

Confidencial

0482/79

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
IV EXÉRCITO
EM - 2ª SEÇÃO

Recife - PE, 19 JUL 1979

Ao SNI/ARE

Assunto: ATIVIDADES NA ZONA CANAVIEIRA

Origem: IV Ex

Avaliação: -.-

Difusão: C I E - 7ª RM/DE - SNI/ARE - DPF/PE

Dif. Ant: -.-

Ref. -.-

Anexo: -.-

URGENTE

003275

19 JUL 79

* INFORMAÇÃO Nº 635 *

FEDERAÇÃO DOS TRABALHADORES DA AGRICULTURA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (FETAPE), tem desenvolvido atividades na zona canavieira, com tendências para agitação.

Essas atividades encontram-se em fase de dificuldades dos trabalhadores, conseqüente do impasse financeiro dos plantadores e proprietários de fazendas.

Tem sido normal essa questão, na entre-saíra da cana.

A Delegacia Regional do Trabalho mostra-se preocupada com a situação. Consta que o Sr JOSÉ FERNANDES SILVA, Presidente da COM-FEDERAÇÃO NACIONAL DOS TRABALHADORES DA AGRICULTURA, tem condições de controlar essa atuação dos elementos da FETAPE.



TODA E QUALQUER PESSOA QUE TOMAR CONHECIMENTO DE ASSUNTO SIGILOSO FICA AUTOMATICAMENTE RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DE SEU SIGILO. ART. 12 DO DECRETO Nº 79.099, DE 6 DE JANEIRO DE 1977.

Confidencial

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.

TEMPO

Os diferentes textos que compõem o segundo volume dos *Cadernos_Lona*, foram reunidos tendo como eixo central o TEMPO. Para isso, nos inspiramos a partir de uma recorrência nos filmes que assistimos nas sessões da LONA, e também nos filmes exibidos nas duas mostras Homenagem: o ensino de investigar as lutas sociais de um passado nem tão distante, recuperando arquivos distintos, buscando intervir nas histórias e memórias de diferentes contextos e lutas.

Seja nos filmes ou nos textos que formam esse caderno, o desejo de se pensar as relações entre as lutas de diferentes períodos, buscar pontos de aproximação e divergências nos provocam a refletir sobre as possibilidades do presente. Mais do que isso, nos colocam em contato com a plasticidade do tempo: elaborar o passado nos ajuda a entender o presente, mas também a criar um novo passado. E com tudo isso, conseguimos projetar futuros possíveis. O tempo se torna menos estático e a história parece menos com uma linha reta, a cronologia se cruza e se mistura com as memórias.

Perpassando por movimentos sociais agrários até as lutas de resistência durante os períodos de ditaduras militares na América Latina, os trabalhos aqui presentes são de constante pesquisa e reflexão sobre as memórias das lutas sociais, fruto da construção de imagens, sons e narrativas que registram esses períodos. Esse caderno, portanto, se alinha ao objetivo de diferentes sessões da Mostra, o de investigar as conexões de um passado de lutas que nos trouxeram até aqui e permanecem vivas não só enquanto memórias, mas de um caminho na construção das lutas.

Em *Devir Mulher Sem Terra*, Cláudia Mesquita e Larissa Costa analisam cinco filmes feitos sobre a luta do MST ao longo dos anos para encontrar nessa cronologia a emergência do sujeito político da mulher sem terra. Os filmes servem como registro histórico e em conjunto permitem ver as continuidades e transformações de um movimento social que existe há quase quatro décadas.

“Presentes!”, texto sobre duas fotografias de João Roberto Ripper de Luiz Fernando Coutinho e *Para sentir o amanhã: notas sobre o assentamento como Terra de sonho* de Ricardo Lessa Filho retomam algumas imagens feitas em momentos importantes da luta pela reforma agrária no Brasil. As fotos feitas após o Massacre de Eldorado dos Carajás e aquelas do assentamento Encruzilhada Natalino servem como mote para os autores explorarem a potência da imagem de trazer para o presente os acontecimentos do passado, construindo uma memória que funciona como um norte para a luta.

O *Debate com Tetê Moraes e Cláudia Mesquita* mediado por Gabriel Araújo foi realizado numa live durante a 1ª edição da LONA, a partir da mostra Homenagem dedicada à diretora. Na conversa, retomam a Trilogia da Terra de Tetê, um conjunto de três filmes feitos que abordam a luta do MST em momentos distintos, nos permitindo observar a potência do registro documental como forma de contar histórias sobre a luta a partir dos sujeitos que ela constroem.

As mulheres tomam a cena: Pablo Salas e O Movimento Mulheres pela Vida de Alessandra di Giorgi. A autora desse texto, que também participou de uma debate com Pablo Salas, durante a segunda edição da Mostra Lona, perpassa pela trajetória do diretor chileno, cruzando com diferentes acontecimentos no país durante a ditadura militar de Pinochet. Além disso, apre-

senta algumas resistências à esquerda frente ao governo militar, com destaque a luta das mulheres. Alessandra faz uma análise do filme *Mulheres pela Vida, de Pablo Salas*, e apresenta esse importante movimento de mulheres que encarou de frente os militares nas ruas de Santiago.

A *Entrevista com Cristina Amaral* encerra o volume nos fazendo voltar para a memória do próprio cinema brasileiro, a partir de uma conversa em que se discutem as potências do nosso cinema de hoje e de ontem na visão perspicaz de uma das grandes montadoras do cinema brasileiro.

Dedicamos esse Caderno, àqueles que somavam à luta ao lado de nossos companheiros, ontem e sempre. Que estiveram nas mesmas trincheiras das lutas por moradia, que levantaram suas casas nas ocupações realizadas pelo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas, e enquanto viveram, dedicaram-se a suas vidas em prol de um mundo mais justo. Nesses últimos anos, foram várias companheiras e companheiros que nos deixaram, e a elas e eles, homenageamos neste caderno.

Presentes, agora e sempre!

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

O "DEVIR *MULHER* SEM TERRA" EM IMAGENS
HISTÓRICAS DO MST **12**

CLÁUDIA MESQUITA

LARISSA COSTA

"PRESENTES!": SOBRE DUAS FOTOGRAFIAS DE JOÃO
ROBERTO RIPPER **37**

LUIZ FERNANDO COUTINHO

PARA SENTIR O AMANHÃ: NOTAS SOBRE O
ASSENTAMENTO COMO *TERRA DE SONHO* **47**

RICARDO LESSA FILHO

TETÊ MORAES: PERSISTÊNCIA E LEALDADE NA
CONSTRUÇÃO DE ACERVOS DE LUTA **55**

POR GABRIEL ARAÚJO

PARA MONTAR, É PRECISO VIVER: UMA CONVERSA
COM CRISTINA AMARAL **66**

POR GABRIEL ARAUJO

AS MULHERES TOMAM A CENA: PABLO SALAS E O
MOVIMENTO *MULHERES PELA VIDA* **88**

ALESSANDRA CHÉLEST

SOBRE A OBRA **122**

ÍNDICE DE AUTORES **124**

CRÉDITOS **126**

*Se o presente já morreu
Um segundo atrás
Quem matou fui eu
Chão, pegada, rastro de quem já passou
Um enredo a mais em dezesseis finais*

*Palavra de Ifá, ikin e opelè
Ou merindilogun
No pó de iyerosun
Palavra de Ifá
Jogada no opon
Direto do Orun*

*O destino desvendou quantos eu serei
Do mais pobre ao rei
Com o olho avante, que enxerga atrás
E que compreende todos os sinais*

*Se o presente renasceu
Um segundo à frente
Quem gerou fui eu
E o tempo reluta como um embrião
Perseguindo a vida, solto na amplidão*

Trecho da música Orunmilá
Álbum MetaL MetaL (Metá Metá, 2012)
Composta por Kiko Dinucci e Douglas Germano

*Exu matou um pássaro ontem,
com uma pedra que só jogou hoje*



O "DEVIR MULHER SEM TERRA" EM IMAGENS HISTÓRICAS DO MST

CLÁUDIA MESQUITA
LARISSA COSTA

*Quantas vezes fervemos panelas, cuidamos das crianças,
organizamos o terreiro para
a vida, erguemos casas do impossível e rompemos o
silêncio antes que alguém se desse conta?
Nos embrenhamos nas madrugadas,
cúmplices, e em fogo, paramos
os trens da morte, os caminhões de venenos e o plantio das
sementes transgênicas.
Enlameadas, choramos e enterramos nossos mortos. Em
luta e reza, nos fortalecemos para defender nossos corpos
e nossa terra.
Preparamos desde a alma
o unguento, o remédio, a cura. Plantamos a resistência, sob
a batida dos tambores
ancestrais, que nos convocam, novamente, a pôr nossos
pés a caminho. Vestidas
de chita, coloridas num misto de fúria, medo e alegria,
lutamos por nosso direito de
existir. Avisem que é hora de tremer o chão, pois mulheres
em luta não vão sucumbir.*

Carta aberta de amor e de luta das mulheres Sem Terra

(Março de 2022)

A memória das lutas sociais no Brasil, tal como inscrita nas imagens do documentário brasileiro, esboça - com limites, mas também com potências e nuances - o protagonismo das mulheres. Partimos aqui do desejo de inventariar emergências fílmicas das mulheres como sujeitas políticas, interpelando de maneira feminista alguns documentários brasileiros realizados a partir dos anos 1980. Neste artigo, vamos focalizar especificamente imagens do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), produzidas em diferentes momentos históricos, de modo a refletir sobre o protagonismo político das mulheres Sem Terra, articulado à consolidação e diversificação do movimento no tempo. Frente à riqueza de filmes e imagens sobre/com o MST, destacamos cinco deles que, juntos, formam o que chamamos, para fins de pesquisa, de uma pequena "série histórica": *Encruzilhada Natalino* (Ayrton Centeno e Guaracy Cunha, 1981), *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987), *Ocupar Resistir Produzir* (Marcia Paraíso, 1998), *Rompendo o silêncio* (Via Campesina, 2006) e *Do corpo da terra* (Julia Mariano, 2016). Em nossa análise, gostaríamos de examinar as aparições das mulheres, os sentidos atribuídos à experiência feminina e os efeitos subjetivos e políticos de sua participação nas lutas pela terra, pela reforma agrária e pela transformação da sociedade, desde a criação do MST, em 1984, até os dias de hoje. Interessamo-nos ainda pensar como as lutas partem de (e incidem sobre) a experiência das mulheres do campo, levando-as a questionar opressões, desigualdades e assimetrias históricas, inclusive no espaço doméstico.

Às vésperas de completar 40 anos de trajetória política, o MST segue como uma das maiores, talvez a mais evidente, organização política de camponesas e camponeses em todo o mundo. São, segundo informações do movimento, cerca de 450 mil famílias que conquistaram o direito à terra, distribuídas em 24 estados de todas as regiões do Brasil. Ainda conforme levantamento do MST, mais de 120 mil famílias Sem Terra vivem acampadas debaixo de lona preta em terras antes improdutivas^[1], aguardando a desapropriação por parte do governo federal, que, atualmente, enquanto enxuga o orçamento e precariza o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), resume a sua política agrária à emissão de títulos de propriedade a quem já tem a posse da terra - medida combatida pelo MST, já que permite a venda de lotes, o que pode gerar uma tendência de "re-latifundização" da terra.^[2]

[1] Disponível em mst.org.br. Acesso em 21 de jun. de 2022.

[2] Opinião de Rosa Amorim, do MST de Pernambuco, publicada em bit.do/roamorim. O último Censo Agropecuário no Brasil, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2017, aponta que cerca de 1% dos proprietários de terras controlam quase 50% da área rural. Em contrapartida, os estabelecimentos com áreas menores a dez hectares representam metade das propriedades rurais, mas correspondem a apenas 2% da área total.

Desde os anos 1980, quando emergiram os conflitos agrários no Sul do Brasil que originaram o MST, camponesas e camponeses consolidaram ocupações de terra em todo o país, avançando na organização política e na diversificação de suas pautas, o que conferiu contornos à luta pela reforma agrária que complexificaram, no tempo, as táticas e noções de “ocupar, resistir e produzir”, lema histórico do movimento. Atualmente, ocupar ganha conteúdo, sentidos e simbologia que não apenas remetem às terras improdutivas que não cumprem sua função social, como manda a Constituição Federal de 1988, mas questionam outros latifúndios, como o do saber, do conhecimento, do ar, do sistema político. Resistir é garantir a posse da terra, incidir na conjuntura política do país e se posicionar à esquerda, erguendo bandeiras de combate à desigualdade de gênero, à violência sexista, pela democratização da comunicação, pela saúde pública, pelo desenvolvimento do país e pela soberania nacional e popular. E produzir, hoje, faz menção a um uso conectado com a terra, a partir da agroecologia, da reconstrução de novas relações com a natureza e entre as pessoas, considerando gênero, raça/etnia, faixa etária e outras dimensões que atravessam a vida social. É ter comida saudável que alimenta camponesas e camponeses, e também a população das cidades, por meio das feiras da reforma agrária, dos Armazéns do Campo e das ações de solidariedade, que ganharam força durante a pandemia de covid-19.

No decorrer desse processo histórico, se nos determos sobre as imagens do MST, perceberemos que a participação das mulheres sempre foi decisiva. Desde a “sustentação” do acampamento e a educação dos filhos (o trabalho reprodutivo e de cuidados), como afirma uma Sem Terra em *Ocupar Resistir Produzir* (1998), passando pela militância em prol da reforma agrária, até a reflexão e desconstrução dos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher em nossa sociedade, intensificadas pela luta social, que convida a uma atuação feminina mais intensa nos espaços públicos. Em resposta aos debates, enfrentamentos e reivindicações de muitas trabalhadoras Sem Terra desde os primeiros anos do movimento, o MST cria, em 2000, o Setor Nacional de Gênero, cujos propósitos são fomentar ações, atividades e discussões que contribuam para uma participação igualitária de homens e mulheres no movimento, assim como cobrar a implementação de linhas políticas de gênero. Mesmo que o MST seja um dos movimentos que mais mobilizam mulheres para a luta social no Brasil, sabe-se que as condições para a participação feminina não estão plenamente dadas. A presença das mulheres Sem Terra na estrutura organizativa do movimento, por exemplo, ainda é

menor do que a dos homens - o que nos remete à persistente divisão sexual do trabalho, em termos de Danièle Kergoat (2009), que invisibiliza a importância do trabalho doméstico e dificulta uma atuação mais abrangente das trabalhadoras rurais. Isso não impediu que, historicamente, tenham sido as organizações de mulheres camponesas que se posicionaram de modo mais incisivo frente às imposições do capital no campo - caso da ação na Aracruz Celulose, no dia das mulheres em 2006, que denunciou os prejuízos causados aos povos tradicionais pelo monocultivo de eucaliptos e pinus. Essa ação foi documentada em *Rompendo o silêncio* (Via Campesina, 2006), um dos filmes que analisaremos neste artigo.

Propomos, então, a partir de imagens do MST produzidas em diferentes contextos e momentos históricos, refletir sobre a emergência fílmica das mulheres Sem Terra como sujeitas políticas, cuja atuação ocupa os espaços públicos, questiona hierarquias, recria identidades e inova politicamente, com todas as dificuldades e enfrentamentos aí implicados. Frente à força da experiência gigantesca e diversa do MST, optamos por compor uma pequena série de filmes, com a expectativa de atribuir historicidade às imagens, identificando mudanças nos modos como as mulheres aparecem e atuam, como suas falas são mobilizadas, como elas recolocam a pauta política do movimento, ao longo das últimas décadas.

O “DEVIR SEM TERRA”: ENCRUZILHADA NATALINO

Há imagens das primeiras ocupações organizadas de trabalhadores Sem Terra no Rio Grande Sul, nos últimos anos da ditadura militar. Os acampamentos na Fazenda Sarandi (RS), em 1979, e na Encruzilhada Natalino, entroncamento no Norte do mesmo estado, em 1981, abrem caminho para a criação, pouco tempo depois, do MST, em 1984. Inicialmente, discutiremos alguns trechos do filme em Super 8 *Encruzilhada Natalino* (1981), realizado por Ayrton Centeno e Guaracy Cunha, que registraram atos e manifestações, além de testemunhos de trabalhadores e cenas do cotidiano no acampamento de mesmo nome - fundado por cerca de 300 famílias expulsas da terra em decorrência do chamado “milagre gaúcho” (incentivo estatal à monocultura da soja e à modernização do campo). Nesse registro pioneiro, o protagonismo é quase exclusivamente masculino. Vemos breves aparições de mulheres rachando lenha, lavando roupas e cuidando das crianças, mas são os homens que comparecem à arena pública criada pela câmera para denunciar a situação

crítica que os levou ao acampamento, assim como reivindicar terra para suas famílias.

No plano que inicia o filme, vemos um colono cantando a trova “Encruzilhada Natalino”, que acompanha a sequência inicial de créditos.^[3] Na letra da canção, ganham forma alguns traços do movimento em seus primórdios, posteriormente visíveis nas imagens. Especialmente, o que Stella Senra (2005) chamou, em seu estudo sobre as fotografias do acervo do MST, de “indissociabilidade entre ação política e rito”. Nesse período, a relação com a Igreja Católica é constitutiva do movimento: a Comissão Pastoral da Terra (CPT) participa diretamente da organização do acampamento na Encruzilhada Natalino, assim como daquele na Fazenda Annoni, poucos anos depois. Como analisa Stella Senra (2005), é um momento em que “discurso religioso e discurso político não se distinguem” e “a luta política dos camponeses e sua concepção do sobrenatural se identificam completamente”. Tanto em *Encruzilhada Natalino* como em *Terra para Rose*, vemos marchas, missas ao ar livre e celebrações mobilizadas como ações políticas. No primeiro, há o registro de uma marcha dos acampados e acampadas por ocasião do Dia do Colono. Eles sustentam uma cruz e protestam em coro contra as adversidades sofridas pelo grupo, como o assédio e a presença hostil do Estado, e as precárias condições de vida no acampamento (que resultaram na morte de três crianças). Por outro lado, a organização camponesa e a luta pela terra são assimiladas à crença divina, tal como se ouve no verso da trova, que associa as famílias acampadas ao “povo de Deus, rumo à terra prometida”.^[4]

Depois do registro da trova, uma voz narradora sintetiza didaticamente, em *Encruzilhada Natalino*, a crise deflagrada no campo gaúcho pela monocultura da soja. Em seguida, a montagem justapõe alguns testemunhos de colonos (sempre homens), que narram as péssimas condições de trabalho e de vida que sofreram, como agregados ou assalariados, no plantio da soja. Por vezes, essas vozes se tornam narradoras, como no trecho que antecede a marcha de protesto no Dia do Colono, já mencionada, em que um acampado reforça, em off, as motivações para ocupar e resistir, enquanto assistimos a uma série de imagens de rostos e mãos de acampados. O filme utiliza repetidamente o recurso do *zoom out*, a câmera fechando no rosto de alguém ou em detalhes da roupa ou do ambiente, para posteriormente abrir o enquadramento e incluir mais gente no plano.

[3] Cantorias e hinos são frequentes nos filmes realizados em acampamentos e assentamentos do MST. Eles ritualizam, muitas vezes, a união dos acampados ou assentados, a motivação para estarem juntos, e funcionam como uma forma de mobilização afetiva persistente no movimento.

[4] Com a progressiva secularização do MST, Stella Senra (2005) argumenta que outros signos, como a bandeira e o boné, substituíram os signos religiosos. Mas a forte carga afetiva e messiânica dos símbolos religiosos foi transferida, em alguma medida, para os símbolos laicos. “Fazer a mística”, como sintetiza a autora, seria transpor a ação política para o campo dos afetos, por meio de dramatizações que envolvem símbolos, cânticos, caminhadas, gestos, lemas e a memória coletiva.

Esse procedimento nos remete à ideia de “devir sem-terra”, tal como tematizada por Stella Senra (2005). Até aquele momento, segundo a autora, são raros – dentre as fotografias do movimento – os retratos clássicos em que integrantes do MST aparecem de forma isolada, com breves exceções entre as famosas fotografias de Sebastião Salgado. O comum é que os retratados estejam junto a outras pessoas, ou em meio a elementos que caracterizam o acampamento, como barracas de lona preta e ferramentas de trabalho. A tensão entre indivíduo e coletividade, expressa em recorrentes imagens de marchas e de grupos reunidos em assembleias, convida a refletir sobre a noção de “sem-terra” (ou “Sem Terra”, como diria o próprio movimento) como construção identitária que vincula cada pessoa ali presente ao coletivo em luta. De alguma forma, as imagens em *zoom out* de *Encruzilhada Natalino*, partindo do detalhe para incluir mais gente no plano, já preparam a abordagem da coletividade em marcha, que entoa em coro, na primeira pessoa do plural: “protestamos!”. Construída no bojo da luta de classes, em oposição aos que têm muita terra, os latifundiários, a noção de Sem Terra, para a autora (2005), não remete apenas a uma condição passada, como designação de alguém a quem faltava a terra, mas é, nos acampamentos e assentamentos, reorientada para o futuro. “Tornar-se Sem Terra” ou “devir Sem Terra”, como Senra aponta, não representa apenas a passagem por uma experiência coletiva, no acampamento ou assentamento, que permitem distintas formas de socialização, mas implica na “possibilidade de um aprendizado político”, além de ser uma “modalidade de se representar”, de “passar a ser visto” pela sociedade circundante. No próximo item do artigo, a partir de *Terra para Rose*, buscaremos tratar das especificidades do “devir *Mulher Sem Terra*”, que certamente traz outras implicações.

Antes, consideramos fundamental ressaltar o trecho que registra a aparição da única mulher *que fala* (Figura 1) em *Encruzilhada Natalino*. Microfone em punho, sobre o palco montado para a celebração do Dia do Colono no acampamento, ela discursa em nome “de todas as trabalhadoras rurais do Rio Grande”. “Nós, mulheres da colônia, sempre fomos deixadas de lado. Fomos feitas para trabalhar e a Previdência nem considera a gente como trabalhadora”, diz. Nessa fala concisa e contundente, ela reforça, por um lado, uma espécie de “destinação para o trabalho” das mulheres do campo, que não só tem arcado, historicamente, com o trabalho reprodutivo, mas vivem a constante “mistura” entre o “dentro e o fora de casa” (CALAÇA, CONTE, TABORDA, 2020), já que o trabalho rural considerado “doméstico” é tam-

bém produtivo e envolve a plantação no quintal, a criação de animais, entre outras atividades que variam conforme a região do país. Por outro lado, a fala antecipa a reivindicação central dos movimentos autônomos de mulheres camponesas, que se intensificam no decorrer dos anos 1980, em paralelo à emergência do MST: direitos iguais para trabalhadoras e trabalhadores do campo em relação à legislação do trabalho, à sindicalização e aos benefícios da Previdência Social, só assegurados às camponesas pela Constituição de 1988.

O “DEVIR MULHER SEM TERRA” (OU DESESTABILIZANDO HIERARQUIAS DE GÊNERO)

A politização da mulher no processo de luta pela terra, que apenas vislumbramos no depoimento de uma trabalhadora em *Encruzilhada Natalino*, ganha centralidade em *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987). O filme, que acompanha o primeiro grande acampamento do MST no Rio Grande do Sul (Fazenda Annoni, 1985), avança na elaboração fílmica da luta contra o latifúndio, assim como naquela do “devir sem-terra”, ou melhor, “devir *Mulher Sem Terra*”, como gostaríamos de propor. O filme parte da experiência pioneira de um grupo extenso (eram 1500 famílias acampadas no então latifúndio improdutivo, em processo moroso de desapropriação), mas se ancora nos percursos e falas de algumas mulheres acampadas - Serli, Luci, Dilma, Rita, Vanda, Ema e, especialmente, Rose, mãe de três filhos que, na pressão pela desapropriação da fazenda, marcha durante 28 dias com companheiras e companheiros até Porto Alegre, percorrendo cerca de 500 quilômetros com um bebê de nove meses no colo. Morta pouco tempo depois, em março de 1987, aos 33 anos, em um atropelamento nunca inteiramente explicitado, Rose se tornou um símbolo da luta pela reforma agrária no Brasil e o filme de Tetê Moraes, finalizado após a sua morte, participou de modo decisivo dessa construção.

Documento de fundamental importância, *Terra para Rose* extrai seu percurso narrativo da movimentação das acampadas e acampados em sua luta para “tirar a reforma agrária do papel”, organizando marchas, protestos, celebrações, acampamentos em Porto Alegre, resistindo à polícia. Estruturado em blocos que seguem, grosso modo, o fio temporal da luta dos Sem Terra, o filme recorre também a momentos de dialetização, na montagem, quando encena, de maneira bastante peculiar, a luta de classes. No primeiro desses trechos, falas de Bolívar Annoni, proprietário

da fazenda, são montadas em paralelo a depoimentos de Roseli Celeste Nunes da Silva, a Rose, jovem acampada.

Parece-nos muito significativo que, nesse filme dirigido por uma mulher e narrado por outra, Lucélia Santos, a fala do proprietário seja contraposta ao que diz *uma camponesa Sem Terra* (e não um camponês). Bem diferente de *Encruzilhada Natalino*, Tetê Moraes elege privilegiar o ponto de vista das *acampadas*. Tendo recebido financiamento da Embrafilme para realizar um filme sobre liderança feminina no campo nordestino, ela se dirige à Fazenda Annoni atraída pelas imagens do acampamento publicadas em notícias de jornal, e mantendo o interesse pela perspectiva das mulheres. Essa escolha confronta a tradicional invisibilidade das mulheres na construção imagética da classe trabalhadora, como Joan Scott (1995) tematiza.^[5] Ela também desestabiliza hierarquias de gênero - o questionamento da posição pública subordinada aos maridos ou a outros homens da casa sendo, aliás, um dos efeitos que diferentes autoras atribuem à participação das mulheres na luta pela reforma agrária no Brasil. *Terra para Rose* elabora, então, um “devir *Mulher Sem Terra*”, que não equivale inteiramente ao “devir *Homem Sem Terra*”, como gostaríamos de demonstrar.

Como dissemos, a partir do protagonismo de Rose, o filme encena a luta de classes, em um trecho de grande poder de síntese e evocação. Enquanto o latifundiário aparece sentado no sofá de sua sala confortável (Figura 2), enquadrado em um plano americano convencional e bem iluminado, Rose é filmada em close (Figura 3), sentada no chão junto aos seus filhos, em um quadro pouco iluminado, que denota proximidade e destaca seu rosto queimado de sol. Hesitante, confuso e acuado, Bolívar Annoni mal consegue concluir uma frase, inclusive porque a montagem fragmenta o diálogo em três planos, um para cada vez que Tetê Moraes refaz para o fazendeiro a mesma questão. Rose, ao contrário, sabe se valer da arena pública que a câmera instaura em seu espaço provisório, testemunhando, com firmeza. Ela aborda os efeitos perversos do processo de modernização conservadora do campo gaúcho sobre sua família,^[6] enquanto o proprietário, de sua vez, mal sabe dizer “como sente a perda de sua fazenda”, na provocação da diretora.

Quando Rose retorna, na montagem paralela, Tetê Moraes introduz o tema das relações de gênero, especificando os muitos enfrentamentos da moça Sem Terra. Ela pergunta o que o marido de Rose achou do propósito dela de acampar. “Ah, ele não queria

[5] Invisibilidade que *Encruzilhada Natalino*, por exemplo, endossa quase inteiramente, a não ser pelo trecho em que uma mulher discursa, no Dia do Colono, em defesa dos direitos das trabalhadoras rurais, como mencionado.

[6] “A nossa situação era precária. A gente morava de agregado, tinha que dar a maior parte do que a gente colhia para o patrão, chegava no fim da safra a gente não tinha nada... e depois começou a comprar trator, ceifa, essas coisas, e disseram para nós arrumar outro lugar, não tinha mais terra, pois eles iriam plantar. Aí a gente, como já tava organizado há três anos, resolveu ocupar a Fazenda Annoni”.

que eu fosse, daí eu disse: mas eu vou! E ele disse: 'se tu acha que pode ir'. *Acha não, eu posso, e vou*". Com esse questionamento, e com a resposta de Rose, é como se Tetê Moraes não apenas optasse por visibilizar a experiência e privilegiar a fala de uma mulher Sem Terra - que é, no confronto com o latifundiário, alçada a representante de toda uma classe -, mas sublinhasse, no mesmo gesto, que se trata de uma posição específica em meio à classe. Sendo uma trabalhadora rural desprovida de terra e acampada, Rose compartilha a construção de uma identidade Sem Terra - que se dá, fortemente, por oposição aos grandes proprietários, como o filme trabalha na montagem.^[7] Mas, como mulher, nesse contexto, enfrenta situações de dominação e de subordinação específicas, que não coincidem com a classe política mais abrangente, assim como experimenta possibilidades de emancipação que não são exatamente as mesmas dos homens. A resposta de Rose nos faz pensar, então, que a luta pela terra, além dos enfrentamentos de classe (que parecem estimular a presença e agência femininas no espaço público, tradicionalmente um espaço masculino), também pode - e não sem conflitos - politizar o cotidiano das mulheres do campo, levando-as a tensionar as relações de dominação no espaço doméstico e familiar, algo que é sugerido mas não abordado incisivamente no filme. Por isso falamos em "devir *Mulher Sem Terra*". Como sintetiza Sônia Schwendler (2015), estudiosa das relações de gênero em acampamentos e assentamentos do Sul do Brasil, duas construções parecem se colocar simultaneamente em jogo: aquela da "identidade sem-terra", "como classe social que se põe em luta para a transformação das condições materiais e simbólicas da produção da existência", e aquela de gênero, de "mulher sem-terra", "ao questionar e reconstruir, a partir da sua inserção em diferentes espaços, a condição histórica de participação da mulher na sociedade".

Assim, é como se a montagem de *Terra para Rose* colocasse em contato e em confronto dois extremos, trabalhados inclusive visualmente. De um lado, os homens no poder, expressão máxima da continuidade patriarcal; de outro, a emergência das mulheres Sem Terra como sujeitas políticas, possivelmente, a expressão mais intensa da mudança social naquele contexto. Se a cultura camponesa de diferentes regiões do Brasil está marcada, grosso modo, por uma organização do modo de vida baseada na divisão sexual do trabalho e, de forma estendida, em uma divisão de papéis historicamente definidos e naturalizados, as experiências educativas postas em movimento na luta pela terra abriram espaço, como nos diz James Petras, para

[7] Como descrevem Stedile e Fernandes (1999), o "MST só conseguiu sobreviver porque conseguiu casar os interesses particulares, corporativos, com interesses de classe. [...] Desde o começo, sabíamos que não estávamos lutando contra o grileiro. Estávamos lutando contra uma classe, a dos latifundiários".

