



PRODUÇÃO



amarillo.

APOIO



REALIZAÇÃO



INCENTIVO



CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE
GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

1460/2021

EDITORIAL

Esta publicação é parte e deriva das outras ações que vêm compondo a *Mostra-Plataforma LONA – Cinemas e Territórios* desde 2020. Assim como as exposições, os debates e as oficinas, os Cadernos Lona também partem do desejo de construir um espaço de formação contínuo e diversificado. Dessa forma, a nossa proposta aqui é fortalecer o campo da reflexão e da pesquisa em torno dos atravessamentos, proporcionados pela Mostra, entre filmes e territórios.

Sem se prender a uma linguagem ou campo de conhecimento específico, as publicações têm uma diversidade de vozes e gêneros textuais, sendo um espaço em que a crítica de cinema, o pensamento teórico e a prática militante podem se entrelaçar, confluir, divergir e formar.

Em 2023, dando continuidade à atual edição da Mostra, e reverberando seu desejo de ser uma plataforma acessível e permanente, contamos com três volumes dos Cadernos LONA, divididos em três eixos: IMAGEM, TEMPO E TERRITÓRIO.

IMAGEM é o eixo para onde convergem os textos neste primeiro volume dos *Cadernos Lona*. Composto por autorias diversas, este caderno abriga, também, o trabalho *Alicerce*, do artista visual Warley Desali; a sessão *Entrevista*; e um posfácio, dedicado a uma das ações recorrentes da Mostra – os debates, em que retomamos fragmentos de um importante encontro realizado em 2020, no lançamento do Acervo Lona.

As palavras *fazer* e *ver* guiaram a curadoria desta edição para uma confluência entre imagens verbais e palavras visuais, em que a sua circulação e seus ecos podem tê-las como lugar de produção de discursos e sentidos. Podemos ver em *A ação do cinema: notas sobre um filme de guerreiros* como a educadora e produtora audiovisual Luisa Lanna pensa a imagem como ferramenta de construção de materialidade nas denúncias contra as invasões e violências sofridas pelos Guajajara no Maranhão. Já em *Enquadrando o enquadrador*, a partir de outra visada, vemos o realizador e pesquisador Fábio Rodrigues analisar a disputa pelo campo de produção da imagem no filme *Cadê Edson?*, no contexto da repressão policial a uma ocupação urbana.

Não menos, neste volume, as imagens são, também, visões, perspectivas criadas pelos olhos, pensamentos e experiências de quem as lê. Desenham, a partir dos filmes exibidos nas últimas edições da Mostra (2020 e 2022), a relação entre o cinema e as disputas territoriais e políticas de nosso tempo, assim como dão tratamento para as pedagogias e a militância que emergem da interação, em via-dupla, entre o *fazer* cinematográfico e os modos de vida coletivos e contra-hegemônicos, como podemos ler no texto de Vinícius Andrade, em que o autor retoma a história e as potencialidades da aliança entre cinema e militância a partir de uma leitura dos filmes *Chão* e *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*.

O *fazer* do cinema militante é pensado, também, na *Entrevista com Júlia Mariano*. Na conversa, conduzida pelos militantes do MLB Cris Araújo e Maria Soalheiro, debate-se as complexidades da produção de filmes junto com movimentos sociais, uma prática que envolve compreender temporalidades, demandas e necessidades outras, assim como reivindica um olhar crítico sobre as formas comuns de distribuição e exibição de filmes.

No ano de publicação desses primeiros volumes dos Cadernos LONA, completam-se 10 anos da Ocupação Eliana Silva, consolidada através de muita luta, na região conhecida como Vale das Ocupações, em Belo Horizonte. Durante esses anos, a resistência da Eliana foi documentada em vários filmes, que compuseram a programação das duas edições da LONA. Essas obras registram a potência do encontro entre o cinema e a luta pela terra. A Ocupação Eliana Silva é testemunha dessa força, e é um símbolo da capacidade de organização e luta do povo. Por isso, dedicamos esta edição à Ocupação Eliana e a suas moradoras e seus moradores, que constroem persistentemente e continuamente o respeito pelo direito de morar.

[1] Publicado anteriormente, em 2020, no site Alagoar: <https://alagoar.com.br/enquadrar-o-enquadrador/>

Os textos e as imagens das obras visuais que compõem este Caderno foram produzidos e cedidos por parceiros e aliados das lutas ligadas às ocupações urbanas. Com exceção do artigo *Enquadrando o enquadrado*^[1], todos os textos são inéditos.

APRESENTAÇÃO PELO MOVIMENTO DE LUTA NOS BAIRROS, VILAS E FAVELAS

A entrada em um terreno ou prédio. As intimidações por parte da polícia. A autoconstrução. As festas, comemorando cada semana, mês ou ano da ocupação. O despejo. As assembleias. As manifestações. A tropa de choque. A audiência pública. A campanha de financiamento do espaço coletivo. O sorteio da rifa. A sessão de cinema projetada na lona.

O registro audiovisual da luta é hoje um aspecto central para qualquer movimento social. Foi a partir do calor da luta que o MLB entendeu isso. Da circulação explosiva das redes sociais, passando pela possibilidade de construir contra-narrativas e contestar as versões violentas do Estado, até o espaço da sala de cinema ou da galeria de arte.

O MLB é um movimento social nacional que luta pela reforma urbana e pelo direito humano de morar dignamente. É formado por milhares de famílias que lutam pelo acesso à moradia digna e outros direitos básicos. Criado em 1999, em Pernambuco e Minas Gerais, está presente, hoje, em mais de 20 estados brasileiros. Para o MLB, a luta pela moradia é o motor da luta pela reforma urbana, isto é, a reorganização radical do espaço das cidades, para que sirvam ao povo, que as constroem e nelas vivem. Isso envolve o direito à moradia para todas e todos, além do acesso pleno à saúde, educação, saneamento, mobilidade e cultura. Na autogestão dos territórios e na luta organizada por direitos, temos a construção de um novo imaginário: o da força do poder popular.

A mostra-plataforma LONA – Cinemas e Territórios é resultado de um processo de aprofundamento da relação do MLB com

o audiovisual que perdura há mais de uma década. É difícil traçar quando esse processo começou. O Acervo da LONA nos dá pistas: os primeiros filmes feitos junto ao MLB datam de 2005 e 2008 (*1º Encontro Nacional do MLB e Ocupação Olga Benário*, respectivamente). Mas foi na última década que essa relação se consolidou e se aprofundou.

Foi em múltiplas frentes que esse processo se deu. A democratização da internet, das redes sociais e dos smartphones ampliou a possibilidade de divulgação das imagens, produzidas pelo MLB, de suas lutas. Em alguns momentos, como na denúncia da ação violenta da Polícia Militar durante despejos ou manifestações, a utilização dessas ferramentas foi essencial para que o movimento pudesse contestar versões oficiais veiculadas pelo Estado e pela mídia tradicional. Ao mesmo tempo, a parceria com atores diversos, como coletivos, projetos de pesquisa e extensão, mostras, cineclubes, entre outros, permitiram que o cinema chegasse às ocupações das mais diversas formas.

A LONA surge a partir da vontade da coordenação e da militância do MLB de construir uma mostra com os filmes feitos nos nossos territórios - tanto aqueles produzidos pela própria militância quanto aqueles feitos por parceiros do movimento -, que pudesse ser exibida nas ocupações espalhadas por todo o Brasil. O objetivo era ampliar a potência desses filmes e colocá-los em diálogo com outras obras e contextos. O Acervo, com filmes ligados às ocupações do MLB, soma, hoje, mais de 30 produções. Criando um espaço de pesquisa e imersão nas histórias e contextos dessas diferentes lutas travadas em todo o país.

A pandemia da Covid-19 foi um desafio para o MLB. O movimento focou grande parte das suas energias numa grande campanha de solidariedade, buscando arrecadar recursos para garantir a sobrevivência das famílias das ocupações. Porém, a necessidade do isolamento social reduziu muito as possibilidades dos espaços de formação política e das atividades culturais que faziam parte do cotidiano das ocupações. Nesse contexto, a ideia da LONA surge como uma mostra-plataforma online de filmes que tematizam a luta pela terra e pelo território no Brasil. A partir disso, o MLB buscou construir um espaço democrático, de debate e reflexão, que pudesse ajudar a manter a chama da luta viva, mesmo com o isolamento.

Tal projeto só foi possível graças à parceria entre os diferentes profissionais do cinema que se engajaram na proposta e fizeram acontecer a LONA. Diferentes pessoas compuseram a equipe, em suas duas edições, formando as coordenações que estruturam o projeto. Tomando como exemplo a organização do próprio movimento, as diversas funções se juntam em grupos de trabalho que coordenam a mostra. O Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas agradece o apoio e a dedicação de cada um.

Após o acúmulo de duas grandes edições da mostra realizadas, mais de dois anos com o site no ar, e a diretriz de tornar este um projeto contínuo, tomamos a decisão de expandir as ações e atividades da LONA. Para isso, buscamos referência na própria estrutura do MLB. Observando os diferentes espaços de formação política e educação popular, foi organizado o eixo de formação dentro da plataforma, abarcando debates, publicações, oficinas e outras atividades. Os Cadernos LONA são fruto dessa vontade de construir um espaço formativo, que, em sintonia com as outras proposições, amplie as vozes, os debates e as reflexões.

As páginas seguintes deste Caderno são um esforço coletivo, de diversas companheiras e companheiros, em registrar e propagar as relações que emergem entre os filmes e as diferentes lutas pelo Brasil. Acreditamos que a leitura crítica da nossa realidade é mais uma arma que devemos tomar como fundamental a nosso desejo de transformação. Sigamos o exemplo das ocupações, que se organizam através dos estudos coletivos em roda e de suas presenças afirmativas no território. Façamos desses cadernos mais um instrumento de organização da nossa luta pela aliança entre o cinema e o poder popular.

Belo Horizonte, outubro 2022

SUMÁRIO

TERRAS E TELAS **11**

FELIPE CARNEVALLI DE BROT

PEDAGOGIAS DA MILITÂNCIA PELO CINEMA: CHÃO
E CONTE ISSO ÀQUELES QUE DIZEM QUE FOMOS
DERROTADOS, TRABALHOS DE BASE **18**

VINÍCIUS ANDRADE

ENTREVISTA COM JÚLIA MARIANO **27**

POR CRIS ARAÚJO E MARIA SOALHEIRO

A AÇÃO DO CINEMA: NOTAS SOBRE UM FILME
DE GUERREIROS **48**

LUISA BAHURY A. LANNA

ENQUADRANDO O ENQUADRADOR **56**

FÁBIO RODRIGUES FILHO

SOBRE A OBRA ALICERCE **63**

ÍNDICE DE AUTORES **64**

CRÉDITOS **67**



POLIANA SOUZA
COORDENADORA
E MORADORA DA
OCUPAÇÃO ELIANA
SILVA/BELO
HORIZONTE.

Fala em assembléia,
no filme *Videomemória*
(Aiano Mineiro e
Pedro Maia de Brito, 2020)

Rua Che Guevara, número X.

Rua Manoel Lisboa, número 33... vai aparecer.

Então, o que a gente tem que fazer? Mandar cartas pro nosso endereço. Agora tem endereço fixo.

*Então, aquela luta nossa, ah! Precisamos de endereço fixo...
Agora chegou.*

*Não tem essa luta mais. Nós existimos enquanto endereço.
E lá pra ficar mais bonitinho ainda, tá como bairro Eliana Silva.
Estão reconhecendo a gente como Eliana Silva!*

O CEP que tá aqui é 30.668.810, 811, 816.... Ouviu aí?

*Então, a curiosidade é chegar em casa hoje e entrar no site
pra descobrir o CEP da sua rua. Número da casa tá registrado,
nome da rua também.*

*Isso é mais uma vitória nossa, de luta, de resistência. Porque
cês lembram de quando a gente chegou aqui... Nem na escola
a gente era aceito porque não tinha CEP, não é isso?
Não tinha endereço. La no posto de saúde, não tinha endereço.
Agora nós temos o endereço da nossa casa! Não é nem da
Av. Perimetral com complemento da Eliana.*

Nós temos da Eliana!

*A nossa ocupação, que um dia foi despejada, hoje é um bairro:
Eliana Silva.*

Eles têm que nos ver assim.

*Isso é importante e é mais um passo na nossa vitória.
Não é o último.*



TERRAS E TELAS

FELIPE CARNEVALLI DE BROT

Uma rápida busca pelos sites comerciais já basta para que tenhamos uma amostra dos inúmeros benefícios da lona plástica nas cadeias produtivas brasileiras. Composta por resinas de baixa densidade, a lona plástica é leve, barata, fácil de transportar e de manusear. Além de sua aplicação mais comum, na impermeabilização de superfícies, pode ser usada como proteção de encostas, cobertura de pisos e móveis durante reformas, forro de fachadas de edifícios em construção, proteção de materiais transportados em caminhões e até como incremento da produtividade nas práticas agrícolas intensivas.

Material indispensável na carroceria das caminhonetes de engenheiros e *agroboys*, a lona plástica é o símbolo da vocação brasileira para um desenvolvimentismo desmedido, é a imagem da inevitável transição entre um passado que se quer apagar e um futuro supostamente grandioso. Por trás (ou por baixo) de cada uma dessas membranas sintéticas costuma estar mais um novo empreendimento imobiliário, um grande volume de terra a ser transportado por quilômetros de asfalto, a mais eficiente colheita anual de soja.

Entretanto, a lona plástica já nasce vítima do progresso que anuncia: antes mesmo de atingir os limites de sua vida útil, seu destino é ocupar as caçambas de entulhos, junto com outros materiais descartados pela indústria da construção civil e do agronegócio, responsáveis pela produção de um quarto dos resíduos do planeta e pelo maior percentual de desmatamento e ocupação de terras da história do país.

Mas se o descarte precoce é o fim da linha da membrana sintética nas agressivas cadeias industriais, é nas caçambas que um outro ciclo se inicia, conduzido justamente por aqueles e aquelas que mais sofrem as consequências da sanha produtivista dos construtores e fazendeiros. Aqueles e aquelas que, apesar da oferta cada vez maior de empreendimentos imobiliários e de hectares livres para a agropecuária extensiva, permanecem sem moradia – ou são violentamente expulsos de seus próprios territórios para que a marcha desenfreada do progresso possa continuar. São populações indígenas, quilombolas, ribeirinhas,

faveladas, desabrigadas e periféricas que, como certa vez escreveu o etnólogo Eduardo Viveiros de Castro (2017), não se reconhecem no Estado brasileiro, por quem foram perseguidas e tiveram negada a sua relação vital com a terra. Povos cujas reivindicações e enfrentamentos dão novos significados à existência da lona plástica.

Símbolo da luta por direitos essenciais, a lona marca o retorno. Anuncia a retomada do território expropriado, da terra apartada de sua função social, do edifício sem uso há muito abandonado. É o primeiro elemento a ser posto de pé em uma ocupação, servindo como recurso mínimo para a delimitação de uma frágil domesticidade a ser constituída coletivamente naquele lugar marcado pelo conflito. O conjunto de ocupações da região de Izidora, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte e parte da maior disputa fundiária da América Latina, teve seu início marcado pela ágil construção de barracos de lona plástica na calada da noite. Quando militares da Marinha brasileira derubaram casas do Quilombo do Rio dos Macacos, em Salvador, para desapropriar seus moradores do território que ocuparam durante mais de duzentos anos, a comunidade rapidamente construiu novas habitações de lona plástica para garantir a permanência. O mesmo material também foi usado no contexto da retomada da aldeia Tei'ykue pelos indígenas Guarani e Kaiowá no Mato Grosso do Sul, na impossibilidade de estabelecerem suas construções tradicionais diante dos constantes ataques da milícia armada formada pelos fazendeiros.

Em toda a sua precariedade – pois o abrigo provisório não escapa às mazelas da chuva, do calor excessivo e do frio noturno –, a lona plástica é um elemento cuja potência, nesses contextos, se encontra no entre: entre espaços (ao intermediar a existência de um dentro e um fora), entre mundos (passando do sistema produtivo das grandes indústrias para o cotidiano de luta dos movimentos sociais) e entre tempos (pois é parte do repertório das possibilidades de um futuro enraizado na ancestralidade, na relação com o território, que um dia foi violentamente rompida). Com uma lona plástica se faz uma casa, se retoma uma terra, se opera um devir. Mas não só.

