

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

EMANUELA PATRICIO MORAES

**A participação do vídeo feminista brasileiro em festivais de mulheres nas
Américas nas décadas de 1980 e 1990.**

NITERÓI, RJ

2026

EMANUELA PATRICIO MORAES

**A participação do vídeo feminista brasileiro em festivais de mulheres nas
Américas nas décadas de 1980 e 1990.**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marina Cavalcanti Tedesco

NITERÓI, RJ

2026

Ficha Catalográfica
[Em elaboração]

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Emanuela Patricio Moraes		
Curso:	Bacharelado em Cinema e Audiovisual	Matrícula:	221057094
Título			
A participação do vídeo feminista brasileiro em festivais de mulheres nas Américas nas décadas de 1980 e 1990			
Banca Examinadora			
Prof(a). Orientador(a)	Marina Cavalcanti Tedesco		
Avaliador(a) 1	Renata Masini Hein		
Avaliador(a) 2	Livia Maria Gonçalves Cabrera		
Data de Apresentação: 03/07/2026			
Parecer			
A banca elogia a estrutura do trabalho, que permite à discente abordar de forma eficiente as diversas dimensões que se propôs a analisar. Destaca a importância e a originalidade do recorte. Sugere a confecção de anexos que podem ser fontes para outras pesquisas e uma revisão do quarto capítulo. Por fim, aponta alguns aspectos que mereceriam aprofundamento em desenvolvimentos futuros, inclusive em nível de mestrado.			
Assinaturas			
Orientador(a)	 Documento assinado digitalmente MARINA CAVALCANTI TEDESCO Data: 03/07/2026 11:59:20-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br		
Avaliador(a) 1	 Documento assinado digitalmente RENATA MASINI HEIN Data: 03/07/2026 12:02:54-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br		
Avaliador(a) 2	 Documento assinado digitalmente LIVIA MARIA GONCALVES CABRERA Data: 03/07/2026 12:06:23-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br	Nota Final	
		10,0	

À minha mãe, às minhas irmãs e a todas as
mulheres que vieram antes de nós e às que ainda
virão.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Elanja, que sempre me guiou e me deu forças. Quando foi preciso, emprestou as suas próprias asas para que eu pudesse voar. Por ser meu maior exemplo de coragem, resiliência e amor. A você, dedico não apenas esta pesquisa, mas todos os meus sonhos.

Às minhas irmãs, Giulia e Maria. À Giulia, que me lembra quem eu sou, com quem compartilho meus sonhos e meus medos, que acompanha de perto cada etapa da minha vida e com quem divido meus maiores planos, segredos e esperanças. À Maria, que, com a doçura da sua infância, continua sendo uma das pessoas mais atenciosas que conheço e, muitas vezes, a única capaz de me compreender. Em todas as vezes em que cuidei de você, percebi que você também cuidava de mim.

Ao meu irmão, Matheus, por todos os ensinamentos ao longo dos meus anos de formação. Carrego comigo muito do que aprendi com você.

Ao meu padrasto, David, por ser uma inspiração diária de determinação, persistência e dedicação.

À minha orientadora, Marina, com quem construí uma trajetória de parceria, aprendizado e confiança ao longo da nossa pesquisa que se estende até antes desse trabalho de conclusão de curso. Por ter acreditado neste trabalho desde o início, por toda a dedicação, incentivo e generosidade ao longo do caminho.

À minha família, que sempre acreditou em mim. A graduação me mostrou que, assim como um dia vocês foram minhas asas, também pude ser as de vocês quando precisaram voar.

Aos meus amigos, com quem compartilhei a vida e os meus anos da graduação e que levarei para sempre no coração. Em especial ao Guilherme, com quem dividi não apenas a universidade, mas também a vida, uma casa e incontáveis conversas que significam um mundo para mim.

Por fim, dedico esta pesquisa às minhas gatinhas, Lily Chou Chou e Sulli, em sua doçura felina, muitas vezes me deram forças para continuar tentando.

“A madrugada é mais escura logo antes do sol
nascer.”

(BTS, *Tomorrow*)

RESUMO

Na década de 1980, quando ocorreu a chamada redemocratização no Brasil, o vídeo se tornou estratégico para a difusão de pautas progressistas e o registro de ações de movimentos sociais em muitos países da América Latina, entre eles os feministas. Neste trabalho, analisaremos a participação de vídeos feministas brasileiros em alguns festivais das Américas da época: *Cocina de Imágenes, Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas* (1987), *Women of the Americas Film and Video Festival* (1988) e o *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres* (1991). No *Cocina de Imágenes*, serão analisados os vídeos *Mulheres Negras* (1986), *Beijo na Boca* (1986), *Mergulho* (1986) e *Mulheres no Canavial* (1987). Do *Women of the Americas Film and Video Festival*, integram o corpus *Nossas Vidas* (1985), de Dilma Loes e novamente *Mulheres Negras* (1986), do coletivo Lilith Vídeo. Já do *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres*, serão examinados *Era uma vez uma flor* (1980), dirigido por Edyala Iglesias, e *Benedita da Silva* (1991), de Eunice Gutman. A análise desses vídeos será conduzida considerando suas dimensões temáticas, os contextos de circulação e exibição e as escolhas estéticas que os constituem.

Palavras-chave: Vídeo feminista; Brasil; *Cocina de Imágenes, Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas*; *Women of the Americas Film and Video Festival*; *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres*.

ABSTRACT

In the 1980s, during Brazil's so-called re-democratization process, video became a strategic medium for disseminating progressive agendas and documenting the activities of social movements across many Latin American countries, including feminist movements. This paper examines the participation of Brazilian feminist videos in several film and video festivals held throughout the Americas during that period: *Cocina de Imágenes: Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas* (1987), *Women of the Americas Film and Video Festival* (1988), and the *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres* (1991). From *Cocina de Imágenes*, the analysis focuses on *Mulheres Negras* (1986), *Beijo na Boca* (1986), *Mergulho* (1986), and *Mulheres no Canavial* (1987). From the *Women of the Americas Film and Video Festival*, the corpus includes *Nossas Vidas* (1985), directed by Dilma Loes, as well as *Mulheres Negras* (1986), produced by the Lilith Vídeo collective. Finally, from the *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres*, the study examines *Era uma vez uma flor* (1980), directed by Edyala Igresias, and *Benedita da Silva* (1991), directed by Eunice Gutman. The analysis considers the videos' thematic dimensions, their contexts of circulation and exhibition, and the aesthetic choices through which they are constructed.

Keywords: feminist video; Brazil; *Cocina de Imágenes: Primera Muestra de Cine y Video Realizado por Mujeres Latinas y Caribeñas*; *Women of the Americas Film and Video Festival*; *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – <i>print</i> do vídeo <i>Mulheres Negras</i> (1986) do Coletivo Lilith Video	26
Imagem 2 – <i>print</i> do vídeo <i>Mulheres no Canavial</i> (1987) do Coletivo Lilith Video	27
Imagem 3 – <i>print</i> do vídeo <i>Beijo na Boca</i> (1986) do Coletivo Lilith Video	28
Imagem 4 – <i>print</i> do vídeo <i>Mergulho</i> (1986) de Marina Abs.....	29
Imagem 5 – <i>print</i> do vídeo <i>Nossa Vidas</i> (1987) de Dilma Loes.....	33
Imagem 6 – <i>print</i> do vídeo <i>Benedita da Silva</i> (1991) de Eunice Gutman.....	40
Imagem 7 – <i>print</i> do vídeo <i>Era uma vez uma flor</i> (1980) de Edyala Iglesias	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 REDEMOCRATIZAÇÃO E VÍDEO POPULAR: O AUDIOVISUAL COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA NOS ANOS 1980.....	15
2 “COCINA DE IMÁGENES”: UM ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO E ENCONTRO	22
2.1 HISTÓRICO E ORGANIZAÇÃO DO EVENTO	22
2.2 PRODUÇÕES BRASILEIRAS E ARTISTAS PARTICIPANTES	24
3 WOMEN OF THE AMERICAS FILM FESTIVAL: INTERCÂMBIOS TRANSNACIONAIS.....	31
3.1 FILMES E VÍDEOS BRASILEIROS EXIBIDOS	32
4 O II FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MUJERES	35
4.1 FAZENDO O FESTIVAL.....	37
4.2 VÍDEOS BRASILEIROS NO II FESTIVAL DE CINEMA LATINO AMERICANO	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS	44

INTRODUÇÃO

A teoria feminista do cinema constitui um campo amplo de investigação que, desde a década de 1970, vem se expandindo em torno de questões relacionadas às práticas cinematográficas realizadas por mulheres, às representações de mulheres dentro e fora das telas, à recepção dos filmes por espectadoras e, mais recentemente, aos circuitos de circulação, exibição e preservação dessas obras, como destacam os estudos sobre festivais de cinema de mulheres desenvolvidos por Katharina Kamleitner (2019). As metodologias e abordagens desenvolvidas nesse âmbito tornaram-se referências valiosas para a presente pesquisa ao ajudarem a analisar temas, escolhas estéticas e contextos de circulação e exibição.

Neste estudo, propõe-se analisar a participação de vídeos feministas brasileiros em festivais selecionados a partir de um recorte específico. O início dos anos 1980 marca um momento decisivo para o audiovisual brasileiro. Segundo Luiz Fernando Santoro, em *A Imagem nas Mãos: O Vídeo Popular no Brasil* (1989), o processo de redemocratização abriu espaço para o surgimento de experiências videográficas voltadas à intervenção política e social, impulsionadas pela maior acessibilidade dos equipamentos de vídeo em relação aos meios tradicionais de produção cinematográfica.

