

Cláudia Mesquita
Vinícius Andrade de Oliveira
Aiano Bemfica

**“O PROCESSO É MEDIADOR, A
LINGUAGEM É UMA CONSEQUÊNCIA”:
SOBRE MODOS DE PARTICIPAÇÃO
POLÍTICA DAS IMAGENS NA HISTÓRIA
DE LUTAS SOCIAIS NO BRASIL**



“O PROCESSO É MEDIADOR, A LINGUAGEM É UMA CONSEQUÊNCIA”: SOBRE MODOS DE PARTICIPAÇÃO POLÍTICA DAS IMAGENS NA HISTÓRIA DE LUTAS SOCIAIS NO BRASIL

Na esteira do minicurso oferecido durante o V Seminário de Estudos em Práticas de Linguagem e Espaço Virtual, o presente texto aborda diferentes modalidades de aliança entre documentaristas e movimentos sociais no Brasil. Estruturado a partir de uma conversa entre os autores, ele expressa o interesse comum de pensar os modos de participação política das imagens nas lutas em dois momentos importantes de nossa história recente: a retomada da organização popular no último período da ditadura militar e nos anos seguintes à reabertura democrática – vista a partir da aproximação entre Renato Tapajós e sindicatos do ABC paulista e da relação entre Eduardo Coutinho e associações civis – e a experiência contemporânea de luta por moradia em centros urbanos brasileiros – encarada sob a ótica da produção e circulação de imagens dentro do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), em Belo Horizonte.

Introdução

Ainda no início de 2020, alguns meses antes de que chegasse com força ao Brasil a Pandemia da COVID19¹ que já assolava parte do mundo, recebemos o convite de Fabiele Stockmans (Universidade Federal de Pernambuco) e da comissão organizadora do “V Seminário de Estudos em Práticas de Linguagem e Espaço Virtual” (SEPLEV) para elaborarmos uma proposta de minicurso a compor a programação do evento. A ideia mobilizadora era a participação política das imagens nos movimentos sociais.

Ao longo dos meses que se seguiram, assistimos à desenfreada propagação da doença em todas as cidades brasileiras. Um fenômeno global que nos exige um exercício de perspectiva: quando falamos em globo, devemos pensar antes em vidas - cidades, bairros, casas, famílias, amigos, amigas e vidas atingidas. Tivemos, todas e todos, que compreender

¹ Em função da trágica e criminoso gestão do Governo de Bolsonaro e dos militares durante a pandemia, no momento em que terminamos de escrever essa publicação o Brasil os seguintes números: 20 milhões de pessoas contaminadas e 550 mil mortos. Neste momento, nosso país sozinho é responsável por 10% do total mundial de contaminados e 25% das mortes em todo o mundo.

como reestruturar as diferentes dimensões da vida, estando há meses em casa, com filhas(os) sem escola e tendo que lidar com duras perdas e despedidas. O V SEPLEV, por persistência e criatividade das pessoas que se dedicaram a construí-lo, foi reorganizado e manteve sua agenda. E nós, instigados pela proposta mobilizadora, seguimos pensando de que formas poderíamos levar para o evento alguma contribuição, articulando nossas pesquisas, militâncias e interesses. Propusemos, então, uma aproximação a diferentes modalidades de aliança entre a realização audiovisual e variadas lutas sociais no Brasil, da década de 1970 até o presente, interessados em pensar os modos de participação política das imagens no decorrer da história².

Realizadas fora da perspectiva dominante e capazes de re-enquadrar a narrativa hegemônica para propor um outro olhar sobre os fatos, nos termos de Judith Butler (2015), as obras que propusemos discutir tinham em comum a aposta na eficácia histórica das imagens. Tratava-se de alianças construídas a partir da possibilidade de que, por diferentes caminhos, as imagens participassem do rumo das disputas políticas e da constituição histórica dos próprios movimentos, operando através de uma “instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou injustiça estrutural” (BRENEZ, 2017, p. 71). Como Amaranta Cesar (2017), Nicole Brenez (2017) e Vinícius Andrade de Oliveira (2019) já destacaram em seus trabalhos, no seio dos movimentos sociais e em situações de conflito, a produção e circulação audiovisual se tornam formas de luta - seja na ativação de redes de apoio, constituição de memória, suporte jurídico ou através da intervenção direta no curso dos eventos.

Estruturamos os encontros em dois momentos. No primeiro, abordamos um arco de 20 anos que marcou a retomada e consolidação dos movimentos sociais no último período da ditadura militar e nos anos seguintes à reabertura democrática no Brasil. Centrados na luta por moradia e na expansão das periferias de dois dos principais centros urbanos do país (Rio de Janeiro e Região Metropolitana de São Paulo), nos debruçamos sobre os processos de luta, organização popular, formação de lideranças – que permitiram tematizar ainda a proletarianização do espaço que marcou as cidades brasileiras (MARICATO, 1982). Cotejando *Fim de Semana* (Renato Tapajós, 1976) e *Mulheres no Front* (Eduardo Coutinho, 1996),

² Como forma de ampliar as possibilidades de leitura das reflexões que aqui partilhamos, reunimos ao final do texto uma filmografia que acompanha essa conversa. Organizada em ordem alfabética e, sempre que possível, com seus respectivos *links*, a leitora ou leitor que tenha interesse poderá encontrar ali as referências completas para as obras citadas.

partimos da emergência das organizações comunitárias de bairro nos anos 1970 em São Paulo, atravessamos as produções cinematográficas realizadas durante o Ciclo das Greves do ABC Paulista (em especial na aliança entre Renato Tapajós e os sindicatos de trabalhadores metalúrgicos), até chegar à luta popular por moradia nos grandes centros urbanos no período da redemocratização. Ainda neste primeiro momento, trouxemos para diálogo obras produzidas junto ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) no mesmo período, como *A Classe Roceira* (Berenice Mendes, 1985) e *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987), colocando em diálogo a luta pela terra no campo e na cidade como alguns dos motores da organização popular.

Em nosso segundo encontro, fizemos uma aproximação ao processo de produção e circulação de imagens dentro do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), na Região Metropolitana de Belo Horizonte, experiência contemporânea que atualiza a aliança entre o audiovisual e as lutas populares. Ao longo do percurso, compartilhamos obras produzidas para o cinema, vídeos para internet e campanhas de financiamento coletivo. Atentos aos diferentes modos de participação política das imagens, partimos do curta-metragem *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018) para conectá-lo a outras imagens realizadas no mesmo processo, porém pensadas para a internet e com objetivos distintos. Com *Na Missão, com Kadu* (2016), debatemos os diferentes caminhos que um mesmo plano pode percorrer e de que formas pode interferir nas disputas em curso. Realizados no seio do maior conflito fundiário urbano da América Latina, a aproximação entre *Memórias de Izidora* (2016) e *Izidora: dias de luta, noites de resistência* (2020) nos possibilitou refletir sobre as diferentes formas de registro mobilizadas ao longo do processo de disputa e consolidação dessa região.