A mesma membrana fina que constitui essas arquiteturas de urgência pode servir como superfície sobre a qual se projeta filmes. E assim como a lona plástica está profundamente associada aos modos de vida retomados junto com a terra, também

nos diz muito sobre as práticas fílmicas levadas a cabo por essas comunidades.

Um grupo de soldados vigia, com suas pesadas armas, as rotas de acesso ao Congresso Nacional em Brasília. Diante da barreira policial reforçada pela viatura que bloqueia a passagem, manifestantes avançam sobre o espelho d'água que cerca o edifício, de onde enunciam palavras de ordem, agitam bandeiras de diferentes movimentos sociais e espirram água uns nos outros.

Assim começa o filme *Ocupar, resistir e construir*, realizado em 2015 por militantes do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), a partir de entrevistas e cenas gravadas nas ocupações de Izidora e Paulo Freire, em Belo Horizonte. Momentos como esse, marcados pela forte repressão policial e pela indiferença do poder público, são comuns na vida e nas imagens dos sujeitos implicados nas lutas por terra e moradia. Aqui, os gestos de insubordinação são, acima de tudo, um ato de afirmação: eles dão forma à palavra e ao aparecimento desses grupos relegados à exclusão e à negligência aos direitos básicos por parte do Estado. Afinal, como bem escreveu a filósofa alemã Hannah Arendt (1991), reivindicar o direito de aparecer e de falar significa, para essas comunidades, afirmar o direito à própria existência no mundo, diante das injustiças e da constante ameaça de apagamento à qual estão submetidas.

Mas em *Ocupar, resistir e construir* as cenas de insurgência que iniciam a narrativa logo dão lugar às fortes relações de afeto e de ajuda mútua compartilhadas pelos moradores e moradoras das ocupações. Da opressora arquitetura do Congresso, passamos para o chão de terra batida desses espaços de resistência, onde meninos jogam bola em meio às barracas de lona, um café quentinho é preparado à beira do fogão a lenha, e as couves e chuchus, cultivados com tanto cuidado, brotam volumosos na horta comunitária. “Esse filme mostra que a questão da terra vai além de um teto”, explica Edinho Vieira, um dos diretores e também morador das ocupações. “Queríamos mostrar que moradia também é horta, fogão a lenha, mutirão, vizinhança e cooperação. E que o modo de viver na ocupação também é uma forma de resistência”. Ou, como diriam os educadores do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, “lutar como se vive e viver como se luta”, já que a dimensão política que emana do cotidiano em estreita relação com a terra, nessas comunidades, é, por si só, uma forma de resistir.

Apesar dos incontáveis desafios enfrentados pelos grupos que persistem em seus territórios – como pequenos conflitos internos, condições muitas vezes precárias e investidas violentas por parte da polícia e dos fazendeiros –, o que prevalece nesse tipo de organização é, sobretudo, o protagonismo das ações coletivas, essenciais para a sua sobrevivência e continuidade. As assembleias, os mutirões de construção e limpeza, o cultivo, os rituais, as refeições – tudo se torna espaço de troca e fortalecimento do projeto coletivo que dá corpo a esses territórios.

E assim também parece ser o cinema ali produzido, uma expressão polifônica, resultante das relações de partilha próprias dessas comunidades insurgentes. Seja de maneira autônoma ou com o auxílio de agentes externos que compartilharam com as comunidades as técnicas audiovisuais sobre as quais tinham domínio, esses sujeitos, protagonistas de outras relações com a terra, filmam para denunciar os frequentes atos de violência por parte do Estado, filmam para disseminar suas vozes nas mais diversas redes de apoio, filmam porque conhecem a importância histórica de seus gestos de luta.

Não são raros os momentos em que homens, mulheres, jovens e idosos registram com celulares e câmeras portáteis a sua própria história, participando do desenvolvimento de um cinema autônomo, colaborativo, e de resistência junto ao território, cujo objetivo é não só transmitir a memória da luta para as gerações futuras, mas, principalmente, estimular ações transformadoras no tempo do agora. Se, como afirmou Edinho, o modo de viver desses grupos é, por si só, uma forma de luta, então ele também pressupõe uma forma singular de fazer cinema – que, inclusive, vai muito além do simples registro de imagens.

O cinema nessas comunidades quase sempre extravasa o enquadramento dos próprios filmes em direção a uma complexa rede de ações, incluindo os meios de difusão, o estímulo a momentos de diálogo e aprendizado, e o potencial de agenciar novas alianças. O que está em jogo é a capacidade de envolver o cinema – cuja forma é, por si só, resultado de outros modos de organização coletiva e de engajamento com a terra – na tarefa de conduzir o espectador a novas experiências políticas, de inventar possibilidades outras para o espaço de exibição, e de estimular o desejo por mudanças concretas.

Quando a projeção de um filme adentra o cotidiano de ocupações, retomadas, aldeias e quilombos, a clássica experiência do espectador na sala escura, regrada pelo distanciamento do mundo exterior, dá lugar a outros espaços e outros modos de se relacionar com o cinema. Enquanto o controlado público das grandes salas desliga seus celulares no receio de serem reprimidos por algum mal-humorado na fileira de trás, crianças de comunidades indígenas assistem atentas à projeção dos rituais, enquanto os mais velhos discutem e avaliam quais cenas podem ou não fazer parte da futura narrativa. Nos quilombos, o ruído das árvores balançadas pelo vento se mistura aos sons do filme, que abriga o vasto repertório de saberes ancestrais relacionados à natureza, e os compartilha com os espectadores. Nas noites frias das ocupações urbanas, a luz de uma pequena fogueira divide o protagonismo com o filme projetado, enquanto moradores e moradoras se exaltam ao verem a si mesmos representados nas imagens.

O céu estrelado promove a escuridão necessária à projeção do filme, que ganha complexidade com as sombras das crianças que correm de um lado para o outro em frente ao projetor, com os cantos dos grilos e sapos despertos no entorno, e com os inúmeros comentários, discussões e risadas dos espectadores. Atravessado pelo cotidiano, que insiste em se fazer presente, o filme está radicalmente imerso no território e nos modos de vida ali retomados com extrema dificuldade – relação encarregada de impedir que o cinema se autonomize como um lugar hermético, apartado do mundo que se propõe a registrar.

Responsável pela concretude dessa experiência compartilhada, da qual o cinema participa, está a fina superfície de projeção, feita muitas vezes com a mesma lona plástica que constitui os abrigos provisórios dessas comunidades. Sustentada verticalmente por amarrações entre dois apoios e movimentada, de tempos em tempos, pela brisa noturna, a tela de lona simboliza a capacidade do cinema em possibilitar o empoderamento do território, não por privilegiá-lo nas narrativas visuais dessas comunidades (o que, de fato, acontece), mas por construir um espaço de escuta que aproxima o espectador dos laços ali constituídos com a terra. De volta às tensões postas em exercício através da interface da lona plástica, outra relação emerge como potência: os avizinhamentos possíveis entre imagem e espaço, entre cinema e território.

Embora o caráter transitório seja a principal característica associada ao uso da lona plástica na arquitetura de urgência dos abrigos e nas exposições ao ar livre organizadas nesses espaços de resistência, há certa potência por trás de sua fragilidade. O que está em jogo na precariedade que a lona permite é a abertura a outras possibilidades de estar junto e de ver junto.

A lona une diferentes pessoas em torno do projeto comum que simboliza, seja na construção coletiva da infraestrutura necessária à permanência no território (como cozinhas comunitárias, espaços de rituais e as próprias habitações), seja na capacidade de criar comunidades no entorno das imagens projetadas, que, acima de tudo, ajudam a reconhecer e a valorizar as visões de mundo reafirmadas ali. Um meio expressivo que aponta para a invenção de outras formas de vida reconectadas com a terra.

Passando por aldeias, quilombos e favelas, até chegar nas ocupações e retomadas, a lona plástica reacende o futuro como lugar do possível. Não o porvir desalentador das monoculturas e das construtoras, no qual essas comunidades certamente não estão incluídas, mas os diferentes projetos de futuro onde a terra não é recurso, muito menos espaço exclusivo de poucos. Enquanto tal horizonte não se concretiza como uma real possibilidade, será preciso continuar a ocupar territórios, erguer abrigos e resistir com o cinema. Ou, parafraseando o pensador Ailton Krenak, seguir com o difícil e necessário desafio de retomar terras e telas (2019).

REFERÊNCIAS

ARENDETT, Hannah. **A vida do Espírito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Editora UFRJ, 1991.

DE BROT, Felipe Carnevalli. **Os mundos entre nós**: políticas do espaço no cinema documentário. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

KRENAK, Ailton. É preciso adiar o fim do mundo para contar mais história, diz autor indígena. **Portal Geledés [online]**, Brasil, 2019. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/e-preciso-adiar-o-fim-do-mundo-para-contar-mais-historia-diz-autor-indigena/>>

RESENDE, Douglas. **O espaço comum na prática do filme documentário**: memórias de uma comunidade de cinema. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria. **ARACÊ – Direitos Humanos em Revista**. São Paulo, ano 4, n.5, pp. 187-193, 2017.

PEDAGOGIAS DA MILITÂNCIA PELO CINEMA: *CHÃO E CONTE ISSO ÀQUELES QUE DIZEM QUE FOMOS DERROTADOS,* ^[1] TRABALHOS DE BASE

VINÍCIUS ANDRADE

Depois de acompanharem pacientemente a audiência acerca do terreno onde se situa a Usina Santa Helena, no interior do estado de Goiás, coordenadores da ocupação Leonir Orback discutem o desafio de traduzir o “juridiquês” destilado em tribunal para os demais militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) instalados naquela região. “Não é pra qualquer quem”, diz um deles, sob o barracão onde estão reunidos em plena noite, e, mais adiante, argumenta:

“depois que você transformar isso pra que o pessoal compreenda (...) tem que usar de métodos, tem que falar mesmo, sabe? Nem que você demora mais, com aquele senhorzinho que tem dificuldade de entender, você tem que levar um tempão pra explicar pra ele (...) pra aquela companheirinha, é pra essa que você tem que falar”.

As palavras não surgem ao acaso. Durante a sessão de julgamento sobre a usina endividada, entre expressões rebuscadas,

[1] Esse texto forma uma espécie de “trilogia” com os textos “Quando vaga-lumes entraram em cena” e “Tempo de cultivo”, escritos para os catálogos do Fórum.doc. BH de 2018 e 2019, respectivamente. Agradeço a oportunidade de seguir refletindo sobre esses filmes e experiências à toda organização da Mostra Lona.

um dos desembargadores chega a afirmar ser “dolorido (...) não ver ocorrer uma reforma agrária lá”, imediatamente após proferir decisão contrária àquela que seria, diante das históricas desigualdades de acesso à terra no Brasil, uma justa medida. Mas a fala do coordenador da Leonir Orback vai além de uma resposta direta ao cinismo do desembargador: ela aponta para a necessidade de elaboração coletiva dos processos que envolvem a luta do movimento e a ênfase pedagógica por ela solicitada – ênfase que o filme *Chão* (dirigido por Camila Freitas), meio pelo qual testemunhamos essas cenas, também carrega. Algo próximo parece estar presente em *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia), filme sobre o qual também irei tecer algumas considerações ao longo deste texto.

Em algumas conversas tenho afirmado que é preciso conjugar o chamado “cinema militante” no plural (a diversidade da programação da Mostra Lona, por exemplo, fornece fortes evidências desse imperativo). Essa necessidade contrasta com o tratamento concedido historicamente aos filmes realizados em aliança com lutas sociais, que não puderam gozar da boa disposição de parte dos estudiosos das imagens e, não raro, foram tratados na chave do subgênero do cinema político, sob uma mesma etiqueta simplificadora. Desperdiçamos, assim, nas últimas décadas, muitas vezes, a oportunidade de observar as marcas produzidas pelos diferentes modos de colaboração estabelecidos entre documentaristas e movimentos – a variedade de arranjos de produção e processos de realização utilizados, as especificidades das pautas reivindicadas e suas intersecções com as obras, as formas singulares de engajamento nos conflitos urbanos surgidas.

Reitero a defesa de que essa produção seja conjugada no plural também porque, à medida que crescem em número os filmes feitos junto a movimentos sociais, vemos que estes podem diferir de forma tanto quanto for a diversidade de coletivos e de lutas – ainda que tais coletivos sejam defensores de uma pauta comum (por moradia, transporte ou saúde), estejam envolvidos num mesmo processo de enfrentamento, coabitem a mesma cidade. A prova disso, para lembrar mais uma vez a programação da mostra à qual este texto está vinculado, é a multiplicidade de olhares e gestos^[2] que comparecem nos filmes do acervo do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB). Todos produzidos em colaboração com o movimento, mostram abor-

[2] Devo essa observação a Aiano Bemfica, que foi interlocutor para algumas ideias que aparecem nesse texto, e a quem agradeço pelo diálogo.

dagens diversas, pontos de interesse distintos, desdobramentos variados – uma riqueza que resiste à homogeneização.

Ao mesmo tempo, é um fato que o apoio a movimentos sociais através das imagens não se limita ao que chamamos de cinema e, por isso, empregar o termo “cinema militante” dá margem a alguma incerteza a respeito dos fenômenos aos quais estamos nos referindo. Nesse ponto, tomo de empréstimo a indagação de Jacques Rancière: o cinema não existiria “(...) justamente sob a forma de um sistema de afastamentos irreduzíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros de um mesmo corpo?” (2012, p. 14). O cinema é a sala que visitamos para ver um filme, as imagens que vivem em nossa subjetividade, o conceito de uma arte, uma utopia coletiva, uma forma que pensa – uma “multidão de coisas”, para permanecer dizendo com o filósofo. O que nos induz a ponderar consequências também no universo de filmes engajados, dentre as quais gostaríamos de indicar a problemática da estratégia, que, sendo fundamental para a política, estende sua importância para o domínio das produções que desejam intervir nos rumos da vida política.

Se os filmes produzidos em colaboração com movimentos sociais são levados a adotar estratégias de acordo com as exigências de cada luta, devemos então lembrar algumas possibilidades. A presença de uma câmera em uma situação de repressão praticada pela polícia pode funcionar para proteger a integridade física dos militantes, sem que essa imagem esteja sendo pensada com vistas à realização de uma obra – ela pode, antes e principalmente, ser usada em favor dos militantes em um processo jurídico. Um filme pode ser feito diretamente para o *Youtube*, em razão do desejo de produzir contrainformação de forma rápida, de modo a travar uma disputa narrativa com os meios de comunicação corporativos, que publicam em tempo real ou no dia seguinte notícias que os criminalizam.

Para outro filme faz-se premente a produção de mais de uma versão, a primeira para trânsito interno ao coletivo, feita com o intuito de manter mobilizados os militantes, e a segunda “para fora”, com o objetivo de passar um recado para os antagonistas do movimento. Em outro cenário, imagens feitas nesses diferentes contextos são reunidas para narrar a trajetória de uma luta, numa visada histórica para o passado do movimento, as conquistas alcançadas e os desafios do presente, pretendendo atingir o maior número de espaços de exibição e espectadores possíveis.

Em função desses caminhos, o termo “cinema militante” por vezes engloba imagens e filmes que não foram exclusivamente, ou mesmo preferencialmente, realizados para circular nas salas comerciais, para o público de festivais ou outros ambientes em que o cinema se faz sentir como instituição.

Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados e Chão são frutos de processos de realização substancialmente distintos, mas se encontram em pelo menos dois aspectos. O primeiro está relacionado ao que vim apresentando: são filmes que se associam explicitamente a movimentos sociais (MLB e MST) e buscam “ocupar” o circuito cinematográfico tradicional, trabalhando a entrada em festivais, salas de cinema e espaços afins, com o propósito de projetar de forma ampla e positiva as imagens dos movimentos em questão. Operam para a desconstrução dos estigmas que recaem sobre os militantes, para o fortalecimento das lutas travadas junto à opinião pública e para a sondagem de possibilidades de aliança.^[3] É nessa chave que parece coerente reuni-los sob a nomenclatura de cinema militante.

[3] Não custa advertir que esse não tem sido o único modo de circulação trabalhado pelos filmes – como vimos, as imagens engajadas sempre podem tomar mais de um caminho de acordo com as exigências da luta. Mas é possível apontar que a circulação mencionada consiste no modo principal como esses filmes foram ou vinham sendo lançados no mundo – ao menos até o momento pré-pandemia.