“a recriação das identidades de gênero e do papel da mulher na sociedade”. Logo, em *Terra para Rose*, não se trata apenas de afirmar a legitimidade da reforma agrária popular, mas de destacar a agência de mulheres pobres que chacoalhavam, em mais de um sentido, o *status quo*.

É das mulheres sem-terra que ouvimos, no filme, o quanto a ação, no acampamento, ensina e transforma, sendo o processo, em si, potencialmente emancipatório. Acampado no estacionamento do Incra, em Porto Alegre, um grupo proveniente da Fazenda Annoni pressiona os governos federal e estadual pela reforma agrária. Entre os acampados, estão as cunhadas Serli e Luci. Em meio aos afazeres cotidianos e às reuniões em que se planejam ações, Serli constata a vida “totalmente diferente” que tem levado no acampamento. Renovação maior é a de transcender o coletivo da família, vivendo em uma comunidade expandida, como confirma Luci: “nosso barraco está quase sempre cheio de gente”. No acampamento na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, onde permaneceu por quatro meses, Rose diz algo parecido: “a minha vida mudou muito, desde o acampamento até aqui [...] E é daqui que nós vamos formar uma nova sociedade quando a gente for para as terras”.

Terra para Rose destaca ainda nuances e variações do protagonismo feminino na luta, a partir das sem-terra acampadas em Porto Alegre, o que impede que a atuação das mulheres no movimento seja essencializada ou fixada em um só papel. Serli e Luci, em especial, atuam em parceria, uma na retaguarda, “cuidando do barraco, da comida”, e outra na linha de frente das negociações e comissões de trabalho do acampamento na capital gaúcha. Trata-se de um trecho de montagem complexa que costura ao menos três dimensões e temporalidades, a partir do jogo com imagens que registram duas situações cotidianas: Luci caminha pelas ruas de Porto Alegre e Serli prepara um pão no acampamento. A montagem intercala e sobrepõe as falas das duas cunhadas, de modo a expor, por um lado, as diferenças entre as atuações presentes de Serli e Luci. Elas tematizam tais diferenças, especialmente Luci, que menciona a maternidade como algo que cerceia a maior participação de Serli e de outras mulheres na luta. Ainda assim, as cunhadas acabam assumindo essas atuações como não conflitantes, mas complementares. “Eu não me sinto diferente”, diz Serli de maneira conciliatória. “Se ela vai numa reunião, tem que saber que tem alguém no barraco preparando a comida, cuidando de tudo”, complementa.

De fato, se a atuação presente na luta difere, as duas se reencontram no futuro que projetam, ambas afirmando a opção pela terra, que a estrutura fundiária injusta e desigual ameaça. As imagens de Luci caminhando pelas ruas da capital gaúcha, assim, a um só tempo, ilustram a sua atuação presente, mas também prefiguram um devir migrante na cidade grande, destino de quase 1 milhão de gaúchos a partir de meados dos anos 1960, e que as cunhadas, em 1986, rejeitavam. O preparo do pão por Serli, que aparece logo após a fala contundente de Luci (“eu não vou abandonar minhas raízes nunca!”), materializa, por sua vez, o desejo de cultivar um modo de vida rural, em conexão com o passado recente da família. Mas, entre o passado e o futuro, *o acampamento, o devir Mulher Sem Terra*. Se a terra for conquistada, até que ponto o modo de vida tradicional e as relações de gênero serão desestabilizados pelas experiências de luta das mulheres Sem Terra?^[8]

“OCUPAR O ESPAÇO QUE A MULHER TEM DENTRO DA SOCIEDADE”: OCUPAR, RESISTIR, PRODUZIR

A consagração de um “devir *Mulher Sem Terra*” nos parece o argumento principal de *Ocupar Resistir Produzir*, de Marcia Paraíso, lançado em 1998, 14 anos após o surgimento oficial do MST, portanto. Diferente de *Terra para Rose*, que não parte de um questionamento feminista, mas o constrói no decorrer da abordagem do acampamento na Fazenda Annoni, *Ocupar Resistir Produzir* tem como tema, de saída, a participação das mulheres no MST, construindo-se a partir dos depoimentos de mulheres do Assentamento Fazenda Pirituba, em Itapeva, e de assentamentos e acampamentos localizados no Pontal do Paranapanema, regiões de São Paulo. Na época, os assentamentos Santa Rita (em Piquerobi), 15 de novembro (em Teodoro Sampaio), Fazenda São Domingos (em Sandovalina) e o acampamento Água Branca (em Euclides da Cunha Paulista), onde foram realizadas as filmagens, eram foco da mídia comercial, que insistia na marginalização e na criminalização do movimento. As entrevistadas, mulheres Sem Terra, sujeitas políticas da luta pela reforma agrária e bastante conscientes da intersecção entre classe e gênero, são filmadas em planos fechados ou americanos, quase sempre sentadas perto das barracas ou em meio às plantações. Em três blocos, elas discorrem sobre os significados e simbologias de ocupar, resistir e produzir, em uma construção que informa sobre a força das lideranças femininas, forjadas na luta, e elabora uma contra-narrativa sobre a realidade do movimento em fins dos anos 1990, depois de uma década de intensa atuação.

[8] No artigo “Isso mudou muito na minha vida”: o documentário brasileiro e a emergência das mulheres sem-terra como sujeitas políticas” (MESQUITA, 2021), discutimos, a partir dos outros dois filmes que compõem a “trilogia da terra” de Tetê Moraes (*O sonho de Rose/2000* e *Fruto da Terra/2008*), o modo como a diretora reencontra as personagens do primeiro longa, assentadas pelo Rio Grande do Sul, dez anos depois dos conflitos na Fazenda Annoni. Como notam muitas autoras, algo que a filmografia de Tetê Moraes reverbera, “após concretização dos assentamentos, parece haver dificuldades em manter [...]”

a singularidade das relações que se constituíram no período de intensa mobilização que corresponde aos acampamentos” (MEDEIROS, 2010). Assim, se as relações tradicionais de gênero parecem “suspensas” durante os acampamentos, nem sempre elas serão efetivamente desnaturalizadas: “relações de poder anteriores se reavivam e se refazem na volta ao cotidiano” nos assentamentos (Ibidem).

Ocupar Resistir Produzir foi produzido dois anos antes de seu lançamento, no contexto do Massacre de Eldorado dos Carajás, quando 21 sem-terra foram assassinados, no Pará, por policiais militares. Na ocasião, o movimento realizava uma marcha até a capital paraense para reivindicar a desapropriação da fazenda Macaxeira e 1,5 mil pessoas estavam acampadas na curva do S quando a Polícia Militar foi enviada. A ação de extermínio, que deixou camponeses mortos com tiros na testa e na nuca, marcou o país. Enquanto a mídia comercial tentava, de alguma forma, justificar a atuação da polícia, que teria agido contra “bandidos”, o MST orquestrava uma grande marcha que reuniu 100 mil pessoas na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, em 1997. A ação, que ficou conhecida como “Marcha dos 100 mil”, desencadeou novos processos organizativos na esquerda e culminou em avanços significativos na desapropriação de terras para fins de reforma agrária.

O filme busca fazer frente ao discurso criminalizador da sociedade conservadora, ao mesmo tempo em que apresenta a capacidade organizativa do movimento e o avanço na perspectiva de gênero, demonstrada pela atuação feminina nos acampamentos. Logo no início, o leiteiro apresenta dados sobre a concentração de terras no Brasil^[9] e ressalta que “no meio rural, mulheres que sempre sofreram com o isolamento, a falta de perspectiva e de dignidade encontraram no movimento um caminho para mostrarem sua força”. A mensagem, embora curta, já revela referências que remetem à condição das mulheres, como sujeito social e histórico, no Brasil. Isolamento, falta de perspectiva e de dignidade são comuns entre as mulheres, na medida em que as relações de gênero numa sociedade patriarcal transformam as diferenças em desigualdades. Mas, como afirma Sônia Schwendler (2015), no Brasil é notória a participação das mulheres em movimentos populares do campo. Para a autora, elas transgridem “sua invisibilidade social e política construída historicamente” e protagonizam uma “luta de gênero no espaço da luta pela terra”. O movimento, em seu processo organizativo, “dinamiza experiências sociopolítico-educativas que contribuem para a transformação das relações e identidades de gênero e para o desenvolvimento do capital social e político da mulher camponesa”. Em fase com essa avaliação, no documentário dirigido por Marcia Paraíso, as Sem Terra são as donas das palavras, com autoridade suficiente sobre suas vidas e sobre as ações cotidianas do acampamento ou do assentamento, sobre a política, sobre o processo de alfabetização de jovens e adultos, e sobre a produção de alimentos nas terras ocupadas.

[9] De acordo com o filme, naquele momento, de todas as terras brasileiras, 46% pertenciam a 1% de latifundiários e cerca de 90% dos latifúndios brasileiros eram considerados improdutivos. Com 13 anos de existência do MST, 140 mil famílias já haviam conquistado a terra e 38 mil crianças e jovens passaram a ter acesso à escola no campo.

Embora motivada por um cuidado com a segurança¹⁰, a opção da diretora em diluir as mulheres e seus nomes na montagem das entrevistas acaba por configurar uma espécie de sujeito coletivo - a "mulher Sem Terra". As individualidades e diversidades que o compõem se conectam por um ideal comum, cujo pressuposto é ver na luta pela terra um motor de transformação das relações de gênero. Assim, Hilda, Dirce, Cidinha, Mara, Mirian, Nazareth, Lourdes, Lia, Creuza, Olenir, Maria, Cristina, Neusa, Ivone, Mariana, Rita, Diva, Sônia e Maria Madalena são coletivizadas na luta, ao mesmo tempo em que o filme lhes confere uma subjetividade. Parte do depoimento de uma delas aponta nesse sentido.

No tempo mais anterior, a mulher era mais dependente do esposo. Ela ficava esperando que viesse tudo do esposo, a comida, a água, o aluguel, essas coisas tudo. Hoje, ela se acha no direito, que os dois têm esse mesmo direito de conquistar. O marido admira muito mais ela, porque sabe que a luta em um acampamento não é fácil, ela ter que suportar uma lona, as crianças, lavar roupa no rio ou puxar água no poço. Então isso daí é um pouco difícil, que o marido acaba deixando que ela toma conta. Eu tenho no acampamento muito mais cadastro no nome das mulheres do que no nome dos homens.

Fica evidente, assim, algo que *Terra para Rose*, nos primórdios do movimento, esboçava: o "devir *Mulher Sem Terra*", ou seja, a transformação das camponesas em sujeitas políticas da luta pela reforma agrária, com todas as implicações, subjetivas e nas relações de gênero, desse processo.

Voltando às escolhas de abordagem e montagem de *Ocupar Resistir Produzir*, as entrevistas são justapostas a imagens das mulheres, posadas ou tomadas no cotidiano. Em uma das passagens, personagens usando bonés do MST caminham juntas em um campo florido, em direção à câmera, segurando suas enxadas, enquanto algumas colhem flores. Com a aproximação, vemos que elas estão acompanhadas de algumas crianças e adolescentes. Ao som de uma música instrumental, a cena parece sugerir que o protagonismo feminino, na lida, no trabalho e na organização do acampamento e do assentamento, é como o florescer da terra. De forma metafórica, é a terra fértil que vai prover moradia, trabalho e comida para trabalhadoras e trabalhadores rurais.

A presença de crianças e adolescentes é comum nas imagens que tecem o argumento do filme. O assentamento e o acampamento são, acima de tudo, lugares onde se pode crescer, educar e se transformar. É comum também a presença forte de

[10] Informação concedida pela diretora. Os anos 1990, como vimos, foram de intensa violência no campo, algo demonstrado pelas entrevistadas, que relatam terem sido vítimas de perseguições e ameaças por fazendeiros e capangas.

elementos que remetem ao trabalho doméstico e de cuidados. Fogões a lenha improvisados no chão de terra, do lado de fora das barracas de lona, formam cozinhas coletivas, onde se fazem as refeições. Nos assentamentos ou acampamentos mais estruturados, as mulheres aparecem em suas cozinhas, lavando louça, cozinhando, lavando roupa no batedor ou no rio, rodeadas por crianças. Historicamente, como se sabe, são as mulheres as responsáveis pelas funções reprodutivas, fundamentais para a sustentabilidade da vida humana (CARRASCO, 2012). O filme sugere, portanto, a contradição que ronda a vida das mulheres que assumem a militância, a vida política e de organização do movimento, sem que haja uma distribuição igualitária das tarefas domésticas e do cuidado com as crianças.¹¹

Enfim, parece inevitável o aparecimento desses temas quando se joga luz sobre as mulheres. E o jogo visibilidade/invisibilidade do trabalho doméstico e de cuidados nos alerta para o fato de que a realidade das mulheres está conectada direta e historicamente com o universo doméstico. As imagens, no entanto, parecem reivindicar uma perspectiva feminista de reprodução dos padrões de vida, visibilizando o trabalho não remunerado das mulheres e situando-o no centro do desenvolvimento humano, no caso, no centro do desenvolvimento do acampamento e do assentamento. Ou, como discorre Cristina Carrasco (2012), parece considerar as responsabilidades reprodutivas como um tema social e político, e não como um aspecto da dimensão do privado. Entre *Terra para Rose* (1987) e *Ocupar Resistir Produzir* (1998), pode-se observar uma dinâmica crescente das mulheres se encaminharem para a política, para a direção do movimento, para a compreensão da amplitude da luta pela reforma agrária, e de volta, para a reflexão sobre a própria vida em família, a relação com o marido, com os filhos e com a casa. Como expõe o grito de ordem do movimento apresentado no filme: “mulheres conscientes, na luta permanente”.

A proposta de uma cena sintetiza, em termos discursivos e de mise-en-scène, uma dimensão do “ocupar” manifestamente feminista, tal como pelo filme reivindicada: uma cadeira vazia, num gramado, é ocupada por Hilda (Figura 4), que víamos caminhar, aproximando-se da câmera, no plano anterior. Ela diz: “quando se fala a palavra ocupar, não é ocupar só a terra. É ocupar o espaço que é do trabalhador. É ocupar o espaço que a mulher tem dentro da sociedade... É ocupar os nossos espaços, que muitas vezes a gente esquece de ocupá-los”.

[11] Contradição que parece ser uma preocupação do movimento, expressa em alguns depoimentos, como o da professora que se vale da educação popular no processo de alfabetização dos sem-terra: “O ser humano, se não reconhece o valor da leitura, o valor da escrita, de certa forma ele passa a ser um pouco ignorante. E, dentro da sala de aula, a gente vê muita coisa sobre os valores das mulheres, sobre os valores do homem, a discriminação do homem sobre a mulher. E é dentro da sala de aula que nós vamos tirar isso”, diz ela.

MULHERES DO CAMPO CONTRA O AGRONEGÓCIO: UM FEMINISMO “PARA TODO MUNDO”

“Porque, para nós, o 8 de março é um dia de luta, essencialmente, de luta das mulheres”. É com essa fala, de Luciana Passinato, do Movimento de Mulheres Camponesas (MMC), que o filme *Rompendo o silêncio*, iniciativa da Via Campesina, é apresentado. Ela, que usa o boné do MST, começa justificando uma ação que, na época, em 2006, impactou a sociedade brasileira. A ocupação do viveiro da Aracruz Celulose, em Barra do Ribeiro, no Rio Grande do Sul, de um lado reacendeu a chama de luta dos movimentos de mulheres brasileiros e, de outro, causou frisson na mídia comercial e em setores conservadores da classe média que, em coro, criminalizaram a luta e criticaram a “barbaridade” da ação. Na ocasião, cerca de 2 mil mulheres do MST, do MMC, da CPT, do Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), da Pastoral da Juventude Rural (PJR) e do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) destruíram estufas e bandejas de mudas de eucalipto para denunciar o avanço silencioso do deserto verde pelo Brasil (Figura 5). A ação ofensiva das mulheres, que rasgaram as estruturas e colocaram abaixo as mudas experimentais, pretendeu, conforme explicou Luciana, questionar os investimentos públicos no agronegócio em detrimento da produção de alimentos e da agricultura camponesa.

O documentário, portanto, se constrói para desvelar as ameaças da Aracruz Celulose, na época uma das maiores empresas do setor em todo o mundo. A produção fílmica, pela Via Campesina, se contrapõe à narrativa de sustentabilidade divulgada pela empresa e, ao mesmo tempo, municia os movimentos de argumentos concretos em defesa dos povos e do meio ambiente. A ação elevou de patamar o feminismo brasileiro, que ganhou protagonismo das mulheres do campo e se projetou nacionalmente. Em relação à “barbaridade” - na expressão do então vice-governador do Rio Grande do Sul, Antônio Hohlfeldt, que acusou as mulheres de terem destruído não só o horto, mas um “acúmulo de pesquisa” -, nos parece que, para os movimentos que lutam pela reforma agrária, expostos historicamente à extrema violência, “o risco que corre o pau, corre o machado”, como diz uma música cantada pelo MST.

Na busca, assim, de recontar essa história, segundo o ponto de vista dos movimentos, o documentário mergulha na descrição da empresa e de seus impactos sociais e ambientais. Por meio

de uma voz narradora feminina, realiza-se uma espécie de raio x daquele momento da Aracruz Celulose.^[12] O filme utiliza estratégias do documentário expositivo, ao somar à voz narradora imagens aéreas do deserto verde e letreiros, que juntos nos informam sobre uma realidade de usurpação de terras indígenas e quilombolas, e sobre danos graves à água e à biodiversidade. Após essa contextualização, somos apresentadas a Dona Aurora (Figura 6), liderança indígena guarani que relata a vida antes do eucalipto, quando tudo o que plantava ali, em seu território, era colhido. Agora, “não tem mais caça, não tem mais mata, não tem mais nada, nada”, porque “já envenenou tudo”. A partir daí, o filme nos lança entre populações que vivem ilhadas em meio aos eucaliptos e que, desde a ditadura militar, testemunham a destruição da mata atlântica e o desmantelamento de suas culturas e práticas tradicionais. Entrevistas com pesquisadores são justapostas às imagens das comunidades e nos oferecem argumentos analíticos sobre a desterritorialização de populações para a implantação de monoculturas em grandes extensões de terra.

Há um didatismo intrínseco ao documentário, que se justifica pelo objetivo da produção, o de legitimar a ação ofensiva das mulheres da Via Campesina. Trata-se, sobretudo, de um relato da resistência de povos aos projetos neoliberais. Para os movimentos, a ação registrada no documentário rompe também o silêncio das mulheres que constroem a luta de um feminismo “para todo mundo” – na expressão de bell hooks (2019). Como argumenta Maria Orlanda Pinassi (2010), a ação desse 8 de março, em 2006, ganha expressividade, ao mesmo tempo em que demonstra a crescente radicalização das mulheres da Via Campesina, que “não só mantém a denúncia contra discriminações e maus-tratos submetidos às mulheres, como transcende a dimensão específica de suas causas, remetendo-a contra a produção de transgênicos baseada na monocultura”. Para a autora, o ato das mulheres em “defesa do meio ambiente e contra o capital, transformou a data numa jornada internacional de luta das mulheres contra toda e qualquer forma de exploração”.

Rompendo o silêncio nos remete a outra produção, mais recente, do MST. O vídeo *Mulheres contra o eucalipto transgênico!* retrata a ocupação da Suzano Papel e Celulose, em Itapetininga, no estado de São Paulo, em março de 2015. Na ocasião, cerca de mil mulheres de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais participaram da ação, que fez parte da Jornada Nacional de Luta das Mulheres Camponesas. Naquele dia, como diz o discurso de uma delas, apresentado em off, a Comissão Técnica Nacional de

[12] Eram três fábricas no Espírito Santo e uma no Rio Grande do Sul, mais de 250 mil hectares de terras cobertos pela monocultura de eucalipto de rápido crescimento; a empresa possuía cerca de 30% do mercado internacional; gerava um emprego para cada 25 hectares de terra e exportava 98% da produção para a Europa e para os Estados Unidos. Nas três fábricas, consumia-se água como uma cidade de 2 milhões de habitantes por dia. Poucos anos após o filme, em 2009, a Aracruz foi fundida à Votorantim Celulose e Papel, e, juntas, se tornaram a Fibria, líder mundial na produção de celulose branqueada de eucalipto. A Fibria, por sua vez, em 2019, foi vendida à Suzano Papel e Celulose, empresa que hoje lidera o mercado de papel.

Biossegurança (CTNBio) votaria a liberação da comercialização de variedades de eucalipto transgênico, solicitada pela FuturaGene Brasil Tecnologia Ltda, empresa de biotecnologia da Suzano. A aprovação viria a acontecer um mês depois. O local da ocupação é onde estavam sendo desenvolvidos os testes com o eucalipto transgênico, conhecido como H421. E, obviamente, assim como a ocupação na Aracruz Celulose, a ação quis chamar a atenção para os malefícios dos transgênicos - sentidos, por exemplo, na produção de mel, na crise hídrica e no aumento do consumo de venenos nas plantações -, e também para os impactos do agonegócios, da monocultura e do latifúndio. A ação teve também como objetivo difundir o projeto do MST, que defende “o modelo da vida, a soberania alimentar, a reforma agrária”, como dito por uma das participantes em off.

No vídeo, a câmera, posicionada no meio das mulheres, no calor do acontecimento, está ali exatamente para registrar o momento e, mais uma vez, construir uma contra-narrativa sobre a ação ofensiva das mulheres. O desfoque proposital dos rostos é usado como uma estratégia para evitar o reconhecimento e, consequentemente, a criminalização individual, o que torna a ação coletiva de responsabilidade do MST. A câmera chega junto com elas, corre, acompanha a movimentação, com planos abertos e médios, que localizam a empresa, mas conseguem registrar os cartazes, as pichações com os recados do movimento. Tudo muito rápido, como uma ação desse tipo, direta e ofensiva, deve ser. O filme expõe como tudo é combinado, organizado e objetivo: algumas mulheres vão pichar, outras pendurar os cartazes e outras destruir as mudas de variedades transgênicas. Depois, organizadamente, entram nos seus ônibus e seguem o caminho de volta para casa (Figura 7).

Assim como em *Rompendo o silêncio*, as imagens demonstram uma mudança de perspectiva na luta pela terra, que deixa de depositar centralidade no latifúndio, como víamos nas sequências dialetizantes de *Terra para Rose*, para se dispersar entre as multinacionais, aliadas do sistema financeiro e da mídia comercial. É no sentido da chamada “batalha de ideias” e do “vídeo contra hegemônico” que essa produção é encampada pelo MST, de forma muito parecida com a justificativa elaborada no documentário da Via Campesina sobre a Aracruz. A ideia é construir uma narrativa do movimento sobre o movimento, que reverbere para dentro e, principalmente, para fora, de modo a se antecipar ao discurso da criminalização: o jeito de contar da mídia comercial não é, e nunca foi, o único ponto de vista possível.^[13]

[13] A produção de *Mulheres contra o eucalipto transgênico!* é assinada pela Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho (Baec), hoje encarregada da produção de vídeos que registram as ações e as ideias do movimento. Foi criada em 2007, depois do 5º Congresso do MST em Brasília, ainda com o nome de Brigada Audiovisual da Via Campesina, pouco tempo depois, portanto, de *Rompendo o silêncio*. A brigada é batizada com o nome de Eduardo Coutinho em 2014, ano da morte do cineasta, no 6º Congresso Nacional,

quando há o aprofundamento das reflexões sobre a busca de uma identidade e de uma estética próprias. O propósito da Baec, nas palavras de Elson Faxina (2020), é “construir nossa própria narrativa, de nós para nós. Não utilizar o drama e melodrama em nossas produções. [...] Dar voz aos trabalhadores, tendo-os como sujeitos e protagonistas dos filmes”.

RESGATANDO SABERES TRADICIONAIS E FEMININOS: DO CORPO DA TERRA

Co-realizado pelo Setor Nacional de Saúde do MST, com direção de Julia Mariano, *Do corpo da terra* (2016) acompanha quatro mulheres em quatro assentamentos do movimento no estado do Rio de Janeiro. Sua abordagem se alterna entre o acompanhamento de atividades na roça e no espaço da casa, e entrevistas nas quais Julia, Maria das Graças, Neli e Marilza compartilham suas histórias de vida e alguns de seus saberes. Diferentemente dos filmes anteriores, imagens do cotidiano ganham tempo e força na montagem - a lida cuidadosa com a roça, com as plantas curativas e com os animais participa diretamente dos retratos sensíveis que o filme elabora dessas quatro mulheres assentadas.

O primeiro plano do filme nos lança no mato, em meio à vegetação e aos ruídos do ambiente. No fundo do quadro, pouco a pouco, observamos duas pessoas que se aproximam. Julia (Figura 8) e o companheiro, do Assentamento Roseli Nunes, em Pirai (RJ), trabalham na terra e coletam cipós e folhagens. Enquanto planta uma muda, ela ensina: “sol na cabeça e água no pé - é o que o açaí gosta”. Transportados ao espaço de sua casa, entre paredes de sapé, vemos Julia preparar um remédio para aplicar nas costas do companheiro, que sofre de uma infecção na coluna. Ela cozinha o cipó mil homens que colheu, de efeito bactericida e anti-inflamatório, e o mistura com argila. Enquanto age, ensina e rememora. Em conversa com a equipe, a seguir, Julia caracteriza sua prática com remédios naturais como “tradicional”, e não “alternativa”, já que “os fitoterápicos são da vida toda, não foi uma coisa que a gente criou hoje”.

A primeira personagem nos leva ao encontro de Maria das Graças, com quem troca saberes, dicas e receitas, enquanto caminham pela roça. “Eu tinha uma vida muito tensa, era agitada e fui controlando isso. Passei a tomar bastante chá. Quando morava na cidade, cheguei a tomar remédio. Mas quando vim para o acampamento, as coisas foram mudando. Eu era muito insegura, a cidade deixa a gente insegura”. Antes que Maria nos conte como o trabalho com a terra impactou positivamente sua saúde e seu modo de vida, algo recorrente nas falas das quatro personagens, a vemos em ação, ao lado de Julia, ensinando sobre compostagem ou identificando, animada, espalhados pelo terreno, o picão e a serralha, sinais de melhora do solo.

No transcorrer do documentário, outras histórias, saberes e práticas se sucedem, conduzidas por mulheres. Matar e depenar galinha, cuidar da horta e colher alface, refazer a receita cicatrizante aprendida com a avó, com folhas curativas misturadas com cera de abelha, cuidar do rebanho de cabras, misturar mel e romã para tratar tosse e dor de garganta. Em certa medida, vemos atualizada em *Do corpo da terra* a atuação reprodutiva (e produtiva) que coube e cabe às mulheres, tradicionalmente, no espaço rural. Ao abordá-las cuidadosamente e lhes dar visibilidade, contudo, o documentário endossa seu valor e importância, em fase com a consciência das mulheres que as praticam. O que foi tantas vezes invisibilizado ou tachado como hierarquicamente “inferior” está no centro do filme.

Com as quatro assentadas, vemos que os trabalhos conduzidos pelas mulheres no campo não são “menores”, “mais leves”, “miudezas”, “sem valor”. Ao contrário, recuperam o solo degradado por décadas de maus tratos; promovem o conhecimento e a saúde do corpo (“como romper essa questão do pessoal que se acostumou com a alopatia?”, questiona Neli); retomam técnicas e saberes tradicionais, que se opõem ao modelo capitalista de produção; participam da renda da família (ao plantar para o próprio consumo e cuidados com a saúde); e, para as mulheres focalizadas, em particular, parecem participar do (re)equilíbrio físico e mental, sendo formas de trabalho com a terra que se integram em torno da casa, permitindo outro modo de vida e outra temporalidade cotidiana, em contraste com a realidade - de dupla ou tripla jornada, estresse e alimentação inadequada - vivida por algumas delas em grandes cidades.

É como se a posição militante das mulheres contra os transgênicos, a monocultura e o agronegócio, tal como vimos manifestamente em *Rompendo o silêncio*, encontrasse aqui sua dimensão prática, vivencial, na atuação cotidiana de algumas assentadas do MST. Na contramão de esperar das mulheres a ruptura com o tradicional “papel feminino” no campo, trata-se de expor sua efetividade e importância. O que é feito sem propaganda, didatismo ou doutrina - conduzidas às roças e cozinhas dessas assentadas, aprendemos por meio de gestos e conversas cotidianas, no ritmo da água que espera a fervura, ou do passeio pela roça, apreciando plantas. Mas o aprendizado político, saldo do processo de luta pela reforma agrária, também se faz sentir: as mesmas mulheres trafegam com desenvoltura entre a experiência pessoal e o conhecimento macro-político, reconhecendo precisamente o lugar e a importância de suas práticas. “Eles

divulgam o Brasil como um grande produtor... mas é também um grande usuário de veneno, e de semente transgênica”, nos diz Maria das Graças, sentada ao lado do fogão de lenha. “Quando eles liberam o crédito, querem que a pessoa também adquira o veneno junto, e o adubo químico, não dando outra alternativa para o agricultor agroecológico”, critica. Logo depois, a vemos trocar sementes com Julia na varanda, recomendando que plante feijão-de-porco (herbicida e adubo natural) em meio à roça de mandioca. “Na hora de arrancar a mandioca, você não vai ter dificuldade, e ainda vai estar adubando o solo”, compartilha.

APONTAMENTOS FINAIS

Embora saibamos da impossibilidade de encerrar as reflexões inicialmente propostas neste artigo, dada a riqueza de filmes e imagens sobre e com a participação do MST, é nossa intenção apontar algumas considerações finais sobre a “série histórica” aqui proposta. Isso porque os filmes *Encruzilhada Natalino* (Ayrton Centeno e Guaracy Cunha, 1981), *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987), *Ocupar Resistir Produzir* (Marcia Paraíso, 1998), *Rompendo o silêncio* (Via Campesina, 2006) e *Do corpo da terra* (Julia Mariano, 2016) parecem nos informar não apenas sobre um avanço gradativo na aparição das mulheres, que vão ganhando destaque nas imagens do MST ao longo do tempo, mas uma transformação histórica do conteúdo de suas falas e uma complexificação de suas experiências como *mulheres sem-terra*. Em nossa “série histórica”, partimos de uma única presença feminina *com voz* (em *Encruzilhada Natalino*), passamos pela apropriação do trabalho organizativo dos assentamentos e acampamentos pelas mulheres, até a constituição de um movimento auto-organizado, com pautas e reivindicações próprias que qualificam a luta pela reforma agrária no Brasil. O que antes agregava mulheres em luta pela terra, junto a suas famílias, como revela *Rose*, vai ganhando com o tempo contornos mais amplos, que interseccionam o latifúndio, o capitalismo e o machismo.

