

---

## Rita Moreira: sob o comando das imagens sociais, na vida da cidade<sup>1</sup>

Gilberto Alexandre SOBRINHO<sup>2</sup>  
Unicamp, Campinas, SP

### RESUMO

Mapeamento crítico das realizações documentárias de Rita Moreira e suas parceiras. O estudo centra-se em três eixos norteadores da sua realização videográfica: em primeiro lugar, a fase novaiorquina, nos anos 1970, em que temos um período profícuo junto a Norma Bahia Pontes, em que lançaram a série *Living in New York City*; de volta ao Brasil, a partir dos anos 1980, Rita Moreira estabeleceu outras parcerias, e no Brasil se estabeleceu essa dupla via na realização, por um lado, ela seguiu junto ao chamado vídeo independente, filmando sobre questões de mulheres, LGBT+, negros etc., por outro, ela realizou documentários institucionais., concentrando-se em relatos a partir da implementação de políticas públicas para as mulheres e a infância.

**Palavras-chave:** Rita Moreira; vídeo independente; vídeo documentário

Rita Moreira é uma realizadora pioneira na história do documentário de orientação feminista, LGBT+, com ênfase para representações lésbicas, em escala internacional. Iniciou suas atividades audiovisuais em Nova Iorque, onde fez parte da primeira turma de estudos de vídeo da *New School for Social Research*, no começo dos anos 1970. Posteriormente, fixou-se em São Paulo, onde manteve a produção orientada para questões de mulheres e também sobre negros e a infância, entre outros temas. Nesse momento, ela se firma no documentário institucional, com parcerias ligadas às políticas públicas de Alda Marco Ântonio, responsável pela implementação do Conselho Estadual da Condição Feminina, durante o governo de Franco Montoro (PMDB), em São Paulo, e também por acompanhar os trabalhos da Secretaria do Menor, responsável por criar políticas públicas mais humanizadas para a infância, durante o governo de Orestes Quécia (PMDB), sempre em São Paulo. Por essas vias, que os trabalhos em vídeo sobre as questões da violência da mulher e dos direitos das crianças e dos adolescentes emergiram. Paralelamente, realizou sua carreira independente, com participações e premiações em vários festivais<sup>3</sup>. O estilo direto,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Professor do Curso de Comunicação Social – Mídiologia, do Instituto de Artes – UNICAMP, e do Programa de Pós-graduação em Mídias, do Instituto de Artes – UNICAMP, e-mail: gilsobri@unicamp.br

<sup>3</sup> *A Raça na Praça*, Menção Honrosa, Fundação Ford 1988, Prêmio Estímulo, Secretaria da Cultura de São Paulo, 1988; *Terra Santa*, Prêmio Especial do Júri, VideoBrasil Fotóptica, 1985; *A Dama do Pacaembu*, Primeiro Lugar, VideoBrasil Fotóptica, 1983; *Se o Rei Zulu Já Não Pode Andar Nu*, Grande Prêmio Festival de Santo André, 1987; *As Sibilas*, Primeiro lugar Festival VideoMulher de Brasília 1987; *FEDEM: O Começo do Fim*, Melhor Argumento, Melhor Edição, Melhor Vídeo pelo júri popular, Festival Guarnicê, Maranhão; Troféu Macunaíma Conselho

---

microfone em punho e uma capacidade ímpar de localizar personagens que potencializam os temas estão entre suas características singulares. Realizou vídeos em colaboração e também individualmente. *Lesbian Mothers* (1972), *Lesbianism Feminism* (1974), *Born in a Prison* (1974), *Walking Around* (1974), *She has a beard* (1975), *The apartment* (1975/76) e *On Drugs* (1977) – todos codirigidos por Norma Bahia Pontes – fazem parte da série *Living in the New York City Series*; no Brasil, dirigiu *A Dama do Pacaembu* (1980) – codirigido por Maria Luisa Leal, *O Sacolão ou Quem Quiser Vatapá* (1984), *Terra Santa* (1985) *As Sibilas* (1986), *Se o Rei Zulu já não pode andar nu* (1987), codirigido por Maria Lucia Silva, *Temporada de caça* (1988), *A Raça na Praça* (1988), *Passeio ecológico Dias de Euforia* (1989), *Febem: O Começo do Fim* (1990), *Aborto não é Crime* (1995), *O Outro e Eu* (1997), *Uma questão de gênero* (1998), *SOS Criança* (1992), *Diferenças* (s.d.), *Casa Aberta* (1992.), *Brazil 2014: What do you know about?* (2014), *Caminhada Lésbica por Marielle* (2018), *Ti-Grace Atkinson: Uma biografia de ideias* (2019).