A preparação do minicurso e, principalmente, os encontros durante o evento, se abriram como espaços de partilha e emergência de novas inquietações. Os comentários e contribuições das e dos colegas participantes, para além dos arcos e percursos reflexivos que havíamos previsto ao montar o programa, destacaram rupturas e continuidades entre as lutas e as obras, chamando a atenção para a natureza das alianças, processos de realização e possibilidades de linguagem. Movidos pelo desejo de construir mais um espaço de diálogo, propomos aqui uma conversa onde, partindo de nossas reflexões iniciais, mas instigados pelas novas questões e convocando novos filmes, possamos seguir pensando juntos:

Cláudia Mesquita - Proponho começar comentando este texto, “Fin de semana y Loteamiento clandestino: aproximaciones al universo popular de la vivienda en São Paulo (1970-1990)”, em que Ana Claudia Castro e Nilce Aravecchia-Botas, professoras da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), situam o pensamento de Ermínia Maricato no quadro da discussão sobre moradia popular na América Latina naquele contexto, abordando ainda como o pensamento de Ermínia se transformou ao longo das décadas. Uma intuição que eu tinha com relação a *Fim de Semana* (1978, de Renato Tapajós, baseado em pesquisa de Ermínia Maricato), esboçada em um artigo para o catálogo do forumdoc.bh,³ ganha fôlego neste artigo. Refiro-me a uma espécie de contradição, ou paradoxo, que o filme habita: por um lado, ele está claramente posicionado ao lado dos trabalhadores, buscando expor e dar visibilidade a um processo de espoliação urbana (para usar expressão da época)⁴ de que os trabalhadores migrantes eram vítimas. Ao mesmo tempo, o filme é muito resolutivo na deslegitimação da autoconstrução da moradia, no sentido como o narrador de *Fim de Semana* afirma: “a criatividade popular não tem nenhum espaço para se expressar nesses processos”. Não se destaca a potência da solidariedade entre vizinhos, da construção em mutirão como uma forma, um germe, de outra produção de cidade.

O filme de Tapajós e Ermínia tende a enfatizar que os processos de autoconstrução da moradia são parte da acumulação capitalista, da exclusão dos trabalhadores da industrialização e desenvolvimento das cidades, ao invés de enxergar aí uma semente emancipatória. Daria para situar esse filme em relação a outros filmes da época, “sociológicos”,⁵ mesmo que a caracterização de Bernardet não dê conta de toda a

³ “Nós construímos a cidade - o documentário e a luta popular por moradia, de *Fim de Semana* (1976) a *Mulheres no Front* (1996)”. Mostra “Essa terra é a nossa terra”, catálogo forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte), 2020. Disponível em: www.forumdoc.org.br/catalogo.html.

⁴ A expressão deriva do debate sobre as condições de vida nas cidades brasileiras no fim dos anos 1970 feito por sociólogos paulistas sob influência do pensamento de Henri Lefebvre a respeito da especificidade do urbano. A formulação ganha corpo, sobretudo, na obra de Lúcio Kowarick, que adaptou o termo já existente “espoliação do trabalho” para designar processos de expropriação da classe trabalhadora alimentados pelo próprio modo de reprodução social da cidade.

⁵ Ao utilizar o termo “sociológico” em seu livro “Cineastas e imagens do povo” (2003), Jean-Claude Bernardet buscava caracterizar o modo de enunciação de alguns documentários realizados por cineastas da geração cinemanovista. Esse seria definido pela preponderância da instância narradora, enquanto materialização da perspectiva do cineasta-intelectual, em relação aos personagens populares retratados e a sua experiência social – ao modo de uma visada científica que retira da própria exterioridade do olhar a legitimidade para seu conhecimento.

complexidade e sutileza dessas obras, em suas especificidades inclusive. Em todo caso, é contraditório, pois *Fim de Semana* flagra o germe da organização popular em ato, acontecendo, justamente, a partir dos processos de autoconstrução da moradia em periferias de grandes cidades brasileiras.

Aiano Bemfica – Mas eu suspeito, te ouvindo agora, que isso teria a ver com a posição do filme. No sentido de que, por ser um trabalho que tem como argumento prévio uma visão da cidade a partir da perspectiva da acumulação do capital e da forma de distribuição da força de trabalho, ele já vai com essa tese pronta – e flagra o que está acontecendo como materialização da tese pré-formulada. Ao mesmo tempo, como ele não surge dessa cidade que está sendo construída, talvez não consiga ter a sensibilidade fílmica de se abrir para perceber o que se constrói nas margens do evento.

Na antropologia há uma discussão sobre a questão dos rituais e seus acontecimentos: quando a gente olha o ritual a partir do que o move em termos de função na sociedade, a gente enxerga sua relação com a reprodução social, com as práticas tradicionais. Mas você percebe o que de fato acontece enquanto fenômeno quando olha para as margens do ritual, para aquilo que escapa da necessidade normativa. É como se você tivesse o objetivo e o afetivo: o material e o que é transversal a essa experiência objetiva. Eu fico pensando que é por aí. *Fim de Semana* busca entender a forma de reprodução material da cidade e o papel dos trabalhadores nessa reprodução da cidade formal e da cidade informal que eles autoconstroem. Mas ele não alcança as trocas que acontecem ali, a potência dessa experiência. Eu fico com essa sensação.

Cláudia – E penso que isso se relaciona com a crítica de Ermínia em relação ao Estado, à ausência de uma política habitacional, à maneira como o Estado acaba induzindo à periferização e precarização da experiência dos pobres. Essa crítica acaba sendo mais forte do que a percepção do germinar de alguma experiência transformadora para os próprios trabalhadores. Mas é verdade que, apenas dois anos depois, Ermínia Maricato faz *Loteamento Clandestino* (1978), no qual já aparece muito claramente a perspectiva de que a união e a organização populares podem transformar a realidade do próprio povo. O filme termina com uma vitória, uma conquista popular: aquela dos moradores de Cocaia que se organizaram para reivindicar as escrituras dos terrenos. E com uma festa que celebra a união popular em torno daquele processo. Ali já aparece, de modo mais resolutivo, o lado positivo daquela experiência.

Aiano – Sim. É como se fosse possível ver aquela experiência pela falta ou pela força. Você pode olhar buscando a falta do Estado, e exigir uma resposta objetiva, ou não: olhar e perceber o que está sendo popularmente construído.

Cláudia – E no final dos anos 1980, já no processo democrático e na primeira prefeitura petista em São Paulo, a de Luiza Erundina, como se lê no texto de Ana Claudia e Nilce, Ermínia vai trabalhar como secretária da Habitação, e uma de suas frentes de trabalho, junto com Nabil Bonduki (que foi seu aluno, assim como Raquel Rolnik), é justamente uma política habitacional por autoconstrução e autogestão. Ermínia vai assumir como política de Estado processos em que os próprios trabalhadores, através de fundos públicos para habitação, estarão à frente das decisões em relação à construção de suas casas. Entre uma coisa e outra, a redemocratização.

Vinícius Andrade – É um momento em que a aposta na possibilidade de mudança, de transformação a partir do Estado, como fruto de um processo anterior de construção e organização popular, era uma aposta possível, que fazia sentido para aquela geração de intelectuais advinda, sobretudo, do ambiente acadêmico – caso da Ermínia, na área de urbanismo e arquitetura, e caso de Tapajós, em outra área. Mas acho que isso acaba tendo um sentido diferente naquele momento. Eu tenho pensado muito sobre isso: o que para a gente hoje é estar dentro do Estado, fazer política dentro do Estado, e o que era para eles, naquele momento.

Em *Fim de Semana*, parece que, à medida que a narrativa vai caminhando, as próprias imagens criam um pouco de tensão com a narração. Parece que a narração não comporta tudo o que as imagens mostram. A partir daquela sequência do domingo, o filme se abre, surgem imagens que têm uma força expressiva tão grande que, de alguma forma, tensionam um pouco o lugar da narração. Nesse sentido, eu veria o processo como de aprendizado – para Tapajós, ao menos, não sei se o mesmo raciocínio é aplicável para Ermínia. Lembremos da recomendação da ala vermelha do PC do B (Partido Comunista do Brasil), de que Tapajós fazia parte: “Dêem um tempo da luta armada. Foi a nossa aposta num determinado período, mas não vingou da forma como imaginávamos. Não é que não seja uma estratégia possível, mas parece que não é a estratégia mais apropriada para esse momento. Vamos nos juntar aos trabalhadores e dar apoio à causa dos trabalhadores”. É o começo de um deslocamento e, quando a gente olha para *Fim de Semana* e para os filmes em sequência, parece que vai acontecendo um aprendizado, que é como Aiano falou: trata-se muito mais de fazer a leitura dos processos de luta, de tentar construir o filme mais à

feição desses processos, e menos em função de uma tese pré-determinada. Aos pouquinhos, os filmes expressam isso, até mesmo no estilo mais direto que adquirem.

