contato com as mulheres entrevistadas. O filme ganhou o prêmio de Melhor Filme do júri popular na Jornada Brasileira de Curta Metragem de Salvador, em novembro de 1982.⁹⁵

⁹⁴ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

⁹⁵ Ficha técnica do filme consultada no site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026270&format=detailed.pft>. Acesso em junho de 2019.

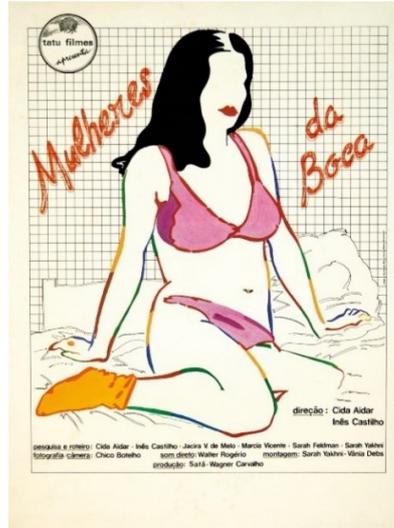


Figura 7: Cartaz do curta-metragem *Mulheres da Boca*, dirigido por Inês Castilhos e Cida Aidar, 1981. Acervo Centro de Informação Mulher (CIM).

Assim, além de ter sido um órgão muito importante para o desenvolvimento de ações de combate à violência contra a mulher, o S.O.S Mulher foi um espaço de articulação para mulheres que pretendiam trabalhar com audiovisual e feminismo, e a difusão do vídeo no Brasil abriu um novo leque de possibilidades para elas. Essa situação foi recorrente dentro das associações feministas, que buscavam novos meios de difundirem suas ideias e ações. Entretanto, no contexto que demarca o início da produção de vídeo feminista, os grupos de mulheres não tinham equipamentos de vídeo e nem equipes técnicas disponíveis, portanto, acabavam contratando mulheres de fora das organizações e alugando equipamentos com outras produtoras, o que ocorreu dentro do S.O.S. Mulher.

(...) dentro do próprio S.O.S., nós criamos um grupo de amigas que tinham interesse de trabalhar com o [vídeo]... aí você tem que olhar um pouco a questão histórica, nós estamos no início dos anos 1980 com a entrada do vídeo no país. E com as possibilidades de trabalhar com o vídeo etc. (...) era muito difícil. Porque você tinha o VHS e você tinha a U-matic. O VHS era possível, mas era tudo muito caro. Você tinha que alugar. Raríssimas pessoas tinham. Quem tinha era pequenas produtoras, produção do vídeo independente que compravam, com muita dificuldade, e quem tinha acesso ao U-matic já era o semiprofissional, era o que a televisão usava à época, pouquíssimas pessoas tinham. Lá no S.O.S. eu conheci algumas pessoas que ficamos muito amigas, uma delas é a Marcia Meireles, irmã do Fernando Meireles. Então, o Fernando, com um grupo de amigos criou o Olhar Eletrônico⁹⁶, e a Marcia era produtora, trabalhava lá. Uma outra amiga que estava no S.O.S. era a Silvana Alfram, jornalista, ainda estudando na Cásper, mas já trabalhando com vídeo etc. Ambas se aventuravam a fazer câmera. Também no S.O.S. nós tínhamos a Fernanda Pompeo, uma grande amiga, que ia para o caminho de escritora. E eu, que era a pessoa que

⁹⁶ A Olhar Eletrônico foi uma produtora de vídeo independente de São Paulo, composta por Fernando Meireles, Paulo Morelli, Marcelo Machado e José Roberto Salatini e criada em 1981. Foi pioneira na experiência de parceria entre a produção de vídeo independente e a televisão comercial. Ver mais em: FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 85-110.

tinha relação com as lideranças populares – isso vem lá das prostitutas, eu me envolvo com as prostitutas, eu me envolvo com os travestis.

Ou seja, ainda que o desenvolvimento da tecnologia do vídeo tenha possibilitado maior acesso aos equipamentos de captação e produção audiovisual, fazer vídeos ainda era muito caro no Brasil. Isso levou os cineastas a se associarem, e os coletivos e associações passaram a ser os modos de organização mais frequentemente utilizados para a produção de vídeo independente. É muito interessante pensar que essa dimensão coletiva da produção servia também como denúncia ao caráter hierárquico das produções audiovisuais convencionais, nas quais as relações no *set* são fortemente hierárquicas.