À princípio, podemos destacar três eixos norteadores da realização videográfica de Rita Moreira e suas parceiras na direção audiovisual. Em primeiro lugar, a fase novaiorquina, em que temos um período profícuo junto a Norma Bahia Pontes, em que lançaram a série *Living in New York City*. São 08 vídeos (chamados outrora de *videotapes*), feitos durante os anos 1970, em um período em que as duas formavam um casal homoafetivo e também codirigiram esses trabalhos, ao mesmo tempo que se entregaram em pesquisas, debates, vivências, protestos e criações feministas. De volta ao Brasil, a partir dos anos 1980, Rita Moreira estabeleceu outras parcerias, e no Brasil se estabeleceu essa dupla via na realização, em um contexto de mudanças sociopolíticas, na transição para a democracia. Por um lado, ela seguiu junto ao chamado vídeo independente, filmando sobre questões de mulheres, LGBT+, negros etc., com formas de financiamento variados; por outro, ela realizou documentários institucionais, com financiamento público, concentrando-se em relatos a partir da implementação de

---

Nacional de Cineclubes de São Luiz; Prêmio Especial Festival do Vídeo Educativo Universidade de SP, 1992; *Temporada de Caça*, selecionado e Menção Honrosa nos festivais internacionais (1988/1989); Kijkhuis Worldwide Vídeo Festival, Holanda; New York Festival at the Public Theater, Nova York; Tokio International Vídeo Festival, Toquio; Frameline Festival, San Francisco, USA. Exibido na TV Gazeta de São Paulo. Prêmio Especial do Júri no Rio Cine Festival Internacional, Rio de Janeiro; Menção Honrosa no FestRio Festival Internacional, Rio de Janeiro; Menção Honrosa no Festival de Vídeo Educativo da Universidade de SP; Primeiro Grande Prêmio e Primeiro Grande Prêmio pelo Júri Popular no VI VídeoBrasil; Primeiro Grande Prêmio Festival de Vídeo de Fortaleza; Primeiro Grande Prêmio Festival de Vídeo de Santo André; *O Outro e Eu*, Grande Prêmio, Fundação Rockefeller.

---

políticas públicas para as mulheres e a infância, num contexto de transformação intensa, no governo paulista, sob o PMDB, com ênfase na cidade de São Paulo.

Rita Moreira e Norma Bahia Pontes<sup>4</sup> viveram em Nova Iorque nos anos 1970 e lá respiraram os ares da metrópole em ebulição e foram influenciadas duplamente, pelo Movimento de Libertação das Mulheres (Women's Liberation Movement) e eclosão do vídeo que disparou as formas do videoativismo e da videarte. Portadoras de currículos díspares, ambas se engajaram em um projeto conjunto, autêntico, resultando na série *Living in New York City*, que incorpora as reflexões e vivências desse “autoexílio” de ambas, nos Estados Unidos, em um período de forte recrudescimento e violência da ditadura militar no Brasil. Assim, realizaram uma série de vídeo documentários gravados e editados nos Estados Unidos e no Canadá, veiculados em TVs por cabo e distribuídos em universidades, museus e entidades culturais dos Estados Unidos, Canadá, França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Dinamarca, Japão, México e Brasil, patrocinados, principalmente, pela Guggenheim Foundation.

Do primeiro grupo de filmes, *Lesbian Mother* (1972)<sup>5</sup> é um documentário que apresenta imagens libertadoras da confluência entre corpos, subjetividade e pensamento feminista. Ao justapor às falas do vídeo duas mulheres nuas se acariciando, a obra implode a sisudez documental, bem como convoca a espetatorialidade a fazer seu próprio julgamento em que maternidade se conjuga às políticas dos corpos, informa sobre prazeres, e desafia o poder heteronormativo. Alimentado pela potente canção *Just like a Woman*, na voz de Nina Simone, ele traz entrevistas (nas ruas) e depoimentos (em locais fechados) no qual mães lésbicas relatam suas saídas do armário enquanto ainda viviam casamentos heterossexuais e as consequências dessas decisões. Uma psicóloga, Jean Muny, uma escritora, Jill Johnston, e um psicólogo, George Weinberg compõem os discursos de autoridade, o que parece ser a sobrevivência do documentarismo clássico, algo perfeitamente dispensável, mas que não oblitera o frescor do vídeo.