Desejo que tais considerações possam funcionar como introdução a um segundo aprendizado tomado a partir desses filmes. Acredito que *Conte isso* e *Chão*, distintos também do ponto de vista formal, se encontram em mais uma característica: ao se abrirem a uma documentação solidária aos movimentos e mostrarem-se permeáveis aos acontecimentos filmados, eles se revelam portadores de uma dimensão pedagógica ligada às lutas e demonstram-se capazes de transmitir um conjunto de saberes apreendidos no embate com os poderes instituídos. São bem-sucedidos em elaborar aquilo que Luciana Tatagiba, Stela Paterniani e Thiago Trindade (ANO,DATA) – na esteira de autores como Charles Tilly e Sidney Tarrow – chamaram de “repertórios de ação”: práticas e discursos (fazer e saberes), constituídos coletivamente pelos atores envolvidos em um determinado conflito, resultantes da conjuntura que opõe sua “capacidade de agência” aos “constrangimentos do cenário no qual atuam” (2012, p. 401-402).

A pedagogia portada e potencialmente transmitida por cada filme irá depender, todavia, da forma singular pela qual ele trama sua tessitura no contato com um repertório específico: uma certa maneira de organizar a narrativa em diálogo com as estratégias de ação empregadas pelos militantes, os recursos peculiares empregados para aderir a slogans, pautas e cânticos, a abertura

[4] Como são sempre relacionais também os repertórios de ação criados pelos movimentos sociais, tal como evidenciam os autores e autoras mencionados.

[5] Refiro-me, principalmente, a características muitas vezes atribuídas aos chamados documentários institucionais, que assumem pra si uma inflexão pedagógica no horizonte de um possível uso em salas de aula ou para cumprir uma função básica presente na história dos filmes documentais – levar debates avaliados como de interesse social ao conhecimento de um público mais amplo.

para tomadas de palavra dos sujeitos, um ritmo para acompanhar o desenvolvimento da luta. De um jeito ou de outro, devo salientar, esses gestos jamais estão dispostos de antemão – são sempre relacionais.^[4] O que significa, da ótica da análise fílmica propriamente dita, nunca dispensar a tarefa de observar os recursos expressivos inventados pelos filmes na circunstância da relação singular que estabelecem com o mundo.

Reclamar uma dimensão pedagógica para um filme como *Conte isso* pode, à primeira vista, causar certo espanto, justamente porque o filme não caminha no terreno convencional ao qual a ideia de pedagogia está vinculada.^[5] Aliás, o documentário foi algumas vezes recebido com algum estranhamento, tendo sido considerado, de certa forma, inacessível, pouco generoso com seus espectadores, uma experiência árida de visionagem. Mas acredito que essa impressão (compreensível, é evidente) se deve, sobretudo, ao gesto fundamental do filme de imprimir contornos simbólicos a situações inapelavelmente objetivas, pois vividas pelos militantes no correr da luta. Em outras palavras: a escolha de reportar os processos de estabelecimento de três ocupações por meio de elementos que, mesmo sendo muito concretos, se fazem passíveis de certa extrapolação especulativa.

Era essa a característica ao qual eu me referia em texto escrito a propósito do Fórumdoc.BH de 2018, em que ensaiei uma primeira aproximação com o filme. Em *Conte isso*, a realização de iniciativas necessárias às ocupações, como escavar a terra para montar as barracas onde famílias irão se instalar, convive sugestivamente com imagens plenas de carga metafórica, como o tom da cor do céu sob o qual os militantes trabalham – que conota o aspecto “místico” da madrugada como momento propício à luta. Como já argumentávamos no texto de 2018, essas duas dimensões jamais se separam ao longo do filme, operando como apoio uma da outra, confundindo-se e fazendo-se cúmplices. O ponto que gostaria de enfatizar dessa vez aparece como desdobramento da característica descrita acima.

À medida que o filme nos deixa parcialmente às escuras, mas introduz camadas simbólicas de significação às cenas, colhe como resultado uma ênfase no caráter organizativo e colaborativo das ações documentadas. *Conte isso* opta, assim, não por enfatizar as individualidades (rostos e identidades pessoais) mas por valorizar a luta como processo coletivo, erigido por cada um, e motivado necessariamente por uma somatória de

esforços – esforços esses nascidos desde o trabalho daquelas e daqueles que estão na linha mais dianteira, tendo suas silhuetas iluminadas pela sirene da viatura de polícia enquanto vigiam os limites do terreno, até o daqueles e daquelas posicionados na retaguarda, preparando na cozinha os alimentos que vão nutrir os demais ocupantes.

[6] Grupo ao qual aproveito para agradecer por diversos diálogos que aqui ecoam. Sobretudo à professora Cláudia Mesquita, que orientou a tese que defendi no ano passado sobre os documentários engajados em lutas urbanas e tem sido fundamental no avanço de muitos desses debates.

Lembro aqui da exibição no grupo Poéticas da Experiência,^[6] da UFMG, ocasião em que o militante Edinho Vieira, pesquisador integrante da equipe, relatou que assistir ao filme o lançava mais uma vez no momento da ocupação, com as etapas que é preciso atravessar e as sensações físicas que se experimenta ao longo da ação. Para fazer jus à minha argumentação e sem perder de vista as impressões compartilhadas por Edinho, digamos que os ensinamentos engendrados no filme se fazem em dois níveis: transmitindo saberes que estão relacionados a esse tipo de processo de ocupação (transportar as famílias, iluminar o caminho, chegar em horário estratégico, localizar o melhor ponto no terreno, cavar, levantar acampamento, hastear a bandeira) e, junto, lançando-nos noite adentro para respirar e ansiar com os militantes, aproximando-nos da pulsão de seus corpos.

Em *Chão*, uma dimensão pedagógica me parece possibilitada pela temporalidade gerida pelo filme. A paciência com que se documentam os processos de luta dos militantes da ocupação Leonir Orback, como que mimetizando a própria paciência necessária para o cultivo da terra, torna-se via de expressão de alguns dos mais importantes métodos e formas de organização do MST em Goiás. Aliás, de saída, é preciso dizer que o cultivo da terra aparece no filme, sobretudo, como temporalidade (mais do que como situação dada) – já que, grosso modo, o documentário se dedica com maior afinco aos diferentes momentos de luta, em comparação com imagens do trabalho cotidiano executado pelo movimento, ainda que este último apareça com relevância e seja fundamental para o filme.

São cenas exemplares desse exercício de olhar atencioso para os saberes e práticas, desenvolvidas pelo MST, a sequência inicial de conversa entre os personagens PC e Vó, em que desenham, na lousa à sua frente e com palavras, os sonhos de plantio para a terra, enquanto mantêm guarda; a reunião noturna com um grupo de famílias interessadas em ingressar no movimento, durante a qual algumas noções básicas do projeto de reforma agrária do MST são apresentadas; a assembleia a céu aberto,

com representantes dos diversos núcleos de acampados, em que trazem os relatos da situação dos diferentes grupos de ocupantes e, logo em seguida, militantes mais experientes fazem uma espécie de balanço ou amarração a respeito dos desafios da etapa de luta ali vivida; ou, ainda, a reunião sob a estrutura improvisada de um barracão, em meio a uma área descampada do território.

Adentrando em maior detalhes essa última cena, na qual os trabalhadores discutem as possíveis consequências de uma decisão judicial contrária à permanência da ocupação, vemos uma das militantes explicar que o fato de constarem muitas famílias no cadastro do movimento não significava, àquela altura, que estariam preparadas para enfrentar uma situação de despejo. Portanto, uma tarefa essencial aos diferentes coordenadores, defende ela, seria trabalhar para que o número de famílias pudesse se transmutar em energia de resistência e, para tanto, tornava-se imperativo alimentar a “mística” junto à “companheirada”. Independentemente das possíveis ordens vindas do judiciário, arremata a militante, o “cenário” precisa ser “resistência”.

Aparece bem aí um dos pilares mais importantes da atuação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, notável já na cena com que abri o texto, e central para a ideia de pedagogia das lutas, entrelaçada às imagens aqui discutidas: a dedicação e a preocupação em torno do relacionamento entre coordenação e bases militantes. Esse relacionamento estruturante é objeto de uma atenção diferenciada, sendo definido por uma comunicação cuidadosa com vistas ao potencial de engajamento e implicação dos interlocutores envolvidos, algo que permita aos companheiros de luta atuantes em diversas frentes se apropriarem de formas mais ou menos equiparadas da consciência e da práxis política forjada pelo MST. Ou seja, um processo voltado ao aprendizado pela militância, e que *Chão* nos permite compreender e acompanhar.

Mas, se notarmos que o documentário foi sendo produzido ao longo de vários anos, veremos que, mais do que se voltar aos saberes finalmente construídos (já “prontos”, digamos), em muitos anos de luta no campo no Brasil, *Chão* nos mostra o processo mesmo pelo qual a experiência faz surgir conhecimentos preciosos e estratégicos o suficiente para serem levados adiante. A dimensão pedagógica pode aparecer porque se trata de um

coletivo em formação política por meio da vivência prática. O que nos conduz, uma vez mais, à noção de “repertório”, mas com nova nuance: não só uma relação com os saberes acumulados pelos atores sociais, mas também sua reelaboração incessante no presente, “(...) um diálogo ativo e criativo com o passado” atravessado por “inovações” (TATAGIBA, PATERNIANI, TRINDADE, 2012, p. 401). Não é à toa que a passagem do tempo precisa se fazer sensível no filme, pois o cultivo da terra e o cultivo da luta desenvolvem-se par-e-passo, retroalimentando-se.

Ora, afinal, tanto *Chão* quanto *Conte isso* dialogam ainda num terceiro sentido. Ambos mostram que, no mundo prefigurado pelas lutas, tudo se faz a partir da construção coletiva. Enunciam, de modo categórico, que a mudança social não é possível sem esse aprendizado e sem essa construção. E não só a reforma agrária e urbana estão imbricadas, os papéis e as tarefas a serem desempenhadas devem ser compartilhados, como também os campos da experiência de cada sujeito precisam estar integrados, pois tal mudança não virá senão a partir de um outro modo de vida. Temos nesses documentários um trabalho capaz de criar imagens conforme a força encontrada quando vida e luta se misturam radicalmente, apontando de modo fortuito uma relação entre pedagogias acerca de fazeres cinematográficos não convencionais e pedagogias ligadas aos modos de vida contra-hegemônicos.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. Quando vaga-lumes entraram em cena: sobre Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados, de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia. *In*: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (org.). **Fórumdoc.BH**: 22º festival do filme documentário e etnográfico. 22º Festival do filme documentário e etnográfico. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2018. p. 177-179.

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. Tempo de cultivo: sobre Chão, de Camila Freitas. *In*: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (org.). **Fórumdoc.BH**: 23º festival do filme documentário e etnográfico. 23º Festival do filme documentário e etnográfico. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2019. p. 218-220.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

TATAGIBA, Luciana; PATERNIANI, Stella Zagatto; TRINDADE, Thiago Aparecido. **Ocupar, reivindicar, participar: sobre o repertório de ação do movimento de moradia de São Paulo**. *Opinião pública*, v. 18, n. 2, p. 399-426, 2012.



ENTREVISTA COM JÚLIA MARIANO

POR CRIS ARAÚJO E MARIA SOALHEIRO

Entrevista realizada por Zoom, no dia 22 de junho de 2020, durante a primeira edição da LONA.

Júlia Mariano é cineasta, realizadora de dois curtas metragens presente na Mostra Atravessamentos: Ameaçados e Do Corpo da Terra. Cris Araújo é coordenador e curador da Mostra Lona, e militante do MLB. Maria Soalheiro é arquiteta e militante do MLB.

JÚLIA Eu sou Júlia Mariano, cineasta-militante, eu acho. Não tenho nenhuma relação oficial com movimentos sociais, mas sempre me relaciono com eles de alguma forma. Seja pelo próprio audiovisual, cinema, seja dando força assim, fazendo os corres que a branquitude tem que fazer, passar chapéu, fazer vaquinha, conectar favela com zona sul... Então tô sempre me relacionando, seja profissionalmente, seja porque eu acho que a gente não pode ficar de braços cruzados esperando os problemas serem resolvidos, porque eles não vão ser.

[1] Filme disponível para alugar em: <https://embaubaplay.com/catalogo/sementes-mulheres-pretas-no-poder/>

Outro dia eu estava conversando com a Éthel Oliveira, co-diretora do *Sementes*^[1], um longa que eu estou fazendo agora, sobre mulheres negras na política. A gente filmou com as candidatas negras aqui no Rio de Janeiro na eleição de 2018, teve um boom de candidaturas negras como resposta à execução da Marielle. Nós acompanhamos essas mulheres na campanha e a posse das que foram eleitas. Talíria Petroni, Mônica Francisco, Renata Souza etc. E estávamos conversando, eu e a Éthel, ela, uma mulher negra, eu, uma mulher branca, nós temos muitas discussões, muito diálogo sobre isso: tudo que uma perspectiva branca traz, e tudo que uma perspectiva negra traz das coisas. E pensando sobre o *Sementes*, nos perguntávamos: por que existe tão pouca memória sobre mulheres negras na política? Por que não tem documentário sobre Benedita da Silva, pelo amor de deus?

A gente quase não tem registro imagético disso. Não temos uma memória. Se você quiser saber mais sobre mulheres negras na política, onde vai achar isso? Não tem. Nós comentávamos sobre como é difícil pro Brasil lidar com suas memórias. Aí ela falou uma frase que eu fiquei pensando muito: *“O Brasil é um país do esquecimento”*. O Brasil é o país da “não-preocupação”, não só com o resgate histórico, mas com o que essa história e essa memória podem produzir no presente.

Voltando pra minha história. Eu estudei Comunicação na UFRJ, uma universidade bastante elitista, e fui estudar cinema em Cuba. O que foi um divisor de águas na minha vida. Não sei se vocês conhecem a escola de cinema de Cuba, em San Antonio de los Baños. É realmente um lugar muito especial, uma experiência muito intensa. Tanto artisticamente quanto humanamente. Porque morar em um país com esse passado que Cuba tem, e que tem essa noção de sociedade coletivista, que a gente não tem aqui, é muito impressionante. Entender como é que uma sociedade pode funcionar dentro dessa perspectiva de coletivo. Eu lembro muito, por exemplo, quando a gente tinha situações de furacão, me impressionava muito como funcionava. É precário? É. Falta muita coisa? Falta. Mas tem uma situação de furacão: todo mundo sabe o que tem que fazer. Do porteiro da escola ao diretor, do presidente do partido à senhorinha que fica vendendo amendoim na porta do cinema. Todo mundo sabe o que tem que fazer naquela situação, pra onde ir, a quem se reportar. Uma noção de coletivo de que a gente passa longe. Eu acho que o mais perto que a gente, que eu vivi no Brasil foi justamente no MST. Acho que o MST se aproxima bastante desse pensamento coletivo, que não apaga a individualidade das pessoas, o que é muito importante.

Então, lá em Cuba, eu entrei em contato com essas outras milhões de realidades, com a América Latina, com a possibilidade de fazer um cinema político, porém narrativo. Político, porém não panfletário. Político, porém com uma preocupação sobre linguagem. Acho que nós temos uma certa falta de ter esse cinema político que não é panfletário. Porque eu acho que a linguagem política que temos é panfletária. E isso é um problema, porque afasta as pessoas do que a gente quer falar.

Então, por exemplo, *Corpo da Terra*, que foi um filme que eu fiz em parceria com o MST. Desde o princípio, foi um filme que demorou muito, teve um processo longo de realização, porque

a gente precisou de muito diálogo para chegar a esse curta. Eu sempre batia na tecla de que eu não queria fazer um filme panfletário. Eu queria fazer um filme do MST e com o MST, sem usar a expressão reforma agrária, sabe? “Como a gente vai falar da reforma agrária sem falar da reforma agrária?” Como a gente faz isso? Como que a gente consegue romper alguma coisa de bolha? Foi um processo longo por isso, a gente teve muitas idas e vindas, mostra corte, discute, rediscute, refaz, volta... Eu lembro das pessoas falarem: *“Ah, parece que tá editando um longa, não sei o que...”* Acho que a galera do cinema de autor, do cinema independente, tem muito uma questão do *meu* ponto de vista: “sou eu o autor, não tem que discutir tanto o que que é meu ponto de vista se sou eu o autor”. Mas eu acho que, quando você quer fazer filme militante, político, dentro de uma perspectiva histórica de memória, mas também de linguagem, cara, você tem que ter essa abertura, você tem que conversar com as pessoas que você filmou, com as pessoas que você quer mostrar, você tem que trazê-las pro filme, tem que ser real. Se não, vira uma coisa de perspectiva única, que também não é o que eu acredito.

