



Circulação de vídeos feministas brasileiros nos anos 1980: o caso da série televisiva *Feminino Plural*

Circulación de vídeos feministas brasileños en la década de 1980: el caso de la serie de televisión *Feminino Plural*

Broadcast of Brazilian Feminist Videos in the 1980s: a case study of television series *Feminino Plural*

Marina Cavalcanti Tedesco ⁱ

Universidade Federal Fluminense, RJ, Niterói, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-2659-7541>

Danielle Parfentieff de Noronha ⁱⁱ

Universidade Federal de Sergipe, SE, São Cristóvão, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-9167-9674>

Resumo: Os anos 1980 podem ser considerados uma época muito importante para o desenvolvimento técnico e artístico do vídeo no Brasil, porém, a produção de vídeos feministas realizada no país durante essa década foi, até o momento, pouco pesquisada, em especial no que diz respeito à sua circulação. Com este artigo, pretendemos nos somar aos recentes esforços de visibilizar e analisar essa videografia e fortalecer tal enfoque, tendo como estudo de caso a série televisiva *Feminino plural* (1986). A série, que contou com a participação de videastas do pioneiro coletivo feminista *Lilith Vídeo* em todo o seu desenvolvimento, é considerada um marco do vídeo feminista brasileiro por ter exibido seus cinco episódios na televisão aberta, abordando temáticas sobre a mulher ainda pouco exploradas naquele período. Por meio de revisão bibliográfica e da análise fílmica e de matérias de jornais da época, apresentamos, num primeiro momento, o contexto de sua realização. Na sequência, abordamos o seu conteúdo. Por fim, discutimos os alcances e os limites de sua circulação à época, o que nos ajuda a entender o passado, mas também desafios colocados no presente.

Palavras-chave: circulação audiovisual; coletivo feminista; *Lilith Vídeo*; *Feminino Plural*.



Resumen: La década de 1980 puede considerarse una época muy importante para el desarrollo técnico y artístico del video en Brasil, pero la producción de videos feministas de esa década ha sido hasta ahora poco investigada, especialmente en lo que se refiere a su circulación. Con este artículo pretendemos sumarnos a los esfuerzos recientes por visibilizar y analizar esa videografía, y fortalecer este enfoque, utilizando como caso de estudio la serie televisiva *Feminino plural* (1986). La serie, que contó con la participación de videastas del colectivo feminista pionero *Lilith Vídeo* a lo largo de su desarrollo, es considerada un hito en el video feminista brasileño por haber emitido sus cinco episodios en la televisión abierta, abordando temas sobre la mujer aún poco explorados en la época. A partir de una revisión bibliográfica y del análisis de la película y de artículos periodísticos de la época, presentamos primero el contexto de su realización; luego examinamos su contenido; y, por último, analizamos el alcance y los límites de su difusión en su momento, apuntando a la comprensión del pasado como a los retos que plantea en el presente.

Palabras clave: Circulación audiovisual; Colectivo feminista; *Lilith Vídeo*; *Feminino plural*.

Abstract: The 1980s can be considered a very important period for the technical and artistic development of video in Brazil, but the production of feminist videos during this decade has so far received little research attention, especially regarding its circulation. With this article, we intend to add to recent efforts to make this videography visible and analyzable, and to strengthen this approach using the television series *Feminino plural* (1986) as a case study. The series, which included participation from video-makers of the pioneering feminist collective *Lilith Vídeo* throughout its development, is considered a milestone in Brazilian feminist video because it aired its five episodes on free-to-air television, addressing themes about women that were still little explored at the time. By reviewing the literature and analyzing the film and newspaper articles from the time, we first present the context in which it was made. Next, we look at its content. Finally, we discuss the scope and limits of its circulation at the time, which helps us to understand the past and the challenges posed in the present.

Keywords: audiovisual circulation; feminist collective; *Lilith Vídeo*; *Plural feminine*.

Introdução

Em 1987, estreou, na TV Cultura de São Paulo, a série *Feminino Plural*¹, uma coprodução da TV Cultura, um canal educativo, com o Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF), criado em 1983, também em São Paulo, e a produtora *Olhar Eletrônico*. A produtora *Olhar Eletrônico*, prestigiada dentro do vídeo brasileiro dos anos 1980, por vezes “emprestava” sua pessoa jurídica para o coletivo *Lilith Vídeo* quando esse se envolvia em produções que exigiam formalização, como editais de fomento, realizações para televisão etc. (Albuquerque, 1988; Melo, 1993).

O pioneiro *Lilith Vídeo*, que começou suas atividades em 1981, foi um dos principais grupos de vídeo feminista da década de 1980, no Brasil. Suas três videastas fundadoras, Jacira Melo, Márcia Meireles e Silvana Afram, podem ser vistas em cargos de comando em *Feminino Plural* (respectivamente, roteiro e direção, direção geral e

¹ Apesar do título da série ser o mesmo do filme de Vera de Figueiredo, lançado em 1976, não encontramos nenhuma fonte que comprove que o nome da série foi escolhido como uma referência ao filme. Por se tratar de uma expressão bastante utilizada à época, não é possível afirmar que houve tal inspiração.



direção), o que comprova o argumento das autoras acima citadas.

Apresentada pela atriz negra Aizita Nascimento, e dividida em cinco programas, os quais serão detalhados mais à frente neste texto, a série nasceu com o objetivo de ampliar a circulação de temas-chave para a compreensão e transformação das diversas realidades das mulheres brasileiras naquele período. Até então, os vídeos feministas tanto do *Lilith* quanto do Conselho eram exibidos basicamente em escolas, festivais e ambientes militantes.

Os anos 1980 podem ser considerados como uma época muito importante para o desenvolvimento técnico e artístico do vídeo no Brasil, que começa a ganhar mais atenção e consolidar diferentes possibilidades estéticas e narrativas (Priolli, 1985). Ao mesmo tempo, esses anos também são conhecidos como um momento profícuo de discussões sobre a condição das mulheres em diversos lugares do mundo.

No Brasil, na interrelação mulheres e audiovisual (tanto aquele produzido em película quanto em vídeo), lembramos, por exemplo, que 1985 foi o ano de encerramento da Década da Mulher da Organização das Nações Unidas (ONU Mulheres, s.d.). A seleção dos filmes e vídeos brasileiros que seriam apresentados em Nairóbi, cidade sede do evento de encerramento, a cargo da trabalhadora da *Embrafilme* Edyala Iglesias, foi fundamental para o surgimento do *Coletivo de Mulheres e Vídeo do Rio de Janeiro* (Sarmet; Tedesco, 2017).