Compõe-se, assim, um painel de relatos e impressões pessoais sobre a maternidade lésbica, algo enfatizado em uma das entrevistas como “sobrevivência”,

---

<sup>4</sup> Norma Bahia Pontes já tinha experiência intelectual e artística no cinema, tendo participado ativamente do Cinema Novo. Livia Perez (2020) traz importante contribuição ao mapear e trazer para a discussão acadêmica, parte desse legado.

<sup>5</sup> Filmado com o equipamento recém-lançado à época, a câmera Sony Portapack. O vídeo representou a New School For Social Research, no Festival de Vídeo de Tóquio, Rita Moreira era aluna da primeira turma de vídeo dessa faculdade. O trabalho contou com o apoio do *Gay Revolution Video Project*.

---

contrapondo-se à questão a partir da dominante opressão masculina e heteronormativa. Trata-se de um trabalho empenhado em construir um sentimento de comunidade, tal como se praticou amplamente nesse tipo de narrativa em que nos relatos íntimos e pessoais trafegam conteúdo sobre questões de gênero e sexualidade, notadamente em que os territórios subjetivos se aliam a uma ampla comunidade identitária. Essa característica aparece com mais força em *Lesbianism Feminism* (1974) vídeo central para a compreensão das vivências feministas expandidas em termos de comunidade, de protesto e de intelectualidade que Norma Bahia Pontes e Rita Moreira aderiram.

Três extratos são fortemente destacados. Um eixo atravessador, encarnado pela pensadora feminista T-Grace Atkinson, que lançou o *Radical Feminism* (Feminismo Radical) e no vídeo discorre longamente sobre a condição do feminismo e sua defesa pela convergência entre os termos *lesbianismo* [sic] e feminismo, como radicalidade política. A câmera também encontra um grupo de mulheres, ao que tudo indica, separatistas, vivendo no campo, relatando sobre seus cotidianos e desafios e, finalmente, o grupo da *National Black Feminist Organization* (Organização Nacional Feminista Negra). Essa questão interracial já tinha sido tratada em *Lesbian Mother*, e veremos que é algo que atravessa a videografia de Rita Moreira. Assim como no primeiro vídeo analisado, as falas nas ruas são coletadas e colocam-se à disposição como recurso retórico, algo que marca vários vídeos, principalmente, editados por Rita Moreira. Ela parece se beneficiar das contradições para afirmar seus posicionamentos políticos, por ampla e complexa amostragem de pessoas que falam. Assim, a junção dos termos feminismo e lesbianismo menos que alocados numa possível tese, são problematizados e, novamente, é delegado às espectadoras tomar suas decisões.

*She has a beard* (1975), da mesma série, radicaliza a experiência sobre o corpo feminino. Assim, Forest Hope, uma artista feminista, deixa que os pelos de seu rosto cresçam à vontade e sai às ruas empunhando um microfone para coletar opiniões de mulheres sobre a questão dos pelos no rosto de mulheres, sendo um dos fortes subtextos a construção do feminino e as relações de opressão com o corpo. Contrapondo-se a essas intervenções públicas, há o relato em ambiente fechado, onde a personagem reflete profundamente sobre essas questões, em que a abstração nasce do depoimento que analisa uma vivência conturbada. *The apartment* (1975/76) é um documentário mais afeito ao estilo do cinema direto. A câmera acompanha a reforma no apartamento da taxista Carol, executada por ela mesma. A câmera também se detém longamente em

---

seus depoimentos sobre a cidade de Nova Iorque, as questões de gênero e sua intensa relação com o teatro.