Cláudia – Acho muito interessante o que você está dizendo, vai ao encontro de algo que eu tinha anotado aqui. Vejam se esta é uma hipótese que a gente poderia sustentar: que, à medida que a enunciação dos filmes se distribui entre diferentes vozes, abrindo mão da voz narradora, isso corresponderia a processos mais compartilhados, mais horizontais de realização fílmica. Haveria essa relação direta? Acho *Fim de Semana* um filme precioso, em vários sentidos – inclusive em suas contradições. Eu adoro o jeito como a voz narradora vai recolhendo aquilo que dizem os trabalhadores, as informações que eles trazem, a partir de suas vivências, informações que a narração recolhe e expande, abordando processos que diziam respeito a mais gente. Mas chega um momento em que ela abre mão dessa maneira de proceder, que é justamente quando taxa de alienação, para dizer sinteticamente, aos processos de autoconstrução. A narração afirma coisas que nenhum trabalhador falou – que não gosta da casa que fez, que não foi criativo na construção etc. Ninguém diz isso, mas o narrador se permite dizer. Na filmografia posterior do Tapajós, a narração vai se recolhendo, até ser totalmente dispensada em alguns casos.

Vinícius – E por vezes é uma narração super pessoal, que assume um lugar, uma posição no processo: inclusive na luta, como um realizador que filma a luta, caso de *Nada será como antes, nada?* (1984), onde Tapajós fala do lugar dele – de como ele filmava antes, de como ele acha importante filmar agora. Dos impasses da luta e da própria documentação da luta. Postura diferente do narrador do tipo “modelo sociológico”. Ora a narração é dispensada, ora ela aparece, mas de outra forma.

Cláudia – E, quando dispensada, são as vozes dos próprios trabalhadores que ocupam seu lugar, caso de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* (1979). Lá estão Djalma Bom, Expedito Soares, eles são os narradores. Ou as múltiplas vozes dos trabalhadores na sequência no sindicato, equalizadas com a voz de Lula, sem tanta diferença entre liderança sindical e massa dos trabalhadores.

Repito a hipótese: haveria correspondência entre processos mais coletivos de realização, mais horizontais, mais compartilhados, e enunciação mais múltipla também, em termos de vocalização do argumento, mais plural?

Aiano – Eu fico pensando que, mesmo se abrindo mão da narração, você pode realizar um filme no qual todo mundo fala aquilo que já está pré-determinado por uma tese – quando você só encontra nas pessoas o argumento que já estava dado. Ou, de modo

inverso, o narrador *off* pode se transformar em narrador autorreflexivo, que pensa os próprios processos. Em *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, o *off* remonta o processo, define escolhas, mas não é o *off* no mesmo formato que a gente estava falando antes, do tipo “sociológico”.

Mas eu acho que existe outro movimento no processo da busca horizontal. E talvez existam formas que dêem conta de sua complexidade sem voz nenhuma. Eu fico pensando que o recolhimento da narração é um dos reflexos, mas talvez não seja suficiente. Sozinho, ele não garante que se tenha alcançado ou não essa horizontalidade, esse descompromisso com a tese original. Ampliando para a trajetória de Tapajós, pensando esses movimentos dentro de uma trajetória filmográfica específica, penso que a chave está na seguinte questão: o que move essa relação, o que move as escolhas de montagem, o método de entrevista, os dispositivos escolhidos, e, no momento final da escolha, a forma de aparição das personagens? Isso está totalmente relacionado, claro, à temática do filme, ao contexto de realização – não existe nenhuma fórmula ou receita que garanta que, no resultado final, você terá alcançado.

Eu tenho pensado muito no processo de Dácia Ibiapina em *Ressurgentes – um filme de ação direta* (2014), e mesmo nas experiências do MLB (Movimento de Luta em Bairros, Vilas e Favelas), nos diferentes filmes feitos dentro do movimento. Como, em certa medida, o que determina essa relação entre os personagens que aparecem com a tese do filme é o tamanho que você dá pra eles, o tamanho que você dá para as vontades e as visões deles sobre o mundo, e o quanto você se permite enquanto realizador ou realizadora deixar que uma voz destoe daquilo que você pensava antes, e o quanto, ao realizar um processo de entrevista em profundidade, você procura a subjetividade daquela pessoa com quem você está trocando. E na hora que você vai montá-la você tem que ter isso em conta. Como aquela pessoa vem? Isso vale também para a escrita acadêmica. Ao abrir o seu texto para que outras vozes falem, você está horizontalizando o pensamento, ou ampliando a possibilidade de pensamento? Não necessariamente. Você pode escrever um texto sem que nenhuma das vozes entre diretamente, e ainda assim ter uma lógica, um motor de pensamento, que está conectado com aquela luta, com a experiência daquelas pessoas. Então o procedimento formal, estético, de escolha da entrada das vozes dos pesquisados não implica necessariamente esse compromisso. Ele é um compromisso anterior, motor de todas as escolhas, e que você só termina de alcançar no arranjo final. É um pouco o meu sentimento quando eu penso sobre a permeabilidade das vozes, porque senão a gente pode abrir as vozes e legitimar o argumento que, na verdade, é nosso. Nosso sempre vai ser,

enquanto realizador e realizadora, mas quão só seu, quão exterior à experiência, ou quão compartilhado e permeável ele é?

Vinícius – Eu lembrei daquela passagem, justamente, de *Cineastas e imagens do povo*, em que Jean-Claude Bernardet diz que não vai analisar *Linha de montagem* (1981, de Renato Tapajós) porque era um filme muito aderido ao sindicato; mas aí ele analisa *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979, Roberto Gervitz e Sergio Segall), argumentando que esse era um filme mais independente, mas ignora o fato de que o processo de *Braços cruzados* também esteve muito próximo à Oposição Metalúrgica de São Paulo, que era a oposição ao sindicalismo pelego. Inclusive com o Roberto Gervitz dizendo “esse filme é de vocês, o que vocês sugerem?”, numa das reuniões.⁶ Então essas questões são realmente complexas.

De um ponto de vista muito pragmático, essa relação entre os realizadores que têm uma origem, digamos, classe média intelectualizada, e os movimentos sindicais e sociais (que nesse momento não era só o caso de Tapajós, nem só de Gervitz e Segall), eu acho que ela permanece como uma tensão, porque os próprios movimentos permaneceram sem a possibilidade de ter acesso aos meios de produção cinematográfica durante muito tempo. Isso só veio realmente se tornar um pouco mais acessível agora. Não à toa tem uma produção, por exemplo, do MLB, que expressa muito bem essa possibilidade. O Tapajós, quando começou a realizar documentários, filmava em película. *Braços cruzados, máquinas paradas* foi feito em película. Era muito mais complicado, muito mais caro – e para os movimentos isso era uma questão concreta que inviabilizava as coisas. Então a questão de classe se coloca de saída.

Mas eu acho que essa hipótese de um processo de coletivização das realizações, que corresponde também a uma espécie de organização narrativa que tende mais para a polifonia, isso acontece porque os filmes vão se tornando mais coletivos mesmo... *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*, por exemplo, foi um filme feito por muitas câmeras: tem a câmera de Zetas Malzoni, tem o Tapajós, que aparece às vezes ao lado de Lula no palanque do Estádio de Vila Euclides, e tem imagens adicionais de Raulino – fora os planos de outros filmes, que este filme retoma. *Linha de montagem* também... um dos traços do conjunto de filmes das greves é a retomada de imagens, aliás.