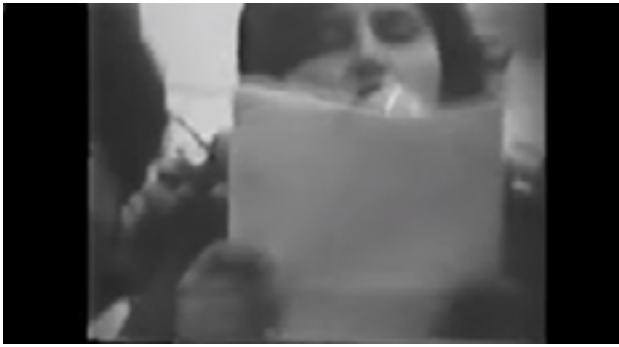
Inferimos que o avanço de consciência e o aumento do protagonismo das mulheres, inscritos nas imagens que analisamos, devem estar relacionados com fatores que transcendem o MST, já que nos anos 1980, marcados pelo fim da ditadura militar, os movimentos de mulheres e as pautas feministas ganham relevância na arena política do Brasil. O surgimento do MST, portanto, converge com o nascimento do feminismo brasileiro da segunda onda^[14], o que, certamente, impactou em maior ou

[14] O termo “segunda onda” é utilizado por muitas autoras para o movimento de mulheres que emerge, sobretudo, após a década de 1960 nos Estados Unidos. Pautas relacionadas à sexualidade feminina, ao mercado de trabalho, aos direitos reprodutivos, à violência sexista e ao trabalho doméstico reverberam para o mundo e ganham uma conotação política, rompendo as fronteiras do privado.

menor grau os movimentos populares brasileiros e também a produção do cinema nacional, sobretudo quando a autoria é feminina. Obviamente trata-se de um processo histórico, permeado de contradições, de divergências e de debates conceituais.

O "devir *Mulher Sem Terra*", portanto, é um caminho trilhado pelas mulheres sem-terra no combate às opressões, às desigualdades patriarcais e às assimetrias históricas, tanto no espaço doméstico quanto nos espaços de poder, como vemos, por exemplo, em *Ocupar Resistir Produzir*. É também uma ressignificação do trabalho de cuidados, da relação com a terra e com a natureza, da compreensão de saúde integral, construída nos quintais, com saberes tradicionais e ampliada para a defesa do Sistema Único de Saúde, como mostrado em *Do corpo da terra*. Para nós, o "devir *Mulher Sem Terra*" reflete o fortalecimento do MST, das mulheres sujeitas da luta pela Reforma Agrária Popular e, sem dúvida, reflete os direitos conquistados, historicamente, pelo todo das mulheres brasileiras, do campo, das cidades, das águas e das florestas. As imagens de nossa "série histórica" são, nesse sentido, documentos vivos do que já avançamos e das feridas que ainda precisam ser curadas, em busca de um país mais justo e igualitário para todas as trabalhadoras e trabalhadores.

LISTA DE FIGURAS



Fi.1 Única mulher que fala em *Encruzilhada Natalino*



Fig.2 Bolívar Annoni, latifundiário, no sofá de sua sala confortável



Fig.3 Rose é filmada em close, em um quadro pouco iluminado, que denota proximidade



Fig.4 Plano-sequência em que Hilda ocupa a cadeira e explica à diretora o conceito amplo de "ocupar"



Fig.5 Mulheres da Via Campesina destroem mudas de eucalipto da Aracruz Celulose



Fig.6 Dona Aurora, liderança indígena guarani que relata como era sua vida antes do deserto verde



Fig.7 Mulheres do MST destroem mudas transgênicas da Suzano Papel e Celulose



Fig.8 Júlia, do Assentamento Roseli Nunes, coleta cipós para fazer um remédio para seu marido

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALAÇA, Michela; CONTE, Isaura; TABORDA, Noeli. **Divisão sexual do trabalho**. In: CIMA *et al* (orgs). Feminismo camponês popular - reflexões a partir de experiências do Movimento de Mulheres Camponesas. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2020.

CARRASCO, Cristina. **Estatísticas sob suspeita: proposta de novos indicadores com base na experiência das mulheres**. São Paulo (SP): SOF. 2012. 160p.

FAXINA, Elson. **Militância social e produção audiovisual do MST**. Revista Científica de Artes, Curitiba, Paraná, v. 22 n. 1, p. 129-144, jan./jun. 2020. Disponível em bit.do/elsonfaxina. Acesso em 28 de jun. de 2022

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. 176p.

KERGOAT, Danièle. **Verbete: Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo**. In: HIRATA, Helena *et al.* (orgs) Dicionário Crítico do Feminismo. São Paulo (SP): Editora UNESP, 2009.

MEDEIROS, Leonilde Servolo. **Assentamentos rurais e gênero: temas de reflexão e pesquisa**. In: LOPES & BUTTO (orgs.). Mulheres na reforma agrária - a experiência recente no Brasil. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2010.

MESQUITA, Cláudia. **“Isso mudou muito na minha vida”: o documentário brasileiro e a emergência das mulheres sem-terra como sujeitos políticos**. Anais do 30º Encontro Anual Compós. PUC São Paulo, São Paulo (SP). 27 a 30 de jul. de 2021. Disponível em: bit.do/claudiamesquita. Acesso em 22 de ago. de 2022.

PETRAS, James. **Uma revolução dentro da revolução**. Coletivo Nacional de Mulheres MST. Compreender e construir novas relações de gênero. São Paulo: Peres, 1998.

PINASSI, Maria Orlanda. **O protagonismo das mulheres no MST (2010)**. Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina. ISSN: 2177-9503. p. 125-137, set. 2010. Londrina, Paraná. Disponível em: bit.do/mariapinassi. Acesso em 27 de jun. de 2022.

SCHWENDLER, Sônia Fátima. **A participação da mulher na luta pela terra: dilemas e conquistas**. IN: Fernandes, B.M; Medeiros, L.S; e Paulilo, M.I. (orgs.) **Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas**, v.2. A diversidade das formas das lutas no campo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. **O processo pedagógico da luta de gênero na luta pela terra: o desafio de transformar práticas e relações sociais**. Educar em Revista, Curitiba, Paraná, n. 55, p. 87-109, jan./mar. 2015. Editora UFPR. Disponível em: bit.do/soniaschwendler. Acesso em 23 de jun. de 2022.

SCOTT, Joan. **SCOTT, Joan. Gender and the Politics of History**. Nova York: Columbia University Press, 1988.

_____. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. vol 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez. 1995. Disponível em. Acesso <http://bit.do/joanscott> em 23 de jun. de 2022.

SENRA, Stella. **Política e rito: o papel da fotografia na construção do MST.** Artigo online. 2005. Disponível em: bit.do/stellasenra. Acesso em 22 de jun. de 2022.

SIGAUD, Lygia. **A forma acampamento: notas a partir da versão pernambucana.** Novos Estudos Cebrap, nº 58, p. 73-92. 2000. Disponível em: bit.do/formaacampamento. Acesso em 22 de jun. de 2022.

STEDILE, João Pedro; FERNANDES, Bernardo Mançano. **Brava Gente: a trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil.** Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 1999.

"PRESENTES!": SOBRE DUAS FOTOGRAFIAS DE JOÃO ROBERTO RIPPER

LUIZ FERNANDO COUTINHO

Em 17 de abril de 1996, 21 sem terra foram assassinados pelas forças policiais no Massacre de Eldorado do Carajás. Na ocasião, cerca de 1500 manifestantes marchavam da Fazenda Macaxeira, no sudoeste do Pará, com destino a Belém para reivindicar o direito à terra que 3500 famílias ocupavam desde o ano anterior. Foi no município de Eldorado do Carajás que os manifestantes foram surpreendidos por 150 membros da Polícia Militar, os quais agiram com a truculência habitual em sua defesa dos interesses latifundiários. Depois do massacre, o 17 de abril sobrevive até hoje como a data do Dia Internacional da Luta Camponesa.



Duas fotografias do fotógrafo carioca João Roberto Ripper registram os preparativos e o enterro dos sem terra assassinados. A princípio, as imagens chocam pelo número de caixões fechados e de covas abertas. Na primeira imagem, os caixões, dispostos no primeiro plano da imagem, são encerrados pelos limites da carroceria do caminhão. Esses cadáveres, escondidos pela tampa de madeira dos caixões, são como carga sendo transportada em uma rodovia pela noite. As bandeiras do MST que cobrem os caixões, por outro lado, mais do que situar o pertencimento

das vítimas ao movimento dos sem terra, parecem nos sugerir que, por debaixo daquelas urnas funerárias, jazem os corpos de sem terra que foram mortos precisamente pelo que eram, qual seja, sem terra.



Na segunda imagem, vemos perfiladas mulheres e homens em torno de fossas abertas na terra. Junto a elas, aos seus pés, vemos os caixões prestes a serem velados. As bandeiras que antes cobriam a marcenaria agora são empunhadas pelos integrantes do MST, como num gesto de retomada da luta que, legada pelos mortos, agora compete aos vivos. Aos adultos se juntam as crianças, e a todos e todas se juntam alguns fotógrafos no fundo da imagem.

Diante da primeira imagem, comecei a imaginar como ela seria se fosse uma imagem em movimento. Duas opções surgiam: ou a câmera, mantendo-se fixa no espaço, tal como uma câmera de segurança, observaria o caminhão passar, dando lugar, na imagem, ao ônibus que vemos ocupar o plano de fundo da fotografia; ou, plantada na carroceria *junto* aos caixões, fixada no caminhão, ela nunca deixaria de registrar essa porção traseira do veículo onde se distribuem os corpos. Em outras palavras, ou o caminhão cruzaria o limite inferior da imagem para se alocar no antecampo (primeira opção), ou os caixões persistiriam no plano (segunda opção). No fundo, a angústia por trás desse exercício de imaginação dizia respeito à presença ou à ausência desses corpos na imagem. Se o caminhão simplesmente passasse pela câmera, o destino desses caixões não seria outro senão o espaço invisível do extracampo; por outro lado, se a câmera se mantivesse fixada na estrutura do caminhão, ela conseguiria permanecer observando, aos trancos e barrancos da carroceria, os caixões distribuídos no quadro.

Concluí que o que estava em jogo nesse exercício, além da questão da visibilidade dessas vítimas, era o seu destino: se elas fossem capturadas por uma imagem em movimento, qual seria o seu *futuro*? Qual seria a *direção* desse caminhão carregado de corpos? Ele se precipitaria para o fora de campo ou continuaria a preencher o canto inferior da imagem? Tratava-se, em suma, de questionar sobre o lugar ocupado, na imagem, pelas vítimas: questão de presença, visibilidade, figuração.

Em seu texto sobre as imagens do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, intitulado “Política e rito: o papel da fotografia na construção do MST” (2016), Stella Senra sugere uma curiosa associação entre o latifúndio e a imagem. Para a autora, o espaço da imagem é como um latifúndio estrategicamente ocupado pelos sem terra: o Movimento “tem usado, em relação à fotografia, um procedimento semelhante ao das ocupações, estendendo até a imagem fotográfica esta prática que ele aciona com tanta desenvoltura para a terra” (SENRA, 2016). A conexão entre as duas instâncias – latifúndio e fotografia – nos permite imaginar, além disso, que o *campo* lavrado, cultivado e tornado produtivo pelos trabalhadores rurais é também, afinal, o *campo* da imagem.



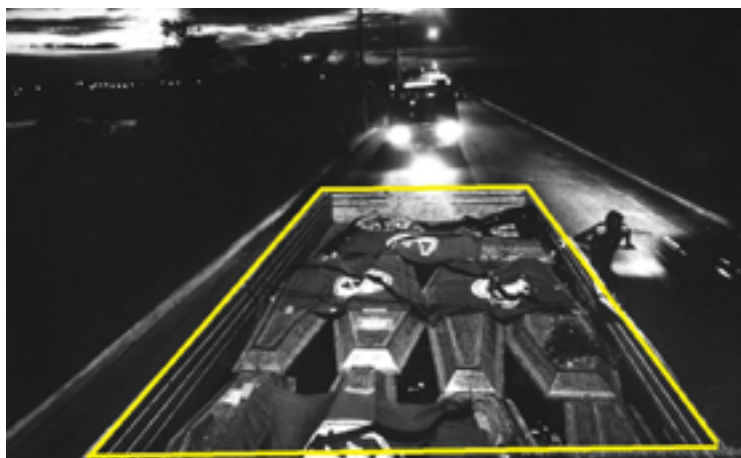
Fig 1 “colheita coletiva de arroz em Conceição de Araguaia no Pará”.

Fotografia de João Roberto Ripper

Por certo estamos lidando, no caso, com imagens estáticas. Isto não impede, entretanto, que as duas fotografias de João Roberto Ripper sejam impregnadas de movimento – o que ajudaria a explicar, em parte, meu desejo de “animá-las”, ou seja, conceder-lhes mobilidade: na primeira imagem, o caminhão atravessando a noite é o responsável por insuflar esse movimento; na segunda, é a escuridão das covas abertas que parece atrair, como um ímã, os caixões perfilados ao seu lado. Além disso, quando vemos as fotografias lado a lado e nos dispomos a imaginá-las

em relação, esse olhar aproximativo pode nos conduzir a uma conclusão indigesta sobre o futuro desses corpos: não seria o breu dessas covas, em última instância, o destino desses caixões que vemos sendo transportados na carroceria?

Se perseguimos esse exercício de aproximação das imagens e comparamos o jogo com a perspectiva nas duas fotografias, somos capazes de perceber uma coincidência quase trágica: na primeira imagem, a carroceria ocupada pelos caixões é enquadrada de tal forma que o fundo do caminhão produz a forma de um trapézio; na segunda imagem, conseguimos identificar um trapézio semelhante, neste caso formado pelos contornos da terra onde se distribuem as covas. Na segunda fotografia, os caixões se distribuem fora da zona geométrica onde estavam encerrados na primeira fotografia, mas não seria o seu destino *voltar* para dentro dos limites desse trapézio, ou seja, *ser lançados de volta* ao seu interior?



Na medida em que busca refletir acerca de questões como direção ou destino, o ato imaginativo de colocar as imagens em relação também acaba lhes concedendo certo grau de movimento. Por outro lado, não devemos perder de vista, aqui, que se tratam de fotografias e, portanto, imagens estáticas. As tomadas fotográficas de João Roberto Ripper, apesar de nossos esforços, são acontecimentos históricos congelados no tempo. André Bazin (2018), em seu texto “Ontologia da Imagem Fotográfica”, levanta a hipótese segundo a qual a especificidade da fotografia consistiria em liberar o objeto fotografado de suas contingências temporais. Escreve Bazin, por exemplo, sobre as fotografias conservadas em álbuns de família:

Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção (BAZIN, 2018, p. 33).

Paralisando a vida em sua duração, embalsamando o tempo, a fotografia seria capaz, ao captar um instante da vida, de libertar o destino daqueles que ela registra. Ora, se o destino dos caixões, nas fotografias de Ripper, eram as covas, não teria o gesto fotográfico congelado o tempo e impedido que eles desaparecessem para sempre no breu daquela fossa cavada na terra? A quem interessa, aliás, que esses corpos sejam atraídos para o fundo da cova, ou seja, para fora da imagem?

Em 1986, Padre Josimo Moraes Tavares, antigo coordenador da Comissão Pastoral da Terra e defensor dos trabalhadores rurais e da reforma agrária, foi assassinado dentro de seu carro, em Imperatriz, a mando de fazendeiros do Bico do Papagaio. Duas fotografias de João Roberto Ripper resgatam a imagem e a lembrança de Padre Josimo: na primeira delas, o vemos sentado em um banco de madeira, enquadrado das coxas para cima, levando em suas mãos o que parece ser um livro. Ele olha diretamente para a câmera, interpelando-nos. Já na segunda fotografia, vemos a lataria de seu carro fustigada pelos cinco tiros disparados contra o veículo. Seu corpo, neste segundo caso, já não consta na imagem, ainda que sua presença, como veremos, se faça sentir mesmo na ausência. Se, de uma imagem à outra, uma vida foi subtraída da imagem, é porque a própria existência de Padre Josimo foi subtraída pela ação criminosa dos fazendeiros.



Se esses “buracos negros” na lataria estão diretamente ligados ao gesto homicida dos fazendeiros e se, de uma fotografia à outra, um corpo *desapareceu* da imagem, podemos supor que a vítima, nesse caso, foi como que *tragada* por esses pontos obscuros – como se, paradoxalmente, essas aberturas estreitas na porta do carro, ocasionadas pela bala, fossem capaz de aspirar para dentro de si toda presença de Padre Josimo. Esses pequenos buracos negros na segunda fotografia, não constituindo evidentemente a *causa* para o sequestro de Padre Josimo da imagem (cuja raiz deve ser buscada no crime cometido pelos latifundiários), não deixam de ser a consequência infame de um único e mesmo gesto de apagamento do sujeito e de suas lutas. Os buracos negros, enfim, são como o arremate final, imagético, dessa violência historicamente perpetrada pelos fazendeiros.

Ora, as covas abertas prometem destino semelhante para os corpos nos caixões. Quer pensemos nos furos das balas, quer pensemos nas covas, trata-se de buracos negros que prometem

engolir a presença dos sem terra nas imagens. Supressores da vida, os hediondos responsáveis pelos assassinatos dos sem terra parecem buscar, igualmente, suprimir a existência destes das imagens pela “ação culminante” desses buracos negros.

Esquece-se, entretanto, que as fotografias, como vimos, podem libertar os sem terra de seu destino e eternizá-los no instante fotográfico. Ao embalsamar o tempo, elas impedem a progressão em direção à morte ou ao desaparecimento. As imagens capturadas por João Roberto Ripper, em última instância, testemunham uma *interrupção* da promessa de “ausência permanente” que está contida naquela porção de terra escavada. Em outras palavras, a ação do buraco negro é de certa forma paralisada e, com isso, às vítimas nos caixões é permitido sobreviver para sempre na fotografia – o que significa dizer que a elas é permitida, afinal, a sobrevivência na *memória* da luta coletiva.

Essa interrupção não é o único gesto de resistência contido nas fotografias de Ripper. Em seu texto sobre *O Filho de Saúl* (2015), Georges Didi-Huberman (2021), apoiado nas declarações do diretor László Nemes, refere-se à Shoah como “um buraco negro no meio de nós”. Diante desse “buraco negro”, o autor se questiona: o que fazer? “Deixar que o ‘buraco negro’ nos mine por dentro, silenciosamente, absolutamente? Ou então tentar voltar para ele, olhá-lo, quer dizer, levá-lo à luz, tirá-lo da escuridão?” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 5). Em sua fotografia do velório dos sem terra assassinados, Ripper se permite olhar para o buraco negro; e o que ele parece extrair, além do embalsamento de sua ação, é justamente a violência de sua imanência, isto é, sua evidência: levar o buraco negro à luz, registrá-lo em película fotográfica, é uma forma de *revelá-lo* aos olhos do mundo, nos dois sentidos que a palavra “revelar” pode adquirir nesse contexto.

Em sua tese sobre aquilo que nomeia “fotografias memoriais” – fotografias que falam de um morto sem mostrar um cadáver –, Carolina Junqueira dos Santos nos sugere que a imagem fotográfica não só contém a potência de guardar os vivos, como também de guardar os mortos. Em sua discussão sobre *presentificação* (que ela diferencia da *representação*), a autora afirma que a fotografia memorial – esta fotografia do corpo morto em um caixão, em uma urna de cinzas ou em uma placa comemorativa, entre outros – sempre *instaura* uma presença “que parte do desaparecimento de um corpo passando pelos rastros por ele deixados” (SANTOS, 2015, p. 130). Aqui, Carolina

Junqueira dos Santos entende “desaparecido” no sentido que a palavra adquire no francês, “disparu”, que remete tanto àquele que morreu quanto àquele que desapareceu (do campo de visão da imagem, por exemplo).

A presença massiva de caixões – que ressalta, por sua vez, a ausência não só da vida, mas dos corpos que se escondem por debaixo da marcenaria – poderia nos inclinar a uma interpretação apenas trágica das imagens. No entanto, as fotografias memoriais de João Roberto Ripper *presentificam* as vítimas, ou seja, lhes concede espaço e visibilidade. Nessa “dupla condição da imagem”, como nos diz Carolina Junqueira dos Santos, “ a fotografia que guarda o desaparecido, estando ele vivo ou morto no ato fotográfico, é da ordem do visível e do invisível ao mesmo tempo” (SANTOS, 2015, p. 130) – em outras palavras, ela é da ordem da presença e da ausência *simultaneamente*. Se o que vemos, em última instância, são numerosos caixões prestes a serem velados, não se deixa de presentificar, pelo registro fotográfico, aqueles cuja existência foi apagada: movimento complexo entre a vida e a morte, a presença e a ausência.

Para Carolina Junqueira dos Santos, a fotografia memorial evoca uma presença e nos impede que esta presença seja esquecida: “jamais deixar de ver; ver o que é visível; ver o que não é dado a ver” (SANTOS, 2015, p. 131). Nesse sentido, a autora sublinha que fotografar o corpo morto – ou seu indício – é um gesto contra o desaparecimento, ou seja, contra a morte. Pelo cadáver visível ou sugerido na imagem, a fotografia instaura uma presença para a posteridade – uma memória para não ser esquecida. À violência do apagamento político, portanto, a fotografia pode responder com a *presentificação*. Em seu texto sobre as fotografias de João Pedro Teixeira, o “cabra marcado para morrer” do filme de Eduardo Coutinho, Cláudia Mesquita, igualmente escorada na tese de Carolina Junqueira dos Santos, afirma: “presentificá-lo, criar para o morto outro estado de visibilidade e de presença no mundo, fazer o trabalho de luto, em suma, é também perpetuar a memória de uma luta coletiva, oferecendo-a para a posteridade” (MESQUITA, 2015, p. 43). É o que se verifica, finalmente, na presentificação das vítimas do Massacre de Eldorado dos Carajás, assim como na instauração da presença de Padre Josimo Moraes Tavares, pelas lentes de João Roberto Ripper.

Para concluir, se quisermos pensar na perspectiva dos vivos – daqueles e daquelas que, na fotografia do velório, estão prestes

a enterrar os caixões –, não poderíamos insinuar que a fotografia lhes permite o direito de um último momento eterno ao lado de seus mortos? Em sua tese, Carolina Junqueira dos Santos se refere a uma possível ficção amorosa resguardada nas fotografias memoriais: elas permitem, diz a autora, “que os vivos e os mortos possam conviver no mesmo espaço e no mesmo tempo da imagem, desafiando a impossibilidade de novamente estarem no mesmo lugar” (SANTOS, 2015, p. 133). Espaço de inscrição dos afetos, a fotografia em questão faz perseverar os vínculos entre os vivos e os mortos nesse instante embalsamado do luto.

Ora, se o campo imagético é um campo de ação política – um latifúndio que historicamente não foi destinado aos sem terra, como sugere Stella Senra (2016), e que precisa ser ocupado –, torna-se fundamental estabelecer acampamento nas imagens, seja no luto, seja na morte. Para que, eventualmente, essa ocupação seja assentada e presentificada em nossa memória. A partir de seu preto-e-branco contrastado, com pretos profundos e brancos que ardem, as fotografias de João Roberto Ripper parecem nos gritar como em uma exclamação muda, dolorosa e desesperada: “vítimas do Massacre de Eldorado do Carajás: presentes!”.

(Agradecimentos imensuráveis a Cláudia Mesquita, Larissa Costa e Ricardo Lessa Filho, sem os quais este texto não teria sido possível).

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André. **“Ontologia da imagem fotográfica”**. In: *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **“Sair da escuridão”**. Edições Chão da Feira, caderno de leitura n. 129, 2021.

MESQUITA, Cláudia. **“Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho”**. In: *DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.12 n.2* (2015).

SANTOS, Carolina Junqueira. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e postmortem (tese)*. Escola de Belas Artes da UFMG, 2015.

SENRA, Stella. **“Política e rito: o papel da fotografia na construção do MST”**. *Stella Senra*. 2016. Disponível em: <https://www.stellasenra.com.br/politica-e-rito-o-papel-da-fotografia-na-construcao-do-mst/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PARA SENTIR O AMANHÃ: NOTAS SOBRE O ASSENTAMENTO COMO *TERRA DE SONHO*

RICARDO LESSA FILHO

Em nossa imaginação, a terra é símbolo fundamental de vida, maternidade e intimidade, como se pode constatar através de inúmeros ritos agrários e narrações míticas. É o grande ventre maternal, responsável pela criação da vida e, como berço ou túmulo, é espaço de repouso para o ser humano. Por seu caráter maternal, aproxima-se da figura feminina e, pelo desejo de retorno à origem, propicia uma imaginação de penetração e intimidade: a terra pode, por seu caráter metamórfico, absortivo, partilhar mais facilmente sua existência com os outros três elementos da natureza: a chama pode nutrir-se de sua superfície para se alastrar como fogo; o ar quando a toca encontra seu limite subterrâneo, e a água, ao nutri-la, faz da terra um espaço germinal.

Mas a terra é também uma *resistência* ofertada, por ser dos quatro elementos aquele que oferece maior estabilidade – essa “fixidez peculiar”, como diria Bachelard (2013, p. 55) –, sustenta uma *imaginação material*, isto é, direciona o nosso olhar para a composição da matéria, com a percepção da dureza e da maciez, da interioridade e da exterioridade. Provoca, assim, o desejo de trabalhá-la para vencer a *própria resistência* que dela emana.

A terra mesmo “fixa” nunca deixa de mover-se e, com isso, o próprio mundo por ela sustentado também se move. E se há algo que faz a terra mover-se, *deslocar-se*, e que se fia, que se agarra violentamente à sua própria noção fundante de vida é a ideia de Assentamento – esses espaços de *Movimento* por excelência.

Gostaria de pensar brevemente o “Assentamento” a partir de um dos fragmentos de sua dimensão etimológica. De tal modo,

como coisa fundante, que põe a partir dessa fundação os desejos em movimento, poderíamos utilizar a expressão “tempo de assentamento” como uma noção importante para entender o conceito (o movimento, a resistência, o desejo) que se vincula, historicamente, ao *Movimento dos Sem Terra* (MST). Contudo, este “tempo de assentamento” também pode ser compreendido a uma só vez a partir de pelo menos duas noções fundamentais se quisermos compreender a história de um *Movimento* insurgente através das imagens: a noção de tempo e de duração. Sobre a noção de tempo, o “Assentamento” pode ser entendido como um “tempo de estabilização” (as trabalhadoras e os trabalhadores que buscam insistentemente uma *terra* para estabilizarem suas próprias vidas), mas também como “tempo de decantação” (ou seja, esses seres humanos que buscam decantar o solo, fazer da terra assentada um espaço de vida, germinal); Sobre a noção de duração, talvez possamos pensar o “Assentamento” como a “duração de repouso” (para que os Sem Terra encontre na própria terra assentada um espaço de descanso) ou, ainda, como “duração de sedimentação” (sabemos, por exemplo, que para a arqueologia é através da sedimentação do solo onde é possível revelar os vestígios do passado da terra, mas também porque a própria noção de sedimentação se vincula à imagem: não seria toda fotografia uma sedimentação do próprio tempo, seu *congelamento* fundamental?).

De tal modo: ver uma imagem. Tentar escrevê-la (essa imagem, este debruçar-se nela). Ponhamos nela todo *nosso corpo*. Meu corpo diante do *corpo da imagem*, inclusive meu corpo chamado por esse outro corpo (passado, desaparecido) cuja sensação a imagem convoca, ou exige de mim sua convocação. Inclusive se a imagem está pregada em uma parede, inclusive se seu mármore a retém firmemente, escrever esse olhar será pôr essas outras temporalidades em movimento - ainda que a cada um destes *rostos*, cheios de porvir e de passado, eu desconheça seus nomes, seus destinos.

Assim, gostaria de comentar ao redor de algumas imagens de crianças em Assentamentos que graças à Cláudia Mesquita, Larissa e Luiz Fernando Coutinho pude descobrir. Dentre tantas imagens extraordinárias, foram esses pequenos corpos - às vezes desolados pelo território desconhecido e pouco habitado, às vezes também encapsulados pelas vestimentas tão maiores do que suas estruturas corporais; mas também outras vezes sorridentes, solares: portadores, sem dúvida, de uma esperança tenaz.

Esse arquivo de imagens surgiu para mim na própria dimensão de uma aparição: inesperado, comovente, portador de uma História apenas vislumbrada até então em sua superfície. Essa própria dimensão da aparição deste arquivo significa que ele foi capaz de nascer ou renascer sob o olhar do outro. Trata-se, portanto, de um arquivo fotográfico de vidas migrantes, e de onde as crianças são sempre as mais vulneráveis, as mais sobreviventes. É um arquivo de coisas modestas e terrivelmente mundanas: roupas esfarrapadas que revestem os pequenos corpos; rostos ternos onde a imagem fossiliza, sedimenta certa tenacidade dessas crianças para *resistir* naquele presente, para *insistir* em um outro futuro.

Olhando essas imagens gostaria de propor o Assentamento como uma *Terra de sonho* e onde as crianças são, fundamentalmente, as maiores representantes deste futuro, deste mundo por vir mesmo apenas quando *sonhado*.



42 anos separam essa imagem de nós – aquele outrora de nosso próprio presente. Como dimensionar a espessura desta temporalidade, como *nos conduzir* através da legibilidade desta fotografia? O primeiro gesto pode ser fenomenológico, talvez, mesmo, morfológico; três crianças *invadem* o primeiro plano e suas roupas esfarrapadas saltam aos olhos: pequenos e pobres tecidos dilacerados que apesar de tudo *vestem* esses corpos, ou seja, impedem uma desnudez *ainda maior* da exposição de suas próprias vidas: seus pais (talvez sejam irmãos) estão acampados,

Fig 1 Daniel de Andrade.
Natalino, 1981.

protestando. Resta então as *crianças cuidarem de si mesmas*, cada uma em sua própria inocência – que não deixa de ser uma resistência contra a crueldade do mundo adulto. O bebê que é sustentado nas costas por um dos irmãos; este que olha quase como que confrontando a objetiva: essa imagem nos faz sentir o peso que este pequeno corpo deve suportar para *levar* em suas costas seu irmão mais novo – seu pequeno tesouro em farrapos de certa maneira. Uma outra criança (que parece ser mais velha, e se aceitarmos o fato de que os três são *de algum modo* irmãos, ele deve ser o principal responsável pelos outros dois) ao lado, olhando para trás, para o conflito, estende seu braço para apoiar as costas do bebê, para assegurar que ele não se solte.