Ao longo do período de abertura política, nos anos 1980, muitas feministas chegaram a importantes cargos políticos, fato esse conhecido como a institucionalização do feminismo.⁹⁷ Em 1983, no contexto da luta pelas “Diretas Já”, o governador Franco Montoro decretou a criação do Conselho Estadual da Condição Feminina (CEFC)⁹⁸, com o propósito de criar um espaço de diálogo entre os movimentos feministas e o governo estadual. Segundo Jacira,

na campanha do governo Montoro, forma-se em torno do governo Montoro (...) comissões de mulheres. (...) E se formou em torno do governador Montoro um grupo de feministas top, top. Sabe? Esses momentos históricos. Estava Ruth Cardoso, estavam as pesquisadoras, pesquisadoras importantes da Fundação Carlos Chagas, que estavam desbravando todo um trabalho da condição de mulheres no Brasil. Então... Mulheres que estavam atuando na área de educação, na área de mulher e trabalho, fazendo as pesquisas mais importantes. Então, esse grupo, uma parte de mulheres que estavam no feminismo, que estavam no *Brasil Mulher*, foram estar na comissão de apoio do Montoro e outro do Lula. Esse do Montoro foi incrível! Do Lula também, mas foi o Montoro que ganhou. Fizeram várias propostas em relação aos direitos das mulheres e o Montoro se comprometeu a criar um Conselho da Condição Feminina, e ele cria o Conselho da Condição Feminina.

Além de assegurar que algumas bandeiras levantadas pelo feminismo fariam parte da agenda do governo, o CEFC passou a ser um espaço para que a militância feminista pudesse se utilizar das ferramentas audiovisuais. Segundo Leslie Marsh (2012), em 1986, aproximadamente 50 por cento da produção audiovisual feminina em São Paulo era financiada pelo CEFC. Jacira destaca a importância desse agitado momento de abertura democrática para a jovem produção de vídeos no Brasil:

Agora, eu acho legal te falar umas coisas... tudo isso acontece, em termos de produção, de vídeo, acontece muito no ambiente do Diretas Já. Ela acontece muito naquele momento de luta pela redemocratização do Brasil. E o feminismo faz parte dessa luta. Então a gente tem, nos anos 1980, eu até estava anotando aqui, que eu falei para você,

⁹⁷ Sobre a institucionalização do feminismo, ver mais em SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista de Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 35, 2004

⁹⁸ As relações entre os órgãos governamentais e os grupos feministas são melhor debatidas em SANTOS, Yumi Garcia dos. A implementação dos órgãos governamentais de gênero no Brasil e o papel do movimento feminista: o caso do Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 27, p. 401-426, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32149.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2018.

antes de vir, então você tem uma produção de vídeo independente que é eminentemente jovem. Jovem, jovem, jovem.⁹⁹

É possível perceber que o desenvolvimento do vídeo facilitou a produção audiovisual dos movimentos populares que cresciam nesse período, dentre eles os movimentos feministas. De acordo com Selem (2013, p. 42), isso corre principalmente porque o vídeo “propiciou autonomia às realizadoras e o barateamento dos custos de produção, o que permitiu a popularização dos filmes entre os mais diversificados setores da sociedade”. A autora também ressalta que “se nas décadas de 1970 e 1980 as feministas utilizavam diversos meios alternativos para divulgar suas ideias (...) aos poucos, começam também a utilizar o vídeo como meio de expressão feminista. Estas eram produções mais independentes, desenvolvidas por meio de um trabalho coletivo”, o que ressalta a importância da criação de redes feministas para a atuação dessas mulheres no meio audiovisual.

É ainda mais pertinente salientar a importância da criação de espaços femininos para diálogo político e criação artística quando lembramos que o meio audiovisual é, por excelência, um meio hierárquico. Nesse sentido, muitas hierarquias de gênero são reforçadas constantemente. Ainda que a difusão do vídeo tenha possibilitado a criação de novos espaços para as mulheres atuarem na indústria do audiovisual, algumas contradições ainda se fazem presentes. Jacira Melo relembra os espaços da produção de vídeos como espaços onde reinava a autoridade masculina.

Todo o movimento de vídeo que a gente teve contato, e eu tive muito mais porque eu fui da Associação Brasileira de Vídeo Popular, ele era eminentemente masculino. Por que de onde vinham essas pessoas? Vinham dos sindicatos. Aí os sindicatos começaram, principalmente os sindicatos mais progressistas, passaram a comprar equipamento. E quem estava lá? Só tinha rapazes, só tinha rapazes. Nas produtoras independentes, as mulheres só estavam, como estão até hoje, a maioria, como produtoras. O lugar das máquinas, como vem já do cinema, é o lugar do masculino. E o vídeo possibilita transformar isso.

(...)