Eu lembro que uma das coisas que eu acho que a gente conseguiu no Corpo da Terra foi mostrar a diferença que o movimento, que a ida pro campo faz, na vida das pessoas. E como elas vivenciam isso, né? Eu me lembro muito de uma fala da Maria, que é aquela senhora que é uma enciclopédia de agroecologia, ela sabe tudo, muito maravilhosa. Ela falou uma frase que está no filme: *“na cidade eu tomava remédios, porque na cidade cê tem que pagar aluguel, cê fica nervoso na cidade, aqui eu não tomo mais remédio, eu tomo um chazinho e fica tudo bem”*. Pra mim, isso é imenso, isso é o MST mais forte do que nunca. É você conseguir tirar uma pessoa da tarja preta por meio de um movimento social. Quer coisa mais linda e revolucionária do que isso?

CRIS E de ampliar o próprio termo, né? Porque todo mundo já tem uma visão do que é a reforma agrária, mas, por exemplo, esse lado da reforma agrária é difícil de ver quando se fala nisso. E pensar nisso como consequência da reforma agrária, e colocar isso, diz muito sobre a própria reforma agrária.

JÚLIA É, por exemplo, a sequência que a Dona Eli está com a netinha, em que elas estão tirando as penas das galinhas. Obviamente a neta que veio da cidade não tem a mínima intimidade com aqui-

lo, mas a avó tem. Aquilo é uma transmissão de saberes, sabe? Que acontece ali, que não aconteceria se elas estivessem morando onde elas moravam antes, porque a Dona Eli ficava costurando igual louca para poder pagar o aluguel. Então você abre espaço nessa movimentação da cidade pro campo para outras coisas acontecerem também. Eu acho que essa é uma dimensão da reforma agrária em que a gente nunca pensa. Quando a gente pensa na reforma agrária, a gente pensa logo num lote. Mas e o que vem com esse lote? Acho que o Corpo da Terra é muito isso, o que vem.

CRIS Você tocou em vários pontos interessantes, que eu gostaria de aprofundar. Justamente sobre essa fala *“de quando tomava remédio na cidade”*, a gente ficou pensando que trouxe uma coisa muito forte, de retomada. Porque se pensa pouco em assentamento enquanto retomada, né? Mas, inclusive, o Corpo da Terra estava na sessão de filmes quilombolas na **Mostra LONA**, e também tem vários filmes indígenas na Mostra, que são de processos de retomada da terra, e a gente ficou conversando muito do lugar de retomada dos saberes. Quando você está no assentamento, você está retomando uma série de saberes, mas que foram retirados nessa vida da cidade, no capitalismo. Mas, quando se faz o assentamento, com a vida no campo, se faz o lugar desse saber, desse modo de vida possível. Então, é pensar o assentamento enquanto esse lugar de retomada, da terra enquanto esse lugar de saber.

E eu acho que o filme traz com muita força as contradições desses dois modos de vida, de se organizar e de morar. Sem precisar mostrar a cidade ou outro lado. Sua perspectiva está muito evidente no filme, é esse o discurso, as falas todas trazem essas contradições e diferenças entre vidas e saberes que ficam muito marcadas.

JÚLIA E também acho que tem uma transformação em um nível que eu acho também muito revolucionário, que é no nível pessoal, da própria subjetividade. Porque, assim, você imagina o que é viver numa periferia, fodida, quente, horrorosa, tendo que trabalhar pra pagar um aluguel onde provavelmente não gosta de morar, pra comer uma comida tão ruim porque não pode comer outra coisa.

Imagina o que é isso pra autoestima dessas mulheres, né? Normalmente convivendo com homens machistas, que diminuem a importância e a inteligência dessas mulheres, e aí elas

vão pro mato e retomam essa autoestima. Ainda que exista muito machismo no campo, e a gente sabe disso, é um problema seríssimo. Ainda que existam outras formas de opressão que vão estar presentes no campo também, mas é uma coisa que agora essas mulheres ali na terra, estão plantando. Elas sabem com que planta vão fazer um remédio. Quando o marido tiver com alguma dor, é nela que ele vai se apoiar, sabe? Isso também traz uma reconstituição da subjetividade da pessoa, que é muito incrível, muito revolucionária, e é pouco falada.

Uma coisa que a gente conversou muito, sobre aquela última sequência, que é a Dona Luísa fazendo massagem na Júlia. Aquilo foi super polêmico, porque pra começar já é polêmico pro coletivo de saúde, fazer massagem. Eles fizeram um curso com a Fiocruz, num programa de convergência da medicina chinesa tradicional e saberes tradicionais nossos. E foi aí que Dona Lúcia aprendeu a fazer o shiatsu, que elas começaram a usar a acupuntura como tratamento. E dentro do MST é um tabu essa coisa de shiatsu, de massagem, de acupuntura. Shiatsu e massagem mais até que a acupuntura, porque tem toque no corpo. *“Como assim você vai deixar aquele cara tocar sua mulher assim, como assim você vai deixar aquela mulher tocar no seu homem assim?”*. Tem uma coisa cultural que causa uma polêmica. E a gente achou interessante. Foi polêmico colocar, ela ali de sutiã vermelho ainda por cima. Amo essa direção de arte. Ao mesmo tempo aquilo é muito real, porque a Júlia estava morrendo de dor e a Dona Luísa é muito boa no shiatsu, e ela queria aquela massagem, não foi feito pra gente, mas a gente filmou.

Acho que é aí que tá também, porque, como o Corpo da Terra não é um filme feito com esse discurso panfletário com que o movimento já tá acostumado, ele é um filme também pra dentro do movimento, sabe? Para se discutir coisas ali, do dia a dia deles. Por exemplo, nessa última sequência, da Dona Luísa e da Júlia, talvez isso pode virar uma discussão no assentamento sobre isso, sobre qual o problema de massagear? E isso é política também, isso é muito importante pro dia a dia dessas pessoas. É um filme que traz muitas discussões também para dentro do movimento.

MARIA Muito legal isso da massagem, como esse corpo do campo é um corpo socialmente embrutecido, um corpo que não merece cuidado, não merece carinho. E como a cena é muito linda, porque a montagem tem ela mexendo na terra e mexendo no

corpo, então é a mesma mão que cura a companheira e que cura a terra e que cuida. Achei lindo. Eu me lembrei de uma situação, quando a gente tinha acabado de fazer uma ocupação do MLB, a Ocupação Carolina Maria de Jesus, faz uns três anos, uma pessoa se voluntariou para dar aula de meditação, e a gente teve uma série de aulas de meditação. Teve uma senhora, bem velhinha, do campo, do interior, que tá na cidade há muito tempo, e durante a meditação ela começou a chorar. E ela tinha uns 70 anos, e a condutora da meditação perguntou o que ela estava sentindo... *“ninguém nunca falou pra eu sentir meu corpo”*. Muito forte, né? Um dia inesquecível. E essa cena me lembrou disso, sabe? Então, sobre isso, de o filme voltar pro próprio movimento, eu acho que é muito por aí. O que é muito legal do cinema, poder fazer isso. Isso me lembra um pouco do debate do Vídeo nas Aldeias, dos filmes indígenas. Uma das funções do filme é essa.

JÚLIA Claro! Acho que é aí que tá essa coisa de você fugir dessa linguagem panfletária. Que para o movimento já é uma linguagem mais comum. Uma linguagem com a qual eles são mais familiarizados. O estranhamento que essa sequência pode ter trazido é uma coisa interessante de ser trabalhada dentro do próprio movimento.

CRIS Isso é uma coisa que a gente pensa muito aqui na criação de imagens do próprio movimento. Porque a gente tá sempre fazendo vídeos rápidos pras redes sociais e quando a gente vai fazer os filmes, a gente quer fazer num tempo diferente. Buscar esse outro lugar, trabalhar na linguagem, em formas de acessar aquilo que a gente tá falando de uma forma diferente, né? E é por isso também que a gente queria conversar com você, porque existe esse desafio, de como fazer filmes com movimento social, que não seja aqueles filmes que a gente tá acostumado a ver, seja vídeos ou filmes que têm apenas um caráter de urgência, de colocar a denúncia, seja colocar um discurso muito prontinho. De como elaborar essas outras formas, outras criações de imagens que também atinjam.

E, além desse outro desafio de criar essas imagens que podem atingir e provocar discussões de outras formas, também tem esse desafio de ser para um grande público. Além de ser um filme que as próprias militâncias e famílias vejam e reflitam sobre o próprio movimento. Que é um pouco do que você estava falando, existe um desafio de quais imagens exibir pra fora e/ou pra dentro, entendendo que pode funcionar mais como reflexões e

provocações internas ou externas. Sobre esses desafios, queria que você comentasse, sobre fazer filmes com movimento sociais, em que de certa forma você tem que responder a certa linha, uma certa urgência, e como você pega e avança com isso, e não simplesmente faz uma coisa que tá pré moldada?

JÚLIA É, essa é a grande questão. Eu acho que as duas coisas são muito importantes.

[2] Cf. <https://desdejunho.jurubebaproducoes.com.br/>.

Esses filmes urgentes são necessários. Você me lembrou agora que eu fiz uma série que chama *Desde Junho*^[2], é uma série que eu fiz sobre midiativismo em 2013. Fui muito atuante aqui e fiz um recorte desse lado. Eu acho 2013 ainda muito pouco entendido. A gente com esse nosso problema de memória, de tentar entender nosso passado, sem pensar no que a gente é. A gente abafou 2013. A galera "PT - Lula", que acha que ali começou a era Bolsonaro, realmente está muito equivocada. Uma leitura extremamente, nem sei o que é, não dá nem pra considerar. E tem uma galera que não entendeu. Eu acho que 2013 é um ponto de inflexão bizarro na nossa história, é quando a gente tem uma quebra dos acordos da nova república, da nossa constituição de 88. Todos os "acordões" ruíram em 2013.

Aqui no Rio nós tivemos um movimento autônomo muito foda, apesar de todo mundo dizer que não. Não é "ai ai, a direita roubou a rua da esquerda", essa frase não existe. Toda vez que alguém falava isso pra mim tomava um esporro. Mas não adianta ficar choramingando em casa dizendo que a direita tomou a rua, entendeu? Porque foi isso que a galera fez, sinto muito. Vai ficar com essa leitura que 2013 é o ovo da serpente do golpe, que foi a partir daí que Bolsonaro cresceu, fala sério, em 2013 Bolsonaro não era ninguém ainda. Precisamos criar essa outra memória de 2013, inclusive para entender por que estamos nessa vala em que a gente tá hoje.

Por que eu tô falando disso? Porque em 2013 muitos coletivos de mídia independente começaram justamente por causa disso. A galera saía pra rua pra filmar um documentário sobre o que tava acontecendo e quando chegava em casa o bicho tava pegando, tava Globo News falando uma outra coisa, tava a Globo colocando outras maluquices na capa do jornal. A galera começou a fazer vídeos pra responder, pra fazer uma contranarrativa mesmo ao que tava rolando na televisão.

O que significa cinema? Porque eu considero cinema de urgência, na internet. Foi uma outra grande discussão que eu tive aqui com a galera. Participei de um debate na Semana dos Realizadores, em 2013, sobre o cinema político, e a gente estava discutindo justamente isso, por que esses vídeos que são feitos de uma hora pra outra, numa noite, não podem ser considerados cinema? Por que cinema você tem que ter, sei lá, os meses, pra fazer decantar a arte do autor, entendeu? Por que a gente não pode considerar essa coisa que é feita na urgência, na raiva, no calor do momento? Por que isso não pode ser considerado uma linguagem de urgência? Isso é linguagem. Tem filme aí de vocês de BH, foda!

[3] <http://mostra-lona.com.br/acervo/na-mis-sao-com-kadu>

CRIS Na Missão, com Kadu.^[3]

JÚLIA Exatamente. Mano, esse filme, pô, isso é cinema purinho! Eu sei que os caras não fizeram de uma hora pra outra, mas tá dentro desse ritmo da urgência. Então, acho que é uma discussão a ser levantada, ainda mais agora que tá todo mundo mais conectado ao aplicativo do que indo pra porta do cinema. Estamos num momento de pensar o que é linguagem cinematográfica. Mas também existe uma diferença entre você querer fazer, contar, construir uma narrativa mais urgente de um lugar, de um espaço, de um momento-tempo específico e que você queira fazer uma coisa que seja mais expansiva e mais analítica. Porque, quando você tem mais tempo pra fazer as coisas, você dá esse espaço para analisar, decantar, interpretar, são outras questões que vêm com isso.

Mas eu acho que, pra começar, as duas coisas podem ser cinema. Eu acredito que dentro de movimento social seja uma questão maior, porque você nunca tem esse momento de parar, voltar lá né, pra fazer o filme que você considera que precisa de mais trabalho ou tempo mesmo. Eu não sei, eu não saberia dizer.

Mas, por outro lado, trabalhando com formação, eu dei uma oficina lá na universidade de Marabá pra galera de movimento social. Eu tenho uma relação grande com as coisas de lá, vou muito pra lá, o Ameaçados foi feito a partir de uma relação que eu tenho com a CPT [Comissão Pastoral da Terra] de Marabá. E aí foi muito incrível essa formação que eu dei, pensando nessa perspectiva, de como a gente consegue passar essa página do vídeo feito no corre, pra uma coisa mais pensada, né? Que aí também eu acho que não seja uma coisa que nós devemos fa-

zer, entendeu? Talvez nossa função seja fazer o vídeo do corre, talvez esses filmes mais analíticos, devem ser feitos pelo próprio movimento. Isso é uma coisa que me ocorreu quando eu estava dando essa oficina. Lembro que eu mostrei muita coisa pra eles. A galera precisa de referência, a maioria das coisas que a galera vê é no YouTube, então eu vou levar Dziga Vertov e tudo que imaginar de documentário. Eduardo Coutinho, claro, mas eles já conhecem bastante. Levei Santiago Alvarez, pouco conhecido, mas muito legal. Levei muita coisa de montagem pra galera ver. *Nanook*, os clássicos, mas também coisas mais novas. Um pouco no sentido de *“olha, tudo bem, tem tudo isso que tem no Netflix, mas, antes dessa galera aqui, aconteceu muita coisa”*.

E aí eu lembro que a gente mostrou um curta que eu adoro que é *Chuva*, do Joris Ivens, é um curta bem antigo, década de 1960, filmado em 16mm, é um curta bem pra edição mesmo, ele vai contando a história do início de uma chuva, chove e depois vai pro sol. E aí é muito de plano a plano, ele fala de decupagem, cenas, sequência e tal. E aí eu mostrei esse vídeo, e um menino que é até do MST, da brigada Eduardo Coutinho, ele falou: *“Nossa, que legal! Eu posso fazer alguma coisa assim com fumaça, com a fumaça do desmatamento”*. Porque lá na região chega uma época do ano que fica uma fumaça densa, ruim de respirar, por conta do desmatamento. E ele teve esse insight, a partir do dia a dia dele. Eu nunca poderia pensar nisso, né, nunca na minha vida. Imagina fazer um filme da fumaça do desmatamento, é super político. Ao mesmo tempo, é super poético, né?

Talvez o caminho para esses filmes menos panfletários e mais poéticos seja também o caminho da formação. Formar mesmo, formar outros olhares, passar tudo isso que acumulei nesses anos pra frente, pra juventude mesmo construir com seus olhares, aí, sim, filmes poéticos que também vão ser políticos. Mas isso é uma questão pra mim sempre: como é que eu vou ser política e não panfletária, como é que eu vou conseguir trabalhar linguagem sem perder conteúdo,

Outra coisa sobre linguagem que é um ótimo exemplo também: o *Ameaçados* tem uma narração. Eu odeio narração, acho feio. Mas o que aconteceu, *Ameaçados* foi um filme que eu fiz em parceria com a CPT de Marabá. O mesmo processo que eu tive no *Corpo da Terra*, com o MST, eu tive com a CPT. E aí o José Batista, advogado da CPT em Marabá, viu o filme e falou tipo assim: *“Ó Júlia, eu sei que você é cineasta, eu sei que você faz cinema, mas, assim, a gente precisa colocar narração nesse filme”*.