Então absorvidos por este primeiro plano, começamos a olhar as margens da imagem: uma faixa que diz: “Terra e educação para todos”. Há, nestas palavras, um princípio de sonho e de esperança *sempre compartilhado*: o “assentamento não diz Eu”, poderíamos propor, à luz de Deleuze ao falar das *emoções*. O assentamento – esta *Terra de sonho* – significa sempre uma partilha já seja espacial, afetiva ou política, para, de alguma maneira, expor todo um povo em conflito. Um povo prenhe de desejo. Nesta imagem de Daniel de Andrade, vemos duas temporalidades *radicalizadas no enquadramento*: 1) aquele presente de outrora onde os adultos levantam seus protestos, suas faixas, demandam a terra e a educação *para todos*, ou seja, demandam algo sem equivalência: uma dignidade em comum, reconhecida, partilhada. Expõem seus corpos e desejos *in loco*, juntos, ainda que suas crianças precisem ficar afastadas, cuidadas por *outras crianças* enquanto eles lutam pela terra para si mesmos e para que suas proles possam, no porvir, reconhecer esta terra assentada como *Terra de sonho*. 2) as próprias crianças que *portam* o porvir em si mesmas, isto é, *portam* a disseminação fundamental para esta *Terra de sonho*: esparsadas pelo conflito, as crianças parecem sempre ter a potência de conduzir (elas mesmas, como seus pais que, também, *lutam por elas*) para um espaço de futuro, heterotópico, ainda que esfarrapadas, as crianças são sempre capazes de esparsar (ou seja, de disseminar, de germinar) o Assentamento, de torná-lo uma *Terra de sonho* tanto quanto os próprios adultos que plantam e colhem, que a regam e a revolvem.

Mas podemos, nesta mesma imagem, *percorrer* sua constituição histórica, política. Sabemos que desde o acampamento Natalino (de onde essa fotografia de Daniel de Andrade foi tomada em

1981), a educação acompanha a construção do MST, transformando-se num princípio fundamental. A Encruzilhada Natalino se tornou símbolo de resistência à ditadura civil-militar ao agregar, entre diversas entidades e organizações populares, a sociedade civil que exigia um regime democrático no país. Para Maria Izabel Grein (2019), militante histórica do MST, o processo educacional (de crianças e adultos) do Movimento, desde suas primeiras iniciativas, sempre refletiu a luta das famílias mobilizadas. Na Encruzilhada Natalino o processo educacional enfrentou dois desafios cruciais: o primeiro foi o de pensar metodologias e conteúdos para se trabalhar com as crianças (ou seja, a constituição, no espaço do acampamento ou do assentamento, de exercícios lúdicos e alfabetizáveis que, sem dúvida, ajudam na materialização de uma *Terra de sonho*); o segundo foi o de pensar na organização de um processo de ensino para os adolescentes e adultos (ou seja, *partilhar* a linguagem, o alfabeto como bem comum, ali onde as lideranças de um Assentamento, como espaço de futuro e esperança, sabem da dimensão fundamental que a leitura ou a escrita exercem para emancipação da vida).

Maria Izabel Grein recorda que, na época, as escolas localizadas em Natalino não queriam as crianças do acampamento, pois seus pais eram sujeitos “itinerantes” e diziam que não podiam matricular as crianças, já que seus responsáveis iriam embora e as levariam, construindo um problema burocrático com a matrícula. Diante disso, a maioria das famílias que tinha o mínimo de condição, que tinha algum parente de fora, deixavam as crianças com esses familiares para que elas fossem alfabetizadas. E Maria Izabel Grein, desde a década de 1980, questionava: “qual é o papel da educação no MST?”. A resposta, então, se iluminou: “ajudar as crianças a compreenderem porque elas não estavam dentro da escola e porque seus pais tinham que acampar” (GREIN, 2019).

Foi então necessário, nos diz Izabel, *inventar* um método para ensinar as crianças a partir de toda aquela precariedade material: as rodas de conversas as apresentaram às palavras e histórias novas; as muitas brincadeiras em estruturas improvisadas, como embaixo de árvores ou nos barracões de lona preta, as fizeram reimaginar a terra como um espaço lúdico, possuidor de certa ternura. De tal modo, essas brincadeiras eram também *gestos para ensinar ao invés de lamentar*. As professoras que preferem ensinar a resistência tanto da terra como do desejo quando poderiam reclamar das tantas precariedades materiais ao redor. Elas que constituem desde muito cedo nas crianças a compreensão do Assentamento como uma terra onde sonhos

podem ser erigidos, uma heterotopia, portanto: ali onde Foucault viu na heterotopia não os espaços irrealis e impossíveis da utopia, nem os espaços destruídos ou inabitáveis da distopia, mas esses espaços possíveis, imperfeitos, sim, mas sobretudo *reais*, tangíveis, germinativos. Porque longe de todo consolo, a heterotopia “inquieta”, perturba o lugar comum, ela desarruma a distribuição habitual das coisas, transformando-as num conflito, numa insurgência. A heterotopia como *Terra de sonho*: este espaço outro, háptico, onde se é possível atravessar, habitar, assentar, portanto, onde seja possível constituir uma experiência através de um *Movimento* no próprio espaço de um mundo, de uma terra.

41 anos depois das primeiras experiências na Encruzilhada Natalino, o ler e o escrever se sedimentaram para além da simples escolarização para os Sem Terra, eles estão baseados na construção de sujeitos emancipados e comprometidos, portanto, sujeitos conscientes de que a luta pela terra precisa, também, ajudar a romper um certo “latifúndio do saber”.

Olhando para esse corpus de imagens algo como uma presença limítrofe emergira. A pulsão limítrofe de meu próprio olhar, de meu próprio saber e o limítrofe das formas de vida que se mantêm na borda, no limite tanto da terra (ou das estradas) quanto de suas próprias identidades como seres de direito. Corpos que vivem na fronteira e fazem dela sua estadia, seu *Assentamento*. Formas de vida absolutamente vivas porque sempre em *Movimento*. Formas de vida que tantas vezes precisam ser vividas sob condições de imensa indigência, imenso menosprezo, imensa precariedade ou pobreza, contudo, formas de vida atravessadas em primeira pessoa, e todas devem encontrar os recursos e possibilidades para reformar o cotidiano, para reformar (revolver) a terra: de preservar, experimentar, erguer, melhorar, tentar, chorar, para poder *formar* uma *Terra de sonho*: essas formas de vida que se arriscam nas situações históricas e políticas que lhes são impostas porque geralmente essas condições lhes são as únicas ofertadas, possíveis.



Fig 2 Cássia Cortez.
Acampamento novo
mundo (Sem data
definida)

Por fim, talvez a verdadeira beleza destas fotografias seja o fato desse arquivo ter se constituído ao longo do tempo, ter, portanto, sobrevivido, migrado entre as temporalidades e agora pode ser visualizado por todos nós para que possamos, em nosso frágil presente, descobrir certas fisionomias, certas vidas das quais tão pouco sabemos individualmente. Porque todos os seres humanos “sem nome”, “sem terra”, ainda que sejam inumeráveis, têm seus próprios nomes.

Lembremos que Walter Benjamin, em um texto crucial de 1940, escrevera: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome”. Benjamin propôs, no próprio limítrofe de sua vida e onde seu próprio nome corria o risco de ser apagado, anonimizado, que uma história deveria ser constituída para “honrar a memória dos sem nome”, ainda se o nome de cada um deles segue estando ausente de nossa memória. O anônimo dos “sem nome” (e dos “sem terra”) nomeia sem dúvida o fato de que esses nomes perdidos estão, talvez, em alguma parte onde poderíamos alcançá-los, recordá-los: nomes que lutam e sofrem suas próprias infelicidades, nomes órfãos de sua genealogia passada e por vir, nomes adormecidos à espera de serem encontrados por nossa perenidade – esse longo tempo que se exige para constituir-se um arquivo, sua memória como resistência, sua sobrevivência fundamental.

Para que as imagens e a história do MST nos ensinem algo de nosso próprio mundo, e para que elas também nos sublevem contra todo *movimento* que impeça a terra de se tornar uma *Terra de sonho*, um Assentamento.

REFERÊNCIAS

GREIN, Maria Izabel. **Uma educação que forma, emancipa e organiza**. 2019. Disponível em: <https://mst.org.br/2019/05/06/uma-educacao-que-forma-organiza-e-emancipa>. Acesso em: 25/05/2022.

TETÊ MORAES: PERSISTÊNCIA E LEALDADE NA CONSTRUÇÃO DE ACERVOS DE LUTA

POR GABRIEL ARAÚJO

Esta seria a primeira *live* de Tetê Moraes. A realizadora, importante documentarista tanto das lutas dos primórdios do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) quanto da própria história do cinema brasileiro, foi uma das homenageadas da primeira edição da LONA, a Mostra Cinema e Territórios, organizada com o apoio do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), em maio e junho de 2020.

Tetê realizou, entre o final da década de 1980 e o ano de 2008, uma série de filmes que seria conhecida como Trilogia da Terra: *Terra para Rose* (1987), *O Sonho de Rose – 10 Anos Depois* (2000) e *Fruto da Terra* (2008). Os filmes, como comenta a professora e pesquisadora Cláudia Mesquita, do Departamento de Comunicação Social da UFMG, “inscrevem mais de 20 anos da luta pela reforma agrária popular no Brasil”, traçando um percurso que une a ocupação da Fazenda Annoni, em 1985, no Rio Grande do Sul, ao destino do primeiro bebê nascido em um acampamento do MST, o médico Marcos Tiajarú.

A conversa a seguir transcrita foi realizada em 11 de junho de 2020, 12 anos após o lançamento do último filme da trilogia e cerca de três meses após o início das medidas de distanciamento social como medida de contenção contra a pandemia de covid-19. Tetê, como diz, está em completo isolamento desde que a pandemia começou no país, saindo apenas para o estritamente necessário. Por isso, percebo também que, para ela,

[1] Uma das falas de Tetê Moraes no documentário *O Sonho de Rose – 10 Anos Depois* (Brasil, 2000), filme de sua direção. No longa, com o auxílio da narração guiada pela própria voz da diretora, é apresentado aquilo que seria o futuro dos personagens que protagonizam *Terra para Rose* (Brasil, 1987).

essa conversa é uma oportunidade de encontro, de compartilhar suas histórias e pensamentos conosco e com os que estavam acompanhando a Mostra e o papo.

Além de Tetê, a homenageada da noite, participamos eu, Gabriel Araújo, um dos curadores da LONA e mediador da *live*, e a própria Cláudia Mesquita, pesquisadora que elabora, já há algum tempo, um importante pensamento em torno do cinema documental brasileiro. Em pauta, as questões, os processos e as escolhas que demarcam, sobretudo, a atualidade e a urgência que representam a luta pela terra no processo de formação e transformação do país.

Afinal, “sem terra, existe esperança?”^[1]

TETÊ Era uma coisa completamente nova e completamente diferente. Na época, os militantes do Movimento Sem Terra estavam ocupando uma fazenda gigantesca que estava em processo de desapropriação havia muitos anos, numa ação que nunca chegava ao fim. As famílias sem-terra e os pequenos agricultores então ocuparam essa fazenda, erguendo aquelas barracas de lona tão conhecidas hoje em dia, infelizmente, da paisagem brasileira. Apesar de esse filme ter sido feito no século passado, em 1986...

GABRIEL Continua bastante atual, não é?

Tetê concorda.

TETÊ Foi o meu segundo longa. E até hoje isso está acontecendo no país todo. Infelizmente, não só no campo, com os trabalhadores sem-terra, mas também na cidade, com as famílias sem-teto. O filme infelizmente continua muito atual.

Ele marca o início do Movimento Sem Terra. Eram mais ou menos 1.500 famílias. E é um filme bem emocionante que retrata uma situação inusitada que era nova naquele momento. Um filme bem amplo, sobretudo, com muitas mulheres personagens, famílias e crianças. E eu observei que as mulheres tinham o papel muito importante de preservar aquela unidade familiar, de cuidar, de militar, de coordenar. Então, também é um filme que fala muito da vida e do cotidiano das mulheres que participaram da produção. Eu filmei muito delas através delas – uma delas, a Rose. E o que aconteceu de muito emocionante no filme e, de certa forma, trágico... Estávamos montando o longa quando

soubemos que Rose havia sido morta num acidente provocado de beira de estrada, onde um caminhão de uma empresa local rural se jogou contra uma pequena manifestação do acampamento, matando três pessoas. Uma delas era a Rose, uma das mulheres personagens do nosso filme.

“Conheci Rose em 1986”, narra Tetê no longa *O Sonho de Rose*. No filme, Tetê conta que Rose disse que preferia morrer lutando do que morrer de fome – e é essa mulher que a trilogia apresenta. Foi ela quem deu à luz, em 1985, a primeira criança nascida no acampamento, o bebê Marcos Tiajarú. E é ela quem diz, ao fim de *Terra para Rose*, segurando seu filho no colo: “Espero que, quando ele estiver grande, tudo isso não seja em vão. Que ele tenha futuro melhor”.

GABRIEL Trago agora duas perguntas que vieram dos comentários, do cineasta Rafael Urban: Em *Terra para Rose*, diz Rafael, parece haver uma cumplicidade muito forte entre a equipe e as mulheres que protagonizam o filme. Como foi estabelecida essa rotina de filmagem? Como as personagens participavam e se engajavam na continuidade de rodagem do filme?

TETÊ Foram várias equipes, na verdade. Por razões econômicas de produção, não foi possível manter a mesma equipe o tempo todo. Mas, basicamente, trabalhei com o Walter Carvalho e o Fernando Duarte, fotógrafos, e o Walter Goulart, um técnico de som maravilhoso que já não está entre nós. E as filmagens foram feitas por etapas, porque a história aconteceu por etapas. Então, nós primeiramente filmamos a caminhada e o assentamento, começando a entender o que acontecia ali, entendendo as motivações das pessoas e conhecendo os personagens. Automaticamente, você vai se fixando em algumas pessoas que podem te ajudar a contar aquela história, e, nessa conversa com elas, elas vão trazendo também a sua contribuição. A gente conversava bastante com eles.

Então, aos poucos, fomos escolhendo alguns personagens mais importantes, centrando a história em algumas pessoas e estabelecendo uma relação maior com elas. E elas entenderam perfeitamente a proposta do filme e colaboraram enormemente com ele. Não tinha cansaço, sabe. Era uma coisa muito bonita essa interação, relação de amizade mesmo. Eles sentiam que aquilo era bom pra eles, que era uma oportunidade de registrar o que eles estavam vivendo e que isso ia ajudá-los de alguma maneira.

Foram três viagens pra lá, no intervalo de bastante tempo, às vezes dois, três meses, porque essa história toda continuou durante muito tempo. A gente ia e filmava mais um aspecto. Eu costumava pensar: chega, né, já temos um filme. Mas eu sabia que não tínhamos um filme porque a história ainda não estava fechada. Então, nós fomos uma quarta vez para filmar quando eles finalmente conquistaram a posse da terra. E filmamos.

Depois, fomos a Brasília filmar a entrevista do ministro da Reforma e do Desenvolvimento Agrário da época, o Dante de Oliveira, junto a cenas da Constituinte de 1988 que foram incorporadas ao filme. E, paralelamente, entre uma filmagem ou outra, estávamos processando o material, montando o filme, olhando e pensando como contar essa história. Para contar, você tem que entender qual é a história. E, no *Terra para Rose*, era uma história que estava acontecendo enquanto o filme se fazia. Nós não podíamos ter ideia de que filme teríamos.

Olhar para a luta pela moradia no presente é também compreender como o conflito pela terra sempre foi um marcador para o Brasil, cuja história é envolta não só em roubos e expropriações, mas também em organização e conquista. Enquanto isso, uma das condições primeiras para a possibilidade de vida, reflexos da luta pela terra, se repetem na trajetória de inúmeros brasileiros e brasileiras, seja nas periferias de centros urbanos, seja nas ocupações de grandes latifúndios. As recorrências? Famílias simples, solidárias com o coletivo, que tentam sobreviver um dia após o outro e garantir um futuro melhor para si e para os seus.^[2]

[2] O trecho foi retirado do texto de apresentação do programa Homenagem da Mostra LONA, disponível na íntegra em: <http://mostra-lona.com.br/mostras/homenagem.html>.

- GABRIEL Esse é um trecho do texto que escrevemos para o programa Homenagem, e que acho que reflete bastante daquilo que você filma no *Terra para Rose*, Tetê. Essa força do coletivo em confluência com essa força das vidas individuais.
- CLÁUDIA Sim. Eu acho que um primeiro comentário que eu faria ao filme – pensando na trilogia, nos três filmes da Tetê... Os três juntos inscrevem mais de 20 anos da luta pela reforma agrária popular no Brasil. Os três filmes contam essa história – que a gente poderia considerar como a história mais abrangente do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra em seu começo: das primeiras grandes lutas e primeiras grandes conquistas no Rio Grande do Sul. Tudo isso por meio da trajetória de um grupo

e, dentro desse grupo, muito especialmente da trajetória de algumas mulheres. De Rose, claro, notadamente.

TETÊ E outras. Muitas outras.

CLÁUDIA E outras! Nesse sentido eu acho que o filme, entre outros aspectos, é pioneiro: ao destacar o protagonismo feminino na luta pela terra.

TETÊ Isso porque era evidente. Era muito evidente!

CLÁUDIA É algo que eu gostaria de te perguntar. O que te moveu a fazer o filme? Você já tinha uma relação anterior com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra? Como essa relação com as mulheres te franqueou acesso ao acampamento? Ela te possibilitou uma relação maior com o cotidiano dos acampados na Fazenda Annoni?

TETÊ Não, não conhecia nada deles. Era tudo muito novo quando eu fui fazer o *Terra*. Saíram na imprensa fotos daquele acampamento, daquelas barracas de lona... Era uma imagem completamente nova, isso nunca tinha acontecido. Então, eu fiquei curiosa. Eu já estava me programando e preparando pesquisas, já que eu queria fazer um filme sobre mulheres e terras por conta dessa força telúrica das próprias mulheres. Só que eu estava pensando em filmar no Nordeste, abordando a miséria, a pobreza e a seca. E, de repente, me aparecem aquelas fotos no jornal mostrando uma imagem nova, completamente diferente: uma cidade de barracas de lona. Eu quis ir lá. Eu fui conhecer, ver como é que era. E eles concordaram em fazer as filmagens lá.

Acabou que, nessa história de organizar produção, de repente, uma parte das famílias que estavam acampadas começou a fazer uma grande caminhada até Porto Alegre, para fazer com que seus problemas e suas reivindicações fossem conhecidos por todos. Foi algo muito impactante. Nós filmamos essa caminhada e filmamos os vários acampamentos: o da fazenda, o que tinha sido feito em frente ao Incra, a ocupação dentro da Assembleia Legislativa... Enfim, histórias que foram inéditas na época, mas que, infelizmente, ainda se repetem hoje, de diversas formas, pelo Brasil todo.

GABRIEL Eu estava pensando bastante, Tetê, que existe, no *Terra*, uma aproximação muito grande para com e entre essas pessoas. E

você consegue tanto ressaltar essa aproximação quanto captar depoimentos sinceros, algo que vai ser uma marca recorrente em seus dois outros filmes. Além de uma questão que, inclusive, discutimos internamente com a equipe de curadoria da LONA: o fato de que a luta pela terra é a primeira. Mas, a partir desse momento que você a conquista, existem outras batalhas a serem travadas. Eu acho que existe um movimento muito bonito, por exemplo, em finalizar a trilogia filmando o Marcos Tiarajú, um dos filhos da Rose, cursando Medicina em Cuba.

CLÁUDIA E eu fico admirada – voltando à Trilogia da Terra, como disse Tetê – com a persistência, a lealdade e com essa aliança ética que ela faz com as pessoas e com o próprio movimento ao prosseguir filmando aquela experiência. Isso permite que o filme, como eu disse antes, inscreva mesmo um período extenso da história, que acaba por incluir não só esse momento mais acirrado da luta pela terra, mas todos os desafios que se seguem com o assentamento. É bonito porque, daí, um filme se torna acervo de outro: os filmes vão se tornando arquivos de imagens para os que se seguem.

Tem momentos, por exemplo, em que as imagens dos acampados na Fazenda Annoni, feitas nos anos de 1980, vão ser retomadas em filmes posteriores, tanto em *Sonho de Rose* como em *Fruto da Terra*, com o Marcos Tiarajú. Existem momentos muito significativos de montagem nesse processo de retomar as imagens e dar conta de uma temporalidade complexa que essa trilogia constrói. E tem dois momentos que eu acho especialmente fortes e significativos.

Um deles é em *Fruto da Terra*, quando você retoma a imagem da Rose com o bebê caminhando na beira de uma praia no Rio Grande do Sul, que é a cena que encerra *Terra para Rose*. A Rose caminha, se não me engano, da direita para a esquerda do quadro. E você monta esse plano com as imagens de Marcos Tiarajú em Cuba, caminhando também na beira do mar em Havana, da esquerda para a direita, como que indo ao encontro da mãe. Tem uma sugestão de que ele está indo em direção a ela, o que é muito significativo, pois tem a ver com tudo aquilo que Marcos Tiarajú afirma e manifesta no filme: sua aposta no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. E o próprio filme permite esse encontro (já que Rose faleceu quando ele era muito pequeno): a imagem de Rose no passado e a imagem de Marcos Tiarajú no presente da filmagem.

E o outro momento que eu acho muito significativo é quando você retoma, em *Sonho de Rose*, imagens da Cerli acampada no estacionamento do Incra, em Porto Alegre. Cerli é uma das mulheres que protagonizam *Terra para Rose* que reaparece em *Sonho de Rose*, fazendo pão em dois momentos nessas duas obras. É significativo porque ela aparece fazendo pão pela primeira vez numa cena que se segue à fala de Luci, sua cunhada, que dizia que “a gente não quer abandonar nossas raízes”. E ela aparece ali, a imagem como que reafirmando aquele modo de vida rural. Apesar de acampados em Porto Alegre, apesar de estarem vivendo precariamente em um estacionamento, elas estão ali afirmando e resistindo naquele modo de vida. E depois, já no assentamento, 10 anos depois, a gente vê Cerli refazendo esse mesmo gesto. E o filme, nesse momento em que o modo de vida parece assegurado, reafirma a luta – afinal, mesmo estando assentada, Cerli continua atuando junto aos acampados na terra ao lado, se não me engano, no acampamento Júlio de Castilhos.

É um trabalho muito significativo e muito rico de montagem realizado por meio dessa persistência junto àquelas trajetórias. E a insistência em algumas trajetórias de vida e luta faz com que o filme exponha nuances na própria atuação das mulheres do movimento. Não se trata de um grande panorama sobre a história do MST. Ao contar essa história através de algumas trajetórias, aparecem, tanto em outras personagens como na dupla mencionada (Cerli e Luci), diferentes atuações femininas junto ao movimento. Cerli, como se diz, atuando na retaguarda, no barraco – “alguém tem que ficar no barraco, alguém tem que cuidar da comida”, ela diz – e Luci na linha de frente, nos embates e nas negociações pela terra.

TETÊ É porque, quando eu filmo... Primeiro, eu preciso dizer que cinema é uma criação coletiva. Temos a questão da equipe, da captação de imagem, de fotógrafo, diretor de fotografia, câmera... Dependendo do documentário, temos pesquisas anteriores que também são muito importantes e o próprio momento da montagem. Um documentário se revela e se complica muito sempre na montagem. Pelo menos, da maneira que eu trabalho, é sempre muito material. Você pode ter até uma ideia do que você vai fazer, qual é a história que você vai contar, mas, realmente, como fazer, é algo que você vai descobrindo ao fazer.

Isso também é uma das dificuldades e um dos méritos do cinema documentário: criar em cima da realidade. Pode ter um esquema e uma ideia de roteiro, sim, mas qual é a ideia de roteiro que

eu poderia ter quando eu fui encontrar as famílias sem-terra? Mostrar a vida delas, quem elas eram, o que era aquilo, por qual razão elas estavam ali, o que elas estavam propondo. E a partir daí se abre um oceano gigantesco de informações, histórias e possibilidades.

Penso no exemplo do filme *O Sol – Caminhando contra o Vento* (2006). O Sol foi um jornal feito em 1967 no Rio de Janeiro, um jornal jovem e revolucionário na sua forma e no seu conteúdo, que formou uma geração de jovens jornalistas comunicadores a partir de uma ideia do grande poeta e jornalista Reynaldo Jardim. O Sol saiu durante vários meses, mas acabou sendo asfixiado pelo clima político do pré AI-5, de 1968. E *O Sol*, o filme, acaba também sendo uma obra que fala muito de mim mesma. Eu também fui aluna de Reynaldo. Comecei a minha carreira de comunicadora e o meu trabalho com jornalismo no jornal-escola *O Sol*, com uma equipe de editores profissionais, repórteres, redatores e diagramadores jovens que estavam querendo fazer jornalismo. A criatividade, a repressão e a resistência cultural do jornalismo. Depois eu, que sou fascinada pela cultura brasileira, também parti para os musicais culturais. Fiz um curta chamado *Pai de Gigantes* (1995) sobre o carnaval de Olinda e o meu filme mais recente, ainda não lançado, é o *Família de Axé* (2019), que é sobre uma família negra baiana de candomblé. Uma família que também conheço há muitos anos e que exemplifica, de alguma forma, esse olhar íntimo, de proximidade.

É uma experiência bem variada, mas talvez o ponto denominador comum que você está colocando, no caso do *Terra para Rose* e da Trilogia da Terra, mas que eu acho que é um ponto que também está nos meus outros filmes, é essa intimidade, esse relacionamento, o envolvimento que eu procuro ter – ou que eu já tenho – com as pessoas que eu filmo. Eu tenho um amigo que dizia sempre que, quando você começa a fazer um filme, você não sabe nada sobre o assunto. E, quando você termina, você aprendeu alguma coisa. Esse amigo é o cineasta José Joffily. É mais ou menos isso que acontece com o cinema documentário. Também aprendi muito fazendo o *Terra*, o *Sonho*, o *Fruto da Terra* e, claro, aprendi muito também com os filmes musicais que mostram uma parte importantíssima da nossa cultura. Eu acho que o cinema documentário me permite me relacionar com as pessoas. Conhecê-las mais, chegar perto delas. Às vezes, você não conhece nada nem ninguém e acaba saindo da filmagem com amigos eternos, como foi o caso do MST. Eu passo a fazer um pouco parte da vida dessas pessoas através dos filmes.

GABRIEL E é realmente bonito isso. Pelos filmes, nós percebemos como você está ao lado dessas pessoas. Eu gosto muito da reflexão que a cineasta Thrin Min Ha faz no filme *Reassemblage – from the firelight to the screen* (Estados Unidos, 1982) sobre essa questão de filmar ao lado das pessoas. Não é filmar por, não é simplesmente filmar com, mas estar junto delas nesse processo de filmagem, nesse processo de documentar uma luta, uma resistência.

TETÊ Exatamente. Não se trata de roubar imagens, de roubar pedaços de vida. Se trata de se relacionar com pessoas, situações e circunstâncias e estabelecer, assim, um diálogo.

Ao persistir e resistir juntos aos acampados, mesmo após o assentamento de algumas das pessoas que a equipe acompanha, Tetê possibilita que as personagens filmadas construam uma espécie de lastro de memória, uma possibilidade, já ressaltada aqui por Cláudia Mesquita, de olhar para trás e elaborar sobre sua própria trajetória. Com esse gesto, Tetê parece também criar uma deixa para o futuro, como no momento em que ela ouve as crianças em *O Sonho de Rose*. É a beleza e a urgência da luta concretizada, ali, no corpo, na fala e na projeção daqueles que ainda estão tateando um lugar no próprio processo de resistência agrária no país. Por isso, talvez seja significativo ver o nome de Rose estampando o nome da escola que aparece no longa.

GABRIEL Gostaria, então, de propor uma reflexão sobre o ambiente de mudança desse cenário atual: afinal, estamos numa incógnita, sem conseguir prever muito do que vai acontecer daqui pra frente. Mas queria ouvir de vocês duas. Achei muito bonito quando você fala da sua trajetória e do seu modo de filmar, Tetê, e fico pensando que, mesmo na LONA, temos muitos realizadores jovens, pessoas que estão nos seus primeiros filmes e ainda estão testando como fazer filmes nesse contexto. Então, a título de conselho, quais dicas vocês dariam para esses jovens realizadores e realizadoras interessadas em filmar as emergências de diversas lutas em nosso cotidiano?

CLÁUDIA Eu vou desconsiderar um pouco a circunstância de pandemia e falar a partir daquilo que os filmes da Tetê nos ensinam. Por um lado, Tetê e sua equipe são movidos, vamos dizer assim, pela própria luta. O *Terra para Rose*, por exemplo, é um filme que vai ao encontro e que acompanha, no seu transcorrer, a urgência da movimentação dos sem-terra, inscrevendo naquele momento, de

maneira inédita, o presente daquelas lutas. Por outro lado, quando em *O Sonho de Rose* Tetê retorna, temos ali uma proposta de se fazer o balanço, de prosseguir contando a história a partir daquele registro feito há dez anos. Um balanço dos assentamentos, dos ganhos, das conquistas da luta – é o filme que alinhava, a partir de muitas revisitas, essa história. E, sabe, Tetê, algo com que eu fico comovida é quando, em *Sonho de Rose*, algumas pessoas se lembram das atuações delas em *Terra para Rose*. Lembro-me de um casal, acho que Paulo e Cleusa. Paulo apanhou da polícia naquele cerco policial à Fazenda Annoni e ele se lembra, dez anos depois, do que que ele disse na cena documentada. Ele disse: “agora a polícia pensa que me enfraqueceu, mas ela me fortaleceu. Eu tenho mais força agora”. Dessa forma, *Terra para Rose* se torna uma espécie de memorial, um guardião da memória da luta – até para os próprios acampados.