Mas nos encontros latino-americanos de produtores de vídeo popular eu era uma das poucas lideranças de mulher, e impunha respeito. Eu sou uma pessoa leve, mas se precisar, eu pego pesado. Então eu tinha esse histórico e conseguia me impor. Mas foi sempre um lugar muito masculino. Principalmente porque, o que você tem no vídeo? Nesse vídeo popular e nesse vídeo independente? Um fazer com poucas equipes onde todo mundo faz tudo. E precisa manejar o equipamento. Você quebra a lógica da televisão onde tem um que cuida do microfone, um que cuida da luz, um que cuida da câmera. Não. Você saía... (...). Saía dessa hierarquia. Você tinha o VHS, onde você fazia tudo. Você entrevistava etc. Você quebrou essa hierarquia, mas você não quebrava esse lugar do manejo do equipamento ou das ilhas de edição... Tudo, tudo o que nós fizemos, a única pessoa que editava era Marcia Meireles e a Silvana, e quando a gente tinha que virar a noite sempre tinham que substituir um rapaz porque nenhuma dessas produtoras tinha mulheres editando, o que, por favor, é você saber mexer numa máquina e ter sensibilidade com o corte, etc. e tal. (...). E todos eram homens e

⁹⁹ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes

bastante preconceituosos. Era difícil, foi um manejo muito difícil com eles. E apesar de que nós íamos só fazer a edição final, nós éramos as diretoras, e eles faziam caras e bocas. (...). E eles ficavam indignados. É o machismo. Por quê? Porque o lugar de edição, o lugar dos equipamentos, o lugar da câmera, o lugar da direção, é um lugar de poder. E os homens estão treinados para ocupar o lugar de poder.

Nesse sentido, salientando a importância dos espaços coletivos de mulheres, Jacira Melo relembra o Festival Internacional de Mulheres nas Artes, em São Paulo, organizado por Ruth Escobar¹⁰⁰ em setembro de 1982. Jacira percebe esse festival como um momento muito marcante da sua trajetória dentro da área do audiovisual, pois, nesse momento, conheceu várias militantes feministas, tecendo uma importante rede para que, anos mais tarde, passasse a fazer parte do CEFC.

Nessa época, eu sou uma das coordenadoras da campanha da Ruth Escobar. Ruth Escobar, uma atriz, a pessoa mais revolucionária que eu conheci nesse país, que fez, durante a ditadura, peças, montou, foi quase presa várias vezes, tal e tal. E na verdade eu sou uma das coordenadoras da campanha porque Ruth Escobar faz, nesse ano, de 1982, o Festival das Mulheres nas Artes. E consegue o apoio de vários parceiros do campo cooperativo. Em São Paulo, tem o Festival das Mulheres nas Artes, com as mulheres que estão nas artes e são feministas de várias partes do mundo. Você não acredita! Teve uma passeata na avenida Paulista do Festival das Mulheres nas Artes. Então, são acontecimentos e acontecimentos, vieram lideranças populares importantes, mineiras da Bolívia... É um acontecimento. Bom, e aí nisso, a Ruth me convida e eu trabalhei, fui uma das coordenadoras na área de cinema do Festival de Mulheres nas Artes. Trouxemos filmes dirigidos por mulheres de vários países, do Brasil, vários cinemas abriram suas portas gratuitamente. Então tem todo um acontecimento. E nisso eu acabo conhecendo mulheres que vão fazer parte do governo Montoro e vão estar em posições-chaves nesse Conselho da Condição Feminina. Passado um ano ou dois, elas ficam insistindo para eu ir trabalhar no Conselho, ficamos amigas, criou-se uma confiança política, e eu vou trabalhar no Conselho da Condição Feminina. Tudo isso é muito importante para o Lilith Vídeo produzir o que ele produziu.¹⁰¹

Assim como os espaços de circulação das ideias feministas se deram principalmente nos diversos encontros feministas que aconteciam em algumas regiões do Brasil, a circulação de produções audiovisuais feministas também aconteceu em festivais de vídeos e encontros de mulheres em toda a América Latina. Já que os espaços de circulação de um filme são tão importantes quanto os seus espaços de produção (WOLFF, 1981), é importante evidenciar os festivais e encontros feministas como primordiais para a consolidação da produção audiovisual feminista não só no Brasil, mas em outros países da América Latina. Maria Célia Selem destaca que os Encontros Feministas da América Latina e do Caribe reuniam uma variedade de

¹⁰⁰ Ruth Escobar foi atriz e produtora cultural. Nascida no Porto e radicada em São Paulo, em 1964 fundou seu próprio teatro, onde organizou diversas ações culturais em protesto contra a ditadura durante as décadas de 1960 e 1970, incluindo a produção da polêmica peça *Roda Viva*, em 1968. Nos anos 1980, Ruth foi deputada estadual, e nos anos 1990 voltou-se à produção de festivais internacionais de artes. Faleceu em 05 de outubro de 2017, aos 82 anos, em São Paulo.

¹⁰¹ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

produções audiovisuais de mulheres latino-americanas, “agregando a linguagem da arte à luta das mulheres e colocando-a também como ferramenta de transformação social” (SELEM, 2013, p. 53). Sobre isso, Jacira Melo explicita que a categorização e nomeação do Coletivo Lilith Vídeo como um coletivo de vídeos feministas só se deu após a ida de Silvana, Márcia e Jacira ao II Encontro Feminista da América Latina e Caribe, em 1983, realizado na capital do Peru, Lima.