Nesse contexto, o vídeo passa a ser visto como um suporte capaz de ampliar a circulação de discursos alternativos e de abrir novas possibilidades de representação para grupos historicamente marginalizados.

Ao ocupar espaços alternativos de exibição, como mostras e festivais nas Américas, algumas dessas realizadoras se inseriram em um circuito de visibilidade que ultrapassava as fronteiras nacionais. Parte desses festivais, voltados à circulação de produções independentes e politicamente engajadas, tornaram-se ambientes férteis para a tentativas de construção de redes de mulheres cineastas e videastas da região. A presença brasileira nesses eventos contribuiu não apenas para fortalecer o diálogo com outros movimentos feministas, mas também para afirmar o vídeo como meio de resistência estética e política.

O presente trabalho tem como objetivo analisar alguns vídeos produzidos por videastas feministas brasileiras na década de 1980 e 1990, que circularam nestes eventos, com atenção às suas temáticas, escolhas estéticas e modos de representação das experiências das mulheres. Além disso, busca compreender como essas obras circularam em festivais e espaços de exibição voltados à produção audiovisual de mulheres. Parte-se do entendimento de que esses circuitos desempenharam um papel importante na visibilidade e na circulação dessas produções, ao

promover encontros, intercâmbios e formas de reconhecimento entre realizadoras de diferentes contextos.

A pesquisa se justifica pela relevância de reconhecer o papel das mulheres na história do vídeo brasileiro e pela necessidade de reforçar os festivais de cinema e vídeo nas Américas como lugares de resistência cultural, circulação de ideias e articulação feminista transnacional. Nesse sentido, analisar a inserção de vídeos feministas nacionais nesses espaços significa também examinar as formas pelas quais algumas videastas contribuíram para redefinir as fronteiras entre arte, política e gênero durante o processo de reconstrução democrática do Brasil.

Assim, ao investigar a presença de vídeos feministas brasileiros em festivais latino-americanos voltados à produção audiovisual de mulheres, esta pesquisa busca compreender de que maneira a circulação dessas obras contribuiu para a construção de redes de intercâmbio, visibilidade e difusão do vídeo feminista no contexto latino-americano dos anos 1980 e início dos anos 1990. Para isso, analisa um conjunto de vídeos brasileiros exibidos no *Cocina de Imágenes*, no *Women of the Americas Film and Video Festival* e no *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres*, considerando suas dimensões temáticas, estéticas e políticas, bem como os contextos de circulação e exibição em que foram apresentados.

A partir desse recorte, algumas perguntas orientam essa pesquisa:

- Em quais contextos políticos, sociais e culturais esses festivais foram organizados?
- Como os festivais contribuíram para a consolidação de um circuito alternativo de exibição e distribuição do vídeo feminista?
- Como os vídeos feministas brasileiros exibidos nesses festivais articulam questões estéticas, políticas e sociais?

Ao examinar essas questões, pretende-se contribuir para o debate sobre a circulação e a representatividade das produções audiovisuais realizadas por mulheres, situando o vídeo feminista como uma prática estética, histórica e política no contexto do audiovisual latino-americano.

Este trabalho está organizado em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, são apresentados o contexto político e social do Brasil nos anos 1980 e as discussões em torno do vídeo popular, destacando o papel desse suporte em um período marcado pela redemocratização e pela ampliação de formas alternativas de produção audiovisual.

Os três capítulos seguintes são dedicados aos festivais que compõem o recorte da pesquisa. O segundo capítulo aborda o *Cocina de Imágenes*, apresentando seu histórico, sua organização e as produções brasileiras que participaram do evento. Em seguida, o terceiro capítulo discute o *Women of the Americas Film Festival*, com atenção especial aos intercâmbios estabelecidos entre realizadoras de diferentes países e à presença de filmes e vídeos brasileiros em sua programação. Já o quarto capítulo é dedicado ao *II Festival Latinoamericano de Video de Mujeres*, examinando tanto sua organização a partir de materiais produzidos na época quanto os vídeos brasileiros exibidos no evento.

Por fim, as considerações finais retomam as principais questões discutidas ao longo do trabalho, buscando refletir sobre o papel dos festivais analisados na circulação das produções de vídeo realizadas por mulheres e, ao mesmo tempo, compreender como as videastas brasileiras se inserem nesses espaços de exibição e intercâmbio. Os festivais escolhidos para este estudo foram definidos justamente por reunirem registros da participação de realizadoras brasileiras, o que permite construir um recorte capaz de acompanhar a circulação internacional dessas obras ao longo da década de 1980, se estendendo até 1991. Este trabalho resulta de uma pesquisa iniciada em dois mil e vinte e cinco, no âmbito de um projeto de Iniciação Científica financiado pela FAPERJ, dedicado às videastas feministas brasileiras desse período. Ao longo do percurso, foram reunidos e analisados catálogos, documentos, materiais de divulgação e bibliografia especializada, além das cópias dos vídeos que puderam ser localizados. Esse conjunto de materiais possibilitou reconstruir aspectos da história desses festivais e das trajetórias de circulação dessas produções.

Ainda assim, nem todas as obras exibidas nesses eventos puderam ser encontradas. Permanecem sem cópias localizadas os vídeos *Ilha Catarina: Mulheres e Meninas*, *Imagens do Brasil*, de Ilana Scherl, e *Trópicos Flamejantes* e *Luisa Gerononima*, ambos de Vik Birkbeck (Victoria B. Santos). A ausência dessas obras não apenas limita as possibilidades de análise, como também evidencia as lacunas existentes na preservação e no acesso à produção de vídeo realizada por mulheres no Brasil.

1. Redemocratização e vídeo popular: o audiovisual como espaço de resistência nos anos 1980.

Não é possível discutir o contexto brasileiro do cinema e do vídeo nos anos 1980 sem considerar o cenário político que moldou profundamente as condições de produção artística. Embora a década de 1980 tenha sido marcada pelo processo de redemocratização, ela ainda carregava os efeitos da ditadura civil-militar instaurada em 1964, intensificados a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968. Como destaca Marcos Napolitano (2014, p. 94), o AI-5 marcou o início dos chamados “anos de chumbo”, período em que o regime militar aprofundou seus mecanismos de repressão e consolidou um aparato de controle cada vez mais rígido. Durante os governos de Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici, a censura e a perseguição política tornaram-se práticas recorrentes, atingindo diferentes setores da sociedade. O campo cultural não ficou imune a esse processo. Artistas, intelectuais, jornalistas e realizadores precisavam lidar constantemente com restrições à circulação de ideias e com a vigilância exercida pelos órgãos do regime. Ainda que a abertura política tenha avançado gradualmente a partir do final da década de 1970, muitos desses impactos continuaram a ser sentidos nos anos seguintes.

A partir de 1974, com Ernesto Geisel na presidência, iniciou-se um processo lento e controlado de distensão política, que culminou na Lei da Anistia em 1979, já no governo de João Batista Figueiredo. Ainda assim, o encerramento formal do regime ocorreu apenas em 1985, enquanto as eleições diretas para a presidência só seriam retomadas em 1989. Além da continuidade de práticas autoritárias ao longo desse período, os métodos violentos empregados pelos órgãos repressivos não foram imediatamente superados com o fim oficial da ditadura. Assim, toda a produção artística e audiovisual do período, e mesmo dos anos posteriores, carregam marcas profundas desse contexto de violência de Estado, censura institucional e disputa simbólica pela memória.

Ao mesmo tempo, as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pelo fortalecimento dos movimentos de mulheres e pela crescente presença das pautas feministas no debate público. Em meio ao processo de abertura política e enfraquecimento gradual da ditadura civil-militar, diferentes grupos passaram a se organizar em torno de reivindicações relacionadas à igualdade de direitos, ao combate à violência contra as mulheres, à saúde reprodutiva e à participação política feminina. Como destaca Céli Regina Jardim Pinto (2003, p. 45), o feminismo brasileiro desse período articulava a luta pela transformação das relações de gênero a uma preocupação

constante com problemas mais amplos da sociedade, como a pobreza e as desigualdades sociais. Além da atuação em movimentos sociais, sindicatos e organizações comunitárias, muitas mulheres encontraram na produção cultural um espaço para compartilhar experiências e construir formas de intervenção política.

Esse quadro não se limita ao Brasil: as ditaduras militares espalharam-se por grande parte da América Latina durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, com práticas padronizadas de perseguição política, prisões arbitrárias, tortura e assassinatos, frequentemente encobertos pela categoria perturbadora do “desaparecimento”. Dessa forma, a criação artística realizada por mulheres videastas no continente emerge diretamente entrelaçada a esse ambiente de repressão, desigualdade e luta por voz, o que torna indispensável situar tais produções dentro de seu contexto político e histórico para compreender plenamente suas estratégias formais e discursivas.

No contexto latino-americano, Ana Maria Veiga oferece uma contribuição essencial para compreender as condições de emergência das videastas e cineastas mulheres durante as décadas de 1970 e 1980. Em *Cineastas brasileiras em Tempos de Ditadura: cruzamentos, fugas e especificidades* (2022), Veiga discute a atuação de realizadoras em contextos políticos autoritários e as múltiplas formas pelas quais essas mulheres construíram seus percursos no campo audiovisual. A autora enfatiza que não é possível dissociar tais produções do cenário político marcado pela repressão estatal e pela articulação transnacional das ditaduras do Cone Sul. Sua análise evidencia também as tensões simbólicas e materiais que moldaram a atuação das mulheres no campo audiovisual, apontando contradições entre o espaço doméstico tradicional e o ingresso crescente no trabalho e na esfera pública.