TETÊ Eu acho que esses filmes ficam. Eles tiveram essa importância e eles ainda a têm. O que eles precisam – e o que muitos filmes brasileiros precisam – é de preservação. Então, vou aproveitar e fazer uma chamada importante de apoio à Cinemateca Brasileira, que carrega a nossa memória cinematográfica e está ameaçada. Nós, cineastas, produtores, técnicos, estamos fazendo um movimento de resistência nacional e internacional de defesa da Cinemateca Brasileira. A Cinemateca simplesmente não pode fechar. É impressionante. A gente tem que manter viva a nossa cultura, a gente tem que manter vivo o nosso trabalho, a gente tem que se manter vivo! Por isso que eu estou falando do “fique em casa, se puder”. Acho que é isso. Filmaremos sempre, de alguma maneira, mas as maneiras vão mudar um pouco nesse período. Vamos batalhar para que não se feche a Cinemateca Brasileira, para que não se feche a cultura brasileira, para que não se feche o cinema brasileiro, para que não se feche o próprio audiovisual brasileiro de produção independente. Para que tudo isso possa continuar a ter a utilidade que sempre teve, junto das pessoas e dos movimentos sociais.

GABRIEL Por fim, trago a pergunta da professora e pesquisadora Iara Helena Magalhães. Tetê, ela questiona, é difícil para uma mulher fazer cinema no Brasil?

TETÊ Olha, é difícil para todo mundo. No momento, está quase impossível. Mas não acho que tenha sido tão mais difícil pelo fato de ser mulher, não – eu, pessoalmente. É claro que existe sempre umas desconfianças, às vezes, mas eu acho que as mulheres

no cinema brasileiro já se afirmaram e já estão aí ocupando seu espaço. Foi difícil, talvez lá atrás, quando eu comecei, mas hoje em dia eu não sinto que isso tenha sido um problema grave, algo que tenha me impedido de trabalhar. Acho que o problema grave está exatamente agora, na verdadeira perseguição que é toda a burocracia relacionada ao cinema brasileiro. Devemos, realmente, abrir as comportas de apoio e de funcionamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e da Ancine, instituições que devemos preservar para poder, realmente, ultrapassar esse momento de paralisação – que não é só por causa da pandemia. Esse momento de dificuldades do cinema brasileiro já estava acontecendo desde todo o ano de 2019, com a paralisação do FSA e a burocratização cada vez maior da nossa Agência de Cinema. Estamos todos empenhados para que isso seja resolvido, porque o cinema brasileiro está se afirmando no mundo inteiro. É um vetor fundamental da economia do país, gerando emprego, recursos e um aporte incrível do ponto de vista econômico. Acho que é isso que a gente tem que avançar no momento. Todos os cineastas, produtores, técnicos, homens e mulheres, reunidos nessa luta pelo cinema brasileiro, pelo audiovisual brasileiro independente.

[3] A live que serviu de base para a construção deste texto está, até o momento de publicação da entrevista, disponível no site da Mostra LONA. A conversa pode ser assistida em: <http://mostra-lona.com.br/programacao.html>.

“Me sinto menos isolada socialmente”, nos contou Tetê ao fim da conversa.^[3]

CONFIDENCIAL

0482/79



CONTINUAÇÃO DO INFORME Nº 296/79-SI/SR/DFF/FE, DE 24/9/79.

Em foi realizada no RECEPE, na sede da FETAPE, na rua Gerônimo Pires, tendo o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais se mostrando bastante favorável à greve.

RIO PORTOSO - Conforme percebido entre camponeses locais há intenção do Sindicato dos Trabalhadores Rurais em decretar greve no campo. O presidente do Sindicato recrutava trabalhadores / para participar do comício do MDB em homenagem a MIGUEL ARRAS.

BARREIROS - Sem indícios de preparativos para deflagração de greve.

CATENDE - Em aparente tranquilidade.

ÁGUA PARÁ - Sem indícios de preparativos para deflagração de greve.

RIBIRICO - Ali, duas reuniões da FETAPE já foram realizadas, mas quais houve o bloqueio de diretrizes para a deflagração de greve.

Nessas reuniões foi apresentada nova tabela de preços para o corte da cana, em que novos valores vão de Cr\$ 390,00 a Cr\$ 140,00 por T (tonelada).

Participaram desses encontros representantes dos sindicatos dos trabalhadores rurais das cidades de CARPINA, PAU DALHO, VITÓRIA DE SANTO ANTÃO, JABOATÃO, SÃO LOURENÇO DA MATA, QUIPAPÁ, RIO PORTOSO, JINIBHATI, BARREIROS e CABO.

O presidente do Sindicato dos Trabalhadores de SÃO LOURENÇO DA MATA, Sr. AGOSTO, teria declarado na reunião havida no dia 12/9/79 que o sindicato que não estivesse de acordo com uma eventual decretação de greve, seria invadido e teria / sua diretoria expulsa.

BOCAD - Situação aparentemente tranquila.

De modo geral, há o forte desejo de dirigentes sindicais da zona canavieira observada, e em geral de todo o Estado, de decretar uma greve no campo. Durante as reuniões realizadas em RIBIRICO ficou decidido que todos os sindicatos convocariam assembleias extraordinárias, para os dias 27 e 30 do corrente, em primeira e segunda convocações, respectivamente. De-

CONFIDENCIAL

DFF-1140

PARA MONTAR, É PRECISO VIVER: UMA CONVERSA COM CRISTINA AMARAL

POR GABRIEL ARAUJO

CRISTINA É difícil a gente se apresentar. Eu faço cinema há mais de 30 anos; fiz curso de cinema e fiz escolhas no meu trajeto com o cinema. Então eu acho que eu cheguei nesse espaço que estou nesse momento exatamente por conta de uma escolha super intuitiva, de coração. Isso é uma coisa que eu sempre falo pro pessoal mais novo: façam escolhas. Escolham pelo coração, porque aí a gente não se trai. Se eu consegui chegar a esse momento sem ressentimentos... Às vezes as pessoas ficam muito ressentidas, mas pelo contrário, eu continuo [trabalhando] com maior prazer. A cada filme novo que chega, eu abro os braços e tenho a maior vontade de atravessar e seguir junto, e isso é resultado dessas escolhas de coração. Eu sigo fazendo o cinema que eu acredito, um cinema que tenha um olhar pro mundo e uma postura ética e estética do jeito que eu acredito.

E a gente cria campos de atração. Então, se nos enfiamos no meio de pessoas que não tem nada a ver, com cinemas que não correspondem ao que a gente acha que é o jeito de fazer, ficamos atraindo essas coisas para perto. Então, acredito que a chave é fazer isso com a maior seriedade, porque o campo que vai estar em sua volta se torna um campo de afeto, de entendimento e com um olhar de responsabilidade com relação ao cinema.

É necessário falar dessa importância, da responsabilidade que é fazer cinema, principalmente num país como o Brasil. Sempre é, mas somos um país com uma quantidade grande de problemas, questões e com uma imensa riqueza cultural. Nós somos tantos e tão diversos... É muito instigante e muito rico fazer cinema aqui. Temos que aproveitar isso.

GABRIEL Tendo a concordar. Fazer cinema no Brasil é um ato de criatividade e coragem, obviamente, mas também de muita responsabilidade, como você disse, com o que está sendo registrado e com as ideias que estão sendo passadas. Cheguei a ler algumas entrevistas que você deu ao longo de sua carreira e me deparei com um texto do site *Mulheres no Cinema Brasileiro*, do Adilson Marcelino, publicado em 2005. Essa entrevista também é muito bonita porque eu acho que ela dá conta de apresentar a sua trajetória naquele momento. E nessa entrevista, quando você vai falar sobre o Umberto Martins, que foi uma espécie de mentor para a sua trajetória no campo, você cita uma frase dele que ficou muito na minha cabeça. No campo da montagem, você diz, parafraseando ele, que “o material é rei”. Eu queria te ouvir um pouco de como essa frase, em específico, e como o próprio Umberto e a sua trajetória, no geral, refletem no modo como você pensa e monta imagens e som – como você disse, de forma responsável para com esse país que a gente tem.

CRISTINA Eu achei incrível quando o Umberto falou isso. Ele se referia ao espaço da publicidade, onde as pessoas chegavam com *storyboard* e não sei o quê. E ele jogava esses *storyboards* no lixo, na cara da pessoa que entregou. Ele dizia: “eu quero assistir. O material é o rei”. E se a gente for pensar, é mesmo. Porque dali você vai recolher todas as ideias de direção e refletir sobre o material que você está vendo, mas é o próprio material que vai dizer pra gente o rumo. [É necessário] fazer um mergulho no material e buscar entender o que ele está dizendo. A partir desse sentimento, desse sentido, é que eu transito no material para exercer a montagem dele. Eu concordo plenamente com isso, porque se não nos prendemos às ideias pré-concebidas, acabamos abrindo espaço pra uma coisa maravilhosa que é o inesperado que surge da imagem. Sempre surgem coisas que a gente não esperava, que a pessoa não viu quando filmou. Vem muita vida, na verdade. E a atenção que a gente tem que ter é pra essa vida.

- GABRIEL Fico pensando muito nessa correspondência entre a montagem e o ato de humanização dessas pessoas e histórias registradas. Seja no documentário, seja na ficção.
- CRISTINA Exatamente. Se é ficção, o ator vai colocar algum detalhe, alguma coisa nesse personagem que vai acrescentar algo que não foi escrito. E é maravilhoso no caso do documentário, porque a surpresa é tudo que a gente tem. Você faz pesquisa de campo, conversa com as pessoas, pensa nas perguntas que serão feitas, e elas [as entrevistadas] vão te trazer outra coisa. Não adianta. Você pode até combinar, mas quando chega o outro dia, a pessoa vai te falar de um outro jeito, trazer outros detalhes, às vezes vai até fugir da história que você foi buscar – e a gente tem que permitir que isso venha à tona. É isso que vai ser o filme de verdade. E eu aprendo muito com documentário, eu adoro!
- GABRIEL Aprende o que, Cristina? Obviamente é muita coisa, mas se você fosse parar pra pensar...
- CRISTINA Então, às vezes tem um filme que trata de um tema que eu não conheço. Então me obriga a ler e criar um entendimento sobre aquilo. Por exemplo, eu montei um documentário do Andrea [Tonacci] que era sobre o Teatro Municipal de São Paulo. E eu não tenho formação musical para ópera. Em casa, a gente ouvia muita música brasileira, meu irmão na adolescência ouvia muito rock, até jazz a gente ouvia... Mas a ópera nunca fez parte do nosso repertório. Eu tinha uma dificuldade, me dava até irritação pensar em ópera. E foi exatamente o Teatro Municipal que me deu o entendimento dessa forma de cantar, dessa expressividade. Era uma coisa que eu não conhecia.

As pessoas também me ensinam muito. Você aprende muito, humanamente, trabalhando com depoimentos. Afinal, você recebe um depoimento de duas horas que vai ficar com dois minutos no filme. Então é um exercício de se buscar a essência e a síntese – sem distorcer, sem minimizar e sem quebrar o discurso que a pessoa fez. É um exercício que você tem que atravessar aquela pessoa e entender... Quase que se colocar no lugar dela. Em termos de relação humana, é de um aprendizado que não tem tamanho.

Por isso o cuidado e a ética são fundamentais. É a primeira coisa. Eu sento com os meus assistentes e falo: “aqui a gente tem que ter organização e ética”. Você não pode desrespeitar as pessoas,

principalmente se elas forem humildes, pessoas que não têm essa camada defensiva que um intelectual ou um artista tem. Como ela não tem isso, você estabelece uma relação de confiança e ela simplesmente se entrega para a sua câmera. Aí você tem que ter muito cuidado, porque é a vida daquela pessoa que está se projetando ali na tela. Você então não pode fazer nenhuma gracinha, nem qualquer tipo de desrespeito. “Ah, eu vou fazer algo engraçado, vai ser, não sei, interessante enquanto ruptura narrativa”. Você até pode fazer, mas é preciso respeitar a pessoa e o que ela está te falando.

O respeito já começa no ato de filmar. Eu sempre aconselho dizendo que a câmera é uma invasão na vida de alguém. Então você tem que chegar com muito cuidado e delicadeza, deixar a pessoa à vontade. Eu lembro do Eduardo Coutinho falando isso. Ele dizia algo como: “o fotógrafo que se vire. Se o cara falar que ele se sente bem na poltrona no lado escuro da sala, é lá que eu vou conversar com ele”. Eu não tenho que tirar a pessoa e colocar ela no meio do quintal, porque vai ter luz. Eu tenho que dar um jeito.

Quando chega o momento da montagem, esse respeito deve ser ainda maior, porque a gente sabe o que se pode fazer editando um depoimento. Você pode fazer um estrago na vida da pessoa. Esses cuidados são fundamentais.

GABRIEL Queria aproveitar para retomar essa questão que você citou da ópera, inclusive trazendo algo de uma investigação pessoal e curatorial minha, de pensar a relação entre cinema e música. Sobre como a montagem bebe muito de um certo ritmo musical. Eu queria te ouvir falar sobre isso. Não só sobre a música em si, mas de que maneira a música, o teatro e outras artes afetam o seu montar e a sua atividade profissional.

CRISTINA Tudo afeta a gente. É impressionante. Primeiro, é bom falar que o cinema é um espaço privilegiado, já que ele vai lidar com todas as camadas do processo de criação. Música, escrita, atuação, imagem... É preciso ter essa formação em artes plásticas, porque você precisa construir uma capacidade de encontrar o belo em alguma coisa. Não esse belo estereotipado, mas a beleza real que tudo tem. A gente precisa ter esse olhar lavado, aberto, pra poder enxergar.

Então a montagem é mais privilegiada ainda, porque você vai trabalhar com todas as etapas de um filme. Quando eu sento pra montar, as pessoas vira e mexe me perguntam: “qual é a sua referência? Quem é um montador de sua referência? O que você assiste quando vai montar um filme?”. E eu falo que tento me zerar, virar uma página em branco e esquecer tudo que eu sei. Claro que você não esquece, a gente é a soma de tudo que a gente viu e ouviu, de tudo que a gente leu. Mas eu não trago isso dessa forma direta para o meu trabalho. Pelo contrário. Às vezes, as pessoas falam, “ah, vamos fazer um filme sobre música, então eu queria que você assistisse documentários sobre músicas”. Eu não vou assistir, porque eu tenho que encontrar a minha estrada na relação com aquele material. Cada um tem a sua estrada; não adianta você querer pegar o desenho da estrada do outro. Isso atrapalha e estraga o seu trabalho, pois você perde a chance de estabelecer essa relação tão rica e potente do fazer um mergulho no material e sair de lá outra pessoa – porque a gente se transforma nesse processo.

Eu quase digo que não faço nada, porque eu acho que o trabalho de montagem é um exercício potente de olhar e de escuta. E isso te transforma. Você não sai do mesmo tamanho quando você termina o trabalho, porque você se permitiu se abrir para as imagens que estão chegando. Mas tudo interfere...

Eu cada vez mais sinto necessidade de estar estudando e me informando, de estar vendo outras coisas que não têm diretamente uma relação com o cinema. Eu lembro de algo que o Carlão Reichenbach me falava muito: “a gente tem que andar na rua, a gente tem que sentir o ar das ruas, a gente tem que ouvir as pessoas, a gente tem que olhar as pessoas na rua, conversar com as pessoas na rua”. Você tem que, em suma, viver.

E o instante em que eu vou trabalhar com a música no filme, por exemplo, é um instante muito maluco, muito particular. Eu não tenho nenhuma formação musical, apesar de ter uma irmã professora de violão. Até ameacei fazer aula com ela, fiz durante um tempo, mas como ela era muito brava, acabei desistindo (risos). Mas eu acho a música um milagre. Eu não consigo te dizer de onde vem a música, de onde ela nasce e como ela começa – pra mim, é um milagre. E é um milagre que mexe de uma forma sutil e forte no estado da alma da gente. Você muda de estado de alma ouvindo uma música. É como se eu estivesse colocando a alma no filme. Costumo brincar que a

parte de edição de som é como se você colocasse a respiração no filme. E a música você coloca a alma, porque é uma informação que não tem explicação, é uma outra camada de informação. Às vezes eu tenho até um certo atrito com o músico que vai compor a trilha do filme, porque a maior parte deles trabalha com publicidade, que é onde eles ganham dinheiro. Aí eles vêm cheios de vícios, eles querem o filme com o corte final, pra eles ficarem pontuando cada corte com as notas musicais... Isso é um horror! Você mata o filme assim.

GABRIEL Sim... Bem cinema comercial, né.

CRISTINA É, você estraga tudo. Eu faço o contrário. Eu peço a música, porque a música altera meu corte. Ela mexe comigo de uma forma que altera o corte. É uma inversão de importância, que às vezes eles [músicos de publicidade] não percebem. Pra montagem, um montador tem que ter uma relação com a música e com ritmo. O montador tem que saber dançar.

GABRIEL Bonito isso.

CRISTINA Sempre me perguntam quem é meu mentor na montagem. Eu digo que é o João Gilberto. Ele faz uma coisa com a música que é impressionante. Ele defasa o tempo inteiro a palavra da melodia.

GABRIEL Como assim?

CRISTINA Ele não canta a frase escrita junto com a frase musical. Ele sempre defasa um pouco, ou ele avança, ou ele atrasa. E ele cria uma relação que é maluca; você pode decorar todo o disco dele que, na hora que você for cantar, você vai cantar errado. Ele conseguiu achar uma coisa muito linda e pessoal que mexe com a gente. Eu enlouqueço ouvindo João Gilberto, exatamente por esse trânsito, essa liberdade de transitar entre a palavra e a música, que é uma coisa que eu tento buscar, de uma certa forma, no cinema. Nunca consegui, nem vou chegar perto, entendeu?

GABRIEL São coisas diferentes também.

CRISTINA É uma inspiração pra mim. Mas não é tão diferente se você for pensar.

GABRIEL Cristina, queria mudar um pouco de assunto e conversar com você sobre a ideia de autoria. Imagino que muitos já devem ter

te perguntado isso, por você ter trabalhado num momento em que o cinema de autor, querendo ou não, estava em alta. Conseguimos, por exemplo, definir nomes e estilos que ressaltam, como o do próprio Andrea Tonacci e o Carlão Reichenbach. Então queria entender como essa noção de autoria funciona pra você, especialmente pensando como a própria “autoria” de sua montagem conflui ou conflita com o estilo desses diretores.

CRISTINA Olha, você mencionou dois diretores que me deram um norte no cinema. Eu conheci os filmes deles na universidade, na aula do Paulo Emílio [Sales Gomes]. Como esses filmes não entravam em cartaz, eu tive a sorte do Paulo levá-los à sala de aula. E foi o que me acendeu uma luz; foi quando falei: “Nossa. Cinema não é só ficar contando história, é outra coisa”. Eu assistia a todos os filmes deles e achava que nunca ia conhecê-los, eram apenas meus ídolos. Mas tinha um terremoto dentro de mim toda vez que eu via os filmes deles.

É louco quando eu falo dessa questão do campo de atração, porque eu era tão fissurada nos filmes deles que, de repente, o tempo e a vida os colocaram perto de mim. Não foi algo que busquei, eles foram colocados; a gente foi se aproximando... E é uma coisa muito linda, porque são dois autores que têm uma escrita muito própria mas, ao mesmo tempo, também te convocam a ter a sua própria escrita. Eles não querem ninguém pra ficar cumprindo as determinações deles, eles nunca quiseram. Pelo contrário, eles me empurravam pra frente.

O Andrea, por exemplo, sentava do meu lado e ficava falando de dúvidas. (risos). “Eu não sei, eu não sei.” Ele nunca ficava falando muito, nunca foi de ficar me explicando o filme. Às vezes era um fiapo de frase que ele me dizia em algum momento dessas conversas. Só que, na hora que o filme se apresentava pra mim, eu sabia. Imediatamente vinha à minha memória uma frase, algo que ele tinha dito lá atrás em meio a tantas outras coisas. Em todos os filmes que eu fiz com ele, eu buscava o momento em que eu reconheceria essa frase. Era quando eu soltava a respiração e falava: “estou andando no caminho”. Era muito lindo e, ao mesmo tempo, muito árduo. O Andrea não me poupava do arame farpado do processo de criação; porque, afinal, todo processo de criação é um arame farpado. Você se arranha muito, você se desespera, você acha que não vai conseguir. E ele não me poupava disso. Mas eu agradeço, de toda forma, porque isso não tem preço, enquanto processo de trabalho.

GABRIEL É uma espécie de formação, eu imagino.

CRISTINA Claro. Porque, ao mesmo tempo, ele ia me fazendo desbloquear uma potência qualquer, uma capacidade qualquer. Ou mesmo perder o medo de correr o risco. Ele me levava pra brincar na beira do abismo, naquele momento que você não pode errar o passo. Aí você tem que prestar atenção no seu caminhar, entender a sua respiração e ter todo o seu corpo presente naquele momento. Na hora você gela a espinha, mas depois que você atravessa, enxerga um mundo à sua frente.

Várias vezes eu já falei isso. Montando os filmes do Andrea, eu tinha a sensação de estar andando num labirinto sem setas. Você vai aqui, você bate, não é. Você vai ali, bate, não é. Você vai... Até que em um momento você vê uma fresta de luz, segue essa fresta e descobre o caminho. Aí você encontrou o filme. É uma coisa inexplicável! E não tem dinheiro que pague isso, entendeu? Se eu quase chorava de desespero em alguns momentos, quando eu terminava era sempre uma sensação de plenitude muito bonita. É claro que, se eu assistir o filme daqui a três anos, eu penso que poderia ter feito algo diferente. Mas eu sei que naquele momento eu fiz meu limite.

Essa é a questão. Ir no seu limite, empurrar o seu limite um pouco mais adiante. E o Carlão e o Andrea faziam isso comigo, cada um do seu jeito. Ganhei muita coisa fazendo esses filmes com eles, não consigo nem dimensionar. É realmente muito forte ter feito esses trabalhos. Ficou uma coisa pra vida também, sabe? Uma postura, uma atitude, uma relação com cinema, com o que você está fazendo, que fica pra sempre. Não sei nem se eu te respondi, eu fui embora na conversa....

GABRIEL Foi bonito! Essa é a parte boa da conversa, poder divagar um pouquinho...

CRISTINA E você estava falando da questão da autoria. Não é que ela esteve na moda, acredito que ela é sempre essencial. Se pegarmos o exemplo do cinema norte-americano – que é um horror, um tanque de guerra em cima da gente... Eu costumo dizer que os Estados Unidos têm dois exércitos, e o primeiro é o cinema.

GABRIEL E muito bem organizado!

CRISTINA Porque primeiro eles mandam os filmes. São raras as vezes que eles precisam mandar bombas, porque 90% das vezes o cinema cumpre seu papel. Só que tem uma inteligência nessa indústria. Agora está tudo desandando, mas eles sabiam qual cinema fazer para o giro do dinheiro, e qual cinema para dar dignidade à atividade. E esse cinema sempre foi o cinema de autor. Eles sempre convocavam e iam buscar autores em outros lugares do mundo pra ter um cinema de autor lá dentro. Afinal, eles sabem que o resto é prateleira de supermercado, é pra fazer o giro de dinheiro e acabou! Eles têm claro que esses filmes não entrarão pra história do cinema americano. Aqui que fica essa confusão. O cara faz um filme, dá um jeito e faz um jabá para que o filme esteja na abertura de um festival, ou reclama que não ganha prêmio, reclama não sei mais o que... Isso quando o filme dele não é pra isso, não provoca reflexão... Existe uma instância absolutamente nobre no cinema que é entender: estamos, na verdade, gerando documentos visuais de um tempo e de um lugar. É isso que a gente está fazendo.

GABRIEL O tempo inteiro.

CRISTINA Esses filmes que são gestados e pensados em termos de giro de bilheteria, que fazem todas as concessões nesse sentido, não vão servir pra isso. Eles vão servir pra coisa mais fácil, para os estereótipos e para a narrativa mais rasteira possível, porque eles consideram um público idiota. Eles acham que é pela idiotia que vai conseguir chegar num público, ao invés de exercer a nobreza de trazer um público pra pensar junto, para olhar coisas junto com você... A inteligência não tem CEP, nem diferença de renda, existe inteligência em qualquer lugar. Você pode ir na comunidade mais pobre que for e vai encontrar inteligência ali, a inteligência de sobreviver. A hora que você chega perto, você se assusta. Não é a dos livros, é outra inteligência. E é essa aposta que precisamos fazer: trazer a construção de um mundo que seja melhor, mais generoso, que troque com as pessoas. Esse é um lado nobre do cinema. E, na verdade, são os autores que vão fazer isso, porque são eles que vão fazer esse mergulho e vão colocar a alma deles na tela. Eu tenho o maior respeito pela direção. As pessoas dizem que eu já fiz muitos filmes, ou às vezes jovens realizadores chegam perto de mim, constrangidos... Não é assim. Eu tenho o maior respeito porque é uma exposição muito grande. O diretor de cinema de verdade é um para-raio. É uma pessoa que fica recebendo impulsos, dores e angústias de todo mundo. Ele precisa fazer um filme, senão ele estoura, ele implode. No fundo é isso, são pessoas que são assim. É um

jeito de estar no mundo. As pessoas me perguntam: “ah, mas você já montou tanto filme, você não pensa em dirigir?”. E eu digo que não! (risos) É um jeito de estar no mundo.

GABRIEL E seu jeito é outro, né?

CRISTINA Exato. Essa convivência com grandes diretores deixou isso claro pra mim, esse outro jeito. Eu lembro de ler o jornal de manhã em casa. Eu lia notícia de uma forma, o Andrea de outra. O nível de indignação dele... Ele tinha insuportabilidade com coisas mesquinhas, com coisas agressivas, com as pessoas... Eu, por outro lado, mantinha uma calma. O Carlão então... Ele era uma pessoa muito doce, mas ninguém quisesse ver ele bravo! Eu nunca vi ele realmente bravo, Deus me livre de ver esse homem assim! Eles, diretores, carregam muita angústia e muito desejo dentro deles. Muito do que está no mundo, muito do que está pipocando, vem pra dentro deles. E eles reelaboram isso em forma de filme. Depois disso, é relativamente cômodo. Eu recebo o material filmado e mergulho nessas angústias também, mas é de uma outra forma.

GABRIEL Outro nível de exposição, digamos assim.

CRISTINA Sim... Então eu acho que [é difícil] você pensar cinema sem autor. E autor não tem nada a ver com ego, viu? Ego eu mando as pessoas tratarem na terapia. Vai tratar na terapia, resolver isso, depois vem fazer cinema. Tem muita gente que vai pelo ego. E isso que estou falando não é ego, é uma porosidade pras questões do mundo, que é deles, algo que eu super valorizo. Eu não encaro autoria com esse tom de alguém que é chiliquento no set. Não é isso, é outra coisa! Pelo contrário, esses dois que citei, no caso, eram pessoas absolutamente gentis e generosas com a equipe, pessoas que tinham uma carga de humanidade, uma relação humana maravilhosa. O Andrea até falava que “o eu, o eu é um trouxa”. Quando você bota seu eu na frente, você fica fazendo papel de trouxa, porque a vida é muito mais que isso.

GABRIEL Aproveitando então, Cristina, gostaria de provocar uma pequena torção pra gente pensar junto. Como você comentou, muitas vezes conectamos essa ideia de autor a uma ideia individualista mesmo, egocêntrica até, no cinema. E eu fico pensando qual seria o lugar do cinema de autoria coletiva, até mesmo considerando os filmes que exibimos aqui na LONA.

- CRISTINA É o mesmo lugar. Saber o que motiva um grupo de pessoas. Na verdade, eu acho muito bonita essa experiência: conseguir fazer uma coisa e focar num projeto no coletivo. Outro dia, eu estava conversando com a Thaís Fujinaga. A gente participou de uma discussão falando dessa questão de núcleos criativos. Ela participou de um núcleo criativo com os meninos da Filmes de Plástico e eu participei de um com o Adirley [Queirós] lá na Ceilândia, no Distrito Federal. E foi uma experiência maravilhosa. Cada um foi fazer seu filme do seu jeito, mas aquele espaço de troca e de discussão estabeleceu uma relação generosa, de atenção e de escuta. Você tem que ter o cuidado e a generosidade no falar e no ouvir. Quando a gente estabelece isso, é um processo muito bonito e enriquecedor. Daí cada pessoa faz o seu filme de um jeito. O filme do André Novais [Oliveira] é de um jeito e o do Gabito [Gabriel Martins] é de outro, não é? Eu acho super importante você ter isso. E quando você consegue fazer isso num único filme, quando você tem um grupo de pessoas com foco, com a energia voltada para esse filme, é uma experiência muito linda também. Você imagina a quantidade de negociações que têm que acontecer para chegar nesse ponto. Só imagina a quantidade de reflexões que precisam ser feitas.
- GABRIEL Muito embate também, eu imagino. Os conflitos também são bons de certa forma.
- CRISTINA Claro, claro. O embate tem sempre. Eu mesmo tenho com os diretores no momento da montagem. Tem coisas que a gente discorda. Mas aí é isso, vamos experimentar assim, se não der, a gente experimenta de outro jeito. E existe um bom senso que uma hora diz o que é. É só não virar quebra de braços, se não vira disputa de egos, o que atrapalha e azeda tudo. Por exemplo, eu, como montadora, vou trazendo um outro ponto de vista. Eu não fico socada em set de filmagem, mesmo com diretores que são meus amigos. Tem filmes que eu leio versões de roteiro. Do Carlão, por exemplo, eu lia várias. Eu ia um dia ao set de filmagem pra fazer uma visita afetiva. Almoçava, passava o dia com eles, mas não falava um "a". Às vezes ele até me sacaneava, rodava um plano e dizia: "O que você achou? Funciona?", "Tá ótimo!".
- GABRIEL "Na mesa de montagem eu vejo!"
- CRISTINA "É, manda lá que depois eu vejo!" Eu acho que o montador precisa conseguir ter um pouco de distanciamento nesse sentido. Eu digo que a gente é esquizofrenia pura, né? Porque a gente tem que fazer o mergulho e praticamente colocar seu olho emparelhado

com a direção. Você tem que percorrer todo aquele desejo, toda aquela intenção. E, ao mesmo tempo, tem que ser espectador que senta na cadeira e assiste. Espectador que não entende, que acha chato e esquisito... Eu fico fazendo esse trânsito o tempo inteiro. Às vezes dá embate mesmo (risos). Mas faz parte.

GABRIEL Queria levar esse campo de disputa para outra questão e pensar a memória. A gente ainda não citou esse conceito em específico, mas é algo que salta a todo momento em que estamos referenciando esses filmes e esses diretores. E se a gente pensar até num cenário contemporâneo, há um campo de disputa muito forte em relação às interpretações dessa memória do cinema brasileiro. Principalmente pensando a partir desses novos agentes que, querendo ou não, estão surgindo com mais ênfase: pessoas negras dirigindo, mulheres com mais força e protagonismo, pessoas de gênero, orientações e identidades dissidentes... Uma série de questões que pontuam o cinema brasileiro nesse momento e que muitas vezes assumem – o que eu particularmente acho um risco – uma posição anti-memória, de tacar fogo no que foi feito lá trás. Queria ouvir alguma reflexão sua nesse sentido. Não necessariamente para que a gente possa definir uma posição adequada, não sei se esse é o nosso papel, mas para que possamos entender de que maneira a memória do cinema brasileiro e os filmes produzidos no século passado podem contribuir pra gente pensar o cinema brasileiro hoje e o cinema brasileiro que a gente quer fazer amanhã.