(...) nós chamamos Lilith Vídeo depois de ir em um encontro feminista em 1983, feminista latino-americano e do Caribe, que aconteceu no Peru... (...). e a gente já tinha feito alguns trabalhos em vídeo. A gente tinha feito um documentário com a Cláudia Wonder, que foi uma travesti importante do Brasil. E estávamos fazendo uma coisa ou outra, e aí fomos para esse encontro latino-americano. E lá tivemos contato com essa personagem mítica que é Lilith. E aí falamos: o nosso grupo vai chamar Lilith Vídeo! E aí que começamos o trabalho com Lilith Vídeo. (...). É essa a trajetória. Nós juntamos pessoas que tinham percursos e que deu certo.¹⁰²

O nome do coletivo remete ao mito bíblico de Lilith, a primeira esposa de Adão – os dois foram o primeiro casal responsável por tomar conta do Éden. Lilith, tal qual Adão, foi feita de barro, e, ao contrário de Eva que foi criada da costela do homem, Lilith não dependeu dele para existir. De acordo com Gomes e Almeida (2017), “diante da recusa de Adão ao pedido de Lilith por igualdade, inclusive durante as relações sexuais, ela é expulsa da comunidade dos homens e recebe como punição o exílio no Mar Vermelho e sua transformação num demônio feminino”. Ainda, a tradição oral judaico-cristã também fez crer que a serpente que ofereceu a maçã proibida à Eva era Lilith. A figura de Lilith, portanto, representa a rebeldia, a insubmissão, o desejo por liberdade. Batizar o coletivo de Lilith foi uma ode à rebeldia de Lilith, que se colocou contra a estrutura patriarcal da sociedade ocidental, essa eternizada na Bíblia e consolidada pela atuação da Igreja.

Além da inovação na técnica de produção, organizada de forma coletiva e facilitada pela tecnologia de vídeo, a inovação estética também foi um diferencial da produção de vídeos feministas. Assim como no documentário *A entrevista* de Helena Solberg, descrito no capítulo anterior, os vídeos produzidos coletivo Lilith Vídeo, do qual fazia parte Jacira Melo, não há uma voz *over* narradora. Os sentidos do filme são elaborados através da voz dos próprios sujeitos retratados (MESQUITA, 2007), o que, “além de trazer a presença do povo para o primeiro plano”, também “propugnou que o povo se tornasse o narrador de sua própria história” (OLIVEIRA, 2001, p. 132)¹⁰³. Em filmes como *Contrário ao Amor* (1986), *Mulheres no*

¹⁰² MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

¹⁰³ Como aponta Sobrinho (2017, p. 164-165), “a partir dos anos 1980, na produção de documentários, testemunhou-se a emergência de práticas alinhadas ao engajamentos político de sujeitos e coletivos interessados

Canavial (1986), *Mulheres Negras* (1986) e *Beijo na Boca* (1987), a edição valoriza a narrativa de cada uma das entrevistadas ao não agrupar os depoimentos por temática, reconhecendo as experiências individuais e cotidianas de cada mulher como singulares (MESQUITA, 2007).

Ainda, é importante refletir sobre a especificidade do vídeo na América Latina. O projeto latino-americano de uso do vídeo não foi meramente a imitação do que aconteceu no Estados Unidos e nos países europeus, é um projeto antropofágico¹⁰⁴, delineado a partir da experiência política e estética dos países latino-americanos, o que já havia sido debatido pelo movimento do Novo Cine Latino-americano na década de 1970. Em um trecho da entrevista, quando questionada sobre conhecer outros coletivos de vídeo femininos, Jacira rememora, primeiramente, as mulheres latino-americanas.

Eu conheci dois coletivos de vídeo de mulheres nesse Encontro Feminista Latino-Americano. Tinha um coletivo de vídeo de mulheres muito importante na Colômbia, aliás, um coletivo, que, à época que conhecemos, tinha várias produções importantes. Mulheres já numa faixa etária outra, por exemplo, nós estávamos na faixa de 18, 20 anos, e elas estavam numa faixa de 30, com uma produção em cinema, em vídeo, muito interessante. E conhecemos algumas mulheres buscando fazer trabalhos em vídeo no Peru e no Chile.¹⁰⁵

Quando questiono sobre conhecer coletivos de mulheres produtoras de vídeos na Europa, Jacira responde que, em sua juventude, não houve essas intersecções.

Nós não tivemos essa intersecção. Aí estou falando no início dos anos 80. Até porque esses encontros feministas latino-americanos só eram mulheres da América Latina. Tinha algumas mulheres que vinham, mas era um grupo muito pequeno que vinham da Inglaterra, dos Estados Unidos, da França, muito interessantes e interessadas. Mas ninguém da área de vídeo e de comunicação.¹⁰⁶

Assim, é importante pontuar que o olhar das mulheres feministas que faziam vídeos, neste período, estava direcionado à América Latina, e suas produções traduziam organicamente as experiências vividas dentro do contexto latino-americano, que, mesmo diversificado, é marcado por um feminismo muito diferente do feminismo europeu ou estadunidense. Julieta Paredes, do coletivo de artistas bolivianas *Mujeres Creando*, diz que, na Bolívia, é comum “que se piense que el feminismo ha sido inventado por gringas y que para bien o para mal ellas lo

em narrativas voltadas para a temática das mulheres, dos negros e dos indígenas, além de um repertório variado sobre demandas comunitárias no campo e nas periferias de grandes centros urbanos”.