Temos, ainda, que considerar o processo de redemocratização que o país atravessava, com o fim da ditadura civil-militar-empresarial (1964-1985), e os debates em torno da elaboração da Constituição Federal de 1988, que contou com ativa participação das mulheres. Destacamos, aqui, o movimento político e jurídico conhecido como o “Lobby do Batom”, formado pela união do Conselho Nacional de Direitos da Mulher (CNDM). Composto por feministas de todo o país, resultou em 26 deputadas eleitas (Monteiro, 2018; Kraus, 2020). Nas palavras de Céli Pinto (2010, p. 17):

Com a redemocratização dos anos 1980, o feminismo no Brasil entra em uma fase de grande efervescência na luta pelos direitos das mulheres: há inúmeros grupos e coletivos em todas as regiões tratando de uma gama muito ampla de temas — violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-infantil, luta contra o racismo, opções sexuais. Estes grupos organizavam-se, algumas vezes, muito próximos dos



movimentos populares de mulheres, que estavam nos bairros pobres e favelas, lutando por educação, saneamento, habitação e saúde, fortemente influenciados pelas Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica. Este encontro foi muito importante para os dois lados: o movimento feminista brasileiro, apesar de ter origens na classe média intelectualizada, teve uma interface com as classes populares, o que provocou novas percepções, discursos e ações em ambos os lados.

O encontro entre mulheres, destacado por Pinto, também foi importante na produção audiovisual do período. Com a consolidação do vídeo e do videocassete doméstico na América Latina, temos uma ampliação na produção. Mais pessoas começaram a registrar seus ambientes privados e a utilizar o vídeo como ferramenta narrativa e ativista, para além do aumento do consumo caseiro por meio da compra e locação de fitas VHS. Portanto, o acesso menos custoso à tecnologia de produção e reprodução de imagens e sons incrementou a circulação e as possibilidades de usos do audiovisual. Sobre isso, podemos destacar o desenvolvimento do “vídeo popular”, que, nas palavras de Luiz Fernando Santoro (1988), pioneiro nos estudos sobre o formato no Brasil, engloba as produções e os modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares. Nesse sentido, podemos compreender que o vídeo, e sua democratização em relação à produção, passa a ser também uma ferramenta de luta de diversos movimentos sociais, como é o caso do feminista².

Entre as consequências de tais fenômenos, podemos pensar o surgimento, nos anos 1980, dos primeiros festivais de vídeo (apartados, à época, dos de película), como o *Vídeo Brasil* e o *I Vídeo Mulher*. Autoras como Jacira Vieira de Melo³ (1993) também mencionam uma linguagem própria. Essa questão pode ser percebida tanto na videoarte nacional como nas produções que se utilizavam de uma linguagem que se aproximava do cinema, como é o caso de documentários realizados por Andrea Tonacci e Norma Bahia Pontes (Lima; Priolli; Machado, 1985; Paula, 2022). E somava-se a tudo isso, obviamente, o desenvolvimento de uma videografia independente e comunitária, dentro da qual se incluía a feminista (Albuquerque, 1988).

Nesse sentido, a década de 1980 deve ser entendida como um momento de

² Para saber mais sobre essa relação, ver Tedesco (2022).

³ A autora Jacira Vieira de Melo é a videasta Jacira Melo, do *Lilith Vídeo*.

certa profissionalização do vídeo, de *videomakers* e *videoartistas*, com a construção de empresas especialistas em produção de conteúdo em tal suporte. Pequenas e independentes, algumas delas conseguiram conquistar espaços em emissoras de televisão. É precisamente esse o caso da já referida *Olhar Eletrônico* (1981-1989), que se “caracterizava por uma forte interação inventiva com a grade da televisão aberta” (Videobrasil, s.d.).

Apresentada esta breve contextualização do vídeo no Brasil⁴, com ênfase nos anos 1980, a qual dialoga com o cenário latino-americano (Aimaretti, 2020; Urquiza; Fuente, 2021), mas possui particularidades, percebemos como foi possível existirem diversas iniciativas de mulheres cineastas e videastas naquele momento. Eram mulheres que buscaram se unir tanto para debater a desigualdade de participação no setor audiovisual (mais as cineastas) quanto para produzir obras que trouxessem outras representações e visibilizassem temáticas específicas sobre as mulheres do país (mais as videastas). Notamos, em especial, representações e temáticas que reivindicavam direitos iguais e denunciavam as violências sofridas nos mais diversos aspectos da vida cotidiana, com o olhar atento para desigualdades entre as próprias mulheres.

A essa produção videográfica feminista, Jacira Vieira de Melo (1993) chama de “vídeo alternativo”⁵, o qual buscava, a partir das novas tecnologias da comunicação de então, atuar para a “conquista de liberdade, igualdade e cidadania” (Melo, 1993, p. 11). Para a autora e videasta, a mídia eletrônica se tornou uma mediadora fundamental entre o feminismo do período (que se intensificou a partir do início da Década da Mulher da Organização das Nações Unidas, em 1975, um respaldo para movimentações que já aconteciam de forma “subterrânea”, em função da ditadura) e seus principais interlocutores, a sociedade e o Estado (Melo, 1993).

Ainda segundo Melo (1993, p. 43), os grupos feministas, a partir da década de 1970, foram marcados pela constante busca de “formas mais criativas para a discussão e divulgação da temática da mulher”. Um desdobramento óbvio, a partir do anteriormente exposto, é o surgimento da produção de vídeo feminista a partir do começo dos anos 1980. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*, ela apresenta uma listagem

⁴ Para saber mais, consultar Lima; Priolli; Machado (1985); Machado (2007) e Tedesco (2022).

⁵ Para Jacira Vieira de Melo (1993, p. 11-12), no contexto latino-americano, os projetos de vídeo alternativo surgem vinculados aos movimentos sociais, como é o caso dos movimentos feministas. “Esses movimentos, de forma gradativa, buscam incorporar o vídeo no seu cotidiano de lutas e reivindicações, através da produção e exibição de programas que enfocam múltiplas situações da realidade social e política. As novas formas de mobilização que os movimentos sociais inauguram estarão presentes nas práticas empreendidas com essa tecnologia audiovisual”.



de 99 vídeos feministas realizados, entre 1981 e 1992 (Melo, 1993, p. 57-64), por coletivos ou videastas independentes. Tal dado aponta para uma grande e expressiva videografia (que deve ser ainda maior, posto que é bastante provável que alguns trabalhos tenham ficado de fora do levantamento), a qual, com o tempo, se tornou cada vez mais invisível⁶.