Eu falei *“mas por quê?”*. Tem milhões de motivos por que eu não gostava de narração, motivos de linguagem cinematográfica, história do cinema, etc. E ele falou assim: *“olha, não, tudo bem isso tudo que você tá falando, mas tem camponês que não sabe ler, você quer que os camponeses entendam seu filme? Se você quiser que os camponeses entendam seu filme, você vai ter que colocar narração”*. Ponto, acabou! Todos os meus argumentos, de anos de cinema em Cuba, na Alemanha... porque é isso, entendeu?

Acho que é um pouco isso, quando eu digo que a galera do cinema de autor não entende essa elasticidade que você tem que ter quando está construindo com movimento social. Cara, se você emperrar, *“ah não, narração é contra meus princípios de cineasta”*, você não está entendendo o que você está fazendo. Chama outra pessoa pra fazer o filme, porque essa aí não entendeu. Eu botei a narração, até hoje me incomoda, mas ó, tá lá cumprindo a função dela e é um filme que funciona muito bem em assentamentos.

O **Ameaçados**, passou em vários festivais no Brasil e no mundo. Quando passou em São Paulo, as pessoas ficaram chocadas. Ninguém podia imaginar em pleno 2013 que a gente estava vivendo essa situação ainda. Então, foi um filme que me mostrou que é possível fazer documentário político, sobre um tema complicado, que é o da ameaça de morte. Com entrevistas, porque também tem isso, né, documentarista de cinema de autor, não pode entrevista, não pode!

Pois bem, o Ameaçados funcionou muito bem, porque ele conversa com a galera dos assentamentos, e também consegue conversar com as pessoas de fora também, quem não imagina que essa situação aconteça ainda. Não sei se as pessoas ainda hoje acham que estamos vivendo num país decente. Espero que tenham entendido que não. Eu lembro que, quando estreou, a surpresa era geral! Também acho que a gente vinha muito dessa época Lula, PT e tal... Eu lembro que as pessoas vinham chocadas falar comigo. A primeira pergunta de todo debate sempre me chamava atenção: *“você não ficou com medo não?”* Eu falava *“galera, medo tem quem mora lá, eu tô aqui ó, num debate no festival de cinema, sendo convidada”*, entendeu? O medo não é uma coisa que tem que passar por mim. Porque é isso também, você se propõe a dar voz para situações que são deliberadamente esquecidas, de alguma forma você vai se expor, né? Vocês sabem disso melhor que eu, vocês estão no movimento, vocês sabem

disso. Também é sair dessa zona de conforto nossa, dentro do que é o cinema brasileiro elitista branco heteronormativo, é difícil as pessoas entenderem essa disposição, de sair. E, além do mais, Ameaçados é um filme que eu fiz sozinha, basicamente, em termos de filmagem.

CRIS Pois é, a gente ficou muito curioso com isso.

JÚLIA Então, não tinha grana, né? A CPT tinha um dinheirinho que era resto de um projeto. Com a grana que eles me ofereceram a escolha era: ou viajo com alguém e eu edito o filme, ou eu viajo sozinha e consigo pagar alguém pra editar. E aí eu falei *“cara, eu me garanto na técnica, então prefiro alguém pra editar”*, porque é importante ter uma outra cabeça pra pensar com você. E essa coisa de conseguir fazer tudo, aí já é escola de Cuba, né? Que fala pro documentarista latino-americano o seguinte: *“Olha só, vocês vão fazer documentário na América Latina, vocês não vão ter dinheiro. Então quanto mais da técnica vocês dominarem, melhor. Mesmo que vocês tenham equipe, melhor, porque vocês vão saber se essa câmera aqui que o fotógrafo tá querendo te vender como essencial é ou não é... quanto mais preparo técnico vocês tiverem, mais vocês vão conseguir realizar seus projetos”*. Em Cuba a gente tem essa formação de fazer sua própria câmera, fazer seu próprio som, editar.

E o meu acordo com a CPT foi isso: eles faziam a produção, tudo que era logística, carro, alimentação, hospedagem, era com eles, eu não fiz nada disso. Eu filmava e gravava o som. Nós partimos de um relatório deles, e a intenção e a demanda foram justamente transformar esse relatório de violência no campo, que é um relatório super importante, em alguma coisa que impactasse as pessoas. Humanizar de uma certa forma aquele relatório que muitas vezes é muito frio. E acho que deu super certo. Porque a gente conseguiu chegar a lugares que ninguém consegue porque é só a CPT que tá ali todo dia que sabe, onde essas pessoas estão, o que essas pessoas estão passando. E a gente também conseguiu, trazendo o material pra aqui [Rio de Janeiro], junto com a Julinha Bernstein, que também montou o Corpo da Terra. Acho que a gente conseguiu uma coisa que fosse ao mesmo tempo de denúncia, mas também de linguagem, acho que de um tamanho bom. As pessoas sempre dizem que é um soco no estômago, eu acho ótimo, porque tem que ser mesmo, sabe?

MARIA Sobre esse advogado que aparece no filme. O que eu achei sensacional foi a fala dele, sobre como o Estado do Pará vem tentando, há algumas décadas, um modelo de desenvolvimento que tem esse tanto de conflito como resultante. Eu acho incrível que o filme consegue retratar isso, essas coisas todas que a gente tá falando, de risco, de violência, de ameaça. Isso pra mim é uma coisa da colonização, em várias esferas, global, local, no corpo. E alguns pensadores latino-americanos, têm lido isso como uma distribuição de risco, o desenvolvimento traz ônus e bônus, que são distribuídos desigualmente nos territórios sobre os grupos. E não é aleatória essa distribuição, porque são esses homens e mulheres que estão ameaçados? Porque tais pessoas morrem na barragem e não outras? Qual é a cor dessas pessoas? Quais são as histórias delas? Nesse debate do risco, é o modelo de desenvolvimento, colocado pelo norte global, pela colonização até hoje. Isso deixa essas pessoas em risco.

E no filme, o que me parece é que os ameaçados são vários, são essas pessoas, mas são saberes, são práticas, são conhecimentos, é a terra, são espécies. Acho muito legal quando, nos dois filmes, você entra com a câmera atrás delas, e elas apresentam as espécies do quintal. Eu acho isso sensacional! São coisas que estão ameaçadas. E o que o filme me mostra é que essas pessoas que são ameaçadas, elas que estão indo contra quem as coloca em risco, sabe? Então é uma posição ativa dessas pessoas. Não é porque eles são pobres coitados e ameaçados, não, é porque eles são ativos contra isso.

E eu acho que essa fala, no filme, e agora você explicando quem é ele, fez todo sentido. Ele fala de um modelo de desenvolvimento porque é uma coisa enorme mesmo. E aí pra mim é o link com o Corpo da Terra, quando elas falam de adoecimento na cidade, sobre insegurança. E, pro campo, essa retomada é uma luta contra tudo isso, contra essa colonização do trabalho, do corpo, do cuidado, eu acho que são diálogos enormes que os filmes fazem.

JÚLIA E são mesmo. Se você pensar nessa coisa que a gente sempre fala do trabalho miudinho, do trabalho local, de como você pode gerar muita revolução nessas pequenas coisas. O Batista por exemplo, a vida dele é atravessada por esse risco, por essas ameaças, e ele entende que precisa se formar advogado para combater esse risco constante da vida dos agricultores, que é a bala, o matador, o fazendeiro, e agora também a Vale lá. Tem uma área em Canaã dos Carajás que já foi demarcada, assentada, e a

Vale tá querendo fazer uma mina ali, querendo tirar todo o povo de lá. Quando falamos sobre “o projeto de desenvolvimento do país”, fica tudo muito pouco concreto. Mas quando você pega uma pessoa como o Batista, que tem uma vida inteira lutando contra esse processo de desenvolvimento, quando você pega militantes que têm uma vida inteira de luta, você consegue trazer para uma realidade concreta essas discussões teóricas, aí conseguimos avançar nessa discussão. Tá, *“estão me falando de risco, de cálculo de risco, como é que eu vou calcular uma somatização que meu corpo vai produzir daqui a 20 anos, por esse estresse que está me causando agora?”* Não existe. Mas talvez, através do cinema, a gente consiga falar sobre isso.

Com relação ao **Ameaçados**, às vezes, as entrevistas estão enquadradas como entrevistas, mas, às vezes, eu tava numa roda de conversa. Não tinha muito essa mise-en-scene de entrevista, a pessoa, a câmera e eu; eu fiz isso acho que uma vez, duas. Era muito mais os agentes da CPT de cada região, o presidente do sindicato, ou a pessoa que me levou até aquela pessoa, e a gente fazia uma roda. E aí eu colocava a câmera de uma forma que eu conseguia ter o quadro, porque eu também achava que essa coisa de roda não ia funcionar, já que a pessoa que ia ser entrevistada era o principal. Mas a conversa rolava como uma roda de conversa, e não como uma entrevista. Eu acho que isso também trouxe para esse momento uma tranquilidade para o entrevistado que, muitas vezes nessas entrevistas longuíssimas, porque a gente também não estava ali com esse tempo corrido de set de filmagem, era outra lógica. As pessoas estavam contando suas histórias, mas elas também estavam refletindo sobre aquilo que elas estavam contando, todo esse processo também que a fala traz na constituição de subjetividades e de entendimentos sobre a condição de cada um.

O Ameaçados não é um curta que foi feito nesses tempos em que a edição tem que durar quatro semanas, porque as entrevistas eram longuíssimas, três, quatro horas de entrevistas. E a gente também estava ali fazendo um registro de uma pessoa que podia morrer semana que vem. Então aquilo também tinha uma importância histórica, de construção de memória, você não vai fazer dez perguntinhas e gastar só meia hora, porque você não quer produzir um material muito longo pra edição. Entende como eu acho que passa por isso também? Você pensar num cinema militante? Passa por essa abertura de entender que aquele material que você está fazendo, registrando naquele momento, daqui a 20 anos vai ter outro valor, outra perspecti-

va, outra profundidade, então ele não pode ser feito com uma ordem do dia, com três entrevistas, porque você vai gastar um dia inteiro numa entrevista só e tudo bem, é isso. Não estamos falando de produtividade, mas de constituição de memória. Eu acho que essa é uma postura do cineasta que se propõe a fazer cinema militante, aberta a esse tipo de diálogo com a realidade. Porque, às vezes, as pessoas vão filmar muito com uma ideia já montada na cabeça do que elas querem contar e perdem a oportunidade de escutar o que a realidade tem de contar para elas.

CRIS Esse cinema militante cria imagens para caminhos muito diversos. Essas imagens podem vir a virar filme, podem virar acervo histórico e constituir a memória dessas pessoas, podem ser também para um vídeo-denúncia. Respeitar esse tempo é um pouco do que me interessa em pensar nos realizadores que estão fazendo junto com os movimentos, perceber essas nuances do fazer militante, que é também perceber qual é a ferramenta que o audiovisual é para esses movimentos.

JÚLIA É colocar menos o cinema no holofote e mais o que aquele processo vai gerar pro movimento. Menos o teu filme, e mais o que o processo do seu filme vai gerar para aquela luta. E eu tenho sempre essa questão, porque raramente eu faço um filme para passar em festivais; eu faço um filme porque a CPT veio com essa proposta, porque o MST veio com essa proposta, porque eu fui com essa proposta. Eu não sei, porque eu também nem fico muito ligada em calendários de festival pra planejar. Acho que o interesse está em outro lugar mesmo.

[4] Cf. <https://em-baubafilmes.com.br/>.

Por exemplo, com *Sementes*, que a gente tá vivendo agora, que é o seguinte, não vai ter muitos festivais neste semestre. A distribuidora é o Dani Queiroz, aí de BH, da Embaúba^[4], aí ele falou: “*Ju, eu acho que cinema é pensar só em 2021 porque a gente não sabe o que vai acontecer*”. E aí a gente ficou nessa, cara, não dá pra esperar até 2021 para lançar o *Sementes*, porque é um filme urgente, que a gente quer lançar antes do período de campanha eleitoral para podermos influenciar a campanha. Queremos que o filme passe, que as pessoas debatam, queremos que as pessoas votem em mulheres negras de esquerda. É o primeiro longa que estou fazendo, mas eu não vou ficar guardando esse longa pra festival nenhum, porque não faz sentido pra mim nem pra Éthel, que é co-diretora, guardar esse filme pra qualquer coisa. Tem que ganhar o mundo, tem que ser uma ferramenta política dentro do que a gente tá vivendo agora,

essa onda fascista horrorosa. Precisamos ter essa ferramenta política para poder abrir diálogos por aí. Desistimos de lançar em festival. Vai pro streaming, pro YouTube, de graça, a gente tem o desejo de que vá pra Netflix... É isso, o filme tem que acontecer, e eu não vou ficar esperando o deadline [do Festival Internacional] de Amsterdã, porque não faz sentido nenhum pra minha cabeça. Isso tem um custo? Tem, talvez, de ter menos visibilidade, em termos de trabalho. Mas é isso também, né, no cinema militante, você está mais próximo da militância do que do tapete vermelho.

Tem uma coisa que é importante falar do Ameaçados, que é essa relação com a CPT de Marabá. Ainda existe muito trabalho escravo por lá, foi desmantelado de 2014 pra cá. E todas as pessoas do filme passaram a ser ameaçados de morte como o Batista. O juiz que aparece já saiu de Marabá, inclusive, por conta das ameaças. Então, o Ameaçados está mais atual do que nunca, porque os caras estão no poder e, agora é nós por nós, e eles contra nós. E a pouca estrutura institucional que existia ruiu.

Estamos num momento muito complicado mesmo, que deixa o filme ainda mais importante. Eu me preocupo com essas pessoas todos os dias da minha vida. E se eu tenho isso latente, imagina as pessoas que estão vivendo isso na realidade. É delicado também você fazer filme sobre isso, porque não é uma coisa que termina. Não, você se relaciona com essas pessoas pro resto da sua vida, e agora a situação tá muito complicada.

CRIS Isso me fez pensar numa coisa interessante também, que é um pouco do cinema, que os filmes têm uma duração, depois de dois anos já era. Mas parece que, por exemplo, o Ameaçados parece que foi feito ontem. Mesmo tendo sido feito em 2014, é um filme super atual. Quando começamos a pensar na curadoria da **Mostra LONA**, veio a ideia de fazer com os filmes de "agora", só que vimos que não fazia sentido porque filmes de épocas diferentes pareciam mais atuais do que alguns próprios que estavam sendo feitos na época. É um lado bom do cinema, inclusive, como ferramenta de luta, porque é uma coisa que você pode colocar debaixo do braço e levar pra qualquer lugar, e o filme tem oito anos e beleza, você tá com ele ainda, acho que isso é uma das forças do cinema.

JÚLIA Que é construção de memória. nós temos pouco essa visão, na perspectiva do próprio cinema, justamente por esse imediatismo dos festivais, existe esse mercado, de você estar nos festivais

e sempre ter algo novo para apresentar, tem esse modus operandi dentro do cinema brasileiro. A gente tem que lembrar que é um cinema feito de brancos para brancos, então, tem esse imediatismo que faz parte do capitalismo mesmo, você está vendendo ali uma mercadoria pro festival e, nesse mesmo lugar, você vende sua imagem de diretor, que todo ano tem um filme novo no festival.

Se você considerar Ameaçados um filme velho para ser exibido no festival hoje, faz parte dessa lógica mercadológica e capitalista do novo. Que é redutora, reduz as possibilidades de discussão e construção de memória. E é disso que estamos falando quando a gente fala que não tem uma construção de memória, porque também influencia no momento em que as pessoas decidem fazer ou não fazer alguma coisa: *“ah, não vou filmar mais isso não, porque isso já tá velho, já passou e ninguém está falando mais disso”*, tem essa lógica de *“ah, não vou fazer mais filmes sobre a ditadura, todo mundo já fez”*. Todo mundo quem, velho? Você vai à Argentina, toda geração de cineastas tem um zilhão de filmes sobre a ditadura, e não importa se a geração anterior fez, você quer fazer a sua visão, a sua perspectiva daquela história.

[5] Cf. <https://curtadoc.tv/curta/direitos-humanos/projeto-68/>.