CRISTINA A memória é sempre essencial. Um povo que não tem memória fica repetindo erros e caindo em ciladas que não precisava mais ter caído. Por exemplo, eu lembro que na aula do Paulo Emílio, quando eu fiz a universidade, era a época do boom da pornochanchada. A gente estava em plena ditadura militar, no finalzinho dela, onde existia uma censura violenta. E a válvula de escape que existia era a pornochanchada. Então tinha uma produção gigantesca do gênero. E a gente que estava na universidade torcia o nariz. Quando começamos o curso, estudamos Humberto Mauro, "Limite" (Mário Peixoto, 1931), Cinema Novo... Então eu torcia o nariz. E ele mandava a gente ir ao cinema. Não tinha nem VHS, não tinha nada naquela época, a gente tinha que ir pra sala de cinema assistir a esses filmes. E ele falava: "não adianta, isso é Brasil também, isso é um lado da gente". E era muito interessante. Claro que a gente tinha que ir em bando, não dava pra eu ir sozinha, porque tinha filme que passava no centro da cidade, num momento que não dava pra uma menina ir sozinha. Então a gente ia em grupo...

- GABRIEL Você sempre morou em São Paulo, Cristina?
- CRISTINA Quando eu fazia faculdade eu morava em Santo André, que é uma cidade próxima a São Paulo. Depois morei direto em São Paulo. Eu nasci no interior, mas eu morava em Santo André na infância e adolescência, e depois que eu terminei a faculdade eu morei em São Paulo. Mas eu fiz toda a universidade morando em Santo André. Às vezes eu ia ver filme lá em Santo André e levava minha mãe junto. Minha mãe viu um monte de pornochanchada comigo para eu não ir sozinha.
- GABRIEL Que ótimo!
- CRISTINA E era interessante, porque ela tinha umas leituras muito interessantes dos filmes. E na escola a gente também assistiu as chanchadas. Então eu acho essencial a gente estudar a história do cinema. Não só do cinema brasileiro, mas do cinema universal, porque se não você fica inventando a roda em 2022. Tudo já foi feito. Você fica se achando genial, que você está inventando a roda, e o mundo já rodando faz tempo. Se você quer fazer cinema, então no mínimo veja muitos filmes. Algo que o Paulo Emílio deixou muito presente na gente é essa relação com o país. Não adianta vocês ficarem pirando com o *"American Cinematographer"*, entendeu? Assistir aqueles filmes europeus super produzidos e não sei o quê... A gente não tem nada a ver com aquilo. É informação. Assim como a gente lê literatura universal; a gente lê pensadores do mundo inteiro, mas a gente tá aqui. Ele costumava falar: "a relação do cinema de vocês vai ter que ter a ver com o país. Então não adianta torcer o nariz e não olhar, porque isso é uma parte do Brasil. Se aqueles filmes existiam, tinha quem fizesse esses filmes e tinha um público enorme que ia assistir, ainda que majoritariamente masculino. Era pra gente olhar o que são os homens no Brasil". No mínimo, pra isso servia. Você tem que olhar as coisas, não adianta bancar o avestruz. Pois você começa a olhar analiticamente. Daí você olha em função da época em que esses filmes foram feitos, de ser na ditadura militar, de ter uma censura violenta... E ainda existem estudos de pornochanchadas absolutamente transgressoras, que falavam de coisas que, se estivessem num filme "sério", seriam censuradas. Esse ambiente da pornochanchada foi onde surgiu o cinema do Carlos Reichenbach, e eu enlouqueci quando vi aqueles filmes. O cara estava falando de Nietzsche, de Kierkegaard! Era um filme que fazia sucesso naquelas salas de cinema com todas as transgressões possíveis. Tinha um público que não entendia nada dos aspectos filosóficos que ele estava colocando, mas

curtia o filme e acompanhava a história. Ele fazia um exercício – que é uma coisa que o Carlão fez, na verdade, a vida inteira, e que a maior parte da crítica não entendeu direito – de trânsito entre uma coisa absolutamente erudita – que ele era uma pessoa muito erudita, de uma erudição altíssima – e o cinema popular. Ele fazia esse trânsito que era muito interessante. E eu lembro que eu falava: “bom, eu vou fazer esse curso de cinema aqui, mas eu vou ter que fazer outro curso pra trabalhar depois. Estou fazendo cinema porque eu gosto, mas depois vou ter que fazer outra coisa pra trabalhar, porque eu não vou pra Boca [do Lixo]”. Não tinha nada a ver comigo trabalhar na Boca. Primeiro, porque era um cinema que não precisava de montador. Os filmes eram assim, cortava os véus e emendava (risos). Como não precisava de montador, eu falei: “vou ter que arrumar outra coisa pra fazer”. Depois eu fiquei pensando que perdi tempo, eu poderia ter conhecido o Carlão muito antes. Poderia ter conhecido o [Luís Sérgio] Person, que também estava lá... Eu acho que é importante a gente olhar e ter esse entendimento sobre a produção do cinema brasileiro. Se você for olhar a chanchada, tem muita inteligência, tem muita crítica social. A gente tinha atores e diretores maravilhosos fazendo chanchadas. Então não dá pra torcer o nariz. Tudo vem no seu tempo, tudo são conquistas do tempo. Só que se você ficar preso no que não deu pra ser, no que não foi, você tá criando uma amarra, uma trava pra você mesmo. Não tinha muitas meninas estudando cinema quando eu fiz o curso de cinema. Na época até tinha, mas não eram muitas. Mas eu não me encolhi no canto, porque eu era uma das poucas meninas que estavam fazendo o curso, a única negra. Eu fui acolhida e fiz grandes amigos, amigos que tenho até hoje. Fiz um monte de coisa na escola. Eu teria me privado se eu ficasse com esse nó na cabeça, quando o nó é anterior a mim. Pra mim sempre foi muito claro. Era na escola primária onde eu me ressentia de ter poucos negros. Tem que começar lá, senão, não vai ter depois. Não é?

GABRIEL Total.

CRISTINA E aí de repente eu ia ficar brigando com os meus amigos na universidade porque eles não eram negros? Porque tinham muitos deles que eram da classe média alta, gente rica. E esse é um lado da universidade pública que é legal: ela iguala todo mundo. Não interessa, não tem ostentação. Era interessante porque eram meninos muito ricos que andavam de ônibus circular com a gente. Até pegava mal se fossem de carrão.

- GABRIEL Claro, claro, a gente ia zoar né! (risos)
- CRISTINA Exatamente! A universidade pública é importante. Toda escola tinha que ser pública, porque ela te deixa conversar de igual pra igual. Eu passei e isso não ficou com um peso na minha cabeça. A gente entra em qualquer lugar. Restaurante... Eu vou ver quantas estrelinhas é e o preço dele. Se meu bolso paga, eu entro. Porque se eu ficar criando uma questão antes de eu entrar, sou eu que estou criando uma questão. Eu falo que o problema do racismo é do racista, não meu. O problema do machismo é do machista, não meu. Não sou eu que tenho que me alterar, porque existe um universo machista. É ele que tem que se reformar, tem que se reestruturar e se entender de uma outra forma. Eu lembro que uma vez eu tive uma discussão que começou com alguém falando que não aguentava mais as questões dos negros sendo sempre tratadas por realizadores brancos. Tem que tomar cuidado com isso. Eu fiz o "Ôrí" (1989) com a Raquel Gerber. A Raquel vendeu um apartamento pra fazer esse filme, porque ela não teve um tostão de apoio da Embrafilme na época. Ela dedicou dez anos da vida dela pra fazer esse filme, a gente levou três anos montando. Você não vai respeitar isso? Então o Eduardo Coutinho não pode fazer o "Santo Forte" (1999) e "O Fio da Memória" (1991)? O Leon Hirszman não pode fazer "Nelson Cavaquinho" (1969)? Se você fizer isso, você perde as suas parcerias. São pessoas que estão juntas com a gente. Então é preciso tomar cuidado com esse discurso. As reivindicações são lícitas, o país tem uma dívida estratosférica com os negros. Com as comunidades indígenas então, nem se fala...
- GABRIEL O buraco é mais fundo, né.
- CRISTINA E o país tem que devolver isso. Mas não implica que agora você vai começar a atacar o cara que está ali do teu lado. E ele está do seu lado. É preciso tomar cuidado com isso. Eu sempre conversei muito nesse sentido, porque as suas parcerias estão no mundo. Tem um cineasta francês chamado Sylvain George. Ele conheceu o Andrea naquele Festival Fronteira, em Goiânia. Eles ficaram três dias inteiros conversando e criaram uma relação muito forte de amizade. Em três dias, você olhava e só via os dois andando de lá pra cá (risos). Trocaram filmes, um sabia do outro... Foi a única vez que eu ouvi o Andrea dizer que ele gostaria de dividir a direção com alguém... Foi com esse cara, um francês!

- GABRIEL Nada a ver, né? De certa maneira.
- CRISTINA É! Teoricamente, nada a ver. Se a gente for olhar para a Europa, o que é a Europa em relação a gente, você não quer nada com eles. Mas tem gente lá que dá pra dar a mão e andar, e é assim que a gente se fortalece. Então eu penso assim. Eu tenho um tanto de amigo menino que não vou brigar com eles porque são meninos... Eu acho que tem que empurrar. Se tem mais gente, tem que aumentar o espaço.
- GABRIEL Qualificar a presença de alguma forma...
- CRISTINA Exatamente, tem que aumentar o espaço. E as pessoas têm que ser acolhidas, porque a gente tem jovens realizadores muito talentosos que merecem o seu próprio espaço também. Meu entendimento é que, assim como a cadeira em que eu estou sentada, não dá pra você se sentar junto comigo. Quer dizer, se você apertar até que dá, mas assim, vai ter que ter uma cadeira pro outro. Tem que ampliar o espaço. Acho lícita essa briga pelo espaço, mas essa briga não pode ser em detrimento do espaço do outro. É isso que a gente tem que entender. Todo mundo precisa juntar forças para empurrar a porta.
- GABRIEL E nós estamos falando em ampliar espaços justamente no governo Bolsonaro, nesse momento cruel pro cinema brasileiro. Pra sua memória e pro seu futuro.
- CRISTINA Pro país, né! E a gente está vivendo uma situação que é emblemática do que significa a falta de memória. A gente não estuda a história do Brasil. A história que é dada na escola pra gente é uma ficção, é uma piada. A história real do Brasil a gente não estuda. Que é outra coisa que eu comecei a ir atrás, de leituras. Se você for atrás, você encontra. Porque tem gente escrevendo coisa séria por aqui. Por que o Brasil se enfiou nesse buraco? Por desconhecimento. Primeiro, as pessoas não sabem a história. Se pegar um jovem da sua idade, que não tenha um entorno que o informe, ele não sabe que teve ditadura no país, ele não tem a menor noção do que seja isso.
- GABRIEL Coisa super recente, né?
- CRISTINA Exato. Eu lembro que, no colégio, tinha um militar que assistia a aula com a gente. Ele vinha fardado, sentava no banco junto com os alunos e assistia a aula. Imagina o professor? Eu fui votar pela primeira vez com 30 anos de idade. As pessoas não sabem

o que é isso. Você não ter o conhecimento, essa memória não ser trazida... Eu lembro que fiquei impressionada na primeira vez que eu fui pra Berlim. Eu fui de Mannheim para Berlim de carro, e a gente passou perto daquela fronteira com a Polônia. Parecia que eu entrei num filme de guerra. Saí de um país colorido e de repente entrei num país cinza. A gente passou por uma estação de trem que tinha uma placa meio tombada de bombardeio, que eles deixaram daquele jeito.

GABRIEL Berlim é isso também, né?

CRISTINA É, você tem também aquela igreja toda bombardeada que deixaram lá. Pra quê? Pra não esquecer. E, mesmo assim, toda hora eles têm que ficar lidando com isso. Não se pode esquecer. Essas coisas precisam ser ditas e ensinadas o tempo inteiro. A gente não se entende porque fomos um país colonizado – a gente esquece que foi um país colonizado. Nos países colonizados, o colonizador vai embora, limpa e leva tudo o que puder, arranca terra do país e vai embora, e deixa alguém pra continuar exercendo [o poder] com a mesma cabeça de colonizador. Os governantes que eles deixaram aqui e os que continuaram, a grande maioria, têm cabeça de colonizador. Que é o pensamento que extrai. Não interessa o que você vai arrasar, a terra arrasada e empobrecida que você vai deixar pra trás. Você inviabiliza a vida de um país. O que importa é que enchi meu bolso e que, se acontecer alguma coisa, eu posso ir embora. Eu tenho como morar em qualquer lugar do mundo, porque eu vou ter dinheiro pra isso. É totalmente desterritorializado. O brasileiro não tem essa sensação de chão, ele não desenvolveu esse amor ao chão dele. Pelo contrário, a gente foi criado pra ficar olhando pra fora. E o pior, olha pros Estados Unidos. Se a gente olhasse pra América Latina, pelo menos, mas a gente olha pros Estados Unidos, que é uma falência! Uma falência humana. É uma falta de autoestima assustadora, qualquer coisa a gente aceita. Estão acontecendo tantas coisas, que eu fico pensando: o que a gente está fazendo sentado aqui em casa?

GABRIEL O poder de engajamento está fraco.

CRISTINA O que acontece com esse país? As coisas mais absurdas acontecendo e todo mundo: "é, é fogo né..." Isso quando as pessoas reclamam!

GABRIEL Muitas vezes só vira a cara e segue a vida.

CRISTINA E o que serviu? Alguma coisa a gente tem que aprender. Serviu pra ver que temos 30% da população brasileira que é absolutamente abominável. A gente tem esse 30% aqui que a gente fazia de conta que não tinha. E é bom a gente identificar.

Essa capacidade de reflexão tem a ver com conhecimento e com memória. As pessoas estão vivendo as coisas sem refletir o que elas estão vivendo. No começo da pandemia, eu achei que alguma coisa a gente ia aprender, que o mundo nunca mais ia ser o mesmo. Não dá pra voltar a viver do mesmo jeito, afinal, o mundo chegou no ponto que chegou por causa do jeito da gente viver. E se a gente pensar que, dois anos antes da pandemia, o Davi Kopenawa e o Raoni estavam andando pelo mundo inteiro, sendo recebidos como chefes de Estado que são e alertando o mundo que não dá pra continuar vivendo desse jeito. E ninguém ouve! Nem terminou a pandemia, e o formigueiro já voltou da mesma forma. Se a gente não estabelecer uma relação mais decente com a natureza... E aí temos que aprender com nossos povos originários, entender que a mãe terra sou eu, é você; Se eu não cuido da árvore, eu estou estragando tudo pra todo mundo. Se eu não cuido da água... São coisas vitais. A gente não é nada, a gente é uma casquinha de ovo. Realmente me assusta ver um mundo que está indo de olho fechado pro abismo.

GABRIEL Voluntariamente, inclusive.

CRISTINA A gente tem um país a ser reconstruído. Literalmente. Não vai sobrar nada. Já não está sobrando quase nada. E isso foi o país que votou. O país que engoliu anos de mentira, incensou gente que estamos vendo, agora, que não é nada. Como é que esse país ficou anestesiado? E o Brasil tem esses momentos de anestesia. O plano Collor, por exemplo, foi um desses momentos.

É insano um povo que deixa isso acontecer sentado na poltrona. Eu confesso que eu não acredito que a gente tá vivendo isso. Vai demorar 20 anos pra esse país voltar ao normal, pelo menos, com muito esforço, porque o estrago é muito grande. É só ignorância. E daí você não tem memória, você não sabe. Então essa memória é essencial o tempo inteiro. Inclusive no cinema. Senão, você fica inventando a roda, como eu disse, e o mundo já tá voando.

GABRIEL É até bom retomar o cinema, porque eu queria puxar uma última pergunta em torno disso. Em 2022, você recusou o convite para participar da Academia [de Artes e Ciências Cinematográficas

de Hollywood, que organiza o Oscar]. E foi até engraçado, porque saiu a notícia, todos te parabenizaram, e depois você falou que não, não é bem assim...

CRISTINA Me deu maior trabalho, se você soubesse...

GABRIEL Imagino... Eu estava retomando justamente uma entrevista da Piauí [publicada na edição de setembro de 2020], onde você comenta uma frase que me chamou muita atenção. No momento da recusa, você diz: "não abdicaria do que eu acredito que é urgente, que é a sobrevivência do cinema brasileiro". Passaram-se dois anos dessa declaração, dessa frase, dessa recusa. Você ainda encara isso como uma missão?

CRISTINA Ah, eu acho que sim, sempre! Senão, eu vou fazer outra coisa. Essa coisa do Oscar me deu o maior trabalho, porque eles publicaram antes de falar comigo.

GABRIEL Loucura!

CRISTINA E aí foi aquela loucura. Tive que correr pra desmentir, pra não crescer demais e virar uma encrenca maior. Tudo com muito cuidado e delicadeza, não vou lá ser indelicada também. Mas foi uma decisão super consciente, não tive a menor dúvida de que eu tinha que fazer aquilo. A gente tem questões a se pensar... Eu dou a maior importância ao cinema brasileiro, eu acho que estamos construindo esse documento visual mesmo. O cinema brasileiro, a Cinemateca Brasileira, tem que ser abrigada. Toda a produção do cinema brasileiro tem que ser cuidada. Eu até comeci uma conversa com o pessoal da Cinemateca para recolher, documentar e incorporar à história do cinema brasileiro toda essa produção indígena, que é muito grande. E eles estão com os HDs guardados nas aldeias. É um perigo isso. Essa produção tem que ser abrigada e reconhecida como produção brasileira. Inclusive porque tem filmes excelentes, alguns desses filmes são obras-primas.

Pra mim é isso, eu encaro cada filme que eu faço com essa consciência, como se fosse um luminoso na minha frente. Eu não vou brincar nunca com isso. Não é uma questão de defender o filme cabeça. Não! Pode fazer a comédia mais solta que você quiser, a questão é o que está por trás dessa comédia. Eu sempre menciono o "Quanto mais quente melhor" (1959), do Billy Wilder, que é um filme que você ri de cabo a rabo e que esquadrinha todas as mazelas da sociedade americana. Eu acho que é sempre

possível. Pode ser a história que for, essa liberdade do que fazer é importante de ser mantida também, mas com consciência do que estamos fazendo. Eu lembrei de uma frase linda do Jean Claude Carrière. Ele dizia que “cada obra, qualquer obra que está sendo realizada, é como se estivéssemos construindo um pedacinho de um grande afresco que é a humanidade”. É lindo você pensar isso, né? Ao mesmo tempo, é uma responsabilidade muito grande também. Eu penso assim. Pra mim cada vez mais isso fica presente. É também uma coisa que me move.



AS MULHERES TOMAM A CENA: PABLO SALAS E O MOVIMENTO *MULHERES PELA VIDA*

ALESSANDRA CHÉLEST

Neste artigo objetiva-se traçar uma pequena trajetória acerca da importância das imagens de Pablo Salas, assim como de seu profissionalismo. Em função de cumprir seu objetivo naqueles anos de 1980, no Chile, quando imperava a ditadura de Pinochet, o cinegrafista se colocou em risco e assumiu a posição de inimigo, haja vista ter produzido materiais que iam de encontro com a narrativa imperante.

Nesse sentido, com vistas a apresentar quem é Salas, será feita a análise de seu documentário *Mulheres pela Vida* de forma a demonstrar a relevância que seu material fílmico nos legou.

Pressupõe-se que Salas seja um sujeito forjado nas ruas através do processo de resistência à ditadura chilena. Por assim mover-se, as imagens capturadas por ele nos instantes das ações políticas e, posteriormente, transformadas em documentários adquirem singularidade de imagem-testemunho e, portanto, são uma forma de “escovar a história a contrapelo”. Essas narrativas diegéticas confrontam a versão oficial apresentada pela ditadura pinochetista e buscam romper o silêncio, bem como denunciar

o regime militar. Sujeito engajado ciente de seu papel na resistência contra a censura pelo “esquecimento organizado”, ele participou ativamente de organismos pela contrainformação, contribuindo com suas imagens guerrilheiras.

“Lo que nosotros filmamos es la nada... en relación a los desaparecidos, los muertos, los torturados, los exilados, esas imágenes no tenemos... Pero con esto te puedes hacer una idea de lo brutal que fue.” De todo o seu material, Salas ainda conta com uma média de 1500 horas de filmagens a serem digitalizadas. Mesmo contribuindo com imagens dos mais destacados cineastas chilenos, como Patricio Guzmán, Claudio di Girolamo, Miguel Littin e recentemente para a série comemorativa de 40 anos do golpe executado pela Chilevision – *Chile las imágenes prohibidas*, não conta com financiamento algum para resguardar esse grande registro de parte da história chilena.

Salas não se limitou a somente ceder imagens ou enviá-las ao exterior, como correspondente, juntou-se a um grupo de jornalistas ligado à revista *Análisis* como câmera para formar o *Teleanálisis*, conhecido como noticiário não oficial. Em meio à ditadura militar, quando quase ninguém se atrevia a dar um contraponto às notícias oficiais, surgiu o *Teleanálisis* escancarando imagens da realidade chilena, das violações de direitos humanos. O jornal circulava em fitas VHS dirigidas a instituições já inscritas.

Os elogios e o reconhecimento ao seu trabalho são extensos tanto na imprensa como na literatura especializada. Contudo, em nossas buscas por publicações sobre Salas e seu trabalho, somente logramos encontrar artigos de imprensa e citações em livros.

Em sua trajetória, Salas, além de ceder suas imagens, produziu documentários premiados internacionalmente. Trabalhou em conjunto com Pedro Chaskel, figura crucial para o cinema chileno o qual tem em suas mãos o nascimento do Cinema Novo chileno e a organização do departamento de cinema da Universidade do Chile. Também foi responsável pela montagem da famosa *Batalha do Chile*, de Patricio Guzmán, além de organizar uma cineteca no exílio para proteger filmes de cineastas chilenos.

Jacqueline Muesca, uma das maiores estudiosas do cinema chileno na atualidade, com vários livros editados sobre o assunto, destaca:

“Pablo Salas, era estudiante de ingeniería, cuando a comienzos de los 80 se interesó por el trabajo de cámara. Sus primeras incursiones audiovisuales fueron con Silvio Caiozzi, y luego con el ICTUS. Trabajó durante años para las televisiones italiana y alemana cubriendo las manifestaciones populares. Por su coraje para enfrentar las situaciones más arriesgadas, y por la calidad del trabajo resultante, se convirtió en algo así como el camarógrafo por antonomasia de las protestas masivas. Se hizo experto en el trabajo de edición e incursionó incluso en la realización. Se le deben en este terreno varios trabajos, entre los cuáles los más importantes son: “Hasta vencer” (1984), *Somos más* (1985), realizado este último en colaboración con Pedro Chaskel.

Su valentía a toda prueba lo llevaba a desafiar las situaciones más peligrosas con el solo objeto de no perder detalle de los hechos que estaban sucediendo. Esta característica suya, más la gran solvencia técnica y profesional de su labor – cualidades disimuladas tras una poco común modestia– hacen de él, según algunos, unos de los camarógrafos claves del periodo.

En alguna medida encarna los rasgos que fueron característicos de muchos de los que, en esos años, se jugaron por hacer este trabajo: una ética basada en la modestia, el desprendimiento, la fraternidad, sumados al coraje; cualidades nacidas en el enfrentamiento con una realidad brutal, sentida muchas veces como sin mañana.”^[1]

O trecho acima, até o momento, é o maior que conseguimos localizar sobre Salas. Buscando algumas respostas para tamanho silêncio ou esquecimento, nós nos deparamos com outro livro sobre o cinema chileno, o qual diz respeito a entrevistas com os maiores cineastas deste país. Destaco um trecho de Jose Roman e Pedro Chaskel^[2] discutindo justamente sobre o cinema de resistência.

“José Román: Penso que debiera mostrarse en una retrospectiva lo que fue el cine de resistencia en este país. Nunca ha hecho y no hay instancias que lo logran. La Cineteca Nacional le quita el bulto a estas cosas.

Pedro Chaskel: En este momento en que hay protestas en la calle, no quieran mostrar más protestas en la calle, no importa que haya sido en dictadura”

Após 40 anos do golpe, tentativas vêm sendo feitas por festivais de cinema, a exemplo há o FIDOCs, em 2014, dedicado a Salas no intuito de rememorar as imagens da resistência. Uma nova edição, em 2015, exhibe *Somos Más* como destaque da programação. Outro exemplo marcante foi a série da Chilevision^[3] (2013) constituída por imagens de seus arquivos, a qual

[1] MOUESCA, Jacqueline; *Documental chileno*. Santiago: LOM, 2005.

[2] RÍOS, Héctor; ROMÁN, José. *Hablado de Cine*. Santiago: Ocholibros, 2012.

[3] Chile: Las Imágenes Prohibidas. Disponível em: http://www.chilevision.cl/chile_las_imagenes_prohibidas

causou consternação em todo o país. Patricio Guzmán, em seu documentário *La cordillera de los sueños* (2019), foi o profissional que prestou a maior homenagem ao trabalho de Salas até hoje, bem como à sua própria pessoa. Por volta da metade de seu documentário, Guzmán insere a figura de Salas, de suas imagens, e diz que ele não estava no Chile, mas Salas estava, e filmou o que ocorreu. A partir de então, as cenas dos anos de 1980 ganham as telas dos cinemas e correm o mundo junto aos depoimentos de Salas.

A investigação da qual foram extraídos os elementos para a composição deste artigo faz uso da imagem em movimento como fonte primária, de modo a explorar suas possibilidades cognitivas. Foram utilizadas imagens produzidas por Pablo Salas durante a ditadura militar chilena, diante das quais procurou-se compreender como estas contribuíram não apenas para demonstrar o embate entre organismos sociais e a ditadura, engrossando a denúncia das arbitrariedades cometidas contra a sociedade civil, mas também legaram à posteridade uma memória histórica que figura entre as mais contundentes. Para o resgate dessa ampla contribuição de Salas, tornou-se imprescindível a compreensão da atuação de intelectuais que integravam tais movimentos sociais com firmes propósitos de dar um contraponto à ditadura, seja pela politização, conscientização e denúncia, seja pela informação crítica contida em vídeos. O que leva à consideração de como o vídeo foi concebido e sua função no âmago da sociedade. No interior dessa ampla perspectiva que compôs a pesquisa, para este artigo, centrou-se no objetivo de situar quem é Pablo Salas, o papel que cumpre, ocupa e como se posiciona no período ditatorial capitaneado por Pinochet. Pois, conforme aventamos, Salas, ao tomar posição frente aos acontecimentos políticos e sociais produzindo imagens, além de protagonista da história, também é produtor da história de seu tempo, construindo provas sobre os fatos que se contrapõem à versão oficial. Essa posição o torna um agente ativo no meio social, e suas representações, ao registrarem as vivências contra os quais a ditadura recaía, expressam a visão de mundo do coletivo, afastando-se, portanto, do senso empírico que se caracteriza por captar as imagens sem uma finalidade objetiva. Ao interferir na atmosfera imperante no país, contribui para a formação e a perpetuação de uma visão crítica, consciente, politizada e não homogeneizada, de modo a se confrontar com os ideais do governo.

Salas representa a ideologia de um grupo que luta contra a ditadura militar. Suas imagens expressam um conjunto de ideias que cumprem uma função social coerente com os objetivos inerentes às circunstâncias históricas postas para determinados segmentos sociais, naquele momento. Ou seja, expressam a repressão e as resistências.

As imagens produzidas por Salas expressam, enquanto ideologia, um complexo social, pois vêm para suprir as necessidades específicas postas pelo processo de sociabilização. Portanto, toma-se Pablo não apenas como um produtor de imagens, mas sim como sujeito cuja produção nos permite ponderar sobre a relação imagens/produtor com o mundo, isto é, a concretude social, e de que forma as imagens/produtor têm vínculos com a materialidade que as enseja.

Pablo Salas, ao filmar protestos de movimentos sociais contra os desmandos da ditadura pinochetista, dá lugar ao outro e lhe proporciona a relação com o mundo através de suas imagens. O documentário desse cinegrafista trata de encontros, pois, ao se deixar tocar pela realidade, está preparado para ver. A tentativa de pensar e procurar se reconhecer no lugar do semelhante permite à imagem captada uma relação diferenciada com o momento. Encontramos na relação dessa figura, que tem seu olhar forjado nas ruas durante o calor das manifestações, o fator que torna suas imagens únicas.

Analisar o trabalho de Salas significa tratar de memórias subterrâneas, memórias dos suprimidos pela repressão. Suas imagens transmitem um legado, pois preservam a resistência e as vivências de determinados segmentos da sociedade chilena, a exemplo de familiares de desaparecidos e presos políticos, da movimentação de mulheres contra a tortura, pela democracia e por um país livre, bem como o registro de intervenções por grupos pela paz, como foi com Sebastian Acevedo. Portanto, o cinegrafista e seu acervo tornam-se, aos olhos do historiador, testemunhas da história. Suas imagens capturadas no calor do momento das ações políticas são oportunidades de “escovar a história a contrapelo”.^[4]

O resgate da trajetória de Salas já indica seu diferencial nesse campo da cinematografia, que é seu olhar politicamente engajado, completamente envolvido com a denúncia, objetivando ser um instrumento de luta através das imagens produzidas por

[4] BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012.

sua câmara contra a ditadura. Nasceu em uma família solidária que escondia em sua própria casa perseguidos políticos desde as primeiras semanas do golpe, este deflagrado por militares em 11 de setembro de 1973 e responsável pela perseguição, tortura e morte de centenas de pessoas através das chamadas “operaciones limpieza y corte”^[5]. Estas tinham por objetivo desmontar o projeto social, político e cultural do governo deposto^[6]. Em seu percurso universitário, em 1979, renunciou ao curso de engenharia nos últimos anos, afirmando seu desencanto com a carreira, impactado com a violência da ditadura que grassava o país. Encontrou no teatro, guiado pelas mãos de sua mãe, Baby Salas,^[7] uma forma de integrar-se às atividades políticas e seu primeiro contato como câmara e produtor, no Teatro Popular ICTUS. O ICTUS constituía-se de um coletivo teatral independente desde 1955, quando um grupo de jovens estudantes de teatro da Universidade Católica tomou a decisão de sair da instituição e, apesar das distintas opiniões sobre a finalidade do teatro, identificaram-se sob o nome Ictus, signo dos primeiros cristãos nas catacumbas, e adotaram o peixe como seu ícone, uma intenção de volta às origens do teatro com cenas religiosas.^[8] Chegaram a gravar o programa chamado *La manivela*, exibido na televisão de 1970 a meados de 1975, que alcançou grande sucesso, tinham “*una sutil irreverencia ante el régimen. Si hay algo que el Ictus hizo muy bien, fue engañar la dictadura disfrazando todo con humor y del bueno*”.^[9] Mediante as dificuldades impostas pelo regime, perderam o acesso à televisão, porém, imbuídos de sua vocação crítica e decididos a levar adiante um projeto com o objetivo de “*perturbar e inquietar o público e o meio social e cultural chileno, através da difusão de obras com conteúdos críticos de denúncia*”,^[10] encarregaram-se da produção e da distribuição de vídeos que promoviam a discussão e o debate com orgânicos sociais.^[11] Tornou-se lugar conhecido em Santiago por reunir um núcleo de articuladores culturais e um dos mais importantes núcleos de produção teatral e audiovisual em sua época.