Buscando colaborar com esforços recentes de romper tal situação, propusemo-nos, neste artigo, a analisar a circulação da série feminista *Feminino Plural*, e, a partir dela, tecer considerações iniciais e alguns questionamentos sobre esse aspecto do vídeo feminista de década de 1980. Para a produção deste artigo, recuperamos duas dissertações pouco conhecidas sobre a temática: de Jacira Vieira de Melo (1993) e de Sandra Albuquerque (1988), com as quais dialogaremos em especial. Além desta introdução e das considerações finais, o texto se divide em mais três partes. Na primeira, apresentaremos o contexto de realização da série. Na sequência, sem a intenção de fazer uma análise exaustiva, trataremos do seu conteúdo. E, por fim, discutiremos os alcances e os limites de sua circulação com base em jornais e revistas publicados à época de seu lançamento.

O contexto de produção da série *Feminino Plural*

Segundo Fanny Tabak (1985, p. 5), uma das principais consequências das discussões provocadas pela Década da Mulher foi a “compreensão da necessidade de criar órgãos especiais, incumbidos de tratar a questão da mulher, com vista ao atendimento de suas necessidades básicas”. Em decorrência disso, surgiu, entre outros, o Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF), em São Paulo. De acordo com a autora, a estrutura dada a esse órgão assegurou, em seu interior, a presença de representantes das secretarias estaduais de governo e de organizações da sociedade civil, o que significou “uma garantia da implementação da prática das decisões tomadas, em cada uma das políticas públicas adotadas, para cada setor específico” e, a partir disso, “toda uma série de medidas importantes foram postas em prática, no curto espaço de existência do Conselho” (Tabak, 1985, p. 5).

⁶ O livro *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa* (Tedesco, 2022), que reúne pesquisas das décadas de 1980 e 1990 sobre mulheres no audiovisual brasileiro, mostra que a produção videográfica dos anos 1980 não apenas era conhecida, mas também estudada. Estamos nos referindo, portanto, a um apagamento que ocorreu principalmente no século XXI, e que apenas há pouco começou a ser revertido.



A produção de *Feminino Plural*, entre outros vídeos que foram realizados⁷ pelo órgão, pode ser compreendida como parte de medidas que foram desenvolvidas para visibilizar e discutir diferentes realidades experimentadas pelas mulheres no país. Os temas desses documentários estavam em consonância com os projetos elaborados pelas diferentes comissões que integravam o CECF e abordavam aspectos referentes às mulheres pouco trabalhados na videografia do período (Melo, 1993), como o racismo e a realidade das mulheres boas-frias, caso dos curtas-metragens documentais *Mulheres Negras* (Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986) e *Mulheres no Canavial* (Jacira Melo, Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986).

Os vídeos eram desenvolvidos para serem veiculados em escolas, sindicatos, grupos de mulheres e demais associações, um projeto de difusão que, para Melo (1993), poderia ter sido ampliado. Em sua análise, ao olhar especificamente para essas obras, ela destaca que havia uma preocupação maior do setor de vídeo do CECF com a produção e com os critérios para escolha dos temas abordados do que com a circulação do material. Como explica (Melo, 1993, p. 173), “Além de lançamentos e exposições vinculadas à agenda das comissões [do Conselho], não se tem conhecimentos de iniciativas para dinamizar a circulação dos vídeos”. Ainda é muito difícil ter acesso aos vídeos feministas dos anos 1980, em especial não estando em São Paulo⁸. Contudo, apenas lendo as suas sinopses e as poucas análises que encontramos até o momento, concordamos que havia potencial para muito mais.

A falta de atenção à circulação parece ter sido repensada com o projeto de *Feminino Plural*, no primeiro semestre de 1986, já que seu objetivo principal era veicular os programas da série na televisão aberta, ampliando, assim, o seu alcance. Melo (1993), após estudar os documentos produzidos pelo setor de vídeo do Conselho, afirma que havia uma compreensão de que o processo de realização de vídeos comunitários e para a TV eram diferentes, em especial no que dizia respeito à qualidade técnica do material. Nesse sentido, após a definição dos programas que seriam desenvolvidos em *Feminino Plural*, o Conselho atualiza suas definições de ordem técnica, e “deixa de produzir vídeos com equipamento VHS para produzi-los em Umatic⁹” (Melo, 1993, p. 169).

⁷ Conforme explica Jacira Vieira de Melo (1993, p. 148), que também atuou como responsável pela área de vídeo do CECF, entre 1984 e 1987, o órgão manteve uma produção videográfica contínua, em que realizou sete vídeos para uso comunitário, além da série *Feminino Plural*. Em 1989 houve uma interrupção dos investimentos em audiovisual.

⁸ Nesse sentido, agradecemos às pesquisadoras Esther Hamburger e Hanna Esperança, por terem nos possibilitado o acesso a *Feminino Plural*.

⁹ O setor de vídeo do CECF justifica a mudança da seguinte maneira: “Na ocasião dos lançamentos das produções realizadas pelo Conselho, sempre surgiu a oportunidade de veiculação através das emissoras



A autora (Melo, 1993) relata que, durante todo o ano de 1986, o CECF buscou formas de viabilizar a série. A proposta era produzir um conteúdo que divulgasse e discutisse as questões da mulher por meio de um veículo de massa comercial. Os capítulos inicialmente previstos eram: programa 1 – “tratamento diferente”, por ser o primeiro; “programa 2 – sexualidade/contracepção; programa 3 – trabalhadora urbana; programa 4 – creche; programa 5 – saúde; programa 6 – discriminação da mulher negra; programa 7 – violência; programa 8 – trabalhadora rural; programa 9 – retrospectiva/encerramento” (Melo, 1993, p. 175).

Em suas palavras, “sob uma perspectiva informativa e educativa, com ênfase para a ampliação e difusão da problemática da mulher, em lugar da tendência histórica da autopromoção dos órgãos estatais” era proposto “dar um salto de qualidade na difusão da problemática da mulher” (Melo, 1993, p. 179). A primeira emissora contatada foi a *Rede Globo*, a maior rede de televisão do país, que, por não ter interesse em alterar sua grade de programação, se dispôs a tratar os temas propostos em *Feminino Plural* em programas já existentes (Melo, 1993).

Após essa negativa inicial, o CECF convidou a *Olhar Eletrônico* para ser parceira na produção dos programas (Melo, 1993). Como mencionamos no início deste artigo, vale ressaltar que, apesar de não constar como coprodutora dos vídeos produzidos pela Conselho, o *Lilith Vídeo*¹⁰ é predominante no desenvolvimento dos conteúdos, a despeito de haver, na série, integrantes de diversos grupos feministas de São Paulo (Melo, 1993).

Como era de se esperar, *Feminino Plural* contou com uma equipe majoritariamente composta por mulheres. Mas “é possível perceber que, de fato, se tratou de um trabalho do coletivo e idealizado por ele [o *Lilith Vídeo*], já que as três *Lilith* ‘originárias’ – Márcia Meireles, Jacira Melo e Silvana Afram – participaram da realização como diretoras” (Esperança; Hamburger, 2022, p. 33) e foram responsáveis por organizar a equipe:

de TV, mas os vídeos em VHS não eram aceitos pelas emissoras comerciais e uma grande chance de divulgação do trabalho era frustrada” (*apud* Melo, 1993, p. 169).