⁶ Ocorrido durante o processo do filme, esse diálogo entre os cineastas e membros da Oposição Metalúrgica de SP foi revelado por Marcos Corrêa. Ver: Corrêa (2016).

Cláudia - Isso. Quando vemos as fichas técnicas dos filmes de Tapajós em associação com o sindicato, são muitas pessoas: Alípio Freire, Maria Inês Villares, Olga Futemma....

Vinícius – Às vezes na mesma função... Mas talvez a principal expressão disso, desse ensaio de coletivização dos processos de realização, seja o próprio movimento do vídeo popular. A gente não pode esquecer que o vídeo popular chega a criar uma associação, a ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular), que é nacional. Essa associação tinha várias frentes, com penetração em muitas cidades diferentes. Havia muitos agentes realizando isso de uma maneira muito regular e intensa, em São Paulo, Minas, Recife também. E é muito interessante notar que, nesse movimento, boa parte dos trabalhos se relacionam diretamente com as organizações. Quando você pega os vídeos feitos por Tapajós, Joel Zito, Coutinho, são trabalhos feitos sob encomenda, ou dentro de uma rede de organizações que é eminentemente coletiva. Era um jeito de sobreviver numa época difícil, mas que, ao mesmo tempo, aponta para esse lugar da realização audiovisual em meio a uma rede maior, tramada pelas organizações populares. Então acho que os filmes também passam a expressar essa nova geografia – ou economia – de realização. Aí, claro, cada um vai resolver de uma forma específica. E muitas vezes esse conjunto de filmes é desprezado exatamente por ser institucional, por ser próximo demais do que filma, mas a gente precisa olhar bem para eles para perceber todas essas complexidades históricas e atravessamentos que abrigam.

Cláudia – Nesse formato institucional que é desprezado, muitas vezes se atualiza, justamente, a forma do documentário clássico. Está lá a voz do narrador tradicional. Em *Mulheres no front* (Eduardo Coutinho, 1996), por exemplo, um filme feito junto às experiências de organização popular em diferentes cidades brasileiras, com a mediação do CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular), dentro dessa rede que Vinícius descreve, há algo do documentário tradicional. Ou seja: como disse Aiano, o formato pode ser careta, inclusive contar com narrador masculino em um filme sobre protagonismo feminino. Ainda assim, trata-se, nesse caso, de um filme claramente posicionado junto àquelas experiências que ele retrata. O fato de o filme não ter narrador e distribuir a sua argumentação verbal por muitas vozes não garante que ele esteja imbuído do posicionamento do movimento popular – não necessariamente ele está ao lado dos trabalhadores e dos movimentos por adotar essa forma.

Embora eu concorde com isso, em tese, eu penso que, historicamente, se observarmos a trajetória de Tapajós, a hipótese que levantei se sustenta. Na linha do que Vinícius disse: é um momento em que os meios de produção e circulação das imagens ainda

estão restritos e concentrados em poucas mãos (em função, inclusive, da historicidade da técnica). Ter as razões da greve ditas, em *Que ninguém nunca mais ouse duvidar*, por um grevista, Djalma Bom, e não por um narrador externo, ou ter a continuidade da greve afirmada por Expedito Soares, operário sindicalizado, resulta efetivamente de uma aproximação da realização fílmica ao movimento sindical. Guardadas as diferenças, é um pouco aquela ideia do discurso indireto livre: quando ainda não é o próprio trabalhador que pega a câmera e faz o filme do seu movimento, ter a sua voz conduzindo o processo é uma forma de "dizer" junto com ele, mesmo que se mantenha a mediação do cineasta especializado.

Aiano – Sim, eu concordo. Talvez o que resolva essa equação seja a mediação, justamente como Vinícius trouxe, certa geopolítica da realização, no sentido amplo, e certo processo, no sentido das experiências específicas. É o processo que vai amarrar o realizador ou realizadora à visão de mundo e às experiências das pessoas filmadas. Acho que a multiplicidade de vozes vem junto com essa horizontalização e descentralização do processo. O processo é o meio, as vozes estão amarradas com isso, uma vez que construídas junto de um ambiente mais horizontal. Eu acho que nesse sentido é uma influência dupla: a multiplicidade de vozes indica que o processo foi mais horizontal, mas o processo mais horizontal também garante a multiplicidade, porque ele incide, ele amarra o cineasta, realizador ou realizadora, naquilo que ele faz. A partir do momento que você está com o corpo dentro daquilo, são várias câmeras – eles se sentam, discutem, trocam imagens entre si, exibem ou não com os trabalhadores em montagem. Tudo isso influencia muito nas decisões. É muito diferente de você simplesmente montar um filme para fora, já que, nesse caso, o filme vem com aquela potência do "dentro". Nesse sentido, o processo é mediador, e a linguagem é uma consequência.

Vinícius – Por isso é importante olhar para esses filmes não apenas como resultado, mas como processos de realização, porque isso nos permite perceber as relações. Nesse sentido, gosto muito da ideia de colaboração ou de aliança – entre realizadores e realizadoras e movimento – e ela se repõe a cada processo específico, no qual o diálogo acontece de uma certa maneira. É muito difícil para os movimentos produzir suas imagens, a gente sabe, porque lutar e filmar ao mesmo tempo é complicado. A produção das imagens requer uma organização a mais. Então as alianças são muito bem-vindas. Inclusive o Aiano pode falar sobre como esse processo se dá no MLB.

Cláudia – Só um adendo: no caso do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, nos anos 1970, Renato Tapajós é convidado a filmar e prosseguir filmando com eles. Interessa efetivamente, é claro, para a diretoria do sindicato e para a organização da luta que os filmes sejam feitos.

Aiano – Claro que há movimentos e movimentos, organizações e organizações, com tamanhos, objetivos e estruturas diferentes. Mas ter dentro de um movimento popular

estrutura suficiente para poder contar com quadros formados, capacitados e equipados para fazer a comunicação, para realizar filmes, em meio a tantas outras tarefas, é complicado, é muito trabalho. Os movimentos sociais são justamente a coordenação de ações de diferentes pessoas em prol de objetivos comuns. Claro que há movimentos ligados a uma pauta identitária territorial específica, fechados em sua conformação – eles têm isso como característica, o que é da autonomia do próprio movimento. Mas – pensando em movimentos expansivos, movimentos de massa – quanto maior o número de pessoas envolvidas em torno daquela pauta, mais próximos eles estarão dos seus objetivos específicos ou gerais. É muito importante essa aliança.

Falando de um lugar híbrido de realizador que circula com as imagens e com os filmes, como militante também desse processo, eu sinto que a demanda por originalidade da imagem, ou mesmo aquela de uma relação originária do realizador com o lugar onde ele produz imagens – no campo das lutas populares, pelo menos – é uma demanda muito mais do circuito onde as imagens circulam, ou seja, dos festivais...

Cláudia – Ou do circuito acadêmico universitário...

Aiano – Sim, ou seja, um lugar mais de circulação das imagens do que do movimento em si. Acho que é preciso enxergar que lá dentro há lideranças e quadros populares que têm tarefas que são muito importantes e que nem sempre podem parar para fazer outras coisas. Voltando esses dias para as experiências na Izidora,⁷ eu estava repensando a trajetória de Edinho, por exemplo, meu amigo, companheiro, coordenador nacional do MLB. Ele entrou numa oficina de rádio na Izidora em 2014, mas se interessou pela fotografia, pelo cinema. Começou fazendo filmes e faz filmes ainda – trabalha com isso –, mas a maior parte do tempo ele dedica para as tarefas da coordenação nacional do movimento. Ele já coordenou uma ocupação inteira, nova, cheia de tensão, negociação. Então, para ele, ter ali os aliados, as aliadas, estudantes universitários ou outros e outras jovens comunicadoras do bairro – que estavam em processo de formação, mas que ainda não tinham condições de tocar o processo sozinhas –, ter outras câmeras filmando, enfim, foi muito importante. Já que naquele momento da atuação de Edinho não dava para deixar de negociar para segurar a câmera.