¹⁰⁴ Refiro-me a partir da ideia que emerge da proposta encontrada no Manifesto Antropofágico, na década de 1920, no que se convencionou chamar de segunda fase do movimento modernista brasileiro. Pensar um projeto antropofágico de vídeo seria refletir sobre as dinâmicas próprias de um movimento de vídeo autônomo e independente na América Latina, fugindo da busca incessante da influência “crua” do que vinha acontecendo na Europa e nos Estados Unidos. Penso que a situação do vídeo no hemisfério norte não foi “imitada” na América Latina, mas pensada e feita de acordo com suas próprias necessidades.

¹⁰⁵ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes

¹⁰⁶ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

crearon y luego lo difunden por los países subdesarrollados, de manera que las mujeres se beneficien de él”¹⁰⁷ (PAREDES, 2006, p. 68), e o mesmo pode-se dizer a respeito da produção feminista de vídeos. É comum o pensamento de que os usos políticos do vídeo se popularizaram primeiro nos Estados Unidos e na Europa, e, somente depois, “chegaram” na América Latina. A memória de Jacira sobre esse período nos permite compreender de uma outra forma a difusão do vídeo como ferramenta para o feminismo dentro do Brasil e da América Latina.

¹⁰⁷ “É comum pensar que o feminismo foi inventado pelas gringas e que, querendo ou não, elas o criaram e depois o disseminaram pelos países subdesenvolvidos para que as mulheres pudessem se beneficiar dele”.

4 CONSIDERAÇÕES (PARCIAIS)

*“Nem tudo o que eu escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem tudo eu quero pegar. Às vezes, quero apenas tocar. Depois, o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos”.*¹⁰⁸

Assim como disse Clarice Lispector, o que apresentei nessa monografia não pretende finalizar-se em si mesmo. Ou seja, essa pesquisa não tem a pretensão de se esgotar aqui. Ainda há muita história a ser escrita sobre as mulheres artistas que resistiram às ditaduras na América Latina; ainda há muita história a ser escrita sobre as mulheres que tomaram o vídeo como ferramenta política, como arma feminista. Entretanto, vale salientar alguns aspectos importantes que podem servir de ponto de partida para que o tema floresça e outras possam pegá-lo com as duas mãos, transformando-se em material de novas pesquisas sobre o tema. Por isso, as minhas considerações são parciais.

Primeiramente, é pertinente pensar que os vídeos produzidos por mulheres são importantes fontes históricas. Através deles, é possível a melhor compreensão não só dos movimentos feministas, mas também da história das mulheres como um todo. Os vídeos permitem que observemos a realidade através das experiências das mulheres, o que possibilita a redefinição de “verdades históricas” escritas pelo viés masculino consolidado na tradição historiográfica. Nesse mesmo sentido, cabe exaltar a importância das fontes orais e das histórias de vida, muitas vezes sendo essas a única possibilidade de emitir vozes que não foram registradas nas narrativas históricas ditas “oficiais”. Essas fontes são primordiais para a escrita de uma história das mulheres.

Além disso, penso ser importante ressaltar que o meio audiovisual também é um espaço de articulação política. A popularização do cinema no início do século XX e do vídeo na segunda metade do mesmo século se mostra como possibilidades para as mulheres reivindicarem seu espaço no campo artístico e político. O vídeo e o cinema funcionaram como ferramentas para a difusão de debates políticos que já floresciam em outros ambientes, mas o meio audiovisual também foi um espaço que serviu para despertar a consciência política de vários sujeitos e sujeitas. Assim, ao mesmo tempo em que a arte pode ser utilizada como ferramenta política para movimentos sociais já consolidados, é possível que se construam movimentos em torno da arte. Isso é perceptível quando pensamos na articulação de mulheres cineastas dos movimentos

¹⁰⁸ LISPECTOR, Clarice. Crônicas para jovens: de escrita e de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 23

do cinema moderno brasileiro, que se articularam em uma experiência feminista construída através de reflexões sobre a exclusão das mulheres cineastas nas décadas de 1970 e 1980.

O mesmo pode ser dito sobre a experiência de Rita Moreira. A aproximação de Rita com o movimento lésbico e o movimento feminista se confunde com o momento em que ela adquiriu uma câmera de vídeo, iniciando suas experimentações com o vídeo-documentário na busca de novos temas a serem abordados por suas produções. Isso demonstra a intersecção entre o meio audiovisual e o debate político. Os temas abordados nos vídeos de Rita entrelaçam-se constantemente com sua subjetividade de mulher, feminista e lésbica, vivendo seus dias de juventude em Nova Iorque. Rita Moreira diz que em seus vídeos, o importante é defender uma causa: “o que é importante no vídeo, para mim... eu defendo causas. Estou sempre defendendo causas.”¹⁰⁹ Assim, Rita se coloca politicamente em seus vídeos: a construção das causas defendidas é sempre atravessada por sua subjetividade.