¹⁰ Como explicam Esperança e Hamburger (2022, p. 33), “Apesar da relevância que *Feminino plural* teve na trajetória do coletivo, é importante ressaltar que o *Lilith* não aparece como responsável pelo programa, mas sim a produtora *Olhar Eletrônico*, em conjunto com o Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF). Tanto Albuquerque quanto Jacira Melo comentam que essa foi uma decisão estratégica para o grupo, já que “o nome pouco conhecido do *Lilith* não pôde aparecer, pois tratava-se de uma produtora pequena, sem infraestrutura para assinar uma coprodução deste porte, junto a uma emissora de tv” (Albuquerque, 1988, p. 112). Podemos especular que, fiel ao seu formato alternativo, o coletivo não se institucionalizou e não possuía CNPJ”.



Márcia Meireles ficou responsável pela direção geral dos programas, enquanto Jacira Melo pelo roteiro e direção, sendo esta última função realizada ao lado de Silvana Afram. Foi também o Lilith quem escolheu a equipe com a qual iria trabalhar, um grupo de quinze pessoas, entre elas Alexandre Quaresma (câmera), Maísa Mendonça e Inês Medaglia (produção), Cecília Homem de Melo (direção de atores) e Fernanda Pompeu (texto de narração). Já a apresentação dos programas ficou por conta de Aizita Nascimento, talvez a primeira apresentadora negra a aparecer na TV Cultura, que comandou, organizou e discutiu os temas abordados em cada programa (Esperança; Hamburger, 2022, p. 33).

Na sequência, tiveram prosseguimento as buscas pela veiculação na televisão aberta, por meio de contatos com os também grandes canais *Record* e *SBT*. Mais uma vez, não houve sucesso, já que ambos não estavam interessados em coprodução, e sim em vender horário em suas programações. A tentativa subsequente, adaptada às possibilidades reais, foi junto à *TV Cultura*, que, por ser uma fundação com objetivos educativos, “sempre pôde fugir às regras das emissoras comerciais, tendo uma grade de programação mais flexível” (Melo, 1993, p. 181). Após a série ter sido reformulada para atender algumas sugestões do canal, a *TV Cultura* entrou como coprodutora. Isso a tornou responsável pelos equipamentos de gravação, pela pós-produção e veiculação dos programas.

A primeira exibição de *Feminino Plural* ocorreu entre os dias 8 de fevereiro e 8 de março, na tarde dos domingos (Esperança; Hamburger, 2022). Ao todo, foram produzidos quatro programas, com os temas: 1) “Trabalhadora urbana/Trabalhadora rural/Creche”; 2) “Sexualidade/Contracepção/Saúde”; 3) “Violência contra a Mulher” e 4) “Planejamento Familiar”. Como é perceptível, trata-se de uma nova divisão dos capítulos originais. Por fim, houve um especial veiculado no Dia Internacional da Mulher, com um conjunto dos “segmentos mais significativos dos programas anteriores” (Albuquerque, 1988, p. 172), totalizando cinco episódios. Cada um deles era dividido em blocos/segmentos e tinha o objetivo de “amplia[r] a difusão de ‘questões centrais que preocupam as mulheres na nossa sociedade’” (Melo, 1993, p. 183).

A série pode ser compreendida como uma das principais conquistas tanto do CECF, pela possibilidade de unir produção e uma maior difusão, quanto do *Lilith Vídeo*¹¹. Para as pesquisadoras Hanna Esperança e Esther Hamburger (2022, p. 33), foi com a série que ele alcançou muitos de seus objetivos ideológicos, estéticos e comerciais, pois conseguiu, “através do grande alcance televisivo, conversar diretamente e de forma amplificada com espectadores mais diversos a respeito da pluralidade da mulher brasileira, utilizando de uma linguagem em vídeo ao mesmo tempo acessível e inovadora”.

Mulheres plurais chegam à TV

Uma característica que chama atenção nos programas de *Feminino Plural* é a abordagem. Durante cada edição, as espectadoras e os espectadores puderam acompanhar a rotina de mulheres diferentes daquelas que estavam acostumados a ver na televisão e em outros meios de comunicação (Albuquerque, 1988). A partir dessas vivências, “reais” e localizadas, a série discutia questões sociais que afetavam (e ainda afetam) mulheres de todo o país, isto é, eram exibidas histórias individuais para o primeiro plano (narrativo e formal), a fim de visibilizar problemas estruturais que provoca(va)m desigualdades de gênero, sempre interseccionadas (ainda que o conceito de interseccionalidade não estivesse cunhado como o conhecemos hoje) com categorias como raça, classe, trabalho e geração.

Uma questão que parece fundamental para a organização da forma e do conteúdo da série é justamente a lógica coletiva que permeou toda a sua realização e que, de diversas formas, diferencia-se da organização hierárquica que costumamos a ver nos *sets* de filmagem, tanto para cinema quanto para a TV – apesar de, na atualidade, estarmos acompanhando cada vez mais grupos que reivindicam outras formas de fazer audiovisual (De Noronha, 2021). Segundo Sandra Albuquerque (1988, p. 112), “durante a realização da série toda a equipe esteve envolvida em cada segmento, desde a discussão inicial do roteiro até a edição final, discutindo, fazendo sugestões e contribuindo em suas tarefas específicas com o fazer coletivo, embora com funções definidas”. Esse fazer colaborativo possibilitou que mais pontos de vista e experiências (nos termos de hoje, lugares de fala) contribuíssem para a pluralidade de

¹¹ O grupo *Lilith Vídeo* realizou 18 vídeos. Para uma descrição mais detalhada do trabalho do coletivo, ver Albuquerque (1988).



narrativas e personagens apresentadas ao longo da série, e que as mulheres fossem exibidas desde suas subjetividades, e não apenas como objeto estereotipado (Esperança; Hamburger, 2022).

Num perfil mais jornalístico, provavelmente fruto do duplo movimento de querer exibir na televisão aberta e precisar negociar com os seus canais, os programas se dividem entre depoimentos, entrevistas, dramatizações e algumas passagens da jornalista/entrevistadora ou do recurso da voz *over*. Para Jacira Melo (1993, p. 192), “traz [para o jornalismo] a marca da produção independente e da produção feministas em vídeo”, tanto em nível de formato e linguagem quanto de estrutura. Como explicam Esperança e Hamburger (2022, p. 34):

O depoimento, a entrevista, o *close*, marcaram a videografia do coletivo como formas de subjetivar aquilo que estava sendo discutido em tela. Márcia Meireles, em entrevista à Sandra Albuquerque, comenta brevemente sobre o uso do depoimento nos vídeos do Lilith, que, para ela, se mostrou uma ferramenta possível de “desvendar a alma feminina”.