⁷ Composta pelas ocupações Rosa Leão, Esperança e Vitória, a Região da Izidora nasceu no vetor norte de Belo Horizonte em junho de 2013. Localizadas em um dos eixos de valorização imobiliária da capital mineira, as mais de 10.000 famílias (cerca de 40.000 pessoas) sofreram ao longo dos anos de 2014 e 2015 intensa pressão política, jurídica e militar para que fossem despejadas, configurando-se como o maior conflito fundiário urbano da América Latina e um dos seis maiores do mundo. Em resposta a essa pressão, foi formada uma ampla rede de solidariedade e resistência (a rede #Resiste Izidora), composta por moradoras/es, lideranças comunitárias, movimentos sociais, artistas, comunicadoras/es, professoras/es, estudantes, universidades e setores progressistas da igreja e do Estado. Entre os filmes que aqui mencionamos, *Memórias de Izidora* (2016), *Na Missão, com Kadu* (2016) e *Izidora: dias de luta, noites de resistência* (2020) foram realizados no bojo desses processos.

E na experiência do MLB, ao longo desses anos, eu acho que é muito importante contar com a possibilidade de que a imagem participe da projeção da luta – porque a imagem circula, seja por internet, seja provocando o interesse de uma curadoria. É a imagem que está abrindo os caminhos, construindo novos espaços e ampliando o alcance dessa luta. Nesse ponto, eu tenho muita convicção de que a gente tem que tomar muito cuidado com o que está sendo cobrado dessas imagens em outros ambientes – diferente do que as lutas de fato apostam quando resolvem transformar a imagem num elemento tático delas, em mais uma ação coordenada em um conjunto de ações.

Cláudia – Sim! Importante considerar o papel, a agência dessas imagens no processo histórico, que vai muito além da recepção de um filme, não é? E talvez Jean-Claude Bernardet, nos anos 1970, em sua crítica aos filmes das greves, tenha considerado de maneira muito restrita “o filme”, ou seja, narrativa, discurso, linguagem... sem valorizar a dimensão processual e a agência dessas imagens naqueles processos de luta em curso. Uma crítica estritamente estética, não é?

Vinícius – É institucional, para brincar com os termos dele. Porque defende a instituição cinema, o circuito cinema, a fruição cinema. Mas é importante também. E faz parte do debate.

Cláudia – Sim. Seguindo a trilha de Aiano, e pensando nos modos como a produção de imagens incide nos movimentos sociais, talvez a gente pudesse buscar agora continuidades e descontinuidades entre esses dois tempos: anos 1970/80 e contemporaneidade. Ou mais tempos, até... já que há também o momento do vídeo popular, pós-redemocratização.

Aiano – Enquanto vocês estavam conversando, eu tomei nota de algumas coisas. Primeiro, acho interessante notar como, de um lado, existem demandas nos territórios que seguem em continuidade – se pensarmos em *Fim de Semana*, por exemplo, na expansão e construção da cidade (tanto formal como informal), em sua relação com a força de trabalho, no papel dos mutirões... Isso apareceu em um dos encontros do minicurso, na fala de uma moça: “Nossa, é impressionante ver como os problemas continuam os mesmos”. Ao mesmo tempo que os problemas continuam os mesmos, é interessante perceber que as soluções, ainda que não continuem as mesmas, também guardam continuidade. Tanto na forma de organização, como na forma de participação. Os mutirões, por exemplo, ainda são a forma de construção dentro de uma ocupação urbana, uma das principais formas de produção literal, material, do espaço.

Cláudia – Só um parêntese: ao assistir os vídeos da campanha de financiamento da Creche Tia Carminha (MLB)⁸, fiquei pensando nisso: como as imagens do mutirão de construção remetem àquelas de *Fim de Semana* (onde vemos os moradores construindo em mutirão, em localidades periféricas da Grande São Paulo, as sedes das associações de amigos de bairro).

Aiano – Era exatamente onde eu iria chegar. Quando ouvi o comentário dessa moça, me lembrei na hora da Creche Tia Carminha, que é quase um marco zero da prática de comunicação mais sistemática construída pelo MLB em Minas – não que não houvesse práticas anteriores, havia experiências isoladas e outras em paralelo também. De todo modo foi uma experiência pioneira. A gente sabia, havia uma demanda: resolver a construção da creche. Havia uma ferramenta: o financiamento coletivo. Havia outra ferramenta, que era o mutirão. O mutirão precisava de financiamento, e o audiovisual entra para fazer a conexão entre as pontas. A luta já estava acontecendo – a gente precisava encontrar formas para a imagem entrar nessa luta e participar do fortalecimento dela.

A demanda pela creche está completamente relacionada à luta das mulheres, que são em sua maioria as grandes lideranças territoriais das ocupações urbanas (como os filmes mostram). São elas que têm que conciliar o trabalho doméstico com outras formas de trabalho, que sofrem com as diversas facetas da violência nesses territórios – pois são territórios atravessados pela violência do Estado, mas que também sofrem as ausências do mesmo Estado. E o mutirão aparece como uma solução de construção objetiva, material. E como a imagem pode participar disso? É nesse sentido que eu digo de continuidade e de ruptura, e esse exemplo pra mim é forte. Porque você tem a continuidade do problema, uma certa continuidade da solução, mas tem também a ruptura, pois pode lançar mão da imagem como mobilizadora direta de recursos financeiros para resolver o problema.

Em termos de linguagem, para puxar o fio anterior da conversa, acho que esse recurso um pouco publicitário que aparece no vídeo da creche, por exemplo, entra para embolar o meio campo, se a gente for atualizar a questão. Porque esse vídeo tanto mobiliza uma estrutura de documentário mais tradicional, ainda que sem o narrador, como tem um apelo publicitário forte, uma linguagem emotiva, o uso da música como recurso de melodrama para provocar sentimentos de forma controlada – recursos que considero válidos e

⁸ "Construindo a Creche Tia Carminha" foi uma das primeiras campanhas de comunicação online feitas pelo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) em Minas Gerais. A iniciativa tinha como objetivo levantar recursos para construir, através de mutirão, uma creche comunitária na Ocupação Eliana Silva - comunidade localizada na região do Barreiro, periferia de Belo Horizonte. Cabe destacar que toda a gestão, planejamento e gestão da campanha foi coletiva, contando com militantes, apoiadores e voluntários em todas as etapas de sua realização. A página com o vídeo da campanha pode ser acessada através do link: www.catarse.me/crecheelianasilva.

acionáveis, de acordo com os objetivos de circulação daquela imagem. E penso que é injusto que o cinema institucional, seja através de festivais, ou da academia, cobre de um movimento popular um comprometimento anterior com uma formulação estética das imagens da luta. Você quer formulação estética mais objetiva do que conseguir construir uma creche e contribuir para que 70 mães possam participar mais, ter mais autonomia sobre o seu tempo? Importante considerar as demandas daquelas imagens e os seus processos.