As experiências de Jacira Melo com o vídeo também estão entrelaçadas à sua construção política. Isso é delineado desde sua atuação no movimento estudantil nos anos 1970 até a sua articulação com os órgãos governamentais que atuavam em prol das mulheres nos anos 1980, o que se desdobra em sua ação política até os dias de hoje.¹¹⁰ Talvez valha voltar ainda mais um pouco em sua trajetória: nascida em uma família pertencente às classes populares de São Paulo, começando a trabalhar aos 14 anos, desde a adolescência Jacira teve contato com sujeitos e sujeitas invisibilizadas pelas narrativas convencionais. Em sua produção videográfica, ela sinalizou a importância de promover espaços onde esses sujeitos possam falar, e por isso, a construção dos vídeos de Jacira ocorre nas portas das fábricas, nas ruas da Boca do Lixo, nos canaviais do interior de São Paulo. E é essa a subjetividade que compõe sua produção. Ainda, o que disse Rita Moreira cabe aos vídeos de Jacira: “tem uma construção que vai sempre de baixo para cima” – na narrativa de suas memórias, Jacira Melo deixa claro a importância de criar laços para ouvir as mulheres que protagonizam seus vídeos.

Ainda, creio que seja importante ressaltar que os usos do vídeo na América Latina são próprios e específicos do contexto social, histórico, político e geográfico desse local. É fundamental evidenciar que existe “uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional”, como disse Oswald de Andrade no Manifesto da Poesia Pau-Brasil em 1924, remetendo à

¹⁰⁹ MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

¹¹⁰ Em 2001, Jacira Vieira de Melo fundou o Instituto Patrícia Galvão – Pagu, organização feminista que atua dentro do campo dos direitos das mulheres e da comunicação.

deposição dos cânones da cultura europeia como parâmetro para a arte no mundo inteiro e a exaltação de uma arte que olhe para dentro do contexto latino-americano, brasileiro. Assim, cabe lembrar que o projeto latino-americano para os usos do vídeo nos anos 1980 não foi “reflexo” ou imitação do que aconteceu no hemisfério norte na década anterior. Os usos do vídeo na América Latina foram delineados através de todas as especificidades políticas e estéticas existentes nos países latino-americanos.

A trajetória política e artística de Jacira Melo se diferencia da trajetória de Rita Moreira desde o princípio, quando Jacira articula-se politicamente dentro do movimento estudantil. A diferença nos usos do vídeo nos Estados Unidos e no Brasil é também bastante determinante para diferenciar as experiências de ambas mulheres, mas ainda há algo muito importante em comum: a latinoamericanidade produz marcas nos usos do vídeo para Rita e para Jacira. Por isso, é importante confrontar suas experiências como mulheres latino-americanas que produzem vídeos feministas e que dialogam com os movimentos sociais que se estruturam nas ruas, seja em Nova Iorque, seja em São Paulo.

Ainda, considero pertinente ressaltar a importância de espaços de sociabilização feminina para a construção política e artística de muitas mulheres. Museus, festivais de vídeo para mulheres, encontros feministas, coletivos das universidades de São Paulo ou festas de lésbicas de Nova Iorque, os espaços que permitem que mulheres falem livremente entre elas são espaços de troca. A troca pode ser artística, pois fornecem um espaço para a apresentação e circulação de novas produções artísticas, mas também é política – nesses espaços, articulam-se redes de mulheres que entrecruzam contatos, experiências e afetos. Esses espaços de troca entre mulheres funcionam, de certa forma, como os grupos de tomada de consciência dos incipientes movimentos feministas dos anos 1960 e 1970. São locais que permitem que se perceba que o pessoal é político.

A união entre as mulheres produtoras de vídeo, por si só, pode ser vista como um ato de resistência e militância políticas. Além do compartilhamento de equipamentos e técnicas audiovisuais, os trios, duplas e outros coletivos de mulheres que realizavam vídeos foram importantes na medida em que se consolidam como formas de ir contra a hierarquia e a autoridade da tradicional indústria audiovisual – pois sabemos que os homens tentam, até hoje, monopolizar o cinema, seja em sua prática ou na escrita de sua história.

A escrita da história do cinema, um campo historiográfico extremamente novo, não contempla importantes sujeitas que fazem parte dessa história. A história das mulheres na história do cinema ainda não foi suficientemente escrita. Ainda hoje, existem muitos obstáculos para a produção audiovisual feminina, e por isso, quando falamos sobre as narrativas femininas

que não são escritas, isso se refere tanto à frente quanto atrás das câmeras – faltam mulheres contando histórias de mulheres, mas não faltam histórias a serem contadas.