Cada episódio contava com apresentação e intervenções da atriz Aizita Nascimento, que, ao contrário do que normalmente é proposto em produções jornalísticas, colocava-se como parte daquilo que seria abordado. Envolvia-se enquanto mulher negra e não se isentava. Talvez o exemplo mais emblemático dentro do que estamos apontando seja seu relato, em plano frontal, fechado e olhando para o público (ou seja, quebrando a quarta parede e a “imparcialidade”), de quando se recusou a seguir gravando uma propaganda por entender que ela feria a dignidade das mulheres negras (episódio “Trabalhadoras”).

Nascimento também teve a função de evidenciar para o público qual o enfoque dos capítulos, além de atuar como uma das instâncias responsáveis por construir o diálogo entre o que se vê e se ouve em cada bloco/programa com o discurso pretendido pela série como um todo. Sua narração, em geral corporificada, conversa e consegue ser didática sem perder a intimidade com o público. Assim, sua presença é fundamental para tornar problemas, à primeira vista, individuais, em algo coletivo (Esperança; Hamburger, 2022).

Essa também era uma das funções das dramatizações que são apresentadas, as quais trazem a atriz Maria Helena Franco Barbosa interpretando situações



vivenciadas por diferentes mulheres cujas vidas passam pela série. “As dramatizações geralmente eram acompanhadas por uma narração em *over*, com texto elaborado por Fernanda Pompeu, e que funcionava como uma forma de traduzir as sensações e os pensamentos íntimos da personagem que estivesse em tela, mas mais diversas situações” (Esperança, Hamburger, 2022, p. 35).

Além de ser mais um espaço para que o coletivo deixasse em evidência seus pontos de vista sobre os temas, e os aprofundasse, o uso da ficção também pode ser compreendido como uma possibilidade de mostrar aquilo que é muito forte para ser dito pelas mulheres entrevistadas (basta lembrarmos de *Que bom te ver viva* (1989), documentário no qual a diretora Lúcia Murat se valeu de uma personagem ficcional para abordar a dimensão sexual da tortura). E, talvez mais importante, diferentemente do que ocorre nos depoimentos captados para a série, em geral gravados em espaços não controlados – tais como ruas, fábricas, delegacias, plantações, etc. –, os trechos ficcionais contavam com maior gama de recursos em relação à construção da imagem, usando de forma expressiva movimentos de câmera e enquadramentos. Esses, acompanhados de trilha sonora, ajudaram a dar o ritmo para o discurso/narrativa que era mostrado.

Ao abordar “as tramas do cotidiano”, *Feminino Plural* trouxe à luz temas muito comuns para nós mulheres, mas pouco abordados social e coletivamente. É o caso da menstruação. Mesmo hoje, parece inovador ouvir de trabalhadoras rurais sobre as dificuldades para a troca de absorventes quando estão trabalhando no campo (denúncia da falta de estrutura que atenda às necessidades dessas mulheres, realizada no episódio “Trabalhadoras”). Ou, ainda, tratar da sexualidade das mulheres idosas (episódio “Sexualidade e Saúde”), que reivindicam sua condição de sujeitas desejantes, independentemente da idade.

Mesmo que uma análise aprofundada do conteúdo da série não seja o foco de nosso texto, é impossível não pontuar sua atualidade. No programa que trata sobre as mulheres trabalhadoras, há questões que até hoje afetam esse segmento em todo o país. A desigualdade salarial em relação aos homens, em especial, aos homens brancos; a compreensão da existência de papéis que devem ser exercidos por mulheres e homens, sendo que para elas normalmente são delegadas as funções de cuidado; a discriminação da mulher negra no mercado de trabalho; a maternidade e a dupla jornada, entre outros.

São feitas perguntas aparentemente simples, porque naturalizadas, mas de respostas muito complexas, especialmente para as mulheres pobres,

independentemente da idade e de serem do campo ou da cidade, como: quando a mulher sai para trabalhar, quem cuida das crianças? Em mais uma proposição inovadora, temos não apenas o depoimento de mães sobre a importância da creche no local de trabalho, mas, também, de um pai:

Se todas as firmas pudessem ter [creches]... Se todos os pais pudessem levar [seus filhos para a creche da empresa]. Porque a maior parte das firmas só consente às mães levar. [...] Eu tenho muito o que, só agradecer às tias [trabalhadoras da creche]. E para os meus amigos, companheiros homens, que pensam que creche é só para mulher, eu gostaria de falar que eles estão perdendo uma excelente experiência de vida. [...] Assim se torna mais pai e mais amigo. (episódio “Trabalhadoras”).

As violências às quais todas as mulheres, mesmo que de formas diferentes, estão expostas – em casa, no trabalho, na rua – são discutidas desde muitos enfoques: violência doméstica, violência sexual, violência moral, violência subjetiva... (e aqui não podemos deixar de lamentar o quanto, contemporaneamente, no Brasil, setores conservadores tentam impedir que se fale sobre, por meio da criminalização do feminismo e de uma fantasia do conservadorismo religioso chamada “ideologia de gênero”). Além disso, a série faz questão de enfatizar que o problema não é individual, uma “falha de caráter” dos homens, ou apontando que alguns homens são “monstros”, e sim uma desigualdade socialmente aceita e incentivada.

Acreditamos que, diante dos elementos que apresentamos até agora, tenham ficado perceptíveis algumas características: a tentativa de combinação entre o jornalismo e o vídeo feminista militante; a estratégia de partir do individual para o estrutural; conteúdos de vanguarda para o país até hoje; e forte vinculação com pautas ainda atuais para as mulheres em luta. Contudo, dentro dessas características que procuramos destacar, consideramos adequado dar um pouco mais de ênfase nas interrelações entre os programas, posto que as temáticas se interseccionavam e apontavam para as diversas nuances que oprimiam/oprimem as mulheres. Essas relações podem ser percebidas, por exemplo, no quinto e último episódio da série que, como já explicamos, traz um conjunto com os segmentos mais importantes de cada



programa¹², e que foi exibido pela primeira vez em comemoração ao Dia Internacional da Mulher.

Por fim, no que diz respeito ao conteúdo, concordamos com Sandra Albuquerque (1988) quando ela afirma que, em nenhum momento, o discurso diz o que as mulheres devem fazer, agir ou ser – embora há fortes sugestões, como a organização de greves, a conscientização, a denúncia de homens agressores etc. Em diálogo com a proposta de trazer experiências de várias mulheres, e compreendendo que o processo de superação de desigualdades estruturais pesa sobre os indivíduos e demanda caminhos e tempos próprios, a série não poderia ser, de forma alguma, impositiva.