Para finalizar as considerações sobre essa fase novaiorquina, dois outros vídeos avançam para outras questões sociais e se aproximam de trabalhos contemporâneos também em vídeo interessados na vida comum, personagens marginalizados das ruas, aspectos curiosos da metrópole, capturados em diálogo com as Sinfonias Urbanas, do documentário poético do começo do século XX. Assim, *On Drugs* (1977) articula em montagem paralela duas entrevistas, de um lado, uma mulher adicta, conscientemente, compartilha sobre impressões pessoais, autoanálise e memórias da vida em Nova Iorque. Por outro, uma funcionária de uma clínica de metadona, remédio usado para tratamento de vícios em drogas, como heroína, por exemplo, fala sobre sua rotina, descreve os perfis físicos, psicológicos e sociais dos pacientes e também dispara o negócio lucrativo desse tratamento. Enfim, um filme que menos endereça respostas sobre usuários de drogas e tratamentos médicos e mais oferece camadas de sentido para se pensar o universo das drogas a partir de uma interrelação entre as questões da subjetividade e do comportamento e a exploração capitalista sobre universo. Por fim, *Walking Around Living in NYC* (1974) investe nas imagens panorâmicas da cidade, partindo das vistas a partir da Estátua da Liberdade e temos uma câmera que caminha livremente na cidade, olhando as fachadas, a pluralidade das pessoas, os hábitos exóticos e se depara com uma comunidade negra que pondera sobre o custo de vida, condições de moradia e comportamento.

No Brasil, nos anos 1980, como herança da vivência estadunidense, já no período que nomeio como “vídeo independente”, destaco o documentário *A dama do Pacaembu. Um retrato do Brasil* (1980)<sup>6</sup>, feito em parceria com Maria Luísa Leal, que faz um retrato de uma moradora de rua que habita na área nobre da Avenida Pacaembu, em São Paulo. No espaço que elegeu para viver, ela discorre sobre vários temas tais como seu passado, em que discorre sobre ex-maridos, separações, trabalhos domésticos,

---

<sup>6</sup> 5º Prêmio na Mostra Tapes em Concurso, no 1º Festival de Video Brasil: “A mostra de tapes em concurso do 1º Festival Videobrasil selecionou 36 vídeos realizados nas bitolas VHS e U-Matic. A divisão do prêmio por categorias – documentário, ficção, musical e livre foi abandonada devido à defasagem de números entre cada uma das categorias. A premiação foi dividida entre as duas bitolas, em função das diferenças marcantes de linguagem e técnica apresentadas. Os 36 vídeos selecionados representaram a produção de jovens diretores, videomakers e cineastas envolvidos com a exploração da nova poética videográfica e o possível diálogo com a televisão. Boa parte deles revela uma produção experimental, com grande recorrência do uso da linguagem documental, expondo assuntos como política, ativismo e cotidiano.” In: <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402005>, acessado em 06/01/2021.

---

o lazer e a condição da mulher, a situação econômica do país e os arranjos da pessoa pobre para sobreviver, suas vaidades, seu copo etc. As histórias vão se desenvolvendo num fluxo sedutor, dada a eloquência da personagem. Um transbordamento de pensamento entendido como um depoimento que, inclusive, perturba a tradição documentária, em uma verborragia, ao mesmo tempo lúcida e descontrolada. Uma delirante fantasia que, ao final, revela um poder cortante, pelo humor, de autoconsciência. Nela, a personagem antecipa qualquer possibilidade de ser tratada como vítima. Isso permaneceu no vídeo, endereçando ao espectador uma narrativa que, inclusive, embaralha papéis enunciativos, afinal, quem dirige quem? quem pergunta e quem responde?

Diretora atenta ao entorno, em que a escuta dos vários personagens estabelece uma contundente paisagem e realidade social, Rita Moreira transformou o vídeo documentário independente em um poderoso instrumento de revelação da sociedade, inspecionando suas margens. Em *As sibilas* (1986)<sup>7</sup>, ela recolheu depoimentos de respeitadas mães de santo, astrólogas, videntes, numerólogas e tarólogas para falarem sobre seus ofícios e predizem o futuro das mulheres. Essas personagens e a cantora Angela Ro Ro assumem no presente do vídeo uma extensão e uma recuperação das chamadas sibilas, mulheres com sabedoria e poder na antiguidade, justamente um período evocado e explicado no documentário, anterior ao domínio do patriarcado. Há narração de um texto escrito pela diretora, Márcia C. da Cunha e Márcia Gonçalves, o que direciona o trabalho para a modalidade expositiva, aqui com a dominante feminilidade no conteúdo e na forma. *As sibilas* é um documentário original justamente por abraçar um imaginário de previsões e mitologias, meio pelo qual dá seu recado sobre as questões que estariam na pauta feminina. Ao se deslocar dos temas tradicionais dos vídeos documentários ligados aos movimentos sociais, a diretora enriquece a discussão, desmontando o esquema previsto ao oferecer um ponto de vista legitimamente compartilhado por mulheres de diferentes matrizes, todas ligadas a diversas previsões. No entanto, isso não impede o filme de alocar questões econômicas e políticas, com a diferença de que amplia o escopo das discussões.