Por isso, vale trazer à tona o que Jacira declarou ao final de sua entrevista: as mulheres “não são personagens. Elas são protagonistas. Não existe personagem. Toda vez que você chega perto de uma pessoa, junto a uma pessoa, que se dispõe a contar a sua experiência de vida, ela é uma protagonista dessa história de vida”.¹¹¹ Rita, Norma, Jacira, Márcia, Silvana, além de diversas outras mulheres que fizeram do vídeo ferramenta do feminismo, deram espaço para mulheres convencionalmente invisibilizadas falarem e serem protagonistas de suas próprias histórias. A trajetória dessas mulheres na produção de vídeos feministas demonstra que a consolidação do movimento feminista brasileiro e estadunidense foi um conflito social. A intersecção das lutas – dentro da indústria audiovisual, dentro da esquerda – é importante para a construção de um feminismo resistente e combativo, e, ao resgatarmos essas memórias, incorporando-as às narrativas que remontam ao período ditatorial, demonstramos que as mulheres são forças de resistência política não só na ditadura, mas em toda a história.

¹¹¹ MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

5 REFERÊNCIAS

ENTREVISTAS

CRAIDY, Carmem Maria. Entrevista concedida a Eloisa Rosalen. Porto Alegre - RS, Brasil, 09/03/2015. Acervo do LEGH/UFSC.

ESCÓBAR, Silvia. Entrevista concedida a Cristina Scheibe Wolff e Joana Maria Pedro. La Paz, Bolívia. Março de 2008. Acervo do LEGH/UFSC.

MELO, Jacira Vieira de. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, São Paulo, Brasil, 19/07/2018. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes.

SOLBERG, Helena. Entrevista concedida ao site Mulheres do Cinema Brasileiro durante a 8ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em Tiradentes, Minas Gerais, Brasil, fevereiro de 2005. Disponível em http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/193/Helena-Solberg. Acesso em maio de 2019.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

ALMEIDA, Maria H. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando (coord.), SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 319-409.

ANZALDÚA, Gloria. *La consciência de la mestiza*/Rumo a uma nova consciência. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 13, v. 3, p. 704-719, set./dez. 2005.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BESSA, Karla. “Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. *Artcultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 67-85, jan-jun. 2015.

BONATO, Massimo. A micro-história e o método da história de vida. In: *Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308176531_ARQUIVO_MassimoBonato.pdf

BORGES, Joana Vieira. *Para além do “tornar-se”*: ressonâncias das leituras feministas de *O Segundo Sexo* no Brasil. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis, 2007.

BOYLE, Deridre. *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New Iorque: Oxford University Press, 1997.

BRISTOT, Lidia Schneider. *Mulheres no Movimento Estudantil de Florianópolis (1975-1979)*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em História). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

CAPDEVILA, Luc. Résistance civile et jeux de genre. *Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, tome 108, n. 2, 2001.

CARNEIRO, Deivy F. Os usos da biografia pela micro-história italiana: interdependência, biografias coletivas e network analysis. In: SÁ AVELAR, A.; SCHIMIDT, B.B. *O que pode a Biografia*. São Paulo: Letra & Voz, 2018. p. 33-57.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 61-68.

COSTA, Cacilda T. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 69-73.

COSTA, Maria Alice. COELHO, Naiara. A(r)tivismo feminista – intersecções entre arte, política e feminismo. *Confluências*. Revista interdisciplinar de Sociologia e Direito, v. 20, n. 2, p. 25-49, 2018.

CRESCÊNCIO, Cintia L. PEDRO, Joana M. WOLFF, Cristina S. Ondas, mitos e contradições: feminismos em tempos de ditaduras no Cone Sul. In: ROCHA, Marcos A. M. *Feminismos Plurais*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

DAUER, Gabriel. *Das sombras à luz: as Universidades Federal de Santa Catarina (UFSC) e Nacional de Córdoba (UNC) sob as ditaduras civil-militares brasileira (1964-1985) e argentina (1976-1983)*. *Anais da XIII Jornadas Bolivarianas: A educação na América Latina: 100 anos da Reforma de Córdoba*. Florianópolis: 2017.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Memórias em disputa e jogos de gênero: o Movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979)*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina,

Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, 2009.

FADERMAN, Lilian. *The Gay Revolution: the Story of the Struggle*. Nova York: Simon & Schuster, 2016.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 85-110.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GOHN, Maria Glória. *Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Loyola, 1997.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e Autoritarismo: a metamorfose de uma utopia*. 200 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1987.

GOMES, Ângela de Castro (Org). *Escritas de Si. Escritas da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo. ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. In: *Âncora – Revista digital de estudos em religião*, v. 2, ano. 2, jun. 2007.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla. TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2017, p. 43-58.

HOLANDA, Karla. TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2017.

JEANJEAN, Stéphanie. Disobedient Video in France in the 1970s: Video Production by Women's Collectives. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n. 27, 2011.

LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia do gênero*. Indiana University Press, 1987.