Quando eu fiz o *Projeto 68*^[5], que lancei em 2008, eram 40 anos da ditadura. E o filme não foi selecionado para o Curta Cinema, e eu lembro que, conversando com uma curadora sobre o curta, ela falou assim; *“ai, gente, muito clichê, 40 anos da ditadura, um filme sobre ditadura”*. Eu falei *“vocês são loucos! cês tão malucos! O quê? É essa justificativa que você está me dando, real?”*. Eu estava voltando pro Brasil, depois de anos em Cuba, e pensei: *“isso não vai dar certo, não. Que isso! Como você me diz isso?”*

Nós não temos memória nenhuma sobre esses anos, temos muita dificuldade de falar disso. É a nossa dificuldade de constituição de memória e de perspectivas de um país que se quer múltiplo, mas no cinema é um só. O que é o Brasil no cinema? A gente não tem todos esses olhares, a gente não tem essas várias perspectivas. Não temos gerações fazendo filmes sobre o mesmo assunto para entender como a gente pensa diferente sobre a mesma questão. A gente funciona muito nessa chave do novo, do que não foi feito, do que vai revolucionar o cinema brasileiro, que é uma lógica capitalista pra caralho. Não é nem artística, que essa galera de cinema de autor fica arrotando caviar. Ela é capitalista neoliberal, sorry.

Porque você reproduz isso, não só nas escolhas que foram feitas, mas no modo de produção, como vai funcionar o set, quem é que você vai chamar pra fazer seu filme. Poxa, a dificuldade de encontrar mulheres negras na área técnica, caralho, mano! É enlouquecedor, você não consegue. Não tem. E isso é uma questão. Qual é a perspectiva do cinema brasileiro atual? Histórica, de memória. Uma coisa que a Éthel fala muito, em relação à construção de uma memória da luta negra mesmo, das mulheres negras na política, de quais são as memórias que estamos criando para as outras gerações, e agora que eu tenho uma filha, eu penso muito nisso, qual é a memória que eu tô criando pra Yara ver daqui a 20 anos? A gente começa na pontinha do iceberg sobre a questão do festival, de só querer o novo, filmes dos últimos dois anos, e o que isso implica? O que isso gera dentro do próprio fazer cinematográfico? Como que os cineastas atuam? Se começar a descascar essa cebola aí, amiga, pega a Heineken e abre que vai ser choradeira.

6 Cf. <https://mostra-lona.com.br/acervo>

CRIS Só mais uma coisa, sobre a construção de memória, eu fiquei pensando na LONA, onde fizemos a **Mostra Acervo**^[6], que é uma reunião de filmes feitos sobre o MLB, ou de ocupações do MLB, ou pelo próprio movimento. Os estados que têm a história do movimento mais contada, das ocupações, são aqueles que têm pessoas do cinema e do audiovisual envolvidas. Minas Gerais tem muitos filmes, São Paulo tem muitos filmes, enfim. E em Pernambuco, onde o MLB fez várias ocupações durante 20 anos, não tem filmes, não tem muitos vídeos, e aí essas histórias tão fortes de tantas ocupações já feitas se perdem. E vai ser um processo contínuo de pesquisa de filmes sobre o movimento, onde a gente vai construindo a história do próprio movimento também. Isso tem sido muito legal, porque os filmes trazem militantes importantes da história, trazem ocupações que foram muito marcantes, ocupações que nem existem mais, mas que tem uma história pra contar, e é muito bom ver o papel do cinema nessa construção de memória.

JÚLIA Que massa! A Maria tinha falado do Vídeo nas Aldeias, mano, o Vincent Carelli está há 30 anos fazendo o que ele faz, mas tem uns cinco, dez anos, que existe um reconhecimento. Que ele é o Vincent, e o Vídeo nas Aldeias é o Vídeo nas Aldeias. Mas o cara tá lá no miudinho, construindo junto com os povos indígenas, fazendo um registro de história e de memória incrível, valiosíssimo, sem se preocupar com festival.

MARIA Tem isso como formação, né? Quantos cineastas indígenas eu já não ouvi falar que foram formados pelo Vídeo nas Aldeias?

JÚLIA Exato. Quando eu penso em cinema militante, é isso, é o Vincent, fazendo ali o dele, e em algum momento isso vai aparecer, entendeu? Não porque está sendo enquadrado no tema do festival, mas porque o festival vai fazer um tema para enquadrar a sua produção. É um pouco esse click que parece difícil de a galera ter. A galera tá muito nesse vício do reconhecimento. Eu também entendo, por que existia, agora já não existe mais, um sistema de produção na época dos governos do PT, que você precisava de uma forma, desses prêmios, desse reconhecimento, para você conseguir captar mais recursos, ok, tá, tudo bem. Mas daí ser só isso, sabe?

MARIA Eu fiquei imaginando, com vocês falando, e eu não sou do cinema, então, várias coisas são muito novas pra mim, mas uma coisa que eu acho massa é quando a gente mostra nas ocupações o que foi filmado, seja por nós, seja por alguém que filmou. É um momento muito massa, né? De a galera se ver na tela, então, eu acho que tem uma coisa de *“eu tô num lugar em que eu acho que não estaria”*, e de mostrar que esse lugar pode ser ocupado por eles, que faz sentido inclusive que seja. Eu fico imaginando alguém que está na situação de uma pessoa ameaçada de morte se ver esse filme. Como deve ser forte pensar que isso foi feito. Porque, quando se pensa essa coisa de festival, você não está pensando no que as pessoas que você filmou vão ver, né? É diferente quando você passa numa ocupação ou num assentamento.

JÚLIA “Pra quem você está fazendo o filme?” Essa é uma pergunta que as pessoas têm que se fazer mais. Nessa época que a gente tinha muitas possibilidades de filmar, tinha muita essa lógica do festival de cinema, e era muito comum filmes de ficção caros, de 1,5 milhão. E aí passava nos festivais, de repente o Canal Brasil comprava, o Canal Curta comprava... acabou. Pessoal não fazia mais nada pro filme passar, ficava duas semanas em cartaz, dois gatos pingados pagavam pra ver, foi e tô pronto pro próximo filme. E a dificuldade de pensar como é que faz pra esses filmes saírem desse circuito e chegar às pessoas de fato. E aí vem um gargalho de distribuição que é um problemão.

Eu fui produtora e roteirista do filme *A Batalha do Passinho*. E, com o Passinho, a gente viu uma coisa na distribuição muita desesperadora, a impossibilidade de chegar ao nosso público-alvo. A galera da favela vai ao cinema de shopping, a galera

não vem pra zona sul pras salas de cinema de arte, então, a galera vai ao Campo Grande, a Bangu, onde os cinemas são da Cinemark. Essa galera da Cinemark não sentou com a gente pra discutir distribuição, não respondeu nem um e-mail, entendeu? Cagou solenemente na nossa cabeça, sobre o documentário, sobre funk, não quis nem saber. Só conseguimos estreiar na zona sul, em cinema de arte. E aí a gente começou a receber um tanto de mensagem na página do filme, da galera de Bangu, de Campo Grande, *“porra, eu tô doído pra assistir ao filme, vocês não vão entrar em cartaz com o filme aqui não? Só na zona sul? Colé”*. Quer dizer, a gente tinha público dizendo que queria vê, a gente tava desesperado pra exhibir, mas não conseguimos, não rolou. Porque os caras nem sentaram com a gente pra conversar. Existe um monopólio da distribuição. Que a internet está quebrando, e que talvez essa nova forma de ver filmes possa quebrar mais. Era desesperador, eu ficava desesperada lendo essas mensagens. E ele foi considerado ótimo, porque ficou oito semanas em cartaz, excelente. Só que não. Não chegou a público, entendeu? E aí fizemos o projeto para um edital de exibição, na época conseguiu uns 30 mil reais, pra fazer exibição em território, nas favelas. Conseguimos levar, mas também de forma restrita. Aí você faz a exibição num dia, num lugar. Você não está em cartaz, no cinema do shopping. É foda, difícil. Muitos poréns.

Para finalizar, com relação a Ameaçados e Corpo da Terra e essa relação, que nasce desde a gênese dos movimentos, e desse entendimento que os filmes eram antes de mais nada, dos movimentos também. E isso de filmar filmes de guerrilha, acho que as pessoas se relacionam muito com isso também. É uma disposição que eu tenho, porque eu não vou ficar esperando o dinheiro acontecer, esperar 1,5 milhão para filmar, sabe? Tem o tempo da urgência que a gente tava falando, que o cinema militante difere um pouco dos outros cinemas, porque a militância te dá um sentido de urgência, de que eu preciso filmar isso que está acontecendo agora. Esse tipo de decisão, que eu acho que tem a ver com essa certeza de que, cara, essa história precisa ser contada, preciso filmar isso aqui, dessa forma vai dar certo. É isso, não é visando ao lucro, né, não tô fazendo Sementes, Ameaçados e Corpo da Terra para lucrar, não tem essa lógica no cinema militante. É uma lógica mais da construção mesmo, da importância dessa relação. Você falou disso, da pessoa que é ameaçada de morte que pode se ver na tela, o que isso constrói de subjetividade, o que traz na busca de soluções para os problemas mesmo, entendeu? Passa por esse tempo ali, por esse lugar.

Mas acho que é isso, né, gente. Ainda preciso passar uns e-mails, minha filha já está chorando aqui e tá quente pra caralho no Rio de Janeiro.

A AÇÃO DO CINEMA: NOTAS SOBRE UM FILME DE GUERREIROS

LUISA BAHURY A. LANNA

Enquanto nós estivermos vivos,
nós estamos lutando por todos nós
aqui, pelos isolados e pela natureza.^[1]

Uma cerca de arame farpado coberta por pedaços de carne. Essa é a composição inusitada do plano que escolhemos para abrir *Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da Floresta*, (Jocy Guajajara e Milson Guajajara^[2], 2019). Os retalhos de carne vermelha estão pendurados por toda a extensão da cerca, ocupando os “andares” de arame que a compõem e cobrindo quase que totalmente seus fios e o topo de cada estaca de sustentação. Como num varal, as carnes estão estendidas sob o sol. À direita do plano, uma placa destacada pelo *zoom in* do câmera traz os seguintes dizeres: “Governo Federal, Ministério da Justiça, Fundação Nacional do Índio, TERRA PROTEGIDA, acesso interdito a pessoas estranhas. Artigo nº 231 da Constituição Federal. Artigo nº 18, § 1º Lei nº 6001/73. Artigo nº 161 do Código Penal”.^[3] Trata-se da entrada da antiga base da Funai na Terra Indígena Awá, uma das quatro terras indígenas que formam o “complexo verde”, última área de floresta contínua no estado do Maranhão e casa dos Guajaras, Awá Guajas e Ka’apor.

Um corte. E a câmera nos revela o outro lado da entrada, o contra-plano do plano anterior. Em um *travelling*, com a câmera na mão, o cineasta e diretor do filme, Milson Guajajara,^[4] percorre o perímetro da cerca. A começar por uma porteira aberta, que também se tornou parte do varal, a cada passo dado pelo câmera, o espectador

[1] Excerto do apelo publicado pelo grupo “Guardiões da Floresta” nas redes sociais. O apelo é assinado coletivamente como “Guardiões”.

[2] Jocy e Milson Guajajara são membros do grupo “Guardiões da Floresta”, na Terra Indígena Caru (MA), onde vivem. Como cineastas, documentam as atividades do grupo nas missões de vigilância e proteção do território indígena.

[3] Art. 231. Constituição Federal de 1988. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.

[4] Em *Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da Floresta* Jocy Guajajara e Milson Guajajara se revezaram na câmera durante as filmagens e ambos assinam a fotografia do filme.

é surpreendido pela extensão da linha de carnes que parece sem fim, vazando pelos limites do quadro. O vento balança o mato incessantemente e povoa a banda sonora. O plano pode ser dividido em três camadas: a linha de carnes, a do horizonte e, entre elas, uma grande área desmatada, provável razão de tanto vento.



Foi no fim de um longo dia de visionagem que assistimos a esse plano, feito por Jocy e Milson Guajajara. A filmagem era parte do material bruto que eles haviam produzido ao longo de algumas missões desempenhadas pelo grupo *Guardiões da Floresta*. Após a realização da oficina de filmagem, em outubro de 2017, na Aldeia Maçaranduba (Terra Indígena Caru), onde moram Jocy e Milson, os dois diretores registraram todas as atividades do grupo até o retorno dos nossos trabalhos, em abril de 2018, quando iniciamos a oficina de montagem. As imagens que compõem o filme são fruto desses registros, realizados fora do território da aldeia e, por vezes, em terras indígenas vizinhas, como é o caso desse plano. Assim como nós, instrutores, os demais colegas de Jocy e Milson assistiam pela primeira vez às imagens dessas missões. O longo plano da cerca coberta por carne surpreendeu a todos. Tratava-se do abate, por parte dos Guardiões, de apenas algumas dezenas das milhares cabeças de gado que ocupavam ilegalmente o território da Terra Indígena Awá naquele momento. A imagem da cerca abarrotada de carne escancarava o tamanho do desafio, enfrentado pelos Guardiões da Floresta, para proteger seus territórios da ação de fazendeiros e madeireiros invasores.

Fig.1 Frame de *Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da Floresta*, 2019. Dir. Jocy Guajajara, Milson Guajajara.

AÇÃO!

Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da Floresta é um dos dois filmes^[5] que resultaram do processo formativo realizado pelo projeto *Vídeo nas Aldeias*^[6] na Aldeia Maçaranduba. A formação ocorreu em duas etapas, de aproximadamente um mês cada. Participaram das oficinas: Jacilda Guajajara, Jamilson Guajajara, Jocy Guajajara, Lemilda Guajajara, Milson Guajajara e Pollyana Guajajara. Contribuí como coordenadora nos dois momentos da formação, juntamente com Kamikiã Kisêdje e Wallace Nogueira, na oficina de filmagem; e Joelton Ivson, na oficina de montagem. Além de Maçaranduba, outras duas aldeias receberam as formações, naquela ocasião: Tiracambu, do povo Awá Guaja, também localizada na Terra Indígena Caru; e Piçarra Preta, na Terra Indígena Rio Pindaré, que abriga outras aldeias Guajajara. O projeto fez parte do Plano Básico Ambiental (PBA) gerido pela empresa Vale, velha inimiga dos povos indígenas e das riquezas naturais de nosso país.

O PBA é uma das frentes da indenização que a Vale deve pagar às comunidades indígenas por dividirem a fronteira com a Estrada de Ferro Carajás, operada pela mineradora e recentemente duplicada.^[7] Os impactos e a relação da empresa com essas comunidades merecem esforço de análise mais especializado e mais próximo da experiência dessa relação. E, embora sejam assuntos relevantes, que merecem reflexão e atenção, extrapolam os objetivos deste texto. Aqui, permito-me tangenciar a questão para oferecer informações acerca do contexto de realização das oficinas. Dentre as inúmeras demandas que as aldeias fizeram à Vale, no complicado processo de negociação ao qual estão submetidas, surgiu a ideia da formação para cineastas indígenas - ação que se tornaria o primeiro processo formativo em cinema do qual os diretores viriam a participar. É importante compreender que a relação com a mineradora é uma das ameaças enfrentadas pelas comunidades da região, mas não é a que é exposta no filme *Guardiões da Floresta*^[8] e tampouco é o principal alvo de ação do grupo.

[5] As oficinas na aldeia Maçaranduba também resultaram no curta metragem *Ma'e mimiu haw - A história dos cantos* (27min, dir. Jamilson Guajajara, Pollyana Guajajara, Jacilda Guajajara, Lemilda Guajajara).

[6] O *Vídeo nas Aldeias* tem como um de seus objetivos principais a formação de realizadores indígenas. O Projeto dá suporte técnico e financeiro para a produção e difusão dos vídeos entre os povos indígenas, permitindo que essas comunidades fortaleçam manifestações culturais e escolham histórias que desejam narrar e conservar tanto para as futuras gerações quanto para outros povos - indígenas e não indígenas.