Cláudia – Eu adorei essa sugestão de “montagem” entre *Fim de Semana* e o vídeo da Creche Tia Carminha: 40 anos os separam, digamos assim, e ainda assim há muita coisa em comum. Seja na experiência social, seja nas imagens do mutirão. Por outro lado, há diferenças – se comparado a *Fim de Semana*, entra fortemente em jogo no vídeo da creche uma dimensão performativa das imagens, que buscam sensibilizar os espectadores e espectadoras para, como diz o letreiro, “mudar aquela realidade”. A realidade das mulheres, por exemplo, que não têm autonomia financeira, que dependem da creche para trabalhar. Poliana⁹ vai dizer isso super bem no vídeo: na ocupação, muitas mulheres dependem do Bolsa Família porque não podem sair para trabalhar, têm os filhos pequenos etc. Mas, além disso, há desde o começo uma ambição crítica, explicativa... O vídeo é curtíssimo, mas já começa com uma fala de Léo Péricles,¹⁰ que entra como narração: ele comenta que as ocupações resultam da irresponsabilidade do Estado, que não responde à altura às necessidades dos trabalhadores. Então tem tudo isso: desde a razão de existir das ocupações segundo uma liderança do movimento, passando pela condição específica das mulheres naquele contexto, e chegando ao apelo performativo para que o espectador ajude a transformar aquela realidade.

Aiano – Acho que sua fala retoma bem algo do que já falamos aqui, sobre a relação entre o processo e as vozes. A busca da horizontalidade, o compromisso ético. O fato de que um vídeo feito para buscar recursos financeiros se abra para a teorização política e para a adesão à tese do movimento. Isso foi uma escolha de montagem. Porque ele poderia ter funcionado muito bem, como funcionam outros vídeos, que são simplesmente apelativos: “Olha, temos uma creche! As famílias precisam de você! Essa criança é bonitinha, dá o seu dinheiro!”. Todas as vezes que a gente vai construir esses vídeos, feitos para circularem na internet e para mobilizarem recursos, há uma diretriz primeira: ainda que seja preciso mobilizar e alcançar o recurso, é preciso também utilizar o espaço que esse vídeo gera – porque circula muito, e para públicos muito mais amplos do que o de festivais – para

⁹ Poliana Souza é moradora da Ocupação Eliana Silva (Barreiro), coordenadora Nacional do MLB e uma das principais lideranças da luta por moradia na cidade de Belo Horizonte.

¹⁰ Morador da Ocupação Eliana Silva, Leonardo Péricles Vieira foi membro da coordenação nacional do MLB e um dos responsáveis pela reorganização do movimento no estado de Minas Gerais. Atualmente, é presidente nacional do partido Unidade Popular.

politizar a questão, para debater o porquê da ocupação, para debater o porquê de a mulher estar em casa. Outros que fizessem esse vídeo promocional, que não fossem do MLB, teriam talvez aberto mão dessa discussão. E poderiam alcançar o objetivo financeiro. Nesse sentido, é também uma continuidade: um documentário curto, que aciona a forma de um discurso publicitário, mas que mantém a forma do documentário político engajado em sua realidade.

Vinícius – Eu concordo com vocês e acho que muitos desses motivos visuais, que têm por trás motivos objetivos e concretos, retornam nesses filmes. Mas talvez sendo monotemático em relação aos processos, fico pensando que há também diferenças. O MLB, pelo que acompanho, é um movimento que tem conseguido desenvolver essa parte da comunicação de maneira bem intensa. E quando a gente olha para esses filmes lá de trás, são filmes de um período de descoberta da importância disso, de se fazer essa disputa das imagens pelos movimentos, na virada dos anos 1970 e 80 – quando o vídeo popular começa a despontar e surgem algumas experiências bem importantes, como a TVT. Mas, enfim, aquilo que então começava vai se expressar hoje de outra forma.

Ao mesmo tempo, acho que é preciso olhar para cada movimento. Porque esses processos de realização, em maior ou menor medida, estão submetidos às possibilidades e aos limites de cada período histórico. Então, tem movimentos que se estruturaram mais, que resistiram, outros que se desfizeram. E tem essa coisa de sempre recomeçar. Isso fica bastante evidente em um filme como *Cadê Edson?* (Dácia Ibiapina, 2020), sobre o qual a gente já conversou bastante: como essas questões político-sociais e históricas incidem diretamente na vida dos militantes, dos movimentos. Me parece que é preciso pensar em cada movimento, em cada processo, para ver como isso está sendo desenvolvido, e para encontrar essas possíveis conexões.

Fico pensando, por exemplo, no MST, que é um movimento que atravessa as décadas – não à toa, porque é de um nível de organização incrível, louvável. No MST também há uma mudança no registro, no tipo de motivo presente nos filmes, o que tem a ver com a própria organização da luta. Quando a gente olha para os primeiros filmes do MST, tem algo muito relacionado àquele momento da luta, com o propósito de apoiar e reforçar o processo de organização e consolidação da luta no campo. Se a gente olha para um documentário mais recente, como *Chão* (Camila Freitas, 2019), ele já opera de um outro lugar – o movimento já está consolidado, ele focaliza outras questões. Aliás, focaliza, na minha opinião, especialmente, as conquistas dessa organização, aquilo que se estruturou e que se acumulou ao longo de anos de atuação.

Por isso penso que a dimensão pedagógica dos filmes é algo fundamental – quando o filme consegue reter, expressar, organizar e tornar transmissíveis os modos de organização,

as estratégias de ação, aquilo que tem a ver com a identidade de cada movimento. Ela participa diretamente do processo de continuidade da luta. E se coloca, de alguma forma, contra os apagamentos e o eterno recomeço a que as lutas estão submetidas em nosso país. Com ciclos de violência que desfazem o que havia sido conquistado. Hoje a gente tem a possibilidade de que os filmes inspirem as lutas, e se tornem peças pedagógicas de recomeço, entre outras peças. Os próprios filmes depositam os saberes que os movimentos construíram para que não seja necessário recomeçar do zero, a todo tempo. Então, o MLB me parece que tem muitos méritos nessa construção que já vem de alguns anos...

Aiano – O MLB tem 20 anos, 21 anos. O que você falou me lembrou algo que disse Poliana Souza, coordenadora nacional do MLB, da ocupação Eliana Silva. O movimento se organizou na década de 90, em Belo Horizonte e em Pernambuco. Em BH, a primeira experiência é a ocupação Vila Corumbiara, na região do Barreiro. Por uma série de razões, entre elas a morte de lideranças na cidade, o MLB foi se desorganizando, deixou de ter um núcleo forte de continuidade de 1999 até 2009, 2011. E aí, entre 2009 e 2011, ele começa a se reorganizar com força – para, em 2012, fazer a ocupação Eliana Silva. No tempo da Vila Corumbiara não havia uma prática de registro – não estou falando nem de produção de filmes, estou falando de registro mesmo, de audiovisual. De construção de memória com imagens que, por vezes, nem circulam – constituem acervos internos até que sejam remontadas, retomadas, e aí, sim, irão circular em um novo filme. De toda forma, não existia nenhuma dessas experiências na época da Vila Corumbiara, e o que acontece? A Poliana costuma dizer que muita coisa poderia ter sido feita de forma diferente na experiência da Eliana Silva se houvesse uma transmissão do que se deu na Vila Corumbiara, se houvesse essa continuidade. Mas a morte das coordenações, das lideranças, e a inexistência de uma memória – seja ela através de filmes, ou através de imagens internas – fizeram com que o MLB tivesse que se reinventar. Foi quando Leonardo Péricles se transfere do movimento estudantil para o movimento de bairro que se iniciou essa reconstrução.