Todo o aparato militar, interligado pela chamada Operação Condor, agia no sentido de abafar a efervescência política, mas também cultural, que acontecia na região, mobilizando forças estatais, setores conservadores e meios de comunicação para reforçar o que se entendia como moral e tradição. Para as mulheres, esse contexto produzia um duplo chamado: a manutenção do espaço doméstico como território naturalizado de cuidado e, ao mesmo tempo, a expansão de sua presença no mercado de trabalho. É nesse entrelaçamento de repressão e contradições sociais que algumas latino-americanas tomaram as câmeras e começaram a rodar seus filmes (Veiga, 2019, p. 229–230).

Ainda que a tecnologia do vídeo tenha sido introduzida no Brasil na década de 1950, foi apenas durante o regime civil-militar que o meio passou a adquirir relevância como instrumento de liberdade criativa, emergindo como alternativa expressiva em um cenário marcado pela censura, pela vigilância estatal e pelo clima opressor imposto às artes (Valente, 1995). Nesse contexto, artistas e coletivos recorreram ao vídeo como forma de contornar as restrições institucionais e explorar possibilidades estéticas e políticas que o cinema, mais regulado e oneroso, não permitia. Assim, multiplicaram-se as experimentações formais, as linguagens híbridas e as intervenções críticas, incluindo produções que podem ser compreendidas como feministas ou que vêm sendo reinterpretadas sob essa perspectiva por estudos recentes (Silva & Pequeno, 2024). Essas obras, ainda que nem sempre concebidas explicitamente como feministas, dialogavam com debates emergentes sobre corpo, autonomia, trabalho, sexualidade e desigualdades estruturais, articulando uma crítica que se fazia tanto pelo conteúdo quanto pelas próprias condições de realização.

Entretanto, é somente na década de 1980 que se observa uma verdadeira expansão e consolidação da produção feminista em vídeo no país. Nesse período, o vídeo deixa de estar associado prioritariamente à videoarte (circuito mais restrito, vinculado a museus, centros culturais e experimentações individuais) e passa a integrar, de modo mais orgânico, o movimento nacional e latino-americano de vídeo popular (Santoro, 1989; Aimaretti, 2020). Essa virada é fundamental: o vídeo feminista começa a circular em festivais, encontros, ONGs, coletivos e organizações de base, alcançando comunidades, espaços de militância e redes transnacionais de debate político. A acessibilidade técnica do vídeo, aliada ao forte engajamento das mulheres em movimentos sociais da redemocratização, possibilitou, entre outras, a produção de obras coletivas, de baixo orçamento e com grande potência discursiva, que buscavam registrar e denunciar as experiências das mulheres brasileiras em suas múltiplas dimensões.

Assim, a década de 1980 marca não apenas um crescimento dessas produções, mas também uma ampliação dos temas abordados, das experimentações estéticas e das formas de organização entre videastas. Essas iniciativas ajudaram a consolidar um campo de produção audiovisual feminista que, embora ainda pouco estudado, teve grande importância para a história do audiovisual brasileiro.

Ao mesmo tempo, a circulação dessas obras passou a contar com espaços cada vez mais relevantes de encontro e visibilidade. Os festivais de cinema de mulheres, que começaram a surgir na década de 1970, tiveram um papel importante nesse processo ao reunir realizadoras,

e ampliar o acesso do público a produções feitas por mulheres, além de promover debates. Mais do que simples espaços de exibição, esses festivais contribuíram para fortalecer redes de colaboração e para dar reconhecimento a um conjunto de obras que frequentemente permanecia à margem dos circuitos tradicionais, ainda mais depois que incorporaram o vídeo.

Segundo Rich (1998, *apud* Kamleitner, 2019), esses eventos foram decisivos para que muitas realizadoras pudessem mostrar seus filmes e, ao mesmo tempo, reconstruir a própria história do cinema a partir de uma outra perspectiva. Inseridos no movimento de libertação das mulheres, que se consolidava em universidades, coletivos e publicações independentes na América do Norte e na Europa, caracterizavam-se por uma estrutura organizacional autônoma, pautada pelo trabalho voluntário, pela formação de redes e por uma agenda política e educativa. Apesar das diferenças locais, compartilhavam o desejo de criar um espaço coletivo de resistência e experimentação feminista no campo do cinema.

De acordo com Kamleitner (2019), os primeiros festivais de cinema de mulheres na América do Norte surgiram em um contexto em que o pensamento feminista começava a ocupar espaço na mídia e na cultura *mainstream*. A publicação de *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan, em 1963, teve um impacto decisivo ao articular o sentimento de desilusão e opressão vivido por um grande número de donas de casa brancas de classe média em uma sociedade patriarcal. Paralelamente, muitas mulheres negras manifestavam frustração com o movimento dos direitos civis, pois as questões de gênero e sexualidade não recebiam atenção suficiente (Bassnett, 1986). Assim, o ativismo feminista passou a oferecer um espaço de expressão e resistência para esses e outros grupos de mulheres, não sem muitos conflitos devidos as enormes desigualdades entre as próprias mulheres.

Pesquisadoras que se debruçam sobre o feminismo estadunidense concordam que o movimento apresentava fragmentações internas e identificam duas principais vertentes: o feminismo liberal e o feminismo radical (Bassnett, 1986; Berkeley, 1999; Fanian, s.d.). O feminismo liberal enfatizava a igualdade “perante a lei” e organizava-se em instituições nacionais, como a National Organization of Women (EUA) e o Committee for the Equality of Women (Canadá) (Berkeley, 1999). Essas iniciativas eram, em grande parte, lideradas por mulheres brancas de classe média, cujo objetivo era escapar das limitações do espaço doméstico e garantir igualdade de direitos civis e acesso ao mercado de trabalho. Já o feminismo radical, atuando sobretudo em organizações de base, buscava transformações socioeconômicas e culturais mais amplas, almejando a libertação da opressão patriarcal, e não apenas igualdade

dentro das estruturas já existentes (Berkeley, 1999). As divergências entre os grupos também envolviam questões de raça, classe e orientação sexual.

Apesar dessas fragmentações, o feminismo cresceu em popularidade e diversidade, abordando temas como saúde e direitos reprodutivos, estupro e violência contra a mulher, lesbianidade e críticas ao espaço doméstico (Barlow, 2003). Nesse contexto, o cinema tornou-se um meio de expressão central. Durante as décadas de 1960 e 1970, o movimento feminista e o cinema de mulheres desenvolveram uma relação de influência mútua. Rich (1998, p. 65) observa que havia, de um lado, “mulheres que eram feministas e chegaram ao cinema por esse caminho”, aquelas que faziam filmes feministas, e, de outro, “mulheres que já trabalhavam no cinema e na televisão” e que, ao entrarem em contato com o feminismo, passaram a promover mostras e festivais de cinema de mulheres.

No Brasil, os cursos superiores de cinema que passaram a formar um número mais significativo de mulheres surgiram em meados da década de 1960, período que coincide com a instauração da ditadura militar (Veiga, 2022).

Nesse contexto, é importante destacar a realização do *I Vídeo Mulher – Mostra Competitiva de Vídeos sobre Mulheres*, considerado o primeiro festival brasileiro de vídeo dedicado às questões de mulheres. O evento ocorreu entre os dias 20 e 22 de março de 1987, reunindo produções centradas nas experiências e reivindicações das mulheres. Segundo Maria Célia Orlato Selem (2013, p. 54), o festival foi pautado menos pelas discussões estéticas tradicionais e mais pelas temáticas abordadas e suas implicações políticas, uma vez que o foco estava nos vídeos sobre mulheres. Além disso, o evento também promoveu debates sobre o vídeo como uma nova tecnologia de comunicação e seu potencial para a democratização do acesso à informação.

Os anos de 1986 e 1987, período de gestação e realização do I Vídeo Mulher, sintetizam uma fase importante da produção videográfica feminista brasileira, marcada pela ampliação da circulação do vídeo em meios populares e pela democratização da comunicação (Selem, 2013, p. 54).

Embora frequentemente seja mencionado que o grupo Femina lançou, em 2004, o primeiro Festival Internacional de Cinema Feminino, reivindicando ser “o primeiro festival de filmes dirigidos por mulheres no Brasil e na América Latina” (VEIGA, 2022, p. 160), essa afirmação desconsidera iniciativas anteriores, como o *I Vídeo Mulher*. Ainda que possuíssem formatos e propostas distintas, ambos os eventos evidenciam a longa trajetória de organização das mulheres no campo audiovisual brasileiro e a busca por espaços de exibição e

reconhecimento de produções realizadas por e sobre mulheres. O vídeo tornou-se uma ferramenta importante para diferentes iniciativas feministas na América do Norte, embora sua apropriação tenha ocorrido de maneiras distintas em cada país.

No México, apesar do uso do suporte por artistas, ativistas e grupos minoritários ao longo da década de 1980, não se observa a formação de uma cena de vídeo feminista amplamente articulada, como ocorreu em alguns outros contextos da região (Sánchez, 1993).

Apesar disso, segundo Barlow (2003), era um meio eficaz que permitia às mulheres desenvolver sua autoconsciência e exercitar a autorreflexividade, transformando-se em sujeito, e não mais objeto, da imagem audiovisual. Além disso, como aponta Rich (1998), o cinema feminista também passou a ser usado em departamentos de estudos de mulheres em universidades, em um contexto educativo voltado à sensibilização do público, especialmente de jovens, sobre questões de direitos das mulheres.