[7] A obra de expansão da via foi concluída em 2018. Ver: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>

[8] O filme *Virou Brasil* (2019, , direção: Akea, Hajkaramykyka, Arakurania, Petua, Arawtyta'ia, Sabiá e Parany colocaria só os autores e depois o ano, como temos feito), realizado na aldeia Tiracambu expõe com proximidade essa relação problemática. *Virou Brasil* pode ser assistido em <https://vimeo.com/ondemand/viroubrasil/404621092>

Em face da ausência histórica do governo, e diante das constantes ameaças aos limites de suas terras e, portanto, à vida de todos que ali habitam – incluindo indígenas isolados Awá-guaja –, os Guajajara, os Ka’apor e os Awá-guaja que vivem no Maranhão se auto-organizaram para realizar o monitoramento e a proteção territorial de suas áreas.^[9] A este grupo deram o nome de *Guardiões da Floresta*. Assim como fizeram seus antepassados, eles se arriscam pelo bem-viver das gerações futuras,^[10] atuando na contenção da malha verde circunscrita pelos limites das Terras Indígenas^[11].

Sem o suporte do Estado, cumprir essa tarefa fundamental e corajosa tem colocado em risco a vida dos guerreiros, que, só nos últimos 12 anos, tiveram seis membros assassinados: Tomé Guajajara (2007), Alcindo Gregório Guajajara (morto a pauladas em 2010), Afonso Guajajara, Cantitio Guajajara, Assis Guajajara (todos em 2016) e, mais recentemente, Paulo Paulino Guajajara (em novembro de 2019)^[12]. O filme, homônimo ao grupo, é um mergulho na tensão dos enfrentamentos vividos durante as ações de vigilância. Pelos olhares dos Guardiões Jocy e Milson, o espectador é lançado no interior da batalha travada nos frágeis limites das Terras Indígenas, permanecendo ali até a subida dos créditos.

Guardiões da Floresta nasce da própria experiência de seus diretores enquanto Guardiões. Jocy e Milson estavam inscritos na oficina justamente para cumprir tal propósito. Nas missões, ambos eram encarregados dos registros fotográficos e de vídeo, e o faziam com uma câmera digital Nikon, que não possuía muitos recursos para filmagem. Quando foram indicados para o curso, a ideia das lideranças era aprimorar o conhecimento dos meninos como cinegrafistas, a fim de produzirem material de divulgação do trabalho e, principalmente, para que seguissem registrando provas contra as infrações encontradas durante as vigilâncias. A câmera adquirida deveria servir – dentre outras funções – como instrumento de memória para missões futuras.

Sobre a experiência, Jocy e Milson escreveram:

O audiovisual veio na hora que a gente mais necessitava, pois nossa terra vinha sendo devastada pelos não índios, e essa luta vem de muitos tempos. Meus antepassados lutaram muito para que nossos territórios continuassem de pé, essa era a prova de suas histórias que contam pra nós. E essa ferramenta de registros, veio para nos servir de provas, para que possamos

[9] Territórios Arari-boia, Alto Turiaçu, Awá-Guajá, Caru e Rio Pindaré.

[10] Na primeira cartela que antecede o início do filme há uma dedicatória aos antepassados: “Este filme é dedicado a todos os guerreiros e guerreiras do passado”. Ao final dos créditos há também uma lista de nomes, levantados por Jocy e Milson, que homenageia esses guerreiros e guerreiras.

[11] Uma rápida busca no Google Satélites pela cidade de Zé Doca ou Santa Inês, conforme bem lembra Ruben Caixeta no texto que escreveu sobre o filme para o catálogo do forumdoc.bh.2019, mostra nitidamente uma mancha verde na região. Os limites dessa mancha são os mesmos das terras indígenas, elas são verdadeiras ilhas de verde rodeadas pela devastação. CAIXETA DE QUEIRÓZ. *Guardiões da Floresta: câmeras em ação!* In: *Catálogo do forumdoc.bh.2019 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico*, Belo Horizonte, 2019, p. 203.

[12] O número de homicídios registrados desde 2000 contra indígenas do povo Guajajara no geral chega a 49. A própria criação do grupo de *guardiões da floresta* na Aldeia Maçaranduba foi impulsionada pelo assassinato do cacique Tomé. Como forma de retaliação após ter expulsado madeireiros da terra indígena, um grupo armado entrou na aldeia e o executou à tiros. A esposa e o filho de Tomé Guajajara também foram atingidos, mas sobreviveram.

entregar para as autoridades competentes. Resolvemos então fazer um filme real com o que acontece em nosso território, nome do filme *Guardiões da Floresta (Zawxiperkwer Ka'a, ano)*.

Se as histórias contadas eram a prova da luta dos antepassados, hoje, as câmeras podem denunciar o que se passa nas fronteiras das Terras Indígenas. Ao mesmo tempo, o território de pé é, por si só, o maior atestado dessa memória, sendo também uma prova das histórias e da persistência daqueles que lutam e sempre lutaram por ele. A ameaça ao território é uma ameaça ao passado e, nesse sentido, as câmeras são também salvaguardas dessas histórias. Os diretores de *Guardiões da Floresta* tinham a missão de registrar provas e, com isso, fizeram um filme. Se o filme nasceu da experiência dos dois como Guardiões, é a partir da apropriação como cineastas que as imagens crescem, ganham volume e novos significados que extrapolam a condição de simples registro. O que significa dirigir um filme para os Guardiões Guajajara? O que tornou o material que assistimos durante os dias na oficina de montagem tão singular e possibilitou a existência do filme tal como é? São perguntas às quais as imagens responderiam.

Sem a possibilidade de assistir e conversar sobre elas no transcorrer do processo de filmagem, como normalmente acontece nas oficinas do *Vídeo nas Aldeias*^[13], descobriríamos a escrita do filme assistindo em conjunto ao material trazido pelos diretores. Talvez nunca elaboradas em voz alta, essas questões foram fundamentais para que a montagem pudesse ser a expressão material das forças que conduziam o material bruto e da própria concepção criativa da direção de Jocy e Milson.

As pegadas de boi na lama, próximas à passagem do igarapé, levam à apreensão de três rapazes, alguns bois e a madeira ilegal que planejavam retirar da Terra Indígena Caru. Uma ronda habitual dos Guardiões de Maçaranduba pelo leito do rio, que divide a T.I. com o território não-indígena, desemboca na ameaça de um confronto com homens armados, postados à outra margem do rio. Trata-se de uma das missões que conduzem o filme e um dos momentos mais tensos das imagens que vimos.

Ao encontrar as pegadas, o Guardiã, com a câmera, prontamente chama o companheiro: “essa aqui é a pegada do boi aqui ó, descendo pra dentro da reserva”. Milson se abaixa e, com o *zoom*, captura a imagem das pegadas de perto. Outros vestígios vão

[13] Isso se deve ao fato de que foram feitas em boa parte no espaço de tempo entre duas oficinas.

aparecendo, até que o barulho da motosserra denuncia a posição dos invasores. Sem desligar a câmera, ele e os outros Guardiões, apreensivos, correm pela vereda em busca dos madeireiros. Atento à filmagem, Milson deveria ser o último da fila, para que não fosse pego de surpresa. Afinal, os invasores poderiam estar armados. A tensão provocada pelo plano trêmulo da corrida diminui – mas não cessa – quando chegam ao local onde os rapazes já estão rendidos pelos coordenadores do grupo. Assim como faz com as pegadas, Milson filma os rostos de cada um dos três. Seus nomes e assinaturas são colhidos no formulário e suas imagens guardadas como evidência. Como é de costume nas abordagens, o coordenador, Cláudio, faz perguntas e tenta conscientizar os homens sobre as consequências do que estão fazendo. Apesar da aparente amenidade, é possível perceber a apreensão nas feições de cada um, Guardiões e rendidos. Os três rapazes tentam arduamente argumentar para que os bois não sejam apreendidos, algo que seria “um prejuízo sem tamanho”, segundo eles.

O que fez com que o material gravado por Jocy e Milson saísse da condição de registro ou prova para se tornar cinema não é, aqui, um artifício da montagem que, por essência, pode transformar qualquer imagem em material bruto. Após a experiência na oficina de filmagem, e com a promessa do nosso retorno em alguns meses para a oficina de montagem, Jocy e Milson saíram para as missões em uma dupla posição – essa que agora ocupam –, de Guardiões e, ao mesmo tempo, de cineastas. Para além da tarefa primeira, registrar as provas, o material que gravaram era o material bruto do filme que pretendiam realizar. Tudo foi filmado do início ao fim: chegar no rio, descer do barco, ouvir a motosserra, apreender invasores, tudo estava gravado. Durante as missões, os dois inventaram sua própria forma de direção, assumindo a posição de cineastas sem deixar de ser Guardiões, aliando a câmera ao trabalho de proteção.

As longas horas de espera pela resolução do imbróglio – suprimidas, no filme, pela montagem – terminam com a chegada de um grupo armado do outro lado do rio. Da margem de cá, enquanto os Guardiões liberam os rapazes rendidos, acompanhamos a situação a partir de um único plano, em que, por detrás de uma árvore, o cineasta alcança a cena utilizando a capacidade máxima de *zoom* permitida pela câmera. Em meio à vegetação, que ocupa o primeiríssimo plano, um homem de colete à prova de balas é enquadrado num pequeno espaço de visão limpa, entre folhas

e galhos. Ele diz ser o delegado do povoado próximo e pai de um dos rapazes. Nesse único enquadramento, que quase não muda durante toda a conversa, se desenrola uma árdua negociação entre o delegado, de um lado do rio, e o coordenador Cláudio, do outro. Nas mãos de Milson, a câmera permanece o mais estática possível, atenta à figura do homem na outra margem. A negociação entre os dois – também suprimida pela montagem – dura quase meia hora e ninguém se aproxima de nenhuma das margens opostas. Os mais de vinte homens armados que se escondiam no mato não são vistos em nenhum momento, mas sabemos que algo não está certo pela relutância do câmera em se mover ou se aproximar. A presença é confirmada pelas ameaças que o delegado dissimuladamente tenta proferir, em tom ameno. Eles estão ali para garantir a entrega dos bois.



Começamos a assistir a essas imagens em uma tarde na aldeia, ouvindo as promessas de “agora vocês vão ver ação”, feita pelos diretores a nós instrutores e aos colegas. Nos perguntamos o que seria essa tal “ação” de que tanto falavam. Nas oficinas, principalmente no momento da filmagem, usamos muito essa palavra para traçar a diferença entre os relatos (“entrevistas”), e as imagens que acompanham determinado trabalho, ação ou qualquer atividade de um personagem em cena. Mas não era esse o sentido da “ação” que Jocy e Milson expressavam sobre suas imagens. Por estarem exibindo filmagens realizadas em situações de enfrentamento – aqui víamos a presença de não-indígenas pela primeira vez no material bruto –, talvez remetessem aos filmes de ação. Mas o plano, feito ao longe, estático, difícil de

Fig.2 Frame de *Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da Floresta*, 2019. Dir. Jocy Guajajara, Milson Guajajara.

compreender e a tensão que resulta num combate que sequer vai às vias de fato estavam visivelmente distantes da estética acelerada, comum ao gênero. O significado da “ação” que os dois apontavam nessa e, posteriormente, em várias outras sequências, tinha outra natureza. Mais tarde, ficou evidente que essa “ação” percorria quase todo o material bruto e que ela era a chave para a compreensão das forças daquele material.

Muitos são os motivos pelos quais alguém insiste em uma imagem. Para os Guardiões, filmar os vestígios que levam aos invasores, colher as imagens de seus rostos e o som de suas falas e ameaças é tão importante quanto perigoso. O extenso material bruto de Jocy e Milson registrava as atividades desempenhadas pelo grupo com tanta completude que a sensação era de assistir a um registro ininterrupto. A “ação” de que falavam era a tradução imagética da iminência do confronto. Insistiram nas imagens porque importavam. Esse foi o ponto de inflexão que possibilitou aos Guardiões da Floresta transformar espectadores em testemunhas. Sendo Guardiões e cineastas, Jocy e Milson protegem sua terra. Que o trabalho dos Guardiões continue forte perante a barbárie. Que sejam feitos mais filmes, que sejam experimentadas outras linguagens. Mas, principalmente, que o cinema Guajarara continue a formar testemunhas.

“Vemos a necessidade de ter mais oficinas para aprimorar mais nosso conhecimento. E mais material para que possamos fazer outros filmes. Agradecemos a compreensão.”
Milson Guajajara/Jocy Guajajara



ENQUADRANDO O ENQUADRADOR ^[1]

FÁBIO RODRIGUES FILHO

Após algumas das cenas de forte confronto do filme *Cadê Edson?* (Dácia Ibiapina, DF, 2020), nos é dado a ver, numa noite de desocupação, um policial que está acompanhado não só de outros agentes como ele, além de um arsenal de armas de fogo de grande porte, mas, curiosamente, ele porta, também, na mão direita uma câmera e na esquerda uma lanterna. Com a câmera, o policial se põe a filmar aqueles que o filmam, com a lanterna ele tenta cegar a imagem do filme.

O duplo gesto do policial intenciona um aniquilamento de qualquer contracampo da ação violenta que a própria polícia protagoniza e regozija. Ataca-se tanto o antecampo do filme, como também o campo do visível – a um só tempo se ataca o plano e o enquadramento, o direito e a política.

O que também parece estar em jogo na luta em curso, documentada pelo filme, nas estratégias do movimento por moradia e na tática do Estado, é uma disputa pela imagem e pelo visível; além, claro, da disputa por teto e por justiça social. A guerra instaurada é, enfim, também uma guerra de e por imagens. A pergunta “*Cadê Edson?*”, que intitula e funda o filme, ressoa também porque programaticamente e violentamente o enquadramento policial é um controle do visível e do regime de visibilidade. A polícia busca Edson para eliminá-lo ou o captura através de seus enquadramentos para decepá-lo. Eis uma modalidade do confronto ao qual, pelo corte da montagem, o filme, dirigido por Dácia Ibiapina, resistirá, avançando ao cerco de controle, ao gesto totalitário da polícia, não se deixando cegar pela ameaça da lanterna empunhada pelo policial nem pelo suborno da câmera apontada.

Entre o Edson criado pela grande imprensa, sobredeterminado como um líder horrendo e virulento, que precisa ser contido, e o Edson que a polícia procura, pintado como cabeça do movimento

[1] Texto originalmente publicado no site Alagoar, em fevereiro de 2020. (acesso: <https://alagoar.com.br/enquadrar-o-enquadrador/>) O título deste texto é uma livre citação a uma frase da cineasta Tinh-Minh-Ha (“enquadrar o enquadramento/enquadrador”), citada por Judith Butler na introdução do seu livro *Quadros de Guerra* (2015).

e que, por isso, precisa ser também contido para conter o movimento (como se chegando à “cabeça” controlaria a consciência da luta), o filme encontra e nos faz encontrar um Edson complexo, sensível e engajado na luta coletiva pelo direito à moradia. O Edson que o filme nos faz encontrar rompe o pacto de contenção selado entre mídia e estado. Sua presença é construída no filme por diferentes registros, regimes de imagem, momentos de sua luta, compreendendo um arco temporal de sete anos de gravação e uma heterogênea reunião de procedência das imagens. A pergunta que dá nome ao filme reforça-se no encontro com essa prova-viva que é o Edson, personagem que é insistentemente presentificado pelo filme quando se põe a escutá-lo e quando escuta os relatos de companheiras e companheiros que, em certa medida, constroem em conjunto a história dele.

Ao longo do documentário, vemos uma polícia tão equipada de armas quanto de câmeras de filmagem: das câmeras “mais comuns” até as de “alto desempenho”. Vê-se, por exemplo, acoplada na farda de um dos policiais, uma câmera GoPro, além das câmeras de celulares empunhadas por eles ou também câmeras de alta definição operadas por aqueles que nem corpo têm – visíveis na incidência do seu controle e poder, mas descorporificados na cena. O enquadramento policial, enfim, sustenta-se também no enquadramento imagético, formado por diferentes regimes de imagem, objetivando produzir prova, justificativa e consumação. Logo se apresenta, ao longo do filme, uma sofisticação na produção da imagem do poder (essa imagem de captura policiaisca, uma imagem-emboscada), dando conta não só de sustentar o gesto da polícia, mas de ostentar sua tática e seu poderio, de produzir, enfim, pela dupla violência que ela opera, um consenso – ao produzir uma imagem que só comprova a versão que lhe serve e que, mais do que matar, expõe o poder de matar e mira no espectador como quem faz uma chantagem de morte pela imagem.