A questão racial dos afrodescendentes pontou a realização de Rita Moreira e suas parceiras desde a fase novaliorquina. No Brasil, há a rearticulação dos movimentos

---

<sup>7</sup> Primeiro lugar na categoria no Festival I VídeoMulher, de Brasília, patrocinado pelo Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.

sociais do negro, com a formação, levantes e protestos do Movimento Negro Unificado – MNU e um conjunto de ações de denúncias do racismo e reivindicações de direitos. Em parceria com Maria Lúcia Silva, também conhecida como Lucinha Silva, e que co-fundou o Instituto Geledés nos anos 1980, dirigiu *Se o Rei Zulu já não pode andar nu* (1987)<sup>8</sup>, título em referência à canção homônima de Gilberto Gil. Trata-se de uma co-produção com o INEB, Instituto Negro de Estudos Brasileiros e a The Academia Brasileira de Vídeo. No documentário ocorre um cruzamento interessante entre as questões relacionadas às mulheres, com o recorte que se volta para as mulheres negras. Benedita da Silva é o destaque: sendo Deputada Federal para a Constituinte de 1988, ela também é negra e moradora de uma favela carioca, e filiada ao Partido dos Trabalhadores. Os cortes rápidos dos planos dão o tom dinâmico do documentário, que traz também Sandra de Sá, Leci Brandão e depoimentos de mulheres e homens negros sobre racismo, imagens de cobertura e uma aproximação com a África do Sul, aproveitando a visita de Desmond Tutu ao Brasil.

Outra produção com foco nas questões de negritude é *A Raça na Praça* (1988)<sup>9</sup>. Um vídeo bastante original na temática, uma vez que recorta o território da Praça da Sé, em São Paulo, entrevista transeuntes negros que trabalham ou passam pelo entorno, oferece especial atenção aos menores de idade, sem casa, que habitam os arredores, cometem pequenos delitos para a sobrevivência, formam uma comunidade e são constantemente assediados e violentados pela polícia militar. O documentário traz imagens de protesto, uma pequena multidão caminhando e a câmera acompanhando, algo fortemente associado ao “espírito” dos anos 1980, com os protestos nas ruas, em distintas pautas, de pessoas, grupos e suas insurgências, na redemocratização do Brasil após anos de ditadura. Rita Moreira, nesse e em outros vídeos, dedica especial atenção à infância abandonada e chama às falas a responsabilidade do Estado. Aqui, além de escutar as crianças e adolescentes negras, nas ruas, também vai até a “Casa da Menina Mãe”, e ouve suas “hospedes”, adolescentes mães, e a coordenadora da casa. Outro recurso também contundente, foi acompanhar uma batida policial, em tempo real, a um “educador de rua” acompanhado das crianças que ele assiste, bem como ouvir relatos de ações arbitrárias por parte da polícia a outras pessoas ligadas à luta pela discriminação da pessoa negra. Portanto, o território é econômico e expansivo em narrativas de luta,

<sup>8</sup> Primeiro Lugar no Festival de Vídeo de Santo André.

<sup>9</sup> Prêmio Estímulo para Roteiro – Secretaria de Estado da Cultura – São Paulo, 1989; Melhor Vídeo categoria VHS – Festival de vídeo de Santo André de 1989 e Menção Honrosa da Fundação Ford.

sobrevivência e opressão, o que traz um repertório crítico singular aos documentários do período que contestam o racismo de várias formas.