Os festivais de cinema de mulheres nasceram, portanto, da confluência entre o crescimento do feminismo e a valorização do cinema e do vídeo como ferramentas de transformação cultural e política. Excluídas em grande parte das produções e circuitos de exibição comerciais nos Estados Unidos e no Canadá, as cineastas encontraram nesses festivais um espaço para apresentar suas obras, dialogar com outras realizadoras e preservar filmes que, de outra forma, permaneceriam esquecidos (Fanian, s.d.; Kamleitner, 2019).

Assim, entendemos que o surgimento dos festivais de cinema de mulheres representou um marco decisivo dentro do movimento político feminista. Inspiradas por uma mentalidade de “faça você mesma” e representatividade, as organizadoras desses eventos buscaram preencher as lacunas de representação deixadas tanto pelos festivais internacionais de cinema quanto pela indústria cinematográfica dominante, criando espaços e oportunidades para as cineastas contemporâneas.

Esses propósitos se distinguem radicalmente daqueles tradicionalmente atribuídos aos festivais internacionais de cinema, os quais se orientam principalmente pelas demandas e interesses da indústria cinematográfica. Em contraste, os festivais de cinema de mulheres nasceram motivados por uma perspectiva política, comprometida com a transformação social e a ampliação da presença feminina nas esferas da produção e da exibição audiovisual (Kamleitner, 2019). É justamente essa diferença de orientação, entre uma estrutura mais vinculada ao circuito industrial e outra atravessada por projetos políticos e feministas, que ajuda a entender por que é importante olhar também para o funcionamento desses festivais: como eles

são organizados, quem os articula e de que forma essas escolhas impactam a circulação das obras que apresentam.

2. “COCINA DE IMÁGENES”: um espaço de experimentação e encontro.

2.1 Histórico e organização do evento:

Ao abordar a participação do vídeo brasileiro feminista no circuito de festivais latino-americanos, é fundamental compreender que tipo de festivais foram esses e quais especificidades marcaram cada um deles. Assim, este capítulo propõe-se a apresentar o contexto histórico, o surgimento e as características teóricas e políticas do Cocina de Imágenes, as quais orientam nossa análise dos vídeos feministas brasileiros exibidos no evento realizado na Cidade do México entre 1º e 11 de outubro de 1987.

O Cocina de Imágenes desempenhou um papel decisivo tanto na afirmação do audiovisual realizado por mulheres na América Latina quanto na criação de redes feministas transnacionais ligadas à produção audiovisual do continente, conforme destaca Elena Oroz, no artigo *A Pioneer Event for Tasting the Recipes of Latin American Women's Filmmaking During the 1970s and 1980s* (2022). Desde sua realização, o festival tem sido reconhecido como um marco essencial na história das práticas audiovisuais feministas latino-americanas, inclusive por articular o vídeo como linguagem política e meio de intercâmbio entre mulheres de diferentes países. Ao longo dos dez dias da mostra, consolidou-se um diálogo fundamental sobre as condições de produção e distribuição enfrentadas por mulheres no campo audiovisual, bem como sobre o potencial do vídeo enquanto formato alternativo e acessível para produções de baixo orçamento. Nesse contexto de troca e fortalecimento coletivo, um dos acordos mais significativos firmados pelas participantes foi o compromisso de continuidade em outros países, ampliando sua rede de circulação, colaboração e resistência cultural - o que não aconteceu. Segundo o catálogo oficial *Cocina de Imágenes: Primera muestra de cine y video realizados por mujeres latinas y caribeñas* (1987), o festival exibiu 74 filmes em formato de película (16 mm e 35 mm) e 46 vídeos, totalizando 120 produções provenientes de quinze países diferentes.

Paralelamente às exibições, a Cineteca Nacional sediou um simpósio sobre o cinema de mulheres, discutindo os desafios de produção e distribuição enfrentados por cineastas e videastas da região. Outro ponto marcante foi a reunião informal realizada na distribuidora Zafra¹, reunindo mais de cinquenta mulheres criadoras, programadoras, distribuidoras e pesquisadoras da América Latina, Estados Unidos, Canadá e Espanha.

¹ Zafra foi criada em 1978 e se tornou uma das principais distribuidoras independentes de filmes do México. Seu catálogo reunia produções políticas nacionais e internacionais, que circulavam principalmente em espaços alternativos de exibição. Orientada por uma perspectiva militante, a distribuidora entendia o cinema como uma ferramenta de reflexão política e de apoio às lutas sociais.

O evento foi organizado por Ángeles Necoechea, diretora, atriz, produtora e roteirista mexicana que atuou como principal articuladora do *Cocina de Imágenes*, em colaboração com a fotógrafa e artista visual colombiana Julia Barco e a cineasta mexicana Guadalupe Lara. Necoechea também integrou o Coletivo Cine Mujer, um dos primeiros grupos dedicados ao cinema feminista na América Latina. Criado no México, o coletivo reuniu cineastas feministas de diferentes países e esteve em atividade entre 1975 e 1986. Sua proposta consistia em tornar visíveis as experiências e as vozes de mulheres de distintos contextos sociais, como estudantes, donas de casa, trabalhadoras do sexo e lideranças populares. Ao colocar em evidência tanto a dimensão pública quanto a privada da vida das mulheres, o Cine Mujer confrontava a perspectiva masculina predominante no cinema mexicano da década de 1970 (Oseguera, 2023).

A realização da mostra foi impulsionada pela mobilização política e cultural gerada pelo IV Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, realizado em Taxco no mesmo ano, que reuniu cerca de 1.500 participantes. A diversidade das trajetórias das organizadoras, vinculadas a diferentes áreas da produção audiovisual e artística, contribuiu para o caráter transnacional do evento e para a aproximação entre realizadoras de distintos países da região.

Em texto publicado no catálogo, Ángeles Necoechea expressa o desejo que motivou a criação do festival: compreender "o que as mulheres estão fazendo no cinema, como estamos fazendo, com quais recursos e sobre o que temos interesse em falar" (Necoechea, 1987, p. 1). Segundo a organizadora, a inclusão do vídeo como linguagem central foi decisiva para ampliar o campo de expressão e incorporar produções mais acessíveis, ainda pouco conhecidas. O festival foi organizado com recursos escassos, apoiado sobretudo pelo entusiasmo e pela colaboração entre mulheres envolvidas no projeto.

Segundo a mesma fonte, a programação incluiu obras de Porto Rico, Cuba, Martinica, Nicarágua, Colômbia, Equador, Peru, Venezuela, Argentina, Chile, Brasil e México, divididas em duas seções, uma dedicada ao cinema e outra ao vídeo. Necoechea (1987) destacou a diversidade de condições de produção: algumas realizadoras contavam com apoio estatal ou privado, enquanto outras trabalhavam de forma independente, com recursos limitados. Essa heterogeneidade refletia tanto as desigualdades regionais quanto as diferentes formas de inserção das mulheres nas políticas culturais de seus países.

Uma segunda edição do *Cocina de Imágenes* chegou a ser planejada para outubro de 1988, em São Francisco, com o apoio da *Cine Acción*, organização voltada à promoção do audiovisual latino-americano. Oroz (2022) detalha que apesar dos registros que mencionam sua organização e divulgação, não foram encontrados documentos que confirmem que o evento de

fato aconteceu. Ainda assim, a tentativa de realizar uma nova edição demonstra o interesse em dar continuidade às conexões e trocas estabelecidas a partir do encontro realizado no México.

A seção de vídeos foi especialmente complexa de organizar, dada a pluralidade de formatos, temas e abordagens. Necoechea (1987) enfatiza que a intenção não era apresentar uma amostra “representativa”, mas sim revelar a variedade de experiências criativas possibilitadas pela técnica do vídeo, que naquele momento tornava-se cada vez mais acessível.

Como festival, o *Cocina de Imágenes* favoreceu a criação de espaços de encontro e experimentação coletiva entre realizadoras de diferentes países da América Latina. O nome do evento, por meio da metáfora da “cozinha”, pode ser interpretado como uma referência a um espaço de criação e experimentação, onde diferentes perspectivas e experiências das mulheres latino-americanas poderiam se encontrar. No entanto, os sentidos associados a essa imagem não são únicos nem compartilhados da mesma forma por todas as mulheres, uma vez que a cozinha também pode evocar experiências e significados distintos, inclusive relacionados às desigualdades de gênero. Assim, a metáfora permanece aberta a múltiplas interpretações.

Nesse sentido, o festival se insere em uma tradição mais ampla dos festivais de cinema feminista. Como observa Katharina Kamleitner (2019, p. 23), esses eventos surgiram não apenas da necessidade de “exibir, pensar e preservar o cinema das mulheres”, mas também do desejo de transformar a própria concepção de cinema, entendendo-o como uma prática política e comunitária. Ainda assim, é importante não compreender esses espaços de forma homogênea ou idealizada. Como qualquer iniciativa cultural, os festivais de cinema de mulheres também são atravessados por hierarquias e contradições relacionadas a questões de gênero, raça, classe e poder, refletindo os contextos sociais e políticos nos quais estão inseridos.

Dito isso, *Cocina de Imágenes* parece materializar com êxito esse ideal ao oferecer um espaço de visibilidade e troca para mulheres envolvidas com a produção audiovisual, reunindo obras, experiências e debates de diferentes países da América Latina. Em suas palavras, Necoechea (1987, p. 1-2) define o projeto como uma forma de “organizar uma cozinha de imagens: um espaço onde esses filmes e vídeos podem ser exibidos e conhecidos.”