Então, quando a gente se esforça para produzir e organizar acervo, é muito maior do que fazer um filme, é muita imagem que se produz hoje em dia. Dácia Ibiapina também fala sobre isso, na experiência dela com *Ressurgentes*, na entrevista que Vinícius fez com ela:¹¹ de como o filme é um detonador para a reorganização das imagens que já existiam, mas que estavam dispersas nas gavetas das pessoas. E o filme também é isso, mesmo que não seja uma organização no sentido bibliotecário do acervo, um filme é uma organização de memória: ele reativa, rearticula, recontextualiza. O filme em si é uma forma de organizar

¹¹ Entrevista concedida em 2015 pela diretora, na ocasião da exibição de *Ressurgentes - um filme de ação direta* no 19º *forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte), ainda a ser publicada.

essa memória. A gente tem trabalhado muito nesse sentido: circular esses filmes, contar o que está acontecendo, contar essa história, montar esses arquivos, é uma forma da gente garantir a continuidade dessa história. E esses filmes têm uma circulação e um impacto direto, às vezes literal: “vamos fazer uma reunião com um núcleo de famílias sem teto, vamos mostrar tal filme, para discutir tal experiência?”. É possível. Por outro lado, tem uma circulação mais indireta e a transmissão do que se passou. Quando você vê um filme como *Conte isso aqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito, 2018), por exemplo, você se projeta naquela situação. Isso para uma família sem teto que não fez uma ocupação ainda, que não participou, é importante também.

Quanto à organização desses arquivos, tem outra experiência que a gente está começando a desenvolver dentro desse contexto de pandemia, que é a Mostra Lona,¹² que está sendo reorganizada para que tenha mais cara de plataforma e de arquivo do que de festival. Para que o festival seja uma ação dentro dela, mas que ela esteja mais ligada à memória dos territórios. Um lugar onde você possa assistir *Na missão, Com Kadu* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, Kadu Freitas, 2015) ou *Memórias de Izidora* (Vilma da Silveira, João Victor Silveira de Paula, Kadu de Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende, 2016/2020), ou *Izidora dias de luta, noites de resistência* (Edinho Vieira, Raquel Rodrigues e Sthefany de Paula, 2020), junto com outros elementos de composição expandida, seja um pequeno parágrafo sobre aquela história, textos sobre aquele território, reportagens, que você tenha ali uma memória daquela experiência que marcou tanto a vida das pessoas, mas que pode também construir experiências futuras a partir desse acúmulo que as imagens registram. E tem sido muito importante pensar esse imbricamento entre uma constituição de memória, não tanto de uma forma subjetiva, mas objetiva mesmo, e a construção da ação em si.

Vinícius – Me preocupa essa dimensão da morte. Quando a gente fala da possibilidade da transmissão desses saberes, algo que é especialmente sensível para os movimentos, o apagamento, a morte, o assassinato de lideranças – a gente vive um período de massacre. Isso sempre aconteceu nas periferias. Eu acho que tem diferença entre os momentos, mas fico pensando na importância desses motivos que retornam, e ao mesmo tempo são subjetivos e objetivos, dizem respeito aos filmes em suas formas e processos... pra gente realmente lutar contra a morte dos saberes, das pessoas, dos militantes, especialmente neste momento.

¹² Todos os filmes realizados junto às lutas do MLB que citamos ao longo desta conversa estão disponíveis gratuitamente na Mostra Acervo, uma das iniciativas da plataforma Mostra Lona - Cinemas e Territórios (www.mostra-lona.com.br/acervo).

Cláudia – Queria falar duas ou três coisas sobre essa questão da memória, lembrando do artigo de Nicole Brenez,¹³ da ideia de cinema de intervenção social, que teria como uma terceira frente de trabalho elaborar as memórias das lutas. Me emociona muito quando o cinema, quando realizado junto às lutas, consegue registrar o fato de que o processo de organização popular, em si, é emancipatório, ou potencialmente emancipatório, mesmo quando as derrotas se impõem. Então me lembrei de um trequinho de *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987), em que Serli e Luci – as duas cunhadas que estão acampadas no Incra, em Porto Alegre, para pressionar pela reforma agrária – falam sobre como a vida delas está sendo mexida por aquela experiência. Comentam que estão aprendendo coisas novas, e Serli diz que passou a educar os filhos diferentemente, a partir daquela vida nova que está levando – uma vida que era mais restrita ao doméstico, à esfera privada, já que Serli é mulher e mãe numa cultura camponesa mais tradicional. E daí, no bojo do acampamento e da luta, a vida privada e a pública passaram a se imbricar de maneira inédita. Quer dizer, há um processo emancipatório na própria organização popular, que pode incidir de diferentes maneiras sobre as pessoas.

E pensando na questão da memória, lembraria que *Fim de Semana* abre com uma panorâmica, no final da primeira sequência, mostrando a paisagem de Taboão de São Bernardo do Campo. E o filme fecha também com uma panorâmica, da mesma paisagem, mas na direção contrária – já em silêncio, sem narração. E é como se ele nos convidasse a rever aquela paisagem, informados agora por uma história popular de produção daquele espaço, algo que os livros não contavam, ainda mais naquela época. Isso eu acho muito forte no filme: registrar uma história da cidade que não é contada, considerando um modo de produção do espaço que é, grosso modo, desconsiderado, invisibilizado.

Aiano – Voltando à retomada das imagens, eu estava conversando sobre isso com Edinho. Há um senso de autoria diferente aí, se a gente compara com o cinema no sentido institucional. Por exemplo, tem os planos de Kadu. Como eles estão presentes no filme *Memórias de Isidora*, onde aquele coletivo de cineastas, moradores de ocupação, através de realizadores e realizadoras, filmam uma memória do território, enquanto em *Na Missão, com Kadu* o ato é frontalmente tematizado. De como essas imagens participam dessa memória, mas também estão dispostas a diferentes possibilidades de montagem, inclusive montagem nenhuma – brutas para outros ambientes, como virtuais ou jurídicos. E de como isso diferencia essa produção de uma produção autoral estrito senso, que é aquela onde você é o autor da imagem que você produz e passa a ser o proprietário dela e ela só circula mediante, inclusive, um pagamento.

Cláudia – Te ouvindo também as associações vão correndo soltas... Eu fiquei pensando nos planos que estão em *A luta do povo* (1980, Renato Tapajós), mas também em

¹³ Ver Brenez (2017b).

Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar, que são planos que a gente não sabe quem fez. Tem imagens ali que são preciosas. Por exemplo, o registro do velório de Santo Dias, líder sindical da Oposição Metalúrgica assassinado pela polícia em São Paulo em 1979. Assim como registros da grande manifestação contra a carestia na praça da Sé, que foi violentamente reprimida pela polícia. Quem fez aquelas imagens? Terá sido a equipe Tapajós e o seu coletivo? Não sabemos... são imagens que registram, que inscrevem uma memória das lutas que são retomadas naquela montagem de maneira pertinente, sempre jogando para o coletivo, sempre expandindo. Quem as terá feito?

Vinícius – Sim, a demarcação de uma perspectiva, de um ponto de vista, se perde também. Quando a gente olha a forma como, por exemplo, aqueles discursos de Lula no Estádio de Vila Euclides são filmados – uma hora de um lado, outra hora de outro, tem uma certa confusão, entre aspas, no registro dessas manifestações, que colabora para construir uma perspectiva mais coletiva, eu diria.

Cláudia – E tem a ver com a ocasião de filmar, ocasião tática de estar ali e filmar, a partir desta ou daquela posição.

Vinícius – A imagem possível, não é? Tem aquela imagem do final de *Atrás da porta* (2010, Vladimir Seixas) – quando eles estão sendo retirados do prédio, um dos últimos é o Vladimir, com a câmera. E o policial civil que está na porta diz para Vladimir: “você vai ser o último”. Ele conta na entrevista que fiz para a tese¹⁴ que, nessa hora, teve muito medo, só que esse outro militante acaba ficando muito nervoso, confrontando a polícia e roubando a atenção. É o tempo que o Vladimir precisa para fazer o *take* e guardar a câmera.

Cláudia – E garantir a sobrevivência das próprias imagens.

Vinícius – Sim, traficar isso para fora do prédio e depois resolver a situação. Esses filmes têm muito isso – qual plano era possível. Se acotovelando no estádio ou na porta do sindicato, ou na saída da ocupação.