Ainda no eixo que nomeio como “independente”, há um documentário bastante conhecido da diretora. Sua temática volta-se para a representação da violência praticada contra a comunidade LGBT e a defesa desses sujeitos aparecem representadas de forma complexa. Trata-se de *Temporada de Caça* (1988)<sup>10</sup>, em que pesa o tema da homofobia, atualizado de maneira explícita pelos entrevistados e que tem o assassinato do diretor de teatro Luis Antonio Martinez Correia como um fio condutor. A combinação de imagens de sadismo e agressão do filme de ficção *Parceiros da noite* (Cruizing, William Friedkin, 1981), imagens de arquivo de jornais de fatos históricos sobre agressão a homossexuais e travestis e uma série de imagens de famosos homossexuais na história, entre outros arquivos, juntamente com depoimentos e entrevistas de pessoas na rua e nomes de artistas, intelectuais e ativistas compõem um quadro complexo, sobre diferentes visões sobre o extermínio de gays e travestis. Claudia Wonder, apresentada quase no meio do filme, compõe figura emblemática: um discurso político engajado e uma artista de vanguarda forte da cena pop paulistana. O documentário reúne um conjunto de vozes dissonantes, entre aqueles anônimos que, na maioria, apoiam, o extermínio de gays e travestis, com o aporte oficial do Estado por meio da Operação Tarântula<sup>11</sup> e, em contraste, outro contingente de personalidades tais como Maria Angélica Lemos, Ester Góes, Roberto Piva, Jorge Prelonger, José Celso Martinez Correia, Jorge Mautner para informar sobre a indignação e reagir à violência da homofobia.

O trabalho é um exemplar do então chamado vídeo-documentário, gênero emergente nos anos 1980 que buscava abordar fenômenos sociais, levando em conta toda a sua dimensão interpretativa e recusando a ideia da imagem videográfica como registro neutro, por muitas vezes utilizando-se de um roteiro hiperbólico na edição seca e violenta das interlocuções ali registradas.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Festivais e prêmios entre 1988/1989: Kijkhuis Worldwide Vídeo Festival, Holanda; New York Festival at the Public Theater, Nova York; Tokio International Vídeo Festival, Tóquio; Frameline Festival, San Francisco, EUA. Exibido na TV Gazeta de São Paulo. Prêmio Especial do Júri no Rio Cine Festival Internacional, Rio de Janeiro; Menção Honrosa no FestRio Festival Internacional, Rio de Janeiro; Menção Honrosa no Festival de Vídeo Educativo da Universidade de São Paulo; Primeiro Grande Prêmio e Primeiro Grande Prêmio pelo Júri Popular no VI Videobrasil; Primeiro Grande Prêmio Festival de Vídeo de Fortaleza; Primeiro Grande Prêmio Festival de Vídeo de Santo André.

<sup>11</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/01/1951067-sobrevivi-diz-vitima-de-operacao-da-policia-de-caca-a-travestis-ha-31-anos.shtml?loggedpaywall>, acessado em 07 de fevereiro de 2019.

<sup>12</sup> <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/86930>, acessado em 23/03/2020. Grande Prêmio e Júri Popular na Mostra Tapes em Concurso, durante o 6º Festival Fotóptica Videobrasil.

Há, no eixo institucional de seus trabalhos, continuidade em termos formais em relação aos outros vídeos. No entanto, há a inserção do discurso da instituição, com a fala da autoridade direta e indiretamente para a câmera, e o resultado é um testemunho específico sobre a realidade social representada. O trabalho de grande envergadura é *Febem: O Começo do Fim* (1990)<sup>13</sup>. Trata-se do acompanhamento de quatro dias de um processo de liberação (e também compreendido com o “libertação”) de cerca de 2.000 crianças presas na Unidade de Recepção e Triagem, no chamado “Quadrilátero do Tatuapé, EU-15”, aparelho que remonta à sua formação durante a ditadura militar, e que fora oficialmente desativado, em 1990, ano de lançamento do Estatuto da Criança e do Adolescente. O documentário, portanto, acompanha esse processo custoso de liberação e desativação da unidade.