2.2 Produções brasileiras e artistas participantes

A presença brasileira no *Cocina de Imágenes* se deu por meio de uma seleção de vídeos que abordava diferentes temas relacionados às experiências das mulheres e às pautas do movimento feminista no Brasil dos anos 1980. Exibidos ao lado de muitas outras produções, os

vídeos *Mulheres Negras* (Jacira Melo, Lilith Video, 1986), *Mulheres no Canavial* (Jacira Melo, Lilith Video, 1987), *Beijo na Boca* (Jacira Melo, Lilith Video, 1986), *Mulher Índia* (Eliana Bandeira, 1985), *Ilha Catarina: Mulheres e Meninas* (Lena Bastos, 1986) e *Mergulho* (Marina Abs., 1986) representaram distintas abordagens sobre a sociedade brasileira, demonstrando como o vídeo emergia como ferramenta crítica, pedagógica, política, e também como meio de expressão artística e pessoal.

Como pontuado no primeiro capítulo, essas produções surgem em um momento de reabertura democrática e de forte mobilização dos movimentos de mulheres no Brasil, contexto em que o vídeo se configurava como um meio mais acessível, apropriado por realizadoras que buscavam dar visibilidade a experiências historicamente silenciadas.

Em alguns casos, essas realizadoras se juntavam em coletivos, como aconteceu com o Coletivo Lilith Vídeo, um dos primeiros grupos de vídeo feminista do Brasil. Fundado em São Paulo, em 1983, por Jacira Melo, Márcia Meireles e Silvana Afram, integrantes da organização SOS Mulher, o Coletivo Lilith Vídeo foi uma das experiências mais importantes da videografia feminista brasileira dos anos 1980. Em um momento de crescimento dos movimentos de mulheres e de maior acesso às tecnologias de vídeo, o grupo passou a utilizar o audiovisual como uma ferramenta de expressão política e de registro de experiências femininas pouco representadas nos meios de comunicação da época. Seus vídeos abordavam temas ligados ao cotidiano das mulheres, como trabalho, maternidade, violência, identidade e direitos, frequentemente a partir da fala das próprias protagonistas (Melo, 1993).

O nome do coletivo remete à figura mitológica de Lilith, frequentemente associada à independência, à insubmissão e à resistência feminina. De acordo com diversos dicionários e enciclopédias, Lilith é frequentemente descrita como a primeira esposa de Adão, que se rebela contra o marido e posteriormente assume características demoníacas. No entanto, essa interpretação deve ser analisada com cautela, pois as fontes antigas sobre Lilith são escassas, e sua narrativa mais elaborada aparece apenas no *Alphabet of Ben Sira* (ABS).

Segundo Kosior (2017), muitos dos elementos associados a Lilith derivam de tradições rabínicas anteriormente relacionadas à figura de Eva. À primeira vista, essa representação pode sugerir que Lilith é valorizada por sua força, coragem e conhecimento, já que domina a rara — e tradicionalmente masculina — habilidade de realizar feitos extraordinários por meio do nome divino.

O vídeo *Mulheres Negras* destaca-se por sua abordagem pioneira das interseções entre gênero e raça, apresentando relatos de mulheres negras que afirmam suas identidades e

questionam as estruturas de exclusão presentes na sociedade brasileira. A obra foi produzida pelo Coletivo Lilith Vídeo.



Imagem 1: *print* do vídeo *Mulheres Negras* (1986) do Coletivo Lilith Vídeo.

Mulheres Negras (1986), dirigido por Jacira Melo e produzido pelo Coletivo Lilith Vídeo, reúne depoimentos de mulheres negras que refletem sobre suas experiências em uma sociedade marcada pelo racismo e pelas desigualdades de gênero, com duração de 24 minutos. A partir desses relatos, o vídeo traz temas como maternidade, identidade racial, inserção no mercado de trabalho e discriminação, evidenciando os desafios enfrentados pelas mulheres negras no Brasil. Ao mesmo tempo, destaca a importância da ancestralidade, da cultura afro-brasileira e da valorização da negritude como elementos fundamentais na construção de identidades e formas de resistência.

Ao lado dele, *Mulheres no Canavial* (1987), com cerca de 33 minutos, também realizado pelo Coletivo Lilith Vídeo, com direção de Jacira Melo e Silvana Afram, volta-se para a realidade das trabalhadoras rurais que atuavam nos canaviais. A partir de seus depoimentos, o documentário acompanha trajetórias marcadas por jornadas de trabalho exaustivas, baixos salários e condições precárias, ao mesmo tempo em que evidencia as dificuldades enfrentadas para conciliar o trabalho no campo com as responsabilidades familiares. Questões como maternidade, direitos trabalhistas e desigualdades de gênero atravessam os relatos das entrevistadas, que compartilham suas experiências e refletem sobre os desafios impostos por

essa atividade. O vídeo constrói um retrato de suas condições de vida e trabalho ao dar foco às vozes dessas mulheres.



Imagem 2: *print* do vídeo *Mulheres no Canavial* (1987) do Coletivo Lilith Video.

Já *Beijo na Boca* (1986), também do Coletivo Lilith Video, dirigido por Jacira Melo, Marcia Meireles e Silvana Afram, mergulha nas múltiplas facetas do que significa "ser mulher", traçando um retrato sensível e contundente de diferentes realidades femininas. Acompanha-se o cotidiano das profissionais do sexo, suas vidas duplas e as que recorrem aos assaltos para sobreviver. A narrativa também escancara o desrespeito com as mulheres, a maternidade atravessada pelo preconceito, a luta pela identidade na negritude, o racismo estrutural e a dura rotina das bóias-frias e trabalhadoras rurais, revelando histórias de resistência e força.



Imagem 3: *print* do vídeo *Beijo na Boca* (1986) do Coletivo Lilith Video.

Por fim, *Mergulho* (1986), de Marina Abs., o vídeo mais curto entre os selecionados com apenas 3 minutos e 48 segundos, acompanha uma jovem mulher em seus preparativos para um mergulho acrobático, seu salto e o momento em que atinge a água da piscina, em uma ação dilatada em tempo real. Abs integrou a primeira geração do vídeo independente brasileiro e chegou ao vídeo depois de experiências com o super-8 e a fotografia. Formada em Rádio e TV pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), trabalhou na produtora Olhar Eletrônico, frequentemente lembrada como uma das experiências mais importantes do movimento de vídeo brasileiro dos anos 1980. Sua produção se destaca pelo caráter experimental e pela forte aproximação com a videoarte (Videobrasil, s.d.).

No caso de *Mulher Índia* (1985), de Eliana Bandeira, e de *Ilha Catarina: Mulheres e Meninas* (1986), de Lena Bastos, não foram encontradas cópias disponíveis até o momento da pesquisa, o que inviabilizou sua inclusão na análise.



Imagem 4: *print* do vídeo *Mergulho* (1986) de Marina Abs.

Em conjunto, essas obras delineiam, parcialmente, um painel da pluralidade do vídeo feminista brasileiro dos anos 1980. Cada uma apresenta perspectivas distintas sobre as experiências das mulheres, revelando a variedade temática e estética que caracterizou parte da produção videográfica de mulheres nos anos 1980.

Os vídeos brasileiros exibidos no evento expressam essa lógica da cozinha: são obras que nascem da urgência e da improvisação técnica, mas não se limitam a registros imediatos de protesto ou a respostas diretas a contextos de repressão. Em muitos casos, são trabalhos que misturam experimentação e posicionamento político de um jeito mais amplo, criando sentidos que não se esgotam no momento em que foram feitos. O suporte magnético, na época mais acessível e portátil, permitia registrar e circular essas histórias, tornando-se veículo de uma cultura visual alternativa à grande mídia.

Historicamente relegada ao espaço doméstico, a cozinha também sugere um lugar de criação das mulheres, mas aqui ressignificado como laboratório político e estético. As cineastas e videastas utilizaram essa imagem na construção de narrativas voltadas às experiências das mulheres, contribuindo para a formulação de reflexões críticas sobre questões, como gênero e classe.

Ao circular em um evento atravessado por processos de seleção e curadoria, essas produções brasileiras passaram por recortes que ajudam a entender quem, de fato, conseguiu integrar o circuito do festival. No caso do *Cocina de Imágenes*, a presença brasileira nos revela

essa postura seletiva, afinal, as obras exibidas se concentram sobretudo no Sudeste e no Sul, com forte predominância de São Paulo, além da participação expressiva do Coletivo Lilith Vídeo, cujos trabalhos têm uma abordagem mais próxima do documentário. Esse fato contrasta com a diversidade da produção audiovisual feminista no Brasil naquele período, já que outras regiões, como Pernambuco, também tinham uma cena ativa e bastante produtiva, com coletivos como o SOS Corpo, por exemplo, que desenvolvia vídeos de caráter mais educativo e com linguagem mais próxima da televisão. Ao mesmo tempo, é preciso considerar as condições da época, marcadas pela circulação limitada de cópias, informações e redes de contato, o que certamente influenciava o que chegava até essas curadorias. Nesse sentido, o *Cocina de Imágenes* pode ser entendido como um espaço situado historicamente, com seus limites e recortes, mas ainda assim importante por abrir possibilidades reais de encontro e troca entre diferentes realizadoras.

3. *Women of the Americas Film Festival*: intercâmbios transnacionais.