LECLER, Romain. Gauchir le cinéma: un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980). *Participations*, n. 7, p. 97-125, 2013.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

- MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 15-48.
- MARSH, Leslie L. *Brazilian Women's Filmmaking: From dictatorship to democracy*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2012.
- MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 181-200.
- MILLETT, Kate. *Política sexual*. Lisboa: Dom Quixote, 1974.
- NUNES, Alina. ZACCHI, Lara L. Os Maios de 1968: Juventude, Movimento Estudantil e Imprensa em Florianópolis e Paris. *Revista Santa Catarina em História*, v. 10, p. 29-45, 2016.
- NÚÑEZ, Fábian R. M. *O que é Nuevo cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, 2009.
- OBERTI, Alejandra. ¿Que le hacía el género a la memoria? In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina. S. (Org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.
- OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Tese (doutorado em História), Programa de Estudos Pós-graduados em História, PUC-SP. São Paulo, 2001.
- PAREDES, Julieta. “Para que el sol vuelve a acalantar”. *No pudieran con nosotras*. El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando. La Paz: Plural Editores, 2006.
- PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, v. 26, p. 249-272, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000200011
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n.18, p. 9-18, 1989.
- PODMORE, Julie. TREMBLAY, Manon. Lesbians, Second-Wave Feminism and Gay Liberation. In: PATERNOTTE, D. TRAMBLAY, M. (Orgs.). *The Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism*. Farnham: Ashgate, 2015.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 59-72, 1996.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, n. 14, p. 25-39, fev. 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte! *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, v. 1, n. 15, p. 45-69, out. 2010.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

RICH, Adrienne. Notes Towards a Politics of Location. In: DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam; ZAVALA, Iris M. *Women, Feminist Identity and Society in the 1980s: selected papers*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985.

ROSA, María Laura. Un triángulo possible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80. In: ROSA, María Laura; DONOSO, Soledad Novoa. *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017, p. 109-144.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. O direito à memória: a história oral de mulheres que lutaram contra a ditadura militar (1964-84). *Tempo e Argumento*, v. 5, p. 108-132, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013108/2867>

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Tradução de Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha e Sonia Corrêa. Recife: Edição S.O.S. Corpo, 1993.

SALVATICI, Silvia. Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres. *História Oral*, v. 8. n. 1, p.29-42, jan-jun. 2005.

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

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, São Paulo: Papyrus, 2017, p. 115-129.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SELEM, Maria Célia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Campinas, 2013.

SOBRINHO, Gilberto. Identidade, resistência e poder: Mulheres negras e a realização de documentários. In: HOLANDA, Karla. TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2017, p. 163-174.

TEDESCHI, Losandro. Os lugares da História Oral e da Memória nos Estudos de Gênero. *OPSIS*. v. 15, p. 330-343, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/33931/20055>.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. História Oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VALENTE, Telma Elita Juliano. *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil (1983—1993)*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Campinas, 1995.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, 2013.

WOLFF, Cristina Scheibe. Corpos narrados nas memórias das ditaduras do Cone Sul. *Seculum Revista de História*, João Pessoa, n. 39, p. 267-278, jul./dez. 2018.

WOLFF, Cristina Scheibe. O gênero da esquerda em tempos de ditadura. In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina. S. (Org.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

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

XAVIER, Marília. Antecedentes Institucionais da Polícia Política. In: *DOPS. A Lógica da Desconfiança*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Justiça, Arquivo Público do Estado, 1996, p. 32-41.

6 APÊNDICE

6.1 Vídeos de Rita Moreira

Lesbian Mothers (Living in NYC Series) (1972)
Lesbianism Feminism (Living in NYC Series) (1974)
Born in a Prison (Living in NYC Series) (1974)
On Drugs (Living in NYC Series) (1974)
Walking Around (Living in NYC Series) (1974)
She has a Beard (Living in NYC Series) (1975)
The Apartment (Living in NYC Series) (1975)
A Dama do Pacaembu (1981)
As Sibilas (1987)
Se o Rei Zulu já não pode andar nu (1987)
A Raça na Praça (1988)
Temporada de Caça (1988)
Terra Santa (1988)
Dias de Euforia (1989)
Febem: O Começo do Fim (1991)
Aborto não é Crime (1995)
O Outro e Eu (1997)
Uma questão de gênero (1998)
SOS Criança
Diferenças
Casa Aberta
Brazil 2014: What do you know about? (2014)
Caminhada Lésbica por Marielle (2018)
Ti-Grace Atkinson: Uma biografia de ideias (2019)

6.2 Vídeos de Jacira Vieira de Melo

Mulheres da Boca (1981) (em película)
Brilho Profana – Casa da Mulher do Grajaú (1985)
Contrário ao Amor (1986)

Constituinte, Alerta Mulher (1986)

Mulheres no Canavial (1986)

Mulheres Negras (1986)

Feminino Plural (1987) (série, 6 episódios)

Beijo na Boca (1987)

Médicas, bruxas e curandeiras (1987)

Axé (1988)

Meninas (1989)