Frente ao avanço dessa máquina (imagética) de guerra, o filme parece encarar a disputa pela imagem como algo também central. A cena da perseguição dos helicópteros aos ocupantes que protestam no alto do prédio é emblemática porque a disputa pela imagem impregna a forma do filme, tal como a disputa pelo espaço se torna mais incisiva para o movimento. Trata-se aqui de uma cena em que se acirra o conflito entre a polícia militar e o Movimento de Resistência Popular (MRP), que ocupava há oito meses um prédio no centro de Brasília, o Hotel

Torre Palace. Após uma manifestação popular nas imediações do prédio, as várias famílias do movimento são brutalmente retiradas do espaço. Sem nos darmos conta de imediato, a imagem da desocupação que vemos foi gravada pela própria polícia. Mas, ainda que desconheçamos sua procedência, é impossível vê-la de modo inocente.

Além da própria cena, sua imagem é decisiva porque ela seria, em primeiro momento, necessária à polícia para criminalizar o movimento e avançar com uma acusação surreal: a de que Edson teria tentado derrubar as aeronaves que o cercavam. Emblemática, também, porque é uma cena longa, monumental, acessa de modo e ângulo privilegiado o desenrolar de um conflito denso.

Se a retomada e a apropriação dessa imagem pelo filme desmonta a imagem do poder, isso se dá a um só tempo pelo berimbau, inserção precisa da música de Naná Vasconcelos ao longo de toda a cena, cortando com uma linha de força a imagem, somando aquela luta a uma luta histórica pela terra, pelo teto e por direitos. Desmonta-se, ainda, porque só em seguida descobriremos o gesto de retomada que anima a imagem vista, quando o filme nos oferece a outra sequência desta peça publicitária policial – como se a montagem do filme evidenciasse a necessidade da desmontagem da imagem. Não menos importante, essa retomada desmonta a imagem do poder por devolver a ela a política: o que seria, a priori, um arquivo que depõe contra os três militantes que resistem no alto do prédio, torna-se um documento aliado e em favor da luta do MRP: a imagem dobra-se em defesa dos lutadores. Ou seja, a grandiloquência da imagem passa mais a documentar a barbárie e o plano da polícia, do que qualquer possibilidade de crime pelos militantes. Enfim, se retira da polícia e se devolve à política. A singular retomada das imagens aéreas restitui ao cinema a disputa pelo visível, disputa pau a pau ao se justapor em altura, câmera e aeronave. O mesmo enquadramento, enfim, não sugere mais o mesmo plano, mas evidencia a desigual disputa de forças da cena política.

Numa luta em que muitos dos seus momentos não são dados a ver, seja porque faz parte da estratégia da polícia não só expor de determinado modo, mostrar-se de modo tático, mas também esconder(-se), infiltrar-se e, como veremos ainda na

cena da violenta desocupação do prédio, levar os militantes para lugares fechados, trancafiá-los, retirá-los da cena pública, o filme *Cadê Edson?* parece fortemente engajar-se na guerra das imagens, não só assumindo lado, mas sustentando uma estratégia singular que se alia com a estratégia do movimento popular em questão.

Enfrentando uma polícia que se exhibe e age pelo seu duplo enquadramento, técnico (imagético) e social, o filme de Dácia Ibiapina parece assumir uma estratégia (dentre tantas outras) consistente e corajosa: expõe a mise-en-scène grotesca dos agentes do poder, desvia as próprias imagens do poder, operando-as como contraprova, e assume a guerra das imagens como também decisiva para aquela luta em curso, para a esfera pública e, não menos importante, para o próprio cinema. Por isso não se trata apenas de filmar e estar junto daquele movimento (o que já parece bastante relevante), mas de assumir o filme, não como a luta, mas como aliada ativa. E assim construir uma arquitetura sensível da luta e da disputa.

Por fim, gostaria de encerrar este texto citando outra cena que me chama bastante atenção: passado um tempo do episódio de desocupação, o filme reencontra um dos militantes filmados em um trailer parado em uma avenida de Brasília. A diretora o cumprimenta e conversa brevemente com o rapaz e segue, saudando a dona do bar. Ao avistar a câmera, a senhora no bar recua no intuito de se arrumar para aparecer na imagem, mas a diretora logo avisa que se trata apenas de uma rápida apresentação entre as duas. Entendido o protocolo, elas se cumprimentam e, uma vez apresentada à equipe do filme, a senhora responde: "Oi, pessoal do cinema".

A reconhecida, e talvez óbvia, diferença entre o "pessoal do cinema" e o "pessoal do movimento social" se apresenta aqui como potência de aliança. Ora, o "pessoal do cinema" (este que por delegação fazemos parte) é saudado pela dona do bar tanto em sua (nossa) distância quanto na proximidade. Proximidade porque suficientemente junto para ser aliado da mesma luta; distância porque é reconhecida por ela a potencial alteridade do cinema.

A partir dessa cena, a equipe busca e reencontra aqueles que até seus documentos foram obrigatoriamente perdidos na ação de desocupação que a polícia comandou. Revemos os perso-

nagens, escutamos seus relatos sobre esse mesmo episódio, que, pouco tempo atrás, víamos através das imagens da polícia. Gesto fílmico de reunião daqueles que foram brutalmente dispersados, reunindo a um só tempo as pessoas e a história da luta. Decisivo é lembrar como o filme, dentre tantas outras coisas, evidencia, naquela que seria uma espécie de primeira parte, uma aposta nas crianças e na alegria. Aposta que faz jus a uma realidade cotidiana de ocupações e que, no tratamento do filme, produz uma semente de revolução e de reunião. Não menos importante: semente de remontagem. Seja na canção *Para nossa alegria*, cantada por uma senhora do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST), ou na declaração de amor em *La belle de jour*, cantada por um dos militantes para sua companheira, canções de luta e resistência ainda ecoam, mesmo quando abruptamente o filme acaba.

Se a tática das câmeras policiais, ou, poderíamos dizer, das câmeras de segurança (falando a um só tempo dos enquadramentos da grande imprensa e da instituição policial) nos querem, enquanto espectadores, como sobreviventes de guerra, sustentando-se num discurso de paz (que quando muito é uma guerra sem fim), o filme, no entanto, parece não só reconhecer a guerra enquanto guerra (inclusive uma guerra de imagens), mas também uma disputa em relação ao espectador. Em *Cadê Edson?*, não estamos, como espectadores, na posição de sobreviventes da guerra, não habitamos a paz idílica da polícia e o desmontar da imagem heróica dos policiais não inscreve Edson no papel do herói – resta, ao contrário, um potencial buraco na narrativa oficial. Ao filme, parece necessário colocar aqueles que o assistem como potenciais aliados. Ora, não é difícil para nós, ao ver o filme, responder à pergunta “cadê Edson?”, tanto porque nos encontramos com ele ao ter acesso à sua história e vê-lo em ação, mas também por nos dar a entender a disputa que o envolve e que continua, mesmo quando o filme acaba. Nesse sentido, dentre os tantos conflitos que envolvem o movimento social em questão e este militante em particular, retornamos por um momento à cena mais agônica do filme: os planos aéreos do prédio que comentamos acima, entendendo essa cena como pivô do processo que ameaça não vermos mais o Edson, porque é uma imagem que se quer prova judicial, contra ele, pela polícia. No entanto, ao *enquadrar o enquadrador*, o filme expõe o crime da polícia.

Por fim, diria que, no duplo gesto que o filme executa – desmontar e reunir –, eis que estrategicamente precipita-se uma derrubada da grande imagem da imprensa e da narrativa clássica policial, e isso se dá justamente na aliança produzida entre imagem fílmica e movimento social. Há no filme, no mínimo, uma tentativa ou um exercício de derrubada.

SOBRE A OBRA ALICERCE

Alicerce é uma série de pinturas em que o artista Desali retrata paisagens próximas de sua vida. Os recursos utilizados se misturam numa relação entre os painéis de madeira, abstrações nos traços e o uso das palavras. Nessa interseção que caracteriza a série, a confecção da imagem revela o gesto da construção. Um nó: o relevo orgânico da superfície, o ruído provocado entre palavras e imagens, e as cores em tons pastéis. Não é somente uma abstração dos lugares que encontra na realidade, mas um conjunto de artifícios que sugerem uma imagem, um olhar.

Alicerce enlaça palavras e cores, numa montagem que recria ruas, lotes, casas e horizontes. Convida-nos a percorrer um caminho cheio de encruzilhadas, em que podemos nos avizinhar aos gestos de construção de uma imagem.

O convite para que o trabalho de Desali compusesse o caderno Imagem buscou unir suas obras aos textos, formando uma rede de reflexões e proposições acerca da construção das imagens e suas múltiplas possibilidades. Assim como pretende a LONA, em todo o seu escopo, com a exibição e os pensamentos em torno das diferentes maneiras de se retratar lugares e situações vivenciadas na realidade.

Desali, já há alguns anos, é um importante aliado das lutas das ocupações urbanas em Minas Gerais. Sua presença neste caderno é também a oportunidade de ressaltar o laço de companheirismo entre as artes visuais e as lutas territoriais das ocupações urbanas.

ÍNDICE DE AUTORES

FABIO RODRIGUES Filho trabalha na crítica, pesquisa e realização em cinema. Doutorando em comunicação na UFMG, é mestre pela mesma Universidade, e graduou-se na UFRB. Realizou os filmes “Tudo que é apertado rasga” (2019) e “Não vim no mundo para ser pedra” (2022). Participou das comissões de seleção de festivais, mostras e laboratórios, como o do FestCurtas BH (2019 a 2022), a Goiânia Mostra Curtas (2022), o FIANb (2020 e 2021), o Diáspora Lab (2018) e o CachoeiraDoc (2020), festival para o qual contribui ao longo dos últimos anos. Atua como cineclubista, cartazista e colabora com textos para diversos sites.

FELIPE CARNEVALLI é arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela mesma instituição (NPGAU) e mestre em Ciências Sociais pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS - Paris, França). É editor da revista Piseagrama, cofundador do Coletivo Micrópolis e pesquisador do grupo de pesquisa-extensão Cosmópolis (UFMG). Pesquisa práticas colaborativas nas fronteiras compartilhadas entre espaço, antropologia e cinema.

JÚLIA MARIANO é cineasta e jornalista, formada pela Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV, Cuba), pela Escola de Comunicação da UFRJ (ECO) e pela Baden-Württemberg Filmakademie em Stuttgart, na Alemanha. Atua como diretora, roteirista e pesquisadora com foco em documentários. Dirigiu nove curtas-metragens que já estiveram em mais de 40 festivais pelo mundo, entre eles o Festival Internacional de Cine de Cartagena, Kasseler Dokumentarfilm Festival, Curtas RJ, Curtas SP (Kinoforum), É Tudo Verdade, Mostra de Cinema de Tiradentes, entre outros. Entre seus trabalhos autorais estão os premiados curtas “Projeto 68”, Ameaçados e o Do Corpo da Terra. Atuou como pesquisadora no programa Viver Para Contar (Discovery Channel), como roteirista para os programas Vai Pra Onde? (Multishow), Revista do Cinema Brasileiro (TV Brasil) e Conexões

Urbanas (Multishow/AfroReggae), entre outros. Julia também produziu e roteirizou A Batalha do Passinho e Deixa na Régua e em 2017 dirigiu e produziu a série documental Desde Junho (EBC/Amazon Prime). Em 2020, Júlia Mariano lançou o longa-doc Sementes: Mulheres Pretas no Poder (Globoplay), onde atuou como co-diretora, co-roteirista e produtora executiva.

LUÍSA LANNA é graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como montadora, educadora e produtora audiovisual, com ênfase em trabalhos de cinema feitos junto a comunidades indígenas. Foi responsável pela oficina de edição junto à comunidade Guarani-Kaiowá que resultou nos filmes "Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio" (2016, 42min) e "Ava Marangatu" (2016, 14min). Em colaboração com o projeto Vídeo nas Aldeias, coordenou as oficinas de filmagem e edição que resultaram nos filmes "Guardiões da Floresta" (2018, 52min) e "A História dos Cantos" (2018, 27min) em uma comunidade Guajajara. É membro da Associação Filmes de Quintal, participando da organização, planejamento e curadoria do forumdoc.bh - Festival do Filme e Documentário Etnográfico de Belo Horizonte - Fórum de Antropologia e Cinema. Atuou como professora na área de audiovisual da Escola Livre de Artes Arena da Cultura (Belo Horizonte) entre 2020 e 2022. Codirige o longa-metragem em desenvolvimento "Meu Pai, Kaiowá" (Sueli Maxakali, Roberto Romero, Luisa Lanna).

VINICIUS ANDRADE é colaborador do coletivo Coquevídeo, professor do curso de cinema e audiovisual da UNIAESO (Olinda-PE), coordenador da pesquisa Acervo do Vídeo Popular em Pernambuco e do Catálogo da artista Inez Oludé (www.inezolude.com.br). Também organizou e fez curadoria para a mostra Joel Zito Araújo - Uma Década em Vídeo (1987-1997), entre outros trabalhos na área, como a atuação, por cinco edições, na comissão de curadoria do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Doutor em Comunicação Social pela UFMG, também publicou em revistas, catálogos e cadernos críticos, dentre os quais, o mais recente, o texto "Junho no Plural" para o site-livro "Cinema contra o golpe", organizado por Carlos Alberto Mattos.

DESALI É formado em Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG), Participou das exposições: "Enciclopédia Negra" na Pinacoteca de São Paulo; exposição "Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros", no Instituto Moreira Salles; "Sertão", Panorama 36 no MAM, Bolsa pampulha no MAP e 32 edição do Salão Arte Pará e Salão Itajaí. Já fez parte de residências, exposições, coletivos e particulares no Brasil e no exterior, possui obras adquiridas pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP), no acervo "Arte da Cidade", no acervo da Museu de Arte da Pampulha (MAP) e no acervo da Pinacoteca de São Paulo. Criador do Coletivo Piolho Nababo, há dez anos em Belo Horizonte, viaja por múltiplas linguagens, incluindo grafite, fotografia, vídeo e intervenção urbana, promovendo o contato entre a margem e o centro, questionando as instituições artísticas tradicionais e seu colonialismo, contaminando esses espaços com as ruas.

CRÉDITOS

MLB
TUYA EDIÇÕES

CADERNOS LONA VOLUME 1

ORGANIZAÇÃO
Karine Assis

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Ana Luisa Murta
Cris Araújo
Fábio Jota
Iakima Delamare
Karine Assis

PRODUÇÃO EDITORIAL
Iakima Delamare
Cris Araújo

PROJETO GRÁFICO
Ana Cecília Souza
André Victor

REVISÃO E PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS
Ana Luisa Murta
Karine Assis
Pauliane Coelho

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C122 Cadernos Lona : Imagem / Karine Assis (Org.). – Belo Horizonte : Tuya Edições, 2023. (Cadernos Lona, 1). 55p. : il. ; PDF ; 816 Kb

ISBN 978-65-87573-12-0

1. Cinema. 2. Artes Visuais. 3. Movimentos Sociais. 4. Militância. 5. Ocupações. I. Rodrigues, Fábio. II. Carnevalli, Felipe. III. Lanna, Luísa. IV. Andrade, Vinicius.

CDD: 791.43

BIBLIOTECÁRIA: PÂMELA BASTOS MACHADO CRB6/3070

BELO HORIZONTE
2023

EQUIPE GERAL DA MOSTRA

COORDENAÇÃO DE ARTICULAÇÃO, AÇÃO
TERRITORIAL E FORMAÇÃO

Aiano Bemfica, Edinho Vieira, João Pedro,
Luis Flores, Luisa Lanna, Marina Morena

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO,
PROGRAMAÇÃO E DESIGN

Ana Cecília, Ana Murta, Ana Pg, André Victor,
Fábio Jota, Letícia Notini

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO,
PESQUISA E CONTEÚDO

Aiano Bemfica, Cris Araújo, Gabriel Araújo,
Letícia Notini, Luis Flores, Marina Morena

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Murta, Cris Araújo, Fábio Jota,
Iakima Delamare, Karine Assis

COORDENAÇÃO EXECUTIVA E PRODUÇÃO

Aiano Bemfica, Amanda Homem,
Iakima Delamare, João Pedro, Tati Mitre

COORDENAÇÃO GERAL

Aiano Bemfica, Cris Araújo

CLOSED CAPTION

Scriptus Comunicação

TRADUÇÃO E LEGENDAGEM

Clarice Filgueiras

VINHETA

Dayane Tropicaos

PRODUÇÃO

Amarillo, Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e
Favelas (MLB)

PATROCÍNIO

Este projeto é realizado com recursos da Lei
Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte,
por meio do Edital BH nas Telas 1460/2021