Em outubro de 1988, a *Cine Acción*, uma organização sem fins lucrativos fundada em 1980 na região da Baía de São Francisco e dedicada à promoção e circulação de filmes e vídeos latino-americanos e chicanos, realizou o *Women of the Americas Film e Video Festival*, uma mostra de uma semana que se consolidou como a primeira grande homenagem, na Costa Oeste dos Estados Unidos, ao crescente e diversificado conjunto de obras cinematográficas e videográficas produzidas por mulheres latino-americanas e por mulheres pertencentes a minorias étnicas estadunidenses (*Cine Acción News*, 1988). Ao reunir produções de diferentes países e tradições audiovisuais, buscou não apenas dar visibilidade a essas obras, mas também reposicionar o cinema e o vídeo feitos por mulheres como agentes de transformação cultural. Um dos princípios orientadores da curadoria foi romper com a percepção reducionista de que o “cinema feminino” estaria limitado a temáticas específicas; por isso, o evento encorajou a submissão de trabalhos que contemplassem uma ampla variedade de assuntos, abordagens estéticas e preocupações sociopolíticas.

A programação expandida incluiu oficinas, painéis e fóruns públicos dedicados à reflexão crítica sobre questões artísticas, históricas e sociopolíticas que atravessavam a experiência das participantes. Esses espaços funcionaram como instâncias fundamentais de debate sobre práticas de produção, obstáculos estruturais enfrentados por mulheres no campo audiovisual, circulação transnacional de obras e as possibilidades de construção coletiva de uma estética feminista interdisciplinar. A presença de cineastas e videastas convidadas reforçou o caráter pedagógico e formativo do festival, que se propôs a funcionar como um polo de diálogo entre diferentes gerações e contextos de produção.

O *Women of the Americas Film e Video Festival* representou, assim, um esforço deliberado para enfrentar décadas de negligência e invisibilidade das mídias independentes latino-americanas e do chamado Terceiro Mundo nos Estados Unidos — especialmente aquelas realizadas por mulheres, cuja presença era praticamente inexistente nos circuitos convencionais de financiamento, exibição e distribuição. Nesse cenário, a iniciativa se aproxima das articulações estabelecidas no *Cocina de Imágenes*, ocorrido na Cidade do México em 1987, reafirmando o compromisso de fortalecer a presença das mulheres no campo audiovisual e ampliar suas possibilidades de circulação. A partir dessa rede já constituída, o festival direcionou-se tanto às conexões previamente estabelecidas entre cineastas e videastas latino-americanas e norte-americanas quanto à criação de novos vínculos institucionais e criativos

voltados à cooperação, à colaboração artística e à análise comparativa de temas, estilos e perspectivas.

A realização do evento foi possibilitada, em parte, por uma bolsa do Conselho de Humanidades da Califórnia, programa estadual vinculado à Fundação Nacional para as Humanidades, o que evidencia o reconhecimento institucional crescente do valor cultural e político dessas produções. A *Cine Acción* contou ainda com o apoio do Conselho de Artes da Califórnia, da Fundação Nacional para as Artes, do Fundo da Família Zellerbach, da Fundação de São Francisco, das Bolsas de Artes de São Francisco e dos próprios membros da organização, revelando um esforço coletivo que combinou financiamento estatal, filantrópico e comunitário. Ressalta-se que as descobertas, conclusões e opiniões apresentadas no âmbito do projeto não refletem necessariamente as posições do Conselho de Humanidades da Califórnia ou da Fundação Nacional para as Humanidades.

3.2. Filmes e vídeos brasileiros exibidos

Seguindo o mesmo modelo que o *Cocina de Imágenes*, o *Women of the Americas Film Festival* destacou-se como um espaço de circulação internacional das produções audiovisuais realizadas por mulheres na América Latina. A participação brasileira ocorreu por meio de uma seleção de vídeos que refletiam a diversidade temática e estética do feminismo no país durante a década de 1980, revelando preocupações com identidade, corpo, trabalho e memória coletiva.

Exibidos ao lado de produções de mais de quinze países, os vídeos *Nossas Vidas* (1985), de Dilma Loes, *Mulheres Negras* (1986), do coletivo Lilith Vídeo, *Imagens do Brasil*, de Ilana Scherl, *Trópicos Flamejantes* e *Luisa Gerononima*, ambos de Vik Birkbeck (Victoria B. Santos), compuseram um panorama do vídeo feminista brasileiro daquele período.

Ao integrar o festival, essas produções não apenas ampliaram a visibilidade das realizadoras brasileiras, mas também fortaleceram os laços entre cineastas e videastas latino-americanas e estadunienses, inserindo o debate feminista brasileiro em uma rede mais ampla de circulação de ideias e estéticas. O *Women of the Americas Film Festival* consolidou-se, assim, como um espaço de diálogo transnacional, onde o audiovisual operava como linguagem comum e meio de resistência cultural entre mulheres do continente.

Além do *Cocina de Imágenes*, o vídeo *Mulheres Negras* (1986) do coletivo Lilith Video também foi exibido no festival *Women of the Americas*, ao lado dele foram também apresentados os vídeos descritos abaixo.

Nossas Vidas, de Dilma Loes, traz uma reflexão bem-humorada e poética sobre os papéis de gênero, articulando entrevistas e uma releitura simbólica do mito de Adão e Eva. Através dessa montagem irônica e sensível, propõe uma crítica às convenções patriarcais e aos discursos naturalizados sobre a diferença sexual, transformando o humor em uma forma de questionamento político e de libertação simbólica.



Imagem 5: *print* do vídeo *Nossas Vidas* (1987) de Dilma Loes.

Trópicos Flamejantes (1986), de Vik Birkbeck (Victoria B. Santos), não pôde ser consultado diretamente, uma vez que não foi possível ter acesso ao vídeo no âmbito desta pesquisa, o que também impediu a inserção de informações mais detalhadas sobre a obra. Situação semelhante ocorre com *Luisa Gerononima* (1986), também de Vik Birkbeck (Victoria B. Santos), sobre a qual não foram encontradas informações em veículos ou registros oficiais disponíveis até o momento.

Ao circular em um evento atravessado por processos de seleção e curadoria, essas produções brasileiras passam por recortes que ajudam a entender quem, de fato, conseguiu integrar esse circuito internacional. Nesse sentido, o *Women of the Americas Film and Video Festival* aparece como um espaço marcado por escolhas específicas que, ao mesmo tempo em que reuniam diferentes obras de mulheres das Américas, também delimitavam certos caminhos de circulação em relação a outros. Ainda assim, trata-se de um festival que precisa ser entendido

dentro do seu contexto histórico, como parte de um movimento mais amplo de construção de redes e encontros entre realizadoras, abrindo possibilidades reais de troca e visibilidade para essas produções. Ao integrar esse espaço, as obras não apenas ampliaram a visibilidade do vídeo brasileiro, mas também fortaleceram os laços entre cineastas e videastas latino-americanas e estadunidenses, inserindo o debate feminista brasileiro em uma rede mais ampla de circulação de ideias e estéticas. Nesse processo, também se criaram espaços de troca e reconhecimento mútuo entre diferentes contextos de produção, nos quais experiências locais passaram a ganhar outras leituras. *O Women of the Americas Film and Video Festival* se consolidou, assim, como um espaço de diálogo transnacional, em que o audiovisual operava como linguagem comum.

4. O II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres

O *II Festival Latino-Americano de Video dirigido por Mujeres*, realizado entre 18 e 22 de junho de 1991, constituiu-se como uma das iniciativas mais importantes para a consolidação da videografia feminista no continente. Segundo Ana Uriarte (1992) principal objetivo foi apresentar ao público peruano um conjunto diversificado de produções em vídeo dirigidas por mulheres latino-americanas, ampliando a circulação dessas obras em um contexto nacional em que o acesso ao audiovisual independente ainda era limitado. O evento buscou, assim, fortalecer a visibilidade das práticas de vídeo femininas e promover esse intercâmbio entre criadoras, pesquisadoras e público, reafirmando o vídeo como ferramenta política e cultural.

A organização do festival enfrentou desafios significativos, especialmente devido à dupla condição do vídeo, entendido simultaneamente como tecnologia “nova” e “antiga”. Era novo porque grande parte da população peruana desconhecia o campo de produção videográfica alternativa, e ainda menos o trabalho realizado especificamente por mulheres, marcado em grande medida, pela experimentação estética, pela crítica social e pela busca por novas linguagens. Ao mesmo tempo, era antigo porque a produção e a distribuição de vídeos na América Latina já vinham se desenvolvendo há mais de duas décadas, embora fosse só na década de 1980 que ganha força em circuitos ligados a movimentos sociais, grupos independentes e iniciativas comunitárias. Essa ambivalência revelava tanto a vitalidade do meio quanto os obstáculos históricos que dificultavam seu reconhecimento institucional e sua circulação pública (Uriarte, 1992).

Nesse sentido, o festival representou um esforço deliberado para aproximar o público peruano de uma produção audiovisual frequentemente invisibilizada pelos meios de comunicação tradicionais e pelos circuitos comerciais. Ao promover o encontro entre o vídeo feminista e uma população em processo de crescente organização social, especialmente no contexto político tenso vivido pelo Peru no início dos anos 1990, o evento reafirmou o papel do audiovisual como instrumento de resistência cultural. Ao mesmo tempo, o *II Festival Latino-Americano de Video dirigido por Mujeres* ampliou a rede transnacional de colaboração entre videastas do continente, reforçando os laços estabelecidos em encontros anteriores, como o *Cocina de Imágenes* (1987) e o *Women of the Americas Film e Video Festival* (1988), e contribuindo para consolidar um circuito feminista latino-americano de reflexão e criação audiovisual.