Por volta de 1983, Pablo passa a trabalhar como correspondente para emissoras internacionais, entre elas a RAI (Itália), a TVE (Espanha), a ARD (Alemanha), assim como canais da Áustria, da Austrália e dos EUA. Fez um único pedido a todos os canais: gostaria de permanecer com o material que produzia, nenhum deles se opôs. Dessa forma, hoje tem por volta de 1800 fitas VHS das quais ele calcula estarem 20% (vinte por cento) digitalizadas.

[5] ERRÁZURIZ, L.H. Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, Vol 44, Nº2, 2009.

[6] A União Popular, coalizão pela qual Allende se elege presidente, propõe uma transição pacífica ao socialismo, visando enfrentar a crise que se abatera sobre o país. Baseou seu programa em quatro pilares, recuperação das riquezas básicas, nacionalização dos bancos, reforma agrária e socialização da produção. O governo não obtém resultados eficazes no controle da economia. O conflito de classes não pôde ser evitado, à medida que tensões aumentavam, ocorria a polarização de interesses entre trabalhadores e classe média. Fatores que, entre outros, acabam culminando no golpe militar.

[7] Baby Salas foi responsável por estabelecer contato com diversos espaços, como a Vicaria de la Solidariedad, a Pastoral Obrera, para que seções de vídeos ocorressem, estas em sua maioria em capelas e paróquias. Foi pessoalmente de porta em porta convocar pessoas da comunidade a assistir às sessões e aos poucos nasceu a “Red de Vídeo Popular de Ictus”.

[8] Disponível em: www.latercera.com

[9] Disponível em: www.latercera.com.

[11] Orgânicos sociais – entendemos que espaços como a escola, a fábrica, organizações sociais são criadoras de seus intelectuais. Estes, segundo Gramsci, intelectuais orgânicos, entrelaçados nas relações sociais da classe a que pertencem, estão aptos a exercer funções organizativas, culturais e educativas a fim de assegurar a hegemonia social.

[10] Disponível em: <http://www.umatic.cl/histch9.html>.

A intenção de guardar as imagens revela o envolvimento de Salas com a situação em que se encontrava o país. Em suas entrevistas^[12], relata que entendia a importância das imagens, da denúncia e, portanto, era essa a sua forma de lutar contra a ditadura. “Disparar uma câmera era mais valioso que disparar uma arma.”^[13] Portanto, algo muito característico do vídeo chileno dos anos de 1980 teve a participação de Pablo.

Os reflexos da “revolução de direita”, assim chamada por Pinochet, foram sentidos duramente no campo cultural. O cinema sofreu suas perdas no primeiro dia do golpe. A sede da Chile Films, principal núcleo de financiamento e produção independente da época, foi invadida, e todo o seu material fílmico foi incendiado. Esse seria somente o começo do grande terror a se abater sobre a produção cinematográfica nacional. Os departamentos de cinema da Universidade do Chile e da Universidade Católica foram fechados. A partida em massa de pessoas que trabalhavam em cinema conjuntamente à sua perseguição, à prisão e ao desaparecimento causou um colapso na produção nacional. Contudo, tamanha repressão não foi suficiente para calar a indignação dos que permaneceram. Paradoxalmente, a recomposição do cinema nacional veio juntamente à iniciativa privada. O desenvolvimento da televisão impulsionou o mercado publicitário. Paralelamente, a evolução tecnológica veio em auxílio a uma nova geração de cineastas e câmeras formados em publicidade, jornalismo e de forma independente. Nos anos de 1980, há uma verdadeira explosão de filmes e documentários com características muito próprias. São elas: vontade de denunciar a ditadura, sua forma de filmar com a câmara na mão e sua independência quanto aos meios formais de comunicação. Portanto, em meio a esse contexto, encontra-se o que é conhecido hoje como vídeo independente. Torna-se importante definir de que se trata da produção de vídeo independente da qual afirmamos Salas fazer parte. Entendemos o sujeito ou o coletivo independente aquele que está fora do círculo oficial de comunicação e sua produção deve ser um material com uma função social, ou seja, no contexto ditatorial aquele que busca sua modificação ou denúncia. Isso porque, como já mencionado, a partir da deflagração do golpe, em setembro de 1973, este veio acompanhado de um conjunto não somente de atos repressivos políticos com ações militares, mas estéticos e simbólicos também, os quais buscaram promover uma mudança na cultura social, sonora, visual e espacial do país com a intenção de extirpar “o legado marxista” e promover uma nova sociedade através das operações “*Limpeza y Corte*” e “*Campanha de*

[12] “Rinden homenaje a Pablo Salas, documentalista de la dictadura en Chile” Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/>.

[13] Disponível em: <http://www.theclinic.cl/> “Pablo Salas, el camarógrafo de las protestas”.

Restauração^[14]. A *Operação Limpeza* promoveu os atos mais cruéis, como prisões, assassinatos, torturas, como também cenas inimagináveis com queimas de livros, cortes de cabelo e barba. Invadiu universidades, escolas, escritórios e casas em busca de materiais subversivos. A *Campanha de Restauração* tratou de um resgate da “chilenidade”.^[15] Os ditadores atribuíram a situação turbulenta que o país atravessava à perda das origens. Para tanto, partiram a um resgate do que chamaram de raízes do povo chileno, utilizando-se de um patrimônio cultural através do folclore, da música regional e de antigos mestres pintores chilenos. As ações das operações tiveram seu início nos primeiros dias do golpe, fato que dá a dimensão do choque ocorrido na sociedade chilena, como também a grandeza das pessoas que se atreveram a não se calar, a não fechar os olhos e buscar caminhos para combater tamanho horror.

Salas fez parte dessa geração de destemidos. Em nenhum momento fraquejou, queria mostrar ao mundo o que se passava no Chile. Enfrentou inúmeras vezes balas e tanques com sua filmadora. Ao registrar os conflitos nas ruas e comunidades, Salas e sua câmera tornam-se um. O câmera revela, através de seus filmes tremidos e fora de foco, o medo, a emoção, a falta de tempo para uma tomada de imagem perfeita. Tudo é improvisado, o importante é filmar. Não há preparação para o inesperado, para o horror, para a violência. Existe somente o compromisso de continuar humano em meio a tanta barbárie. O vídeo converteu-se na principal ferramenta na realização de documentários em organismos clandestinos. Tornou-se um meio importante de combate à ditadura, pois informava. A produção de noticiários alternativos e clandestinos, com formas de distribuição e exibição a grupos inscritos, videotecas e exibições em telas gigantes, foi a arma utilizada para se contrapor à propaganda veiculada pelos ditadores nos meios de comunicação oficiais.

A pesquisa da qual se extraiu o presente artigo tem evidenciado o que se pode denominar de relacionamento simbiótico entre a chamada imprensa independente e os movimentos sociais. É uma relação que denota não apenas uma extrema sagacidade no uso dos meios disponíveis, ou seja, audiovisuais e seus “atos performáticos” em lugares estratégicos da cidade. Isso para transformá-los posteriormente em uma verdadeira guerrilha de imagens, através de sua distribuição por meio de documentários ou revistas informativas em VHS. Destaque nesse âmbito, além

[14] ERRÁZURIZ, L. H. Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, Vol 44, N°2, 2009.

[15] Ver “Acta de Constitución de la Junta de Gobierno”, divulgada em 11 de setembro de 1973, e “Declaración de principios del Gobierno de Chile”, divulgada em 11 de marzo de 1974. Disponível em: www.archivochile.com.

do já mencionado *Ictus*, foi o *Teleanálisis* realizando entre 1984 e 1989 mais de 200 produções audiovisuais. O *Teleanálisis* foi um jornal audiovisual distribuído em fitas cassete e é fruto da revista *Análisis*. A revista originalmente foi concebida em 1977 por Juan Pablo Cardenas,^[16] com apoio e proteção da Academia de Humanismo Cristiano. Para descrevê-la, faço uso das belas palavras de Luis Sepúlveda, romancista, jornalista, foi ativista político, além de ter participado da GAP, guarda pessoal de Allende.

A veces, cuando las tinieblas nos rodean y perdemos toda referencia, es necesario abrir los ojos y dejarlos abiertos hasta que se acostumbran a la oscuridad, entonces se empieza a pensar, y se vislumbran los leves destellos salvadores. Precisamente eso fue la experiencia de *Análisis*, mantener abiertos los ojos durante la peor época de tinieblas que se cernió sobre Chile. [...] Entre mis recuerdos más queridos [...] está ciertamente el honor de haber contribuido a mantener la existencia de la libertad de información como articulista de la revista más censurada, maltratada, quemada, requisada, allanada, con periodistas asesinados, encarcelados, perseguidos, de la historia de Chile.^[17]

O *Teleanálisis* foi criado por um grupo de jornalistas ligados à revista *Análisis*. Foi formada com muita dificuldade, pois não havia um equipamento de qualidade. Salas manteve uma relação muito próxima com a equipe, forneceu imagens e produziram documentários em conjunto com *Ictus*, como *Niños Prohibidos*. Foi basicamente um projeto com formato de noticiário de televisão o qual circulava em fitas VHS vendidas a grupos inscritos, como sindicatos, igrejas, e associações comunitárias. Divididas em capítulos, continham a cobertura completa de fatos políticos e sociais não noticiados pela mídia oficial. Na época, em meio à ditadura, quando quase ninguém se atrevia a dar um contraponto às notícias oficiais, o *Teleanálisis* escancarou as imagens da realidade chilena e das violações de direitos humanos. O diretor da revista, José Carrasco Tapia, conhecido como Pepe Carrasco, pagou com a vida o que o grupo defendia como “imperativo moral de deixar registro”.^[18]

Quanto às organizações sociais que obtiveram amplo apoio pela imprensa independente durante suas intervenções e manifestações, destacamos algumas que acabaram por tornar-se documentários produzidos por Salas. O coletivo *Mujeres pela Vida*^[19], representadas pelo documentário *Somos +*, o *Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo* com *Por La Vida* e *No podemos nos calar*. Como também as imagens que correram

[16] Juan Pablo Cárdenas Squella é jornalista e atua como diretor da *Radio Universidad de Chile*, assim como de seu diário eletrônico; é docente na Escola de Jornalismo da Universidade do Chile e Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, entre outras funções que acumula. Foi fundador e diretor das Revistas *Análisis* e *Los Tiempos*.

[17] Disponível em: www.lemondediplomatique.cl/Revista-ANALISIS-Aquella-lejana.html.

[18] Em palestra concedida, em 10 de setembro de 2013, no Museo de La Memoria onde estavam presentes no lançamento do documentário *Las Armas de La Paz* estiveram: Pablo Salas, Augusto Gongora, German Malig e Marcelo Ferrari afirmaram que: “por esos años la gran motivación para filmar y arriesgar la vida por una imagen fue el “imperativo moral, ese sentir que dejar registro de lo vivido era un deber, un aporte y una convicción en orden a la necesidad de dejar registro visual de los atropellos cometidos bajo la dictadura”. Disponível em: www.museodelamemoria.cl.

[19] *Mujeres por La Vida* – grupo de diversas orientações ideológicas, formado por mulheres, se uniu, em 1983, com o intuito de pôr fim ao “sistema de morte imperante no país” Para mais informações, consultar: VALDES, Tereza. *Mujeres por la vida: itinerario de una lucha*, inédito. Santiago, 1989. Fondo del museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile.

o mundo sobre as viúvas do “*caso degolados*” que, durante um ano, todas as sextas-feiras, à 1h da tarde, compareceram ao bandeirão central,^[20] frente ao La Moneda, palácio do governo, exigindo justiça, liberdade e democracia.

Papel de extrema relevância teve a imprensa alternativa junto a esses movimentos. A cobertura completa de todos os atos e protestos, assim como sua divulgação, foi essencial. A cumplicidade entre ambos dá forma a esses atos de resistência, capturando-os como imagens, multiplicando as manifestações tantas vezes quanto uma fita de vídeo pode ser copiada e assistida. Rompeu o silêncio dos meios de comunicação e da própria sociedade, denunciou o que ocorria no país, as atividades coletivas quebraram o clima de temor e chamaram a população a sentir-se novamente parte de uma vontade coletiva de liberdade. Os que ali não estavam presentes podiam tomar conhecimento de que no Chile havia resistência. A análise do documentário *Somos Mas*, de Pablo Salas, que será feita permite uma visita a essa realidade de luta e resistência cotidiana.

SOMOS MÁS: O RETRATO DE UM COTIDIANO DE LUTAS

Somos Mas é um documentário que relata o trajeto de um dos muitos grupos de mulheres que promovem atos de resistência e de denúncia do terrorismo de Estado ainda vigente no Chile, mesmo após os anos de 1980. O movimento, intitulado *Mujeres pela Vida* (MPV), é retratado nesse documentário, desde seu nascimento (1983) até sua última atividade (1989), com destaque para um dia de luta contra a ditadura por esse grupo de mulheres. Diante dessas imagens, é possível romper barreiras de tempo e a frieza de documentos escritos e ter a oportunidade de experienciar o que significou sair às ruas em tempos de repressão para denunciar, para exigir justiça, liberdade e democracia.

Também é um documentário que, além de expressar tal cotidiano de lutas, condensa a própria trajetória de vida de Salas, sua família, dado que sua mãe é uma das integrantes desse movimento, sua militância; pois essas mulheres se somaram a tantas outras organizações em luta contra a usurpação de seus direitos à vida e sua habilidade profissional. Com sua originalidade na tomada de cenas, sua precisão na escolha das imagens, a captação dos movimentos em curso, Salas foi compondo a própria história.

O documento de trabalho do movimento informa o seguinte

[20] Espécie de praça em frente ao La Moneda, sede do governo, este espaço acabou por ter um significado parecido com o da Praça de Maio, da Argentina. Até os dias atuais, familiares comparecem no dia 11 de setembro para depositar suas homenagens aos desaparecidos e assassinados durante o período da ditadura.



sobre a ação de 30 de outubro de 1985:

Convocadas por Mulheres pela Vida, se mobiliza uma grande marcha em direção a Carlos Antunes com Providencia. Com ela se pretende apoiar os dirigentes sociais encarcerados pela ditadura e exigir o imediato retorno à democracia. O lema usado diz: SOMOS MAS.^[21]

Salas foi avisado sobre o ato um dia antes, se propôs a registrar e, posteriormente, fez a edição junto a Pedro Chasckel. A marcha foi um plano bastante audacioso da parte do grupo. Três colunas deveriam sair de diferentes locais de Santiago em direção ao marco zero. Na época, encontrar mais dois cinegrafistas com respectivos assistentes de um dia para o outro, prontos para filmar e de confiança absoluta para passar as informações de onde saíram as colunas e para onde iriam não era uma empreitada fácil. A intenção era cobrir toda a marcha, caminhando junto às mulheres até seu destino e, chegando lá, ter a possibilidade de filmar em diferentes ângulos. Por fim, a ajuda veio, Salas conseguiu o auxílio de que necessitava, mais dois cinegrafistas. No dia do ato, um deles não apareceu, de modo que permaneceu na filmagem Leopoldo Correa e seu assistente Antônio Lobos; Francisco Salas atuou como assistente improvisado de Salas. Há de se notar as dificuldades para o registro, Francisco, irmão de Salas, não era assistente de câmara, ele foi ajudar no momento que em que o assistente oficial não pôde estar lá. Esse fator acarreta alguns problemas de áudio em algumas partes do documentário. No dia, a falta de um cinegrafista fez com que uma coluna não fosse acompanhada, essa coluna não conseguiu chegar ao marco zero. Salas relata que, no dia, fizeram uma escolha pelas colunas que iriam filmar e acreditavam que uma delas não teria chance, pois vinha de muito longe. Optaram pelas duas que tinham mais chances de chegar e assim o fizeram.^[22]

Na análise das imagens, algumas questões se destacam. O telespectador, ao caminhar com a câmera pelo bairro de Providencia, um local abastado de Santiago, juntamente com aquelas mulheres levando faixas e cartazes pedindo paz, solidariedade, justiça, denunciando a cultura de morte imperante no país, sente automaticamente o impacto da desigualdade, ante um local da cidade onde se podia viver sem o contato com o lado repressivo da ditadura. Essa era a parte civilizada da cidade idealizada desde Vicuña Mackena e realizada por Pinochet, o qual isolou a população pobre sem condições de arcar com custos de moradia para os bairros periféricos, através do que hoje é

[21] Convocadas por Mujeres por la Vida se moviliza una gran marcha en dirección Carlos Antunes con Providencia. Con ella se pretende apoyar a los dirigentes sociales encarcerados por la dictadura y exigir el pronto retorno a la democracia. El lema utilizado dice: **SOMOS MAS**. Valdes, Teresa. Mujeres por la Vida: Itinerário de una lucha - CL MMDH 00000135-000002-000003

[22] Entrevista concedida à pesquisadora em 27 de abril de 2016, Santiago, Chile.

conhecido como neoliberalização do espaço urbano através do decreto de 1979.^[23]



É possível notar o desconforto por parte dos que costumavam transitar por ali, pessoas que se viam engalfinhadas pela manifestação, olhavam atônitas, viraram de costas, faziam de contas que nada se passava ali. Por outro lado, também havia apoio. É possível ouvir buzinas ao toque de “e vai cair”, pedestres batendo palmas e se aglomerando um tanto timidamente para acompanhar o que se passava. Em meio à cidade limpa e organizada de muros brancos e acinzentados, onde tudo era pacato e organizado, a desordem provocada por essas mulheres veio para incomodar e apelar pela solidariedade para que todos possam viver em liberdade.

Caminhavam de forma pacífica, com mãos para cima e abertas em sinal de que tinham as mãos limpas.



[23] El Decreto N° 420 señala que se buscaba lograr “una mayor flexibilidad en el crecimiento, estructuración y renovación urbana, aumentando la oferta de suelo potencialmente urbanizable”. A su vez, el Ministerio de Agricultura aprobó estas modificaciones, considerando que “las características de baja transparencia y acumulación de externalidades del mercado del suelo en el Área Metropolitana hacen necesario introducir un elemento corrector a través de la regulación del suelo del área mencionada, de manera de crear una mayor oferta potencial de suelo urbano que redunde en una estabilización y eventual equilibrio de este mercado, tanto en el área de expansión urbana, como al interior del área urbana propiamente tal”.

De esta manera, el suelo se convertirá en una mercadería transable, confiándose así a “la mano invisible del mercado” la óptima asignación de recursos en la ciudad. Magdalena Vicuña del Río. Proyecto FONDECYT N° 1110387, “Santiago de Chile: de la ciudad de los negocios, al negocio de las ciudades”. Revista INVI, VOL. 28, n°. 78, 2013. Disponível em: <http://www.revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/rt/printerFriendly/761/1100>. Acesso em: 25/05/2017.

Essas mãos somente seguravam um grande cordão, o cordão da união transformador da multiplicidade de opiniões políticas, de diferenças sociais, de diferenças ideológicas em vontade uníssona de *Somos Mas*, ou seja, todas lutam juntas pela mesma causa.



Diante das imagens, nota-se a altivez, os passos firmes, os sorrisos de pessoas que ali estão após terem passado por brutalidades como a perda de entes queridos, algumas carregavam fotos de parentes desaparecidos consigo. São rostos jovens de mulheres que guardavam poucas recordações do que é viver em liberdade, rostos de senhoras marcados pelos anos da liberdade e da ditadura. Estela Ortiz, viúva de Parada, estava presente junto a Baby Salas, mãe de Pablo Salas, em uma espécie de comissão de frente segurando um grande cartaz abrindo caminho com os dizeres: Libertad, Unidad y Solidariedad. Declara:

Estou aqui porque sou mulher, porque todos estes anos significam muita dor, porque estou pela unidade e solidariedade de todos os chilenos para que a vida ganhe e acabe a cultura da morte.^[24]

[24] Transcrição da autora

À medida que as colunas começavam a chegar ao marco zero, era possível notar a grandiosidade da marcha. Próximo à igreja de Providencia, havia um espaço entre prédios destinado a um centro comercial formando uma espécie de praça, a concentração passava a ser ali. A primeira coluna a chegar tinha centenas de mulheres e praticamente preencheu todo o local.



A praça teve o chão marcado com tinta nos dizeres *Somos +*, em um ato de rebeldia contra a cidade higiênica e asséptica instaurada pela ditadura.



Cartazes coloridos preencheram o espaço mostrando que lá estavam mulheres artistas, mulheres meninas, mulheres donas de casa, mulheres estudantes, mulheres *pobladoras*^[25], mulheres trabalhadoras, mulheres escritoras, mulheres socialistas, mulheres dirigentes sociais, todas as mulheres unem-se em um mar de cartazes e corpos. Ali não havia diferença, eram solidárias.

A repressão sobre o ato foi brutal. Não foi mais amena por ali estarem presentes senhoras idosas e crianças. Como já apontado, uma coluna não logrou êxito em chegar ao marco zero. Conforme se dirigiam, antes havia uma tentativa por parte dos Carabineiros responsáveis pelo policiamento em atrasar ou deter o avanço das colunas até a chegada das tropas especiais

[25] O termo *poblador(a)* não foi traduzido pelo fato de perder seu significado. Pode ser interpretado como sujeitos provenientes de ocupações de terra, as quais se transformam em bairros ou não, ou também em sujeitos periféricos.

de contenção. É possível notar sua movimentação estudando o espaço, observando as pessoas, trocando informações entre si. Em uma das colunas, formavam uma espécie de barreira impedindo a passagem.



- Senhoras, lamentavelmente não podem seguir
- Por qual motivo?
- Porque estão interrompendo o trânsito, estão provocando desordem.
- Não estamos provocando nenhuma desordem.
- Paramos em todos os semáforos
- Não importa! Estão atrapalhando o trânsito veicular e dos pedestres. Esta manifestação não está autorizada.
- Perdão, senhor, não estamos gritando, estamos em absoluto silêncio, somente temos um dizer: somos mas, a quem ofende isso?
- Não ofende ninguém!
- Olhe para trás, senhora, há muita gente ofendida porque não pode caminhar.^[26]

[26] Diálogo que acompanha as cenas.

Essa é a coluna de Estela Ortiz e Baby Salas, a qual, por fim, conseguiu livrar-se dos Carabineiros e continuar a caminhada. Suas companheiras integrantes de outra coluna sofreram com a chegada dos chamados guanacos, os caminhões que lançavam jatos d'água.



Sem lugar para se refugiar, foram emparedadas pelos potentes jatos que arremessavam seus corpos contra os muros. Não fugiam. Permaneciam com as mãos para cima, olhando de frente para os caminhões e gritando: – Temos as mãos limpas!



Após serem surradas pelos jatos d'água, continuavam sua caminhada, sorridentes e cantando, sem soltar o cordão quando se deparavam com a tropa de contenção. Três ou mais bombas de gás lacrimogênio foram arremessadas na direção delas, o susto era grande.



Há menção de uma meia volta, algumas passaram mal, se abraçaram, sorriram, olharam para a câmera e disseram: – Está tudo bem! Vamos continuar!



Todas, enfim, conseguiram reunir-se na praça. Cercada por prédios altos, a praça transformou-se em uma concha acústica, o que proporcionou uma paisagem sonora extraordinária.

Pois, ao estarem todas juntas, começaram a cantar uma parte do “Hino da Alegria”. A canção foi entoada em coro por centenas de mulheres ajoelhadas e sentadas ao chão junto a palmas, mãos dadas e braços erguidos, enquanto Carabineros rondavam entre elas com bombas nas mãos.

Escuta irmão a canção da alegria
o canto alegre que espera
um novo dia
vem canta sonha cantando
vive sonhando o novo sol
em que os homens

voltarão a ser irmãos
 Vem canta sonha cantando
 Vive sonhando o novo sol
 Em que os homens
 Voltarão a ser irmãos²⁷



Ao passarem pelas mulheres, elas se ajoelhavam e erguiam as mãos; o tom da canção subia e subia como se fosse uma arma, deixando os uniformizados mais irritadiços, até o momento em que, em meio à multidão em coro, começaram a arremessar bombas.

[27] Escucha hermano la canción de la alegría el canto alegre del que espera un nuevo día ven canta sueña cantando vive soñando el nuevo sol en que los hombres volveran a ser hermanos. Ven canta sueña cantando vive soñando el nuevo sol en que los hombres volveran a ser hermanos.

A letra da "Canção da Alegria" é uma composição de 1970 do cantor Miguel Rios (Espanha, 1944) aproveitando a composição do quarto movimento da Sinfonia nº 9 de Beethoven.



Uma chuva de bombas de gás foi enviada na direção central da praça. As cenas que seguem são de muitas pessoas passando mal e uma grande solidariedade no socorro.



Aproveitando o momento de distração, começaram as tentativas de prisão, algumas mulheres foram levadas ao ônibus já preparado para transferência.



Contudo, de forma alguma desistiram do ato. Rapidamente, se reuniam em torno de um grande cartaz com os dizeres *Somos Mas*, sentavam-se e, novamente, colocavam as mãos para o alto e na área central da praça bem em frente aos caminhões e a tropa de contenção para começarem a ler o seguinte:

Pelos que estão presos
Somos mas
Por um Chile limpo e lindo
Somos Mas
Por um Chile democrático
Somos mas
Por um Chile livre
Somos mas
Por um Chile Solidário
Somos mas
Por uma pátria de irmãos
Somos mas^[28]

[28] Transcrição da autora.



Os Carabineiros avançaram contra o cartaz e interromperam a leitura.



De maneira inacreditável, dois caminhões guanacos irromperam sobre a praça. Passaram por sobre as calçadas e pequenas muretas até encontrarem a parte central e tentaram dispersar a concentração das mulheres que vinham se sustendo corajosamente. Elas não correram.

Permaneceram abraçadas, tentando levantar as mãos em meio aos jatos e fugir dos caminhões que avançavam sobre seus corpos.



Naquele momento, com imagens tão violentas, começaram a soar os sinos da igreja de Providencia juntamente às sirenes dos caminhões, as buzinas de "e vai cair" e o canto das que ali permaneciam.



Os caminhões se retiraram certos de que tinham dispersado a manifestação. Mais uma chuva de gás lacrimogênio foi despejada sobre a praça. Eles se enganaram. Elas ainda tinham fôlego. Resistiram às bombas e voltaram a se unir novamente na parte central sob um cartaz com os dizeres: Paz e Justiça. Cantaram o coro da canção nacional do Chile.



Dulce Patria, recibe los votos
 Con que Chile en tus aras juró
 Que o la tumba serás de los libres
 O el asilo contra la opresión



Um dos últimos frames do documentário é um retrato da solidariedade. A cena mostra três mulheres passando dentro de um ônibus no momento do ato de Mulheres pela Vida, elas acenam em sinal de apoio. À medida que o ônibus se distancia, a mulher menina da janela com olhar misto de surpresa e tristeza diante da cena ali posta se contorce para acenar até quando possível.



Esse ato de MPV demonstra seu poder de organização e persistência quanto aos ideais perseguidos. O grupo tinha frentes de trabalho, cada qual responsável por cada detalhe das manifestações. Durante todo o documentário, um fator é relevante: nenhuma delas foi registrada sendo golpeada por um policial. Esse fato tem algumas possíveis explicações. As frentes de trabalho eram responsáveis por questões práticas, como a confecção de cartazes, a redação dos ritos a serem lidos, a convocação das entidades de mulheres, mas também eram responsáveis por uma grande rede de proteção.^[29] É possível acompanhar pela documentação o que chamavam de comissões, as responsáveis pela imprensa, propaganda e relações públicas. O contato com a imprensa alternativa era vasto, e o grupo tinha o apoio de revistas, fotógrafos como também de cinegrafistas, transitavam livremente para a publicação de artigos^[30]. À frente de relações públicas, a documentação^[31] revela contatos nas mais amplas redes de direitos humanos no Chile, na América Latina e no mundo. Durante o desenrolar das filmagens, nota-se a presença de vários observadores, mas, muito além dessa espécie de rede de segurança, o terrorismo do Estado chegou a um ponto que acabou por criar figuras as quais não poderiam mais ser tocadas. Um exemplo é o caso de Estela Ortiz, que teve seu marido degolado e o pai sequestrado e desaparecido. O caso causou tamanha repercussão nacional e internacional pela barbaridade e também pela função desempenhada por seu esposo, que atuava na *Vicaria de La Solidariedad* investigando casos sobre atos de lesa-humanidade cometidos pela ditadura.

Através de *Mulheres pela vida*, é possível apreender que a ditadura não foi capaz de sufocar as convicções políticas, não

[29] CL MMDH
00000135-000002-
000019

[30] CL MMDH
00000135-000009-
000009

[31] CL MMDH
00000135-000002-
000008

foi capaz de destruir os laços de solidariedade no interior das organizações de *vecinos*, a qual é uma entidade do tecido social chileno. Não conseguiu sufocar a imprensa, a arte, a criatividade. Não conseguiu sufocar a humanidade.

MULHERES PELA VIDA – PORQUE DAMOS LA VIDA DEFENDEMOS LA VIDA

A formação de *Mulheres pela Vida* se deu através de uma carta aberta dirigida a todas as mulheres chilenas por uma coletiva de imprensa (16 de novembro de 1986). A carta exalta o valor da mulher como dona de casa, pobladora, profissional, operária, escritora, camponesa, pesquisadora, em organizar-se nas mais diversas entidades femininas com a finalidade de defender seus interesses como cidadãs e que, apesar das diferenças de funções das organizações, todas têm algo em comum: o desejo de “uma sociedade mais justa e humanitária”^[32]. Pesa que somente o fato ser-mulher já se constitui um problema no ceio da sociedade chilena.