Reflexões sobre a circulação de *Feminino Plural*

Em suas reflexões sobre a circulação do vídeo feminista nos anos 1980, uma primeira questão que Jacira Melo (1993, p. 189) levanta é que *Feminino Plural* representou a possibilidade de, por meio de um órgão do governo – o CECF –, realizar um “programa informativo e educativo através da mídia eletrônica”, para a televisão, “fora de uma perspectiva de cooptação, onde as reivindicações políticas das mulheres fossem instrumentalizadas de maneira a servirem aos interesses do Governo do Estado”. Para ela, as manifestações de apoio à série, durante o período em que ela foi veiculada na TV, demonstram que o programa conseguiu “abordar com sensibilidade a problemática da mulher”. Melo (1993) comenta, ainda, a boa recepção por parte da imprensa em São Paulo, citando algumas menções recebidas.

A revista semanal *Afinal* (apud Melo, 1993, p. 191), em matéria de uma página, avaliou: “Foram três anos de pesquisa, gravação e edição. O resultado é certamente o mais importante trabalho já realizado, em vídeo, sobre as múltiplas dificuldades da condição feminina, no Brasil”. Não se trata de uma crítica qualquer, especialmente ao se considerar que *Afinal* não era uma publicação feminista.

O jornal diário *O Estado de S. Paulo* (apud Melo, 1993, p. 192) se manifestou no mesmo tom, ao afirmar que *Feminino Plural* havia conseguido ir muito além do que se costumava falar sobre desigualdade salarial entre homens e mulheres. E, depois de seguir tecendo elogios à série, a repórter, irônica, convocou autoridades (todas que foram citadas nominalmente eram homens) a assisti-la:

¹² Esse programa especial foi analisado na dissertação de Sandra Albuquerque (1988).



Reservem uma hora neste domingo e sintonizem na TV Cultura. A partir das 17 horas, o Conselho Estadual da Condição Feminina e a produtora Olhar Eletrônico, em cooperação com a Fundação Padre Anchieta, levam ao ar “Feminino Plural”, [...] sobre a condição da mulher na sociedade brasileira. Desarmem-se! Mas cuidado, será um soco no estômago.

Feminino Plural, além de ser exibida na TV Cultura de São Paulo, de 8 de fevereiro e 8 de março de 1987, também foi reprisada no canal em abril do mesmo ano, em horário noturno (Albuquerque, 1988). E, segundo Jacira Melo (1993), em março de 1987 a direção do CECF e a TV Cultura passaram a contatar a direção das TVs educativas para a transmissão da série em outras regiões do país.

Aqui, temos uma relevante discrepância de informações. Segundo Sandra Albuquerque (1988), os programas foram veiculados em 23 estados brasileiros durante aquele ano. Melo (1993, p. 192), em sua dissertação, lamenta que após exibições (sem especificar um número tão grande de estados) “pela rede de TVs educativas no primeiro semestre de 1987, não há registro de outro tipo de aproveitamento da série”, que hoje se encontra disponível apenas “no arquivo do CEDOC da Fundação Padre Anchieta, atualmente em fase de reestruturação” (Esperança; Hamburger, 2022, p. 42).

Embora ainda seja preciso um maior aprofundamento nas pesquisas, o levantamento em periódicos que realizamos até o momento nos afasta da informação de Albuquerque (1988). Por meio dos mecanismos de busca da *Hemeroteca Digital*, encontramos *Feminino Plural* no ar, e apenas ao longo de 1987, conforme Melo (1993) afirmara, em emissoras educativas de televisão aberta no Amapá, no Pará, em Pernambuco, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Norte – além de São Paulo, evidentemente.

No geral, infelizmente, trata-se de notas muito pequenas ou de apenas menções publicadas na seção de programação diária da TV. Ou seja, embora sejam fontes fundamentais para avançarmos na compreensão do que foi o real circuito da série, não nos permite compreender a recepção dessa produção feminista tão singular em outros territórios. Havia a intenção de estabelecer uma comunicação nacional. Mas será que isso era possível com nossa estrutura televisiva e com equipe, personagens e locações concentradas em São Paulo? Essa é uma dúvida que, talvez, nunca possa ser respondida.

Ao mesmo tempo, se as matérias propriamente ditas, para além das citadas por Jacira Melo, foram poucas, quando havia espaço o anúncio da exibição recomendava os episódios para o público. É o caso do *Diário de Pernambuco* (1987a, p. B-8): “Todas as formas de violência contra a mulher, especialmente aquelas justificadas pelo machismo, serão abordadas no programa ‘Feminino plural’”.

No *Diário do Pará* (1987b, p. D-7), vemos, em diferentes dias, o incentivo para a audiência:

Apresentado por Aizita Nascimento [modelo, atriz e apresentadora que certamente ainda era conhecida do público em 1987 e que, portanto, talvez atraísse público] e basicamente realizado por uma equipe de mulheres, o programa difere, radicalmente, da ideia de programa feminino, onde moda, culinária e generalidades são servidos sem nenhuma proposta sobre as lutas e conquistas da mulher, nos últimos anos.

Nessa mesma nota, menciona-se uma “veiculação nacional pelas emissoras Educativas” (1987b, p. D-7). Estaria, então, Sandra Albuquerque correta? Mas, se a resposta à questão é afirmativa, por que não encontramos essa exibição coordenada e em cadeia nacional em matérias ou na programação de TV de quase todos ou de todos os estados do Brasil?

Por fim, é preciso mencionar a cobertura dada à *Feminino Plural* pelo jornal feminista *Mulherio*. Em edição de maio/junho de 1987, há uma foto, sem data, de um debate ocorrido na pré-estreia da série (teria sido uma pré-estreia para a equipe, ou uma pré-estreia local ou nacional?).



Figura 1: na pré-estreia de *Feminino Plural*. Fonte: Cida Souza (Mulherio, 1987c, p. 19).

Novamente em uma matéria encontramos dados que, posteriormente, puderam ser conhecidos por meio das dissertações de Sandra Albuquerque (1988) e Jacira Vieira de Melo (1993). Podemos citar, como exemplos, algumas funções; o início do projeto, no âmbito do CECF; os temas principais discutidos nos programas; orçamento, etc. No entanto, também havia análises:

Apesar de produzido pelo Conselho, em conjunto com a Rádio e Televisão Cultura e a Produtora Olhar Eletrônico, **Feminino Plural** não se limita a divulgar mensagens institucionais. “Mas isso não quer dizer que o programa não tenha compromissos, pois apresenta uma tendência ideológica”, enfatiza Jacira [Melo], “é declaradamente feminista” (Mulherio, 1987c, p. 19, grifos da autora).