A importância do *II Festival Latino-Americano de Video dirigido por Mujeres* também pode ser compreendida a partir do depoimento de Rosário Elias, uma das organizadoras do evento, que registrou os impactos políticos e simbólicos do evento em seu relatório de 1992, no Informe *II Festival Latino-Americano de Video dirigido por Mujeres Noviembre 1991, Peru*. A autora ressalta que realizar o festival em um contexto nacional marcado por instabilidade representou um esforço coletivo que ultrapassou a simples organização de uma mostra audiovisual. Como afirma Elias, tratou-se de um processo no qual “aprendemos com as mulheres de nossas comunidades que se responde à adversidade com coragem” (1992, seção *Los desafíos de la década*), reafirmando a centralidade da ação conjunta para sustentar iniciativas culturais feministas na região.

Ao refletir sobre os desdobramentos do festival, Elias destaca que a experiência permitiu “fortalecer os laços de amizade, reforçar nossa identidade andina e também nossa identidade latino-americana” (1992), evidenciando que o encontro operou como um espaço de produção de vínculos políticos e afetivos entre realizadoras de diferentes países. Para ela, os debates que atravessaram o evento revelaram um horizonte de luta mais amplo, no qual as mulheres enfrentavam “a construção de uma nova imagem da mulher e o desafio da linguagem que nos levará a mudar os códigos de poder e à conquista do espaço público” (1992).

A partir dessa perspectiva, a contribuição de Rosário Elias ilumina não apenas as condições materiais e políticas que moldaram o festival, mas também os objetivos estratégicos que mobilizaram suas participantes: transformar a linguagem, deslocar estruturas simbólicas e consolidar redes feministas latino-americanas no campo do audiovisual.

O processo de organização do *II Festival Latino-Americano de Video dirigido por Mujeres* foi marcado por um clima inicial de descrença e deslegitimação, expresso em reações de ceticismo e ironia diante de seus objetivos. Em seu relato, Ana Uriarte recorda que muitos reagiam com “ceticismo e sorrisos zombeteiros” ao ouvir a proposta do festival, revelando uma incompreensão persistente sobre a necessidade de espaços exclusivos para mulheres no campo audiovisual, incompreensão que frequentemente se manifestava em perguntas como: “Por que as mulheres têm que se reunir sozinhas? Temos que mudar o mundo juntos, homens e mulheres” (Informe *II Festival Latinoamericano de Video Dirigido por Mujeres*, 1992). Embora a transformação social dependa de esforços coletivos, Uriarte enfatiza que é imprescindível reconhecer o direito das mulheres de articular seus próprios pontos de vista em um ambiente historicamente marcado pela desigualdade de acesso à expressão e à participação pública.

A autora observa que, por séculos, as mulheres foram levadas a reproduzir os códigos da chamada “cultura objetiva”, sendo frequentemente vistas como “dissociadas, agressivas” ou “pouco femininas” quando contestam tais padrões. Nesse sentido, o festival representou um espaço fundamental de afirmação, permitindo às participantes, nas palavras de Uriarte, “reafirmar a importância de nos manifestarmos”. Ao longo do encontro, discutiram-se questões essenciais à produção audiovisual feminina na América Latina, como a necessidade de formação técnica contínua, os desafios na construção crítica da imagem da mulher, as características do público e as inseguranças e expectativas compartilhadas pelas realizadoras. Esses debates consolidaram um ambiente fértil para que mulheres do audiovisual latino-americano pudessem “esclarecer sua própria identidade”, lançando as bases para uma reconstrução mais consciente e crítica da representação feminina no campo da comunicação.

O festival também resultou de um amplo processo de articulação institucional. Em março de 1990, Rosário Elías, então coordenadora da Rede de Vídeo do IPAL, Instituto para América Latina, reuniu emissoras, coletivos de vídeo e organizações feministas para discutir projetos voltados à imagem e às mulheres. A iniciativa, surgida no contexto do projeto *Video Mujer*, amadureceu a partir das trocas entre diferentes instituições até se consolidar como a proposta que viria a se materializar no 1º Festival Latino-Americano de Vídeo Dirigido por Mulheres, marco decisivo para a construção de uma rede regional de cooperação e circulação de produções audiovisuais realizadas por mulheres.

4.1 Fazendo o Festival

Conforme exposto acima, a formulação do projeto para o *II Festival Latino-Americano de Vídeo dirigido por Mujeres* ocorreu em outubro de 1990, a partir de uma iniciativa conjunta de Rosario Elías, pesquisadora e articuladora cultural peruana ligada ao IPAL, e de Ana Uriarte, então representante da TV Cultura e atuante no campo da produção audiovisual. A participação de ambas refletia o esforço de articulação entre instituições e profissionais comprometidas com a ampliação dos espaços de circulação e debate sobre a produção audiovisual realizada por mulheres. Nesse momento, foram estabelecidos objetivos mais amplos em comparação à primeira edição do festival, tais como contribuir para a formação de videastas latino-americanas, aprofundar a discussão sobre a representação da mulher nas produções audiovisuais e difundir o trabalho de realizadoras do continente.

Para essa segunda edição, foram convidados nove países: Cuba, Colômbia, Equador, Bolívia, Chile, Brasil, Argentina, Uruguai e Peru. Buscou-se apoio de instituições de cooperação internacional, e o projeto passou por aprimoramentos ao longo de sua implementação. Em abril de 1991, Rosario Elías deixou o IPAL, passando a dar continuidade ao projeto de forma independente, enquanto Ana Uriarte representava o acordo firmado entre a TV Cultura e o IPAL. A partir de agosto de 1991, somou-se ao processo a participação de Inés Pratt, que esclareceu que, no âmbito institucional, o projeto fora oficialmente formulado pela Associação Flora Tristán de Mulheres Peruanas, com colaboração fundamental de Susana Mendoza (Co.), Amelia Villanueva (Movimento Manuela Ramos), Tam Quintanilla (DEMUS), Marilú Wiegold (PAMS) e Betsey Valdivia (Associação Aurora Vídeo Malca), além da Associação de Vídeo de Lima.

A equipe contou ainda com o trabalho de Martha Luna (produção), Mariela Stuart (divulgação), e, pela TV Cultura, Carmen Alcántara e Elisa Quispe (administração), Doris Paredes e Goni Sosa (secretaria), Paul Gogin (compilação de textos) e Jorge Santa Cruz (comunicação). A articulação coletiva dessas profissionais possibilitou o cumprimento dos objetivos do festival.

Os desafios identificados pela organização foram sintetizados na afirmação presente no vídeo *Sin Pedir Permiso* (1989) de Maira Moubayed e Hilary Sandinson: “As mulheres devem trabalhar juntas com união, organização e criatividade.” Assim, o festival assumiu como propósito contribuir para que mulheres latino-americanas atuantes em imagem, cultura e comunicação dispusessem de um espaço permanente de coordenação, intercâmbio, formação, reflexão crítica e afirmação profissional, condições fundamentais para fortalecer sua presença na vida pública e superar lugares de representação meramente simbólicos. Nesse sentido, a continuidade do Festival de Vídeo Feminino aparece como parte do esforço de construção de uma identidade não apenas profissional e de gênero, mas também latino-americana (Informe *II Festival Latinoamericano de Vídeo Dirigido por Mujeres*, 1992).

Entre as atividades realizadas no âmbito do festival, destacou-se o Workshop de Direção de Atores para Videastas, conduzido entre 3 e 8 de novembro pelo diretor do Teatro Nacional, Luis Peirano. Segundo o Informe *II Festival Latinoamericano de Vídeo Dirigido por Mujeres*, (1992) participaram do workshop artistas de vídeo de diversos países latino-americanos, incluindo representantes de coletivos e instituições como Cine Mujer (Colômbia), Televisión Educacional (Cuba), Nicobis (Bolívia), Producciones San Gabriel (Bolívia), Aquis Gran

Comunicaciones (Chile), Imágenes (Uruguai), entre outros, além da participação de Marinita Vasconcellos, representando o Brasil por meio da Auguba Pesquisa e Documentação.

A oficina foi realizada em formato intensivo e residencial, com aulas teóricas pela manhã, atividades práticas à tarde e sessões críticas à noite. A proposta de formação foi amplamente acolhida tanto no Peru quanto em outros países da região, recebendo 35 inscrições, número considerado expressivo, especialmente porque a atividade exigia experiência prévia em ficção e envio de roteiro original. A avaliação final enfatizou a necessidade de formação continuada para mulheres que atuam em mídia visual, destacando a importância de qualificar a técnica e a linguagem das produções realizadas em meios alternativos para competir com narrativas hegemônicas. Também se identificou a urgência de fomentar grupos geracionais de videastas em toda a América Latina, recomendando-se a realização de pelo menos dois workshops anuais: um para iniciantes e outro para profissionais experientes.

As participantes reforçaram que a introdução da ficção no vídeo latino-americano ocorreu de forma intuitiva, o que gerou limitações estéticas e estruturais. A formação formal se mostrou essencial para corrigir lacunas e fortalecer a produção audiovisual de mulheres. Por fim, recomendou-se que, sempre que possível, as oficinas fossem ministradas por profissionais mulheres, de modo a assegurar que a perspectiva de gênero permeasse tanto o processo formativo quanto os resultados criativos e profissionais.

4.2 Vídeos Brasileiros no II Festival de Cinema Latinoamericano

Benedita da Silva (1991), de Eunice Gutman, integrou a mostra *Mirada e imagen de mujer: Muestra de videos latinoamericanos dirigidos por mujeres*, destacando-se por constituir um documentário de caráter político-biográfico centrado na trajetória da liderança sindical e parlamentar negra Benedita da Silva. Com 30 minutos de duração, o vídeo constrói um retrato que combina registro histórico, depoimentos e observação direta, enfatizando tanto as estruturas de opressão racial e de classe enfrentadas pela protagonista quanto sua atuação transformadora no cenário político brasileiro. A obra se insere em uma tradição de videodocumentários comprometidos com a visibilidade de mulheres negras na esfera pública, mobilizando a narrativa audiovisual como ferramenta de afirmação identitária, disputa simbólica e reivindicação de cidadania. Tal perspectiva aproxima-se de produções como *Mulheres Negras*

(1986), do Coletivo Lilith e *Axé* (1988), produzido pela Olhar Eletrônico², que igualmente se dedica à construção de narrativas centradas nas experiências, memórias e lutas de mulheres negras, reforçando o potencial político do audiovisual como instrumento de representação e reconhecimento social.