A diretora ativa mecanismos de observação e participação e o resultado é um registro raro e historicamente valioso dos modos pelos quais se constituíram aparelhos repressivos que, como informam duas participantes, remontam a campos de concentração para crianças e jovens pobres, em sua maioria, negros. A escuta ativa das crianças e adolescentes traz o testemunho vivo do sujeito oprimido, ao mesmo tempo, a câmera realiza enquadramentos que reiteram a situação de uma coletividade espremida em pouco espaço, com grades e interiores inadequados e insalubres para as crianças e jovens. Ao entrar nos espaços, fica o registro dos corpos e o entorno, algo dificilmente dissociado de instituições de controle, vigilância e punição, já amplamente considerados por Michel Foucault, e no documentário, até então, acionados, para gerir crianças, tidas como criminosas.

---

<sup>13</sup> Selecionado para os seguintes festivais: Kijkhuid, Worldwide Vídeo Festival, 1992, Haia, Holanda; Mediawave, Gyor, Hungria; Centre Audio Visuel Simone de Beauvoir, Paris, França; VideoFest Medien Operative, Berlin, Alemanha. Premiação: Melhor Argumento, Melhor Edição, Melhor Vídeo pelo júri popular, Festival Guarnicê, Maranhão; Troféu Macunaíma Conselho Nacional de Cineclubes de São Luiz; Prêmio Especial Festival do Vídeo Educativo Universidade de SP, 1992.



Imagem 01: *Frame* de *Febem: o começo do fim*

Os documentários *SOS Criança* (1991) e *Casa Aberta* (1991) narram conteúdos contínuos à *Febem: o começo do fim*, à medida que são apresentados os recém-criados aparelhos públicos para acolhimento, proteção, escuta e encaminhamento aos lares das crianças em situação de rua, em um esforço de humanizar a Febem e as políticas para a infância. São documentários que se alinham explicitamente à tradição documental de propaganda, aqui reverberam as políticas públicas estabelecidas durante a gestão de Alda Marco Antônio, junto à Secretaria do Menor, durante o governo pemedebista de Orestes Quércia, também fonte de financiamento do vídeo. Não deixa de chamar a atenção a força testemunhal das imagens e dos depoimentos de crianças e adolescentes, em situação de total abandono e que passam a ser acolhidos por assistentes sociais e educadores de rua. São imagens, assim, que deflagram e atestam a desigualdade social que atinge e vulnerabiliza a infância e a câmera, para além dos atributos de celebração das políticas governamentais, oferece espaço para que esses corpos, suas subjetividades e o processo de opressão social a que estão submetidos sejam representados.

*Aborto não é Crime* (1995) foi financiado pela Fundação MacArthur e copatrocinado e distribuído pelo Núcleo de Estudos da Mulher e Relações Sociais de Gênero, da Universidade de São Paulo, gestão da senadora Eva Blay. A ideia dominante é afirmar e aliar-se ao projeto de lei de Eva Blay, que previa a descriminalização da mulher, ao praticar o aborto. A defesa do aborto é uma das pautas consensuais do

---

movimento feminista e o vídeo não oferece respiro e contraposição sobre isso. *Uma questão de gênero* (1998) começa ao estilo de *Temporada de caça*, com homens afirmando e defendendo a violência física contra a mulher, em um retrato fiel e, ao mesmo tempo, cruel do machismo que reina. O documentário versa sobre os 15 anos do Conselho Estadual da Condição Feminina, do Estado de São Paulo, um espaço conquistado pelo movimento social das mulheres, implementado durante o governo de Franco Montoro e de onde se implementou a primeira delegacia das mulheres, presente no documentário *Contrário ao Amor* (1986), do coletivo Lilith Vídeo. No vídeo de Rita Moreira, a questão interseccional aparece com ênfase, sobretudo em relação à mulher negra e a atual presidenta Maria Aparecida de Laia, durante a realização do vídeo, é negra. Imagens de outros trabalhos da diretora são reutilizados, como por exemplo *A raça na Praça*, *A mulher negra* e *Aborto não é crime*.

O que a enunciação feminista traz nos trabalhos de Rita Moreira e suas parceiras é essa descentralização da figura do autor e coloca em xeque a obstinação pelo estilo, são realizações colaborativas, escutas atentas, fim do filme-tese, horizontalidade radical que convoca o espectador e a espectadora para outros modos de escuta e vivência audiovisual. São vídeos realizados a partir do engajamento das diretoras com o feminismo, o que reverbera eixos conceituais, modos de ação militante, reflexão do próprio movimento social, traduzido em imagens e sons, nas escolhas feitas.