Havia, também, mais uma pista no campo da circulação:



Até o momento, a equipe de **Feminino Plural** ainda não tem um retorno de público do programa, exibido aos domingos à tarde. No entanto, independente dos pontos de audiência, a RTC [Rede Cultura de Televisão] já programou sua exibição no horário nobre e em outras seis TVs educativas do País [cinco delas localizadas em nossa pesquisa em periódicos], existindo também a possibilidade de ser exibido em associações, escolas e sindicatos. Depois de uma avaliação, a equipe pensa em conseguir mais verbas junto ao governo Quéricia para dar continuidade ao trabalho, ampliando-o também para o rádio (Mulherio, 1987c, p. 19, grifos da autora).

Tal animação (exibições para fora da televisão aberta e a ampliação para o rádio), no entanto, não se traduziu em continuidade das ações. Em diálogo com a videasta e pesquisadora Jacira Vieira de Melo (1993, p. 192-193), podemos pensar que um dos motivos que levou não apenas à interrupção de planos, mas a que a série não tenha circulado mais, foi uma mudança de governo. A partir de março de 1987, começava, em São Paulo, o segundo mandato do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) que, para “neutralizar as marcas da administração anterior” – que havia construído uma relação mais sólida com o CECF –, diminuiu os recursos do órgão e também sua capacidade executiva e política.

Por um lado, se considerarmos o objetivo principal de ampliar a circulação dos temas relacionados às mulheres, parece que seu alcance foi pequeno, já que se limitou apenas a TVs educativas e festivais e mostras específicos – esses últimos já eram os canais de difusão do vídeo feminista produzido por mulheres à época. Por outro, não é possível ignorar que os méritos são enormes, quando analisamos todo o seu contexto. Conseguir realizar e exibir uma série com uma equipe composta basicamente por mulheres; abordar pautas feministas polêmicas de forma crítica e ampla; tensionar uma estrutura patriarcal e machista; chegar a diferentes canais de televisão aberta... Tudo isso se soma para que consideremos *Feminino Plural* um dos grandes marcos da produção videográfica (e audiovisual) feminista brasileira.

Ainda assim, é preciso reconhecer que a produção foi muito mais trabalhada que a distribuição e a exibição, informação que não chega a surpreender. Distribuição e exibição eram áreas que, mesmo quando pensadas e planejadas, contavam com menor

expertise das videastas. Em seus anexos, a dissertação de Sandra Albuquerque (1988) traz uma Proposta de Trabalho do grupo *Lilith Vídeo* (*apud* Albuquerque, 1988, p. 6) para a “criação de um centro produtor, distribuidor e de formação técnica de mulheres”.

Ao analisar as experiências de alguns órgãos públicos, o documento verifica que, embora importantes, eram insuficientes e precárias “devido à própria estrutura organizacional e funcional do serviço público em geral” (*Lilith Vídeo apud* Albuquerque, 1988, p. 12). Como alternativa, o coletivo propunha que o referido centro reunisse, organizasse e catalogasse a produção em vídeo realizada por mulheres, e divulgasse e distribuisse essas obras, tanto em mostras itinerantes quanto em algum espaço próprio para acesso à videografia.

Ao fazer uma crítica ao trabalho dos grupos dedicados aos vídeos feministas nos anos 1980 (seja na produção, seja na circulação, seja em ambas), Melo (1993, p. 198) pontua que faltou a eles “definir com maior clareza a relação entre seus objetivos enquanto parte dos movimentos sociais e a execução de projetos de comunicação condizentes”, em que fosse possível planejar melhor, a médio e longo prazos, os usos dos produtos realizados.

Ao olharmos a Proposta de Trabalho do *Lilith Vídeo*, é óbvio que as mulheres estavam cientes da importância da circulação, em tese o ápice de todo audiovisual. Mas a falta de experiência, ferramentas e caminhos para tal dificultou a construção de um circuito exibidor mais amplo e de maior cobertura da imprensa, em especial porque são poucos grupos que dominam o mercado da televisão aberta no país, e o mesmo se pode dizer da mídia impressa. Além disso, também podemos pensar na complexidade que era, com os meios então disponíveis, construir articulações com circuitos alternativos em nível nacional, compostos por pulverizados cineclubes, universidades, canais de TV comunitárias, etc. Trata-se de uma questão ainda complexa nos dias atuais.

Considerações finais

A escrita deste texto nasceu do desejo de visibilizar a produção e a circulação de vídeos produzidos por videastas feministas brasileiras. Para que possamos, seguindo a sugestão de Jacira Melo (1993), estabelecer ações para o nosso presente e futuro, torna-se muito importante rememorar o que foi feito no passado e sistematicamente apagado da história do vídeo e da televisão no Brasil. Existe uma lacuna no que se refere aos estudos sobre a produção cinematográfica e audiovisual de mulheres no país



que, graças aos esforços de cineastas, videastas e pesquisadoras, vem sendo preenchida nos últimos anos, apontando caminhos para uma reescrita da nossa história e para uma maior pluralidade de pessoas na frente e atrás das câmeras.

A história do vídeo demonstra a importância das novas tecnologias, mais acessíveis, para o desenvolvimento de narrativas, sons e imagens mais diversas. Algo que se ampliou ainda mais na atualidade com o advento da internet e a digitalização do processo de captação e exibição de sons e imagens em movimento. Além disso, a experiência de coletivos de vídeo do passado – como é o caso do *Lilith* – também pode inspirar os coletivos do presente. Atualmente, assim como a tecnologia permitiu o aumento da produção audiovisual e outras formas de distribuição, também ampliou os caminhos para o desenvolvimento de coletivos que, por meio de redes online e offline, se organizam para produzir, discutir, reivindicar, aprender, ensinar e difundir pontos de vistas outros.

Nesse sentido, ao olharmos para o passado, percebemos que o maior acesso às tecnologias de captação de sons e imagens possibilitou que mais mulheres passassem a produzir novas narrativas, que visibilizaram temas pouco ou nada trabalhados nos meios de comunicação comerciais. Ao mesmo tempo, também podemos identificar as dificuldades encontradas e algumas estratégias que foram empregadas pelas videastas naquele período para superá-las. Dificuldades e estratégias que ganharam outros contornos, mas ainda fazem parte da vida de grande parte das mulheres que trabalha nas diferentes frentes do audiovisual nos dias atuais.

Entre essas dificuldades está, ainda, a questão da circulação do material que é produzido pelas mulheres, que, muitas vezes, por encontrarem mais dificuldade de financiamento de seus projetos, ficam limitadas a circuitos muito específicos. Por isso, até hoje, a existência de uma série para televisão como *Feminino Plural* nos parece inovadora. Apesar de seu alcance ter sido limitado, como demonstramos ao longo deste texto, ela foi capaz de levar para a televisão temáticas pouco abordadas sobre o universo das mulheres, num formato diferenciado para o jornalismo da época e com uma equipe majoritariamente feminina.