O governo militar coloca a mulher chilena sob uma dupla ditadura: agrega à milenar dominação de gênero expressa na organização patriarcal da sociedade a dominação política. Essa dupla opressão se conjuga para sobrecarregar as mulheres ao maior peso do modelo econômico imposto, fazendo-as mais vulneráveis à manipulação ideológica do terror.^[33]

A carta segue convocando todas as mulheres por uma união em torno da constituição de uma frente ampla feminina com a finalidade da restauração da democracia. Constatam que, seja qual for o grupo de que participem, ou não, a dor sentida pela discriminação, pela injustiça e pelos abusos de poder é a mesma desde a dona de casa, a pobladora até a universitária; o medo afeta a todas.

Vocês não acreditam que é possível um denominador comum, a consciência em alguns princípios e ações, sem que por eles os organismos femininos não percam sua autonomia ou deixem de lado seus programas específicos?^[34]

As mulheres amigas são convidadas a meditar sobre as inquietudes levantadas pelo grupo, que pensava não haver mais espaço e tempo para seguir esperando por algum movimento que assumisse um consenso integrador; portanto, tomaram essa iniciativa como forma de acercamento entre todos os grupos, certas de que o momento era aquele. Despiram-se de qualquer papel de autoridade sobre os demais grupos e colocaram-se em

[32] VALDÉS, Teresa. *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. Flacso, 1987.

[33] El gobierno militar coloca a la mujer chilena bajo una doble ditadura: se agrega a la milenaria dominación de género expresada en la organización patriarcal de la sociedad, la dominación política. Esta doble opresión se conjuga para cargar sobre las mujeres el mayor peso del modelo económico impuesto y haciéndolas más vulnerables a la manipulación ideológica u del terror. *Ibidem*.

[34] ¿No creen ustedes que es posible un denominador común, la consciencia em algunos principios y acciones, sin que por ellos los organismos femininos no pierdan su autonomía o dejen de lado sus programas específicos? (tradução da autora) *Ibidem*.

posição mediadora a fim de acabar com a falta de comunicação e somente promover a união. Ao final, uma reunião foi convocada para uma tentativa de diálogo conjunto sem um compromisso fechado *a priori*.

O grande ato de *Mulheres pela Vida* deu-se em 29 de dezembro de 1983, ocorrido no Teatro Caupilican, em Santiago, convocado sob o título “Libertad tiene nombre de Mujer”, em que exaltava a força e o valor feminino por sobreviver a dez anos de ditadura sob prisões, torturas, exílios, repressões e arbitrariedades.

Nos une a urgência de temer por nós mesmos como povo. Nos reúne o sentimento e a convicção de que, como nação e como grupo humano, estamos chegando ao ponto limite que exige uma ação decisiva. Ação que é urgente, Hoje e não Amanhã.^[35]

A chamada para o ato deixa claro que não havia intenção por parte do grupo de se constituir em um outro grupo, mas sim havia o forte desejo da união das mulheres chilenas por um compromisso de “ação pela vida”. Um lema unitário foi proposto em nome dessa união: *Hoy y no Mañana! Por la Vida!* Respondendo à convocatória de *Mulheres pela Vida*, estiveram presentes no teatro mais de dez mil mulheres.^[36]

Ademais, sobre os movimentos femininos, durante os primeiros anos da ditadura, as únicas organizações as quais saíram publicamente para denunciar as atrocidades cometidas pela ditadura foram as organizações femininas; essas lutavam pelos direitos humanos, buscavam por familiares desaparecidos, denunciavam a tortura, todas eram compostas e dirigidas basicamente por mulheres. Eram mães, esposas e irmãs de detidos desaparecidos as quais saíram em sua busca e proporcionaram o nascimento das primeiras agrupações. Como a da Agrupacion de detenidos desaparecidos, elas eram protegidas pela igreja católica e supostamente toleradas pela ditadura. Nesse período, havia a criação da Union de Mujeres (UDEM) e diversas outras agrupações.^[37]

A relação do Estado com tais grupos, e depois ao movimento constituído de caráter unitário, deve ser pensada por diversos aspectos: em primeiro lugar, porque parte desses grupos se formava na busca por seus familiares. Emergiram desde os anos de 1973 e sempre buscaram por informações sobre mortos e desaparecidos. Sofreram repressão e enfrentaram toda a sorte de ações estatais; contudo, é notório que mesmo as ditaduras não são capazes de calar as mulheres que buscavam pelos seus.

[35] Nos une la urgencia de temer por nosotros mismos como Pueblo. Nos reúne el sentimiento y la convicción de que como nación como grupo humano estamos llegando ao punto limite que exige una acción decidida. Acción que es urgente, Hoy y no Mañana. (tradução da autora)

Carta aberta – Libertad Tiene Nombre de Mujer – CL MMDH 00000135-000010-000004

[36] Valdes, Teresa. Mujeres por la Vida: Itinerario de una lucha - CL MMDH 00000135-000002-000003

[37] Sobre os primeiros movimentos de direitos humanos e sua formação, consultar: ORELLANA, Patricio e HUTCHISON, Elisabeth. *El movimiento de Derechos Humanos en Chile, 1973-1990*. Santiago: CEPLA, 1991.

Em segundo lugar, porque, onde quer que se organizassem, a atuação do Estado contra elas mobilizaria amplos setores da opinião pública, especialmente porque elas buscavam por informações e não tinham atuação atentatória contra o Estado ou contra as ditaduras. Obviamente, as reuniões desses grupos causaram grande desconforto, porque desnudavam o Estado, demonstravam a situação vivida e, ao se organizarem, discutiam politicamente, ampliando o leque de informações repassadas aos grupos civis. Não se tratava de ações despolitizadas, mas claramente exigia muito esforço desmobilizá-las. A organização das *Mulheres pela Vida* no Chile passou por processo repressivo bastante forte, conforme veremos, e, mesmo que mobilizassem amplos setores de opinião pública e não tivessem claro viés de classe, ainda assim, suas ações emancipatórias enfrentaram jatos de água e bombas.

Outro aspecto importante é que esses grupos constituídos conformavam frentes amplas, que não eram propriamente contrárias ao sistema econômico. Discutiam, no limite de sua atuação, o processo ditatorial e a falta de democracia, mas não colocavam limites na atuação do capitalismo. Sabidamente, o capitalismo enquanto sistema sobrevive facilmente em situações de democracia, desde que nos limites dos interesses dos segmentos da burguesia que a dominam, e lança mão de ditaduras quando considera necessário para garantir a “ordem” ou quando necessita promover reformas necessárias ao próprio capitalismo que onerarão de tal forma os trabalhadores, levando-os a mobilizações massivas. Sentindo-se incapaz de enfrentar tais reações em um sistema democrático, mesmo que nos limites da democracia burguesa, lançam mão de ditaduras. Seria, portanto, de supor que essas mulheres tivessem algum tipo de prerrogativa tolerada.

Todavia, ao longo desse item, o leitor pode perceber que não foi o que ocorreu. As imagens buscadas da época demonstraram que quaisquer formas de organizações poderiam ser atacadas, mesmo que essas não colocassem na ordem do dia a questão do sistema ou no limite o problema da propriedade privada.

Conforme visto, houve uma tremenda dificuldade desse mesmo Estado em lidar nos mesmos formatos com os grupos considerados “subversivos”, inclusive porque tal organismo tornou-se bastante grande e contou com mulheres de diversas parcelas da sociedade, incluindo-se aí setores médios e altos. Seus vínculos

se estenderam desde as mulheres trabalhadoras até algumas da alta sociedade chilena da época.

Não se trata aqui de discutir a questão da mulher na sociedade, mas perceber a organização desses grupos femininos que poderão servir para eventuais trabalhos futuros sobre o tema e lembrar, como de praxe, que basta uma crise para que o capitalismo coloque em risco as pequenas prerrogativas conquistadas pelas mulheres.

O surgimento desses grupos se deu em diferentes momentos da ditadura que pode ser dividida em duas partes: o primeiro momento de repressão generalizada – 1973-1976 – e um segundo momento de repressão seletiva – 1977-1986. Durante o período de repressão seletiva, o qual se estenderia até o final da ditadura, junta-se a crise do modelo econômico que partiria de 1982-1986. No concernente aos movimentos femininos, o golpe põe fim a um movimento de transformações políticas e sociais iniciadas pela Unidade Popular. Milhares de pessoas presas, assassinadas e torturadas dão início a um período de marginalização política pondo em evidência a importância do tecido social chileno capaz de formar tais organizações sob repressão.

Já no início dos anos de 1980, começaram a realizar os primeiros encontros nacionais de mulheres organizados pelo Departamento Feminino da Coordenadoria Geral Sindical, criado em 1976. Através desses encontros, as mulheres iniciaram um rechaço a seu papel discriminado perante a sociedade como objeto. A primeira organização feminina a qual exercerá um papel será o *Círculo de Estudios de La Mujer*, esse se definia como feminista e denunciava a existência de relações de poder patriarcalistas não somente na sociedade como também na política. Outras organizações foram tomando espaço e somando-se à luta das mulheres como: *Coletivo Mujeres de Lo Hermida*, *Comite de Defensa de los Derechos de la Mujer* (CODEM), a *Frente de liberacion Femenina*, e o *Grupo Domitila*. Em 1981, as mulheres participam do primeiro encontro feminista da América Latina. Com o acirramento da crise econômica, as mulheres continuaram com a formação de organizações. Nasceram *Mujeres por Chile* (MUDECHI), *Movimiento de Mujeres Pobladoras* (MOMUPO), *Movimiento Pro-emancipación de la mujer de Chile* (MENCH-83), *Centro de Estudios de LA Mujer* (CEM), *La casa de La Mujer La Morada* e *FEMPRESS*. *Mujeres por La vida* se formou em 1983, buscando a unidade das mulheres com a finalidade de pôr fim

à ditadura.

Não obstante, o movimento de mulheres ultrapassa as dificuldades sob o organismo protetor de Mulheres pela Vida, que tem um grande poder de convocatória, e que busca aglutinar as mulheres sob dois temas principais: as reivindicações sociopolíticas e as reivindicações feministas.^[38]

O nascimento de MPV não foi incólume e veio de um âmbito de insatisfação embalado por dez anos de ditadura, de modo que eclodiu durante o início dos anos de 1980. No tocante às mulheres, como apontou Teresa Valdes, essas eram oprimidas duplamente; primeiro pelo próprio sistema repressivo do Estado e, em segundo, por viverem em uma sociedade patriarcalista.

A constituição de 1980 veio reforçar o papel submisso ao qual a mulher estaria destinada. Consta do texto que a mulher deve obediência ao cônjuge, dita certas profissões proibidas de serem exercidas, ainda proíbe viagens ao exterior com os filhos sem autorização do marido, não dá garantias legais no caso de separação caso o matrimônio não tenha sido celebrado com comunhão total de bens.

Juntamente a esse clima opressor, também são marcantes os reflexos da crise econômica pela qual passava o país, essa não poupou nenhuma classe da população, apesar de ser mais devastadora nas classes trabalhadoras. O plano econômico implantado através do grupo *Chicago boys* favoreceu ao capitalismo financeiro, levando a uma quebra de indústrias de pequeno e médio porte, gerando um grande desemprego, principalmente quanto à mão de obra masculina, levando as mulheres a serem responsáveis quanto a grande parte da renda familiar.

A mulher foi colocada em seu papel de mãe mantenedora do bem-estar da casa e dos filhos, incluindo sua alimentação, passando a ser a principal fonte de renda familiar. De acordo com fontes de MPV, em bairros periféricos, a porcentagem chegou a ser de 80% de mulheres responsáveis pela renda. Elas saíram ao mercado em busca de qualquer remuneração, não com a preocupação da qualidade do trabalho, mas sim de levar o alimento para casa. Sem direitos, sem creche para os filhos e sob silêncio. As organizações passaram a ocupar esse espaço e cresceram exponencialmente em função de “ollas comunes” pela fome que se abatia nas periferias, creches comuns, reivindicação de maiores direitos trabalhistas e o reconhecimento da mulher

[38] “Sin embargo, el movimiento de mujeres sobrepasa las dificultades bajo el organismo paraguas de Mujeres Por La Vida, que tiene un gran poder de convocatoria, y que busca aglutinar a las mujeres gracias a dos temas principales: las reivindicaciones sociopolíticas y las reivindicaciones feministas” Las chilenas que lucharon contra la ditadura. (tradução da autora) Documento de trabalho Mujeres Hoy -12/09/2004

enquanto pessoa. Essas organizações de mulheres, de bairro, de partidos, sindicalistas, eclodiram juntamente às passeatas e às marchas de fome.

A mídia nada noticiava sobre o que ocorria no país, cumpria o papel de exaltar o lugar maravilhoso em que os chilenos e as chilenas tinham a sorte de viver. Relembrava o passado sombrio e aterrorizava a população contra o perigo comunista. Os órgãos repressores continuavam com seu papel. A CNI recolhia informações sobre líderes de movimentos e seus familiares transformando-os em alvos móveis. Essas mulheres de várias organizações que, a partir de 1983, reuniram-se por um país democrático sem mortes, sem perseguições, sem dor, sem medo sofreram tais pesadelos. Ao se colocarem à frente dos holofotes, algumas das líderes foram presas, torturadas e humilhadas.

Durante sua jornada, o MPV, como já colocado, contou com mulheres dos mais diversos grupos sociais, entre elas atrizes, artistas plásticas, escritoras, poetisas, fato que brindou seus atos de denúncia nas ruas com alegria, controvérsia, slogans criativos, sempre acompanhados de cantos, danças, rodas, lembrando a todos o gosto da liberdade e procurando romper com a atmosfera de terror imperante no país.

Foram ações de grande repercussão. A adoção do *NO +*, criado pelo coletivo *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) e adotado em 1984, este foi utilizado em uma série de ações-relâmpago pregando cartazes, convocando pessoas para restituição da sociedade democrática. Constituído originalmente por Raúl Zurita, Fernando Balcells, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, o coletivo foi caracterizado por Nelly Richard^[39] como participante da *escena avanzada* da arte chilena, o que corresponderia a artistas chilenos comprometidos a uma produção que reformulasse a arte como prática contra institucional durante os anos da ditadura. Nesse sentido, a intenção do grupo era transformar o espaço público de contemplativo em um espaço de exigências da cidadania, contando com sua participação ativa, não somente participando de ações como no processo criativo.

Definida, fundamentalmente, a partir dos escritos de Nelly Richard e, no campo literário, de Eugenia Brito, a “escena de avanzada” se constitui em torno de um grupo heterogêneo de artistas de diversas disciplinas, cuja principal característica se estabelece numa aposta programática que busca modificar as estratégias discursivas da arte no Chile, vinculando-as – em

[39] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*.

certo modo – a correntes neovanguardistas. Situada num ponto de inflexão do desenvolvimento artístico e crítico-teórico da arte chilena, a “escena de avanzada” vem colocar em questão os pressupostos discursivos e estratégicos nas diversas áreas da arte que haviam se desenvolvido até antes do Golpe de Estado de 1973, renovando de maneira definitiva os campos escriturais e plásticos da arte nacional.^[40]

Em 1986, fundem-se *NO +* e *PORQUE SOMOS +* quando houve a chamada do corpo social a tomar uma posição expressada na *Convocatória de 20 de março de 1986*. Em 1988, ano do plebiscito, um ato com mil mulheres no centro de Santiago chamado *NO ME OLVIDES* procurava denunciar a continuidade de poder de Pinochet. As mulheres carregavam silhuetas negras em tamanho natural com os dizeres que carregavam o nome de uma vítima do regime e abaixo uma pergunta: *me olvidaste?* e duas alternativas, simulando uma cédula de votação *SI* ou *NO*. A ação foi planejada para seguir no mais completo silêncio, e, posteriormente, as figuras deveriam ser penduradas ou coladas. Todas as ações dessas mulheres foram duramente reprimidas. Bombas de gás, o uso de jatos d’água, a própria violência física e prisões foram constantes durante suas campanhas.

Sua luta não se resumia aos atos nas ruas. Elas participaram ativamente das campanhas pelas convocatórias dos grandes atos de protestos, estiveram lado a lado com sindicalistas e políticos dando-lhes apoio e solicitando a presença massiva das mulheres. Atuaram também fora do Chile, denunciando a ditadura através de representações e cartas a vários países e órgãos de direitos humanos. Constituíram-se um grupo tão coeso e forte que acabaram por receber duas comitivas norte-americanas de direitos humanos. Uma foi na ocasião mais tensa do governo Reagan, o qual queria liberar um empréstimo ao Chile, e o congresso não estava disposto a tal devido às notícias de atrocidades cometidas por Pinochet. A segunda foi, na véspera do plebiscito, quando os EUA tinham as informações de que o ditador usaria de qualquer recurso para continuar no poder.

Apoiaram movimentos e instituições que não eram femininas, participando de seus atos como, por exemplo, o *Movimento contra a Tortura Sebastian Acevedo*. Defenderam judicialmente e através de denúncias todos os ataques sofridos pela *Vicaria de La Solidariedad*. Participaram ativamente nas periferias contribuindo com as “ollas comunes”^[41], denunciando os cercos sofridos pela população, disponibilizando advogados, entregando denúncias ao Secretário de Justiça, exigiam a mudança

[40] Definida fundamentalmente a partir de los escritos de Nelly Richard y, en el campo literario, de Eugenia Brito, la “escena de avanzada” se constituye en torno a un grupo heterogéneo de artistas de diversas disciplinas, cuya principal característica radica en una apuesta programática que busca modificar las estrategias discursivas del arte en Chile, vinculándolo -en cierto modo- a las corrientes neovanguardistas. Situada en un punto de inflexión del desarrollo artístico y crítico-teórico del arte chileno, la “escena de avanzada” viene a poner en cuestión los supuestos discursivos y estratégicos en que las diversas áreas del arte se habían desarrollado hasta antes del Golpe de Estado de 1973, renovando de manera definitiva los campos escriturales y plásticos del arte nacional. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92591.html>

[41] A “olla comum” ou panela comum foi recurso utilizado diante da crise para enfrentar a fome. Cada membro da vizinhança contribuía com um alimento disponível em sua residência e algumas pessoas eram responsáveis pela cocção e distribuição da comida a toda a comunidade. Esse recurso ainda é presente nas comunidades chilenas.

na Constituição para que houvesse maior atenção a um plano de moradias, principalmente após a implantação do projeto higienista pós-golpe.

Defenderam e foram solidárias à imprensa independente, que sofria ataques e ameaças. A exemplo de Rodrigo Rojas, fotógrafo que morreu carbonizado após um ataque de soldados que jogaram gasolina e atearam fogo a seu corpo e ao de sua amiga Carmen Quintana, que acabou participando de atos do MPV também.

Em 7 de julho de 1986, fizeram uma declaração pública intitulada “Com indignacion y dolor” devido à morte de Rodrigo e o sofrimento de Carmen ante a impunidade dos que cometeram tal atrocidade. Em junho de 1987, acompanharam uma marcha de jornalistas e trabalhadores do diário *Fotín Mapocho* em protesto pela prisão de um de seus jornalistas e pela liberdade de expressão; em seguida, uma comissão fez uma visita à redação do diário em solidariedade à perseguição que vinham sofrendo. Os mesmos atos de solidariedade foram repetidos com a revista *APSI*, quando da prisão de seu diretor, com a revista *Análisis*, denunciando as repetidas ameaças de morte sofridas por jornalistas.

Estiveram atentas aos encarceramentos e desaparecimentos de pessoas. A presença do grupo em prisões e hospitais psiquiátricos foi maciça. Atuavam em vários âmbitos através de denúncias a órgãos de direitos humanos, apelações a corte, cobrança de ministros, pregavam cartazes pela cidade com os nomes e rostos de presos e desaparecidos. Por vezes, lutavam pelas suas como no caso de Fany Polarolo, uma das fundadoras do grupo que foi presa em um hospital psiquiátrico.

Durante seu trajeto, conseguiram abarcar, apesar das diferenças ideológicas, muitas batalhas. No tocante à afiliação política, suas integrantes advinham das mais diversas militâncias, desde o Partido Comunista ao Partido Democrata Cristiano. Tal fator não impedia sua ação política nas ruas e sua unidade. Tiveram como última grande campanha o *NO +* batalhando pela democracia. Deixaram como saldo o empoderamento das mulheres chilenas e a participação do nascimento do movimento feminino no Chile.

Observa-se, portanto, que a imprensa independente compunha com os integrantes dessas lutas sociais, somando-se a essa expressão da luta dos trabalhadores chilenos em uma ação

simbiótica; pois, naquele momento, a ação do terror do Estado não era seletiva. O cotidiano da resistência e de denúncia desses segmentos sociais chilenos à ditadura se expressa aqui através das imagens que registraram suas organizações, como o *Movimento Mulheres pela Vida*, *Sebastián Acevedo*, movimento estudantil, trabalhadores, sindicatos das mais diversas categorias, o ressurgimento dos *comandos comunales*, de partidos políticos, de artistas e o próprio *Ictus*. Os primeiros, com seus atos públicos, recompõem o tecido social de solidariedade e os segundos transformam suas ferramentas de trabalho em verdadeiras armas, ambos ameaçadores aos olhos repressivos e ambos fortemente reprimidos naqueles idos de 1980. Enfim, conclui-se que esses entes sociais nunca desapareceram do tecido social chileno, estiveram operando, fator que gerou o poder da construção da resistência nos anos de 1980, apagamento ainda por ser melhor analisado pela historiografia.

CONCLUSÃO

A modo de conclusão, o documentário foi um meio que valorizou a história dos vencidos, com argumentos ideológicos para a elaboração de uma imagem do povo. Contém a denúncia do escândalo da injustiça social e a tentativa de politização da população pela reflexão, pela denúncia ou pela ação. Performances desmistificadoras puseram corpos a contracenar com prédios, ruas, avenidas, estátuas importantes. Instituídos ou não como patrimônio histórico, esses ícones de uma ordem pública blindada foram fustigados pelo que consolidam de impositivo e inaceitável.

A imagem transforma-se na apreensão do tempo histórico, manifestando toda a violência experimentada por uma geração que, inconformada, lutou ela própria para registrar sua trajetória. Obviamente não sem um custo. A experiência, a vivência, a construção de laços afetivos, a perda de companheiros, os riscos assumidos, o medo de circular pela cidade são o preço impossível de ser contabilizado ao se atrever a registrar a própria história que hoje se constitui em um patrimônio a ser cuidado, valorado e investigado.

Salas, ao filmar protestos de movimentos sociais contra os desmandos da ditadura pinochetista, dá lugar ao outro e lhe proporciona a relação com o mundo através de suas imagens. O documentário desse cinegrafista trata de encontros, pois, ao

deixar-se tocar pela realidade, está preparado para ver. A tentativa de pensar e procurar se reconhecer no lugar do semelhante permite à imagem captada uma relação diferenciada com o momento. Encontramos na relação dessa figura que tem seu olhar forjado nas ruas durante o calor das manifestações o fator que torna suas imagens únicas.

Analisar seu trabalho significa tratar de memórias subterrâneas, memórias dos suprimidos pela repressão. Suas imagens transmitem um legado, pois preservam a resistência e as vivências de determinados segmentos da sociedade chilena. Portanto, com base nelas, é possível reflexionar a formação de movimentos como o de familiares de desaparecidos e presos políticos, a movimentação de mulheres contra a tortura, pela democracia e por um país livre e o registro de intervenções por grupos pela paz, como Sebastian Acevedo. Sendo assim, o cinegrafista e o seu acervo tornam-se, aos olhos do historiador, testemunhas da história. Suas imagens capturadas no calor do momento das ações políticas são oportunidades de “escovar a história a contrapelo”.^[42]

[42] BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SOBRE JOGO DA MEMÓRIA

Jogo da Memória é uma obra realizada pelos artistas Marcela Lins e Guilherme Benzaquen que revisita a greve dos trabalhadores rurais na Zona da Mata de Pernambuco, em 1979, anteriormente apresentada enquanto instalação em espaços expositivos. A convite da LONA, parte desse trabalho se desdobra graficamente em diálogo com os textos do segundo volume dos Cadernos_Lona, que tem como eixo condutor o TEMPO. Utilizando-se de registros históricos e relatos dos grevistas, os artistas apresentam três eixos de materiais: as fotografias de arquivos, os documentos oficiais da época e telegramas com recortes de conversas realizadas pelos artistas com algumas lideranças da greve. A obra permeia o caderno, convidando o leitor a participar do Jogo da Memória: percorrer os rastros, combinar os fragmentos.

Não se trata de um exercício nostálgico, no sentido de um elogio ao que não existe mais. Ainda que talvez vejamos no exemplo dessa greve uma força coletiva de um movimento de trabalhadores rurais que tenhamos dificuldade de encontrar hoje, por outro lado, há um perigo de desprezarmos o presente, que perde por ainda não ter sido lido em uma narrativa que dá sentido a ele. O jogo talvez seja o de suspender essa separação entre passado e presente: buscar imaginar os futuros que eram visionados lá e aqui. Criar caminhos que nos permitam não só seguir os rumos antigos, mas traçar novos.

Num procedimento comum a alguns filmes que compõem a Mostra LONA, as obras miram para diferentes arquivos que compõem a memória das lutas sociais, intervindo nas possibilidades de leitura dos movimentos políticos do Brasil. Entre as memórias levantadas pelos artistas, se revela um outro lado do *acontecimento político*, recortam aquilo que está nas beiradas — da reação nos documentos às pessoas que compunham a luta. Ao articular os relatos dos trabalhadores

junto aos arquivos oficiais da época, abre-se a possibilidade de acessar as formas, os desejos, os esforços, os medos e as ações que construíram o período de greve. Entender o encontro entre o que aconteceu e o que acontece, num ato contínuo de se redescobrir os tempos e as lutas, que seguem sendo sempre reconfiguradas a partir de novas perspectivas, faz parte da postura estética-política neste Jogo da Memória.

ÍNDICE DE AUTORES

ALESSANDRA DI GIORGI é doutoranda em história no departamento de História Social PUC/SP, especialista e mestre em História Social pela PUC-SP, pesquisadora ligada ao Centro de Estudos de História América Latina (CEHAL-PUC/SP). Atuou como pesquisadora histórica no documentário “O dia que durou 21 anos II”, de Camilo Tavares, e é autora do livro “ Ainda assim resistimos: a mobilização social chilena a partir das lentes de Pablo Salas”. Concentra as pesquisas na História da América Latina Contemporânea, nos estudos audiovisuais em especial na estética através dos quais centra-se na análise das ditaduras latinas, abordando a violência institucional como manifestação de um Estado autocrático cuja relação com a sociedade que integra é inerentemente violenta.

CRISTINA AMARAL, formada em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), é responsável pela montagem de filmes de diretores como Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Denoy de Oliveira, Edgard Navarro, Guilherme de Almeida Prado, Joel Yamaji, Carlos Adriano, Lina Chamie, Raquel Gerber, entre outros. Mais recentemente, tem feito trabalhos ao lado de jovens realizadores como Adirley Queiroz, Jo Serfaty e Thiago Mendonça.

CLÁUDIA MESQUITA é professora do curso de graduação e do programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Poéticas femininas, políticas feministas. Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado na ECA-USP. Realizou pós-doutorado na UFC, desenvolvendo o projeto “O presente como história - estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo”.

GABRIEL ARAÚJO é jornalista formado pela UFMG, programador e crítico cinematográfico. É redator e repórter da Folha de S. Paulo, cofundador e curador do Cineclubes Mocambo, e faz parte dos coletivos Zanza e Lena Santos. Integrou a equipe de curadoria de mostras e festivais como Cinecipó, América Negra,

LONA, entre outros, e possui publicações em sites e catálogos de cinema. Um dos críticos selecionados para o Talent Press Rio 2021, foi ainda júri jovem da 2ª Semana do Audiovisual Negro e júri da Competitiva Minas do 23º FestCurtasBH.

LARISSA COSTA é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com especialização em Estudos Latino-Americanos pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e graduação em Comunicação Social pela UFMG. Integra o grupo de pesquisa “Poéticas femininas, políticas feministas”. Pesquisa cinema de mulheres no Brasil durante os anos 1980, período da redemocratização do país, e a capacidade das imagens de instaurar experiências feministas, tanto políticas quanto estéticas. Atualmente é editora geral do Brasil de Fato MG.

LUIZ FERNANDO COUTINHO é doutorando em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG e mestre em Imagem e Som pela UFSCar. É editor da Revista Madonna, tradutor no blog Vestido sem Costura e redator da LIMITE - Revista de ensaios e crítica de arte.

RICARDO LESSA FILHO atualmente realiza estágio pós-doutoral, com bolsa do CNPq, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

TETÊ MORAES é diretora conhecida pelos documentários Terra para Rose (1987), melhor filme nos festivais de Brasília e de Havana, e O sonho de Rose, dez anos depois... (2000), premiado em Havana e escolhido pelo público como melhor documentário do Festival do Rio. Nasceu no Rio de Janeiro em 1943, formou-se em Direito pela UFRJ em 1966. Entre 1967 e 1970 trabalhou na imprensa carioca e no Ministério das Relações Exteriores, até a promulgação do AI-5. Presa e exilada, viveu no Chile, nos Estados Unidos, na França e em Portugal, sempre trabalhando como jornalista, professora e pesquisadora. Em 2020, Tetê foi homenageada pela Mostra Lona.

CRÉDITOS

MLB
TUYA EDIÇÕES

CADERNOS LONA VOLUME 2

ORGANIZAÇÃO
Cris Araújo
Fábio Jota

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Luisa Murta
Cris Araújo
Fábio Jota
Iakima Delamare
Karine Assis

PRODUÇÃO EDITORIAL

Iakima Delamare
Cris Araújo

PROJETO GRÁFICO

Ana Cecília Souza e André Victor

REVISÃO E PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

Ana Luisa Murta
Karine Assis
Pauliane Coelho

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C122 Cadernos Lona : Tempo / Cris Araújo e Fábio Jota (orgs.). – Belo Horizonte : Tuya Edições, 2023. (Cadernos Lona, 2).
127p. : il. ; PDF ; 10MB

ISBN 978-65-87573-15-1

1. Cinema. 2. Artes Visuais. 3. Movimentos Sociais. 4. Militância. 5. Ocupações. I. Araújo, Cris. II. Jota, Fábio. III. Murta, Ana Luisa. IV. Delamare, Iakima. V. Assis, Karine.

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 Mu-
nicipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte,
por meio do Edital BH nas Telas 1460/2021