Imagem 6: *print* do vídeo *Benedita da Silva* (1991) de Eunice Gutman.

Também exibido na mostra, *Era uma vez uma flor* (1980), dirigido por Edyala Iglesias, com duração de cerca de 21 minutos, acompanha um grupo de estudantes encarregados de realizar um desenho em homenagem à primavera como atividade escolar. Entre eles está João Gabriel, personagem que encontra dificuldades para se adaptar às normas e à disciplina exigidas pela professora. A obra foi reconhecida com o prêmio CINED no XIII Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana (1991). O vídeo acontece quase todo dentro de um palco, que funciona como cenário principal da narrativa. A montagem é simples, com poucos elementos de cena e uma iluminação discreta, o que acaba direcionando mais atenção para as ações dos personagens e para o que está sendo construído em cena. A câmera varia entre planos mais abertos, que mostram o espaço do palco, e enquadramentos mais próximos, que destacam as expressões e interações dos participantes.

² Produtora independente criada em 1981 por Fernando Meirelles (1955), Marcelo Machado (1958), José Roberto (Beto) Salatini e Paulo Morelli (1956), grupo de jovens recém-formados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP).

Ao longo da narrativa, aparecem elementos inspirados no universo circense, trazendo momentos mais lúdicos e performáticos. No final, a encenação se encerra com uma apresentação coletiva, reforçando a ideia de participação e convivência entre os envolvidos.



Imagem 7: *print* do vídeo *Era uma vez uma flor* (1980) de Edyala Iglesias.

Assim, o festival nasceu de um amplo processo de articulação entre diferentes instituições, que se uniram em torno da criação de um espaço dedicado à produção audiovisual realizada por mulheres. Essa abertura também aparecia na programação, que não se limitava aos documentários, mas acolhia igualmente vídeos de ficção. Mais do que definir um modelo do que deveria ser um "vídeo de mulher", o evento parecia interessado em acompanhar a diversidade de narrativas que essas realizadoras estavam construindo. Ao reunir diferentes formatos, temas e linguagens, o festival revelava um interesse não apenas pelo vídeo em si, mas pelas histórias que as mulheres escolhiam contar e pelas múltiplas formas de fazê-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos materiais apresentados demonstra que o desenvolvimento do vídeo feminista latino-americano entre as décadas de 1980 e 1990 constituiu um fenômeno que articulou produção audiovisual, militância política e construção de redes de colaboração transnacionais. Inserido em um contexto de redemocratização em diversos países da América Latina, esse movimento encontrou no vídeo uma ferramenta estratégica para ampliar a circulação de discursos alternativos e possibilitar novas formas de representação para grupos historicamente marginalizados. No Brasil, esse processo esteve diretamente ligado às mudanças trazidas pelo fim da ditadura, quando a abertura democrática criou condições para o surgimento de produções audiovisuais voltadas à reflexão social e ao questionamento das narrativas dominantes.

A permanência dos efeitos da repressão exercida durante os anos da ditadura civil-militar ajuda a compreender a importância dessas iniciativas. Em um cenário no qual a censura e o controle sobre a circulação de ideias haviam marcado profundamente o campo cultural, o vídeo surgiu como uma linguagem acessível e flexível, capaz de criar espaços de expressão para sujeitos frequentemente excluídos dos meios tradicionais de produção audiovisual. Nesse contexto, mulheres realizadoras passaram a reivindicar não apenas o direito de aparecer nas imagens, mas também o direito de produzi-las, questionando as formas hegemônicas de representação feminina.

Os festivais desempenharam papel fundamental nesse processo. Desde iniciativas pioneiras como o *Cocina de Imágenes*, reconhecido por articular o audiovisual feminista latino-americano e estimular o intercâmbio entre mulheres de diferentes países, até eventos como o *Women of the Americas Film and Video Festival*, realizado em 1988 nos Estados Unidos, observa-se a consolidação de circuitos alternativos voltados à valorização da produção de vídeos de mulheres. Esses espaços permitiram ampliar a visibilidade das obras, fortalecer redes feministas transnacionais e promover debates sobre as condições de produção, distribuição e circulação do audiovisual realizado por mulheres.

Nesse cenário, o *II Festival Latino-Americano de Vídeo Dirigido por Mujeres*, realizado em Lima em 1991, destacou-se como uma das iniciativas mais importantes para a consolidação da videografia feminista no continente. Conforme relatam Ana Uriarte e Rosário Elías, o festival enfrentou dificuldades financeiras, institucionais e técnicas, mas conseguiu reunir realizadoras, pesquisadoras e ativistas em torno de um projeto comum. As oficinas, encontros

e atividades formativas organizadas durante o evento evidenciam que o objetivo dessas iniciativas ultrapassava a simples exibição de vídeos, buscando também fortalecer a formação profissional das mulheres e criar mecanismos de apoio mútuo para enfrentar as limitações estruturais do campo audiovisual.

A experiência brasileira acompanhou esse movimento continental por meio da atuação de realizadoras e coletivos feministas que utilizaram o vídeo como instrumento de intervenção política e transformação social. O Coletivo Lilith Vídeo, fundado em São Paulo em 1983 por integrantes da SOS Mulher, representa um exemplo significativo desse processo, ao desenvolver produções comprometidas com pautas feministas e com a construção de novos modos de narrar a experiência das mulheres. Essas iniciativas contribuíram para integrar a produção brasileira às redes latino-americanas que se consolidavam por meio dos festivais e encontros internacionais.

As obras exibidas nesses eventos revelam a diversidade estética e temática que caracterizou o período. Produções como *Era uma vez uma flor* (1980), de Edyala Igresias, e *Benedita da Silva* (1991), de Eunice Gutman, demonstram diferentes estratégias de representação, transitando entre a experimentação poética, a denúncia social e o registro documental. Sua presença em mostras como *Mirada e imagen de mujer* evidencia a importância dos festivais na criação de espaços alternativos para a circulação de narrativas frequentemente invisibilizadas pelos modelos hegemônicos de produção cultural.

Dessa forma, os festivais, coletivos e redes construídos ao longo das décadas de 1980 e 1990 não apenas ampliaram a visibilidade das mulheres no audiovisual, mas também contribuíram para redefinir as próprias formas de produção, circulação e representação da imagem de mulheres na América Latina. Mais do que espaços de exibição, esses eventos constituíram ambientes de formação, articulação política e construção identitária, consolidando o vídeo como uma ferramenta de resistência cultural e transformação social. Seu legado permanece relevante para compreender os debates contemporâneos sobre gênero, democratização da comunicação, memória e representação, evidenciando a importância histórica do vídeo feminista na construção de novas possibilidades de participação das mulheres na esfera pública.

REFERÊNCIAS

KAMLEITNER, Katharina. *On Women's Film Festivals: Histories, Circuits, Feminisms, Futures*. Glasgow: University of Glasgow, 2019.

SANTORO, Luiz Fernando. *A Imagem nas Mãos: O Vídeo Popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura: cruzamentos, fugas e especificidades*. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VALENTE, Telma Elita Juliano. *Olhar Feminino: Uma Década de Produção Videográfica Feminista no Brasil (1983-1993)*. 1995. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1995.

SILVA, Laura Cristina Souza da; PEQUENO, Fernanda. *Intervenções feministas na videoarte brasileira: Anna Bella Geiger, Letícia Parente e Sonia Andrade*. *Revista Territórios e Fronteiras*, v. 17, n. 1, p. 183-212, 2024.

AIMARETTI, María. *Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2020.

BASSNETT, Susan. *Feminist Experiences: The Women's Movement in Four Cultures*. London: Allen & Unwin, 1986.

RICH, B. Ruby. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998.

BARLOW, Maureen. Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972–1980. *Camera Obscura*, v. 18, n. 3, p. 2-38, 2003.

FANIAN, Suzanne. Building Toronto's Feminist Film Scene: A Collaborative Effect. In: *Local Film Cultures: Toronto*. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

SELEM, Maria Célia Orlato. Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas. Diss. [sn], 2013.

OROZ, Elena. A Pioneer Event for Tasting the Recipes of Latin American Women's Filmmaking During the 1970s and 1980s. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 2022.

COCINA DE IMÁGENES. Primera muestra de cine y video realizados por mujeres latinas y caribeñas. Ciudad de México: Distribuidora Zafra, 1987.

II FESTIVAL LATINO-AMERICANO DE VIDEO DIRIGIDO POR MUJERES. Informe II Festival Latino-Americano de Video Dirigido por Mujeres. Peru, 1991.

MOUBAYED, Maira; SANDINSON, Hilary. Sin Pedir Permiso. [Vídeo]. [s.l.], [1989].

OSEGUERA, Astrid García. Las obras del Colectivo Cine Mujer llegan a FICUNAM 13. *Lumbre Cinema*, 2023.

SELEM, Maria Célia Orlato. Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2013.

PICAZO SÁNCHEZ, Leticia. Una década de video en México, 1980-1989: dependencia extranjera y monopolios nacionales. 1993. Tese (Licenciatura em Ciências da Comunicação) – Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1993.