Cláudia – No caso dos filmes do MLB, há dois de denúncia de despejos violentos, arbitrários, *Manoel Aleixo* e *Temer Jamais*. Em meio à repressão policial, que imagem fazer? Em meio ao campo de batalha.

Vinícius – Ou em *Conte isso*, quando é preciso filmar no escuro mesmo, quando não se pode ir muito além dos limites do terreno...

Aiano – Eu fiquei querendo comentar sobre os planos gerais nos filmes do MLB, a partir das duas panorâmicas que Claudinha mencionou em *Fim de Semana*. Em *Entre nós talvez estejam multidões*, a gente busca algo semelhante, com a volta do plano geral, mas

¹⁴ Intitulada “Intervir na História - Modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil”, defendida em 2019, sob orientação de Cláudia Mesquita, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

buscando dar profundidade para ele a partir dos sujeitos, das histórias, das subjetividades que estão lá. Sempre o mesmo plano, mas que volta em tempos diferentes, acompanhando narrativamente o filme, marcando os momentos e relacionando um pouco com a atmosfera do filme em cada momento. Ao retornar a essas imagens tendo escutado, conhecido, visto, vivido com aquelas pessoas que estão lá dentro, elas não são mais um plano geral de apresentação genérica de um espaço, ela ganha um adensamento, uma profundidade. E aquelas pessoas são daquele lugar, então conecta mesmo com essa ideia da produção da cidade, a produção da cidade por essas pessoas, que são muitas vezes tratadas de forma criminalizada, como a margem, como desordem, mas, no final das contas, são quem está lá construindo a partir de seus sonhos, suas demandas, suas formas de organização, seu trabalho, enfim.

Referências

ANDRADE DE OLIVEIRA, V. *Intervir na História: Modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/31965>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ARAVECCHIA-BOTAS, N.; DE CASTRO, A. C. V. Fin de semana y Loteamiento clandestino: aproximaciones al universo popular de la vivienda en São Paulo (1970-1990). *Ensayo: Revista de arquitectura, urbanismo y territorio*, v. 1, n. 2, p. 13-35, 2020.

BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003.

BRENEZ, N. *Contra-ataques, sobressaltos de imagens na história da luta de classes*. Levantes. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017a. p. 71-89.

BRENEZ, N. Informação, contra-informação, ur-informação, fílmicas. *Revista ECO-Pós*, v. 20, n. 2, p. 211-231, 2017b. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/12495/8784. Acesso em: 28 jul. 2021.

BUTLER, J. Vida precária, vida passível de luto. In: *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 13-56.

CESAR, A. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista ECO-Pós*, v. 20, n. 2, p. 101-121. 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/12493. Acesso em: 28 jul. 2021.

MARICATO, E. et al. Os mutirões de São Paulo e reforma urbana - Entrevista. *Revista Proposta FASE*, ano 12, n. 35, 1987.

MESQUITA, C. Nós construímos a cidade – o documentário e a luta popular por moradia, de Fim de semana (Tapajós, 1976) a Mulheres no front (Coutinho, 1996). In: *Catálogo do*

forumdoc.bh 2020, p. 124-130, 2020. Disponível em: www.forumdoc.org.br/catalogo.html. Acesso em: 28 jul. 2021.

MESQUITA, C. C.; DE OLIVEIRA, V. A. Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 28, p. 78-96, 2020. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7576651.pdf> . Acesso em: 28 jul. 2021.

Filmografia

A CLASSE Roceira. Direção de Berenice Mendes. Curitiba, 1985 (28 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hTtsGcsqwYw . Acesso em: 28 jul. 2021.

ATRÁS da porta. Direção de Vladimir Seixas. Rio de Janeiro: Gume Filmes, 2010 (92min). Disponível em: https://youtu.be/EuVel_QqYFM. Acesso em: 28 jul. 2021.

BRAÇOS cruzados, máquinas paradas. Direção de Roberto Gervitz e Sergio Segall. São Paulo, 1979 (76min). Disponível em: <https://youtu.be/m6rXIQVWLA8>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CADÊ Edson? Direção de Dácia Ibiapina. Brasília: Trotoar e Carneiro de Ouro, 2020 (73 min). Digital Full HD.

CHÃO. Direção de Camila Freitas. Brasília: NEBULOSA FILMES e TROTOAR, 2019 (110min). Digital 4k.

CONTE Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados. Direção de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas, 2018. Digital Full HD (23min). Disponível em: <https://youtu.be/o4u-XatEpto>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CONSTRUINDO a Creche Tia Carminha. Direção de Aiano Bemfica e Cristiano Abud. Belo Horizonte: S.N, 2013. Digital Full HD (4min). Disponível em: www.catarse.me/crecheeliasilva. Acesso em: 28 jul. 2021.

CORUMBIARA. Direção de Vincent Carelli. Recife: Vídeo nas Aldeias, 2009. Digital (120 min).

DENÚNCIA! Violência e ilegalidade durante despejo da Ocupação Temer Jamais, [S.l.: Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas], 2020. Publicado pelo canal do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZpnfZCOql08>. Acesso em: 27 set. 2020.

ENTRE NÓS Talvez Estejam Multidões. Direção de Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: Amarillo Produções Audiovisuais, 2020. DCP (92min).

FIM de Semana. Direção de Renato Tapajós. São Paulo, 1976 (31 min). Disponível em: <https://youtu.be/gDm-vajAtrM>. Acesso em: 28 jul. 2021.

IZIDORA: Dias de luta, noites de resistência. Direção de Edinho Vieira, Raquel Rodrigues e

Sthefany Paula. Belo Horizonte: Ocupa Mídia, 2020. Digital Full HD (30min). Disponível em: <https://youtu.be/P5R8GZzYODs>. Acesso em: 28 jul. 2021.

LINHA de montagem. Direção de Renato Tapajós. São Paulo, 1981 (88 min). Disponível em: <https://youtu.be/svh-lGcSDmU>. Acesso em: 28 jul. 2021.

LOTEAMENTO Clandestino. Direção de Ermínia Maricato. São Paulo, 1978 (24 min). Disponível em: <https://youtu.be/FKZY5yDyWS4>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MEMÓRIAS de Izidora. Direção de Vilma da Silveira, João Victor da Silveira, Kadu Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende. Belo Horizonte: S.n., 2016. Digital Full HD (52min). Disponível em: <https://youtu.be/6EldMsUUa00>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MULHERES no front. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cecip, 1996 (36 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=cposUWFPHhk&t=137s. Acesso em: 28 jul. 2021.

NADA será como antes, nada? Direção de Renato Tapajós. São Paulo, 1984 (44 min). Disponível em: <https://vimeo.com/39948647>. Acesso em: 28 jul. 2021.

NA MISSÃO, com Kadu. Direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: S.N., 2016. Digital Full HD (28min). Disponível em: <https://youtu.be/E9tewVeNPPU>. Acesso em: 28 jul. 2021.

QUE NINGUÉM, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores. Direção de Renato Tapajós. São Paulo, 1979. (35 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=W60Sk9MhTxQ&ab_channel=VictorGuimar%C3%A3es. Acesso em: 28 jul. 2021.

TRABALHADORAS metalúrgicas. Direção de Renato Tapajós e Olga Futemma. São Paulo, 1978 (17 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=7GvX0QbYcl0&ab_channel=DanielLage. Acesso em: 28 jul. 2021.

TERRA Para Rose. Direção de Tetê Moraes. Rio de Janeiro, 1987 (82 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=DcK9rWBZBoc&ab_channel=CineAntiquaPurple. Acesso em: 28 jul. 2021.

RESSURGENTES – um filme de ação direta. Direção de Dácia Ibiapina. Brasília: Trotoar e Dácia Ibiapina, 2014 (74min). Digital Full HD.

SOBRE OS AUTORES