Os programas de *Feminino Plural* apresentaram problemáticas relacionadas às desigualdades de gênero e caminhos possíveis para um mundo mais justo em que as mulheres sejam ouvidas e respeitadas em toda a sua pluralidade. Claro que, ao analisarmos a série hoje, existem muitos outros temas que poderiam ter sido abordados, mas que, por restrições de tempo e de orçamento, por exemplo, tiveram que ter sido deixados de fora. Também, principalmente pelo momento em que foi produzida,



identificamos que uma das limitações da série é trazer apenas a perspectiva cis-heteronormativa e ser muito focada na realidade do estado de São Paulo, obviamente por ser onde foi produzida.

De todo modo, acreditamos que isso não diminui a potência e a importância da série para aquele momento, inclusive quando olhamos para os dias atuais, pois um de seus grandes méritos foi trazer para tela questões que estavam ainda muito distantes dos temas abordados pela mídia comercial (Esperança; Hamburger, 2022), discutindo a mulher de forma plural, mesmo que com alguma limitação, com um enfoque inovador e aberto ao diálogo, de forma que poderia ser adaptado a outras realidades. Por fim, concordamos com Jacira Melo (1993) quando ela diz que, mesmo com as dificuldades, o saldo deixado pelos grupos de mulheres videastas – e no nosso caso pela série *Feminino Plural* – é muito positivo. Além disso, também estamos de acordo que essa experiência acumulada, em diálogo com o presente, permite estabelecer ações para o futuro.

Referências

AIMARETTI, María. Entre la confluencia y la dispersión: el Movimiento Latinoamericano de Video y sus encuentros en Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco. **Encuentros Latinoamericanos (segunda época)**, v. 4, n.2, Jul/Dez, 2002, p. 184-213. Disponível em: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/879>. Acesso em: 30 maio 2026.

ALBUQUERQUE, Sandra. **Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens de mulher**. 1988. Dissertação (Mestrado). Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 1988.

DE NORONHA, Danielle Parfentieff. O cinema como prática de resistência: Olhares fora do eixo e diversidade no curta *Abjetas 288*. **Revista Fotocronografias**, v. 07, 2021, p. 119-133. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/vol-07-num-15-2021-5a178ceb9f44>. Acesso em: 30 maio 2026.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Machismo no 11**, 1987a, p. B-8.

DIÁRIO DO PARÁ. **Feminino Plural**, 1987b, Caderno D, p. 7.

ESPERANÇA, Hanna; HAMBURGER, Esther. Sandra Albuquerque e o Coletivo Lilith Vídeo: Juntando os cacos do Espelho. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, PPGCINE/UFF, 2022.

FEMININO PLURAL. Olhar Eletrônico e Fundação Padre Anchieta, 1987.

KRAUS, Mariella. **A constituição federal de 1988 e a contribuição do “Lobby do Batom”:** garantindo direitos e igualdade às mulheres. Dissertação (Mestrado). 2020.



Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

LIMA, Fernando B.; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. **Televisão & Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil - Três Décadas do Vídeo Brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELO, Jacira Vieira. **Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista em vídeo**. Dissertação (Mestrado). 1993. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

MONTEIRO, Ester. Lobby do Batom: marco histórico no combate a discriminações. **Agência Senado**, 2018. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/03/06/lobby-do-batom-marco-historico-no-combate-a-discriminacoes>. Acesso em: 14 ago. 2022.

MULHERES NEGRAS. Direção: Márcia Meirelles, Silvana Afram (Coletivo Liliith Vídeo). Produção: Conselho Estadual da Condição Feminina. Brasil, 1986. 23 min., sonoro, colorido. Vídeo.

MULHERES NO CANAVIAL. Direção: Jacira Melo, Márcia Meirelles, Silvana Afram (Coletivo Liliith Vídeo). Produção: Conselho Estadual da Condição Feminina. Brasil, 1986. 33 min., sonoro, colorido. Vídeo.

MULHERIO. **Ligue a TV. As mulheres estão no ar**, 1987c, 19, p. 19.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil, 1989. 100 min., sonoro, colorido.

ONU MULHERES. **Conferências Mundiais da Mulher**, s.d. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias>. Acesso em: 20 ago. 2022.

PAULA, Livia Perez de. **Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes - realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta**. Tese (Doutorado). 2022. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, 2010, p. 15-23. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31624>. Acesso em: 30 maio 2026.

PRIOLLI, Gabriel A tela pequena no Brasil grande. *In*: LIMA, Fernando B.; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo (eds.). **Televisão & Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 19-52.

SANTORO, Luís Fernando. **Imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. Tese (Doutorado). 1988. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

TABAK, Fanny. A década da mulher como forma de participação e pressão política – Avaliação e balanço. **IX Reunião Anual da ANPOCS, GT “Mulher e política”**, 1985.

TEDESCO, Cavalcanti Tedesco (org.). **Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de)**



40 anos de pesquisa. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; NORONHA, Danielle Parfentief de. Broadcast of Brazilian Feminist Videos in the 1980s: A case study of television series *Feminino Plural*. **Film International**, v. 21, n. 4, dez. 2023, p. 53-63. Disponível em: https://doi.org/10.1386/fint_00234_1. Acesso em: 30 maio 2026.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; SARMET, Érica. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. *In*: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (eds.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papius, v. 1, 2017, p. 115-129.

URQUIZA, Claudio Guerrero; FUENTE, Alejandro De. Feminismo y audiovisual: sobre algunos usos del video en el movimiento de mujeres de Bolivia y Chile. **En la otra isla**, n. 4, Maio, 2021, p. 40-59. Disponível em: <https://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/49>. Acesso em: 30 maio 2026.

VIDEOBRASIL. Olhar eletrônico, s.d. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/67172>. Acesso em: 20 ago. 2022.



ⁱ Marina Cavalcanti Tedesco

Doutora em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Brasil. Professora da Universidade Federal Fluminense, no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: marinatedesco@id.uff.br

ⁱⁱ Danielle Parfentief de Noronha

Doutora em Mídia, Comunicação e Cultura, Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha. Professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no Departamento de Comunicação Social (DCOS), São Cristóvão, Sergipe, Brasil.

E-mail: dnoronha@academico.ufs.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - Faperj.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Marina Cavalcanti Tedesco e Danielle Parfentief de Noronha

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Marina Cavalcanti Tedesco e Danielle Parfentief de Noronha

Redação do manuscrito:

Marina Cavalcanti Tedesco e Danielle Parfentief de Noronha

Artigo recebido em: 06/02/2025. Aprovado em 28/01/2026.