



PRODUÇÃO



amarillo.

APOIO



REALIZAÇÃO



INCENTIVO



CULTURA



PREFEITURA  
BELO HORIZONTE  
GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

1460/2021

# EDITORIAL

Esta publicação é parte e deriva de 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 prenderem a uma linguagem ou a um campo de conhecimento específico, as publicações têm uma diversidade de vozes e gêneros textuais e constituem 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.

## **TERRITÓRIO**

O último volume dessa primeira leva de Cadernos LONA reúne textos a partir do eixo TERRITÓRIO. Esse é um tema que atravessa e define a LONA desde o início, quando começamos a pensar numa mostra de cinema com filmes que tematizam a luta pela moradia e pela terra no campo e na cidade, nas ocupações, nos acampamentos, nas retomadas, nas favelas e nos territórios tradicionais. Vale lembrar que a primeira edição da Mostra LONA ocorreu em maio de 2020, no auge da pandemia de covid-19, quando as medidas de isolamento social eram a única alternativa frente a um governo fascista e genocida que parecia ver na tragédia a possibilidade de avançar seu projeto de extermínio. A LONA surgiu então da parceria entre um movimento social, o MLB – Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas, e pessoas ligadas à área do cinema, buscando nos filmes uma fonte de energia para passar por esse momento difícil, sem se esquecer da potência que a luta coletiva tem pra transformar o mundo.

Alguns dos textos reunidos neste caderno foram escritos durante a primeira edição da LONA e, aqui, conectam-se com novas e

inéditas produções escritas, se aproximando mediante a rebeldia de lutar pela existência de lugares onde se possam florescer vida e utopia. Eles apontam para os territórios, para as experiências vividas por cada um que luta para ter onde construir um território para si e para os seus, incluindo aí não só os que virão, mas também seus ancestrais. Isto é, um chão que é construído, sonhado e é também retomado.

No texto que inicia este volume, *Correr pelo território*, Rafael Mello analisa os filmes de Anderson Lima, curtas que abordam o cotidiano das ocupações urbanas a partir da perspectiva das crianças e que foram essenciais para a construção da relação entre as ocupações do MLB e o cinema. Ele discorre sobre o processo de realização dos filmes, focando o processo pedagógico das oficinas organizadas por Anderson nas quais os filmes são construídos junto com as crianças.

Já nos textos *Chão* e *Entre Lonas e Entulhos*, as artistas Leiner Hoki e Dayane Gomes discutem dois filmes exibidos na Mostra Atravessamentos da LONA (respectivamente, "Chão" e "Derubada"). Ambos os textos nos transportam para o senso de urgência que os filmes discutidos portam, assim, nos mostram como essas duas produções cinematográficas tanto nos apresentam uma luta, e como ela se organiza e pulsa, como possibilita questionamentos em torno daquilo que uma parcela de espectadores podem não conhecer, ou reconhecer, provocando-o ou sensibilizando-o.

Em *Filme de Luta*, Marcela Silviano Brandão, professora de arquitetura da UFMG e aliada desde muitos anos do MLB, escreve sobre o filme homônimo chamando atenção para as formas como os moradores das ocupações articulam a luta e o direito à moradia no Brasil.

Na *entrevista com Poliana Souza*, temos acesso à percepção de uma coordenadora nacional do MLB e moradora da Ocupação Eliana Silva em Belo Horizonte sobre a relação do movimento com o cinema. Sobre como ele impacta os moradores das ocupações e como ele se inscreve num panorama maior das transformações, seja no trabalho de agitação seja na propaganda dos movimentos sociais na última década.

Fabio Jota e Joyce Delfim problematizam em ensaio as noções de "derrota" e "vitória" no imaginário social, tomando como pon-

to de partida o filme *Conte isso aqueles que dizem que fomos derrotados*. Os autores apostam nas narrativas de resistência como uma forma de imaginar um horizonte utópico mesmo nas conjunturas mais adversas.

No último texto deste caderno, Mirrah da Silva faz uma cartografia do cinema produzido em São Paulo, especialmente aquele que tematiza a luta das ocupações urbanas nesta que é considerada a cidade com o maior déficit habitacional do país. Com base na elaboração de uma relação fundante da capital com a colonização, Mirrah propõe e pergunta: o que são essas ocupações senão novos quilombos verticais e horizontais? E, nesse gesto cartográfico, aponta para a forma como a reinvenção das formas de habitar reflete nos modos de captar e organizar suas imagens. Isso ocorre em um movimento que pode contextualizar historicamente seus sujeitos como colaborar em processos que possam barrar despejos.

Por fim, o trabalho visual presente neste volume são obras de Lorryne Antonielle. A artista vive na Ocupação Eliana Silva, na periferia de Belo Horizonte, e é militante do Movimento de Mulheres Olga Benário, movimento parceiro do MLB. Sua produção artística está intimamente conectada com esse território. Suas pinturas, a um só tempo, retratam personagens e situações da vida cotidiana e de luta e ativam memórias de acontecimentos. São obras que retomam as artes plásticas enquanto um dispositivo de registro de situações históricas e de suas personagens fundamentais, compondo uma mitologia da Ocupação feita de crianças e mulheres que constroem a luta pela moradia.

Sabemos que as mulheres com frequência lideram a luta pela garantia de um território onde possam produzir uma vida coletiva digna de ser vivida. Para isso elas enfrentam a violência machista, o racismo, a LGBTfobia e a desumanização cotidiana que o capital infringe a todos aqueles que explora. Dedicamos esse caderno a todas as mulheres que lutam pela terra: aquelas que lideram as ocupações urbanas, as que estão à frente dos acampamentos sem-terra e assentamentos da reforma agrária, as que defendem os seus quilombos, aldeias e territórios tradicionais, as que se esforçam para construir uma coletividade nas periferias e todas aquelas que estão engajadas em construir lugares onde viver seja uma responsabilidade coletiva.

# 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**

CORRER PELO TERRITÓRIO: EXPERIÊNCIAS DE OFICINAS AUDIOVISUAIS COM CRIANÇAS NA OCUPAÇÃO ELIANA SILVA **11**

RAFAEL MELLO

CHÃO **18**

LEÍNER HOKI

ENTRE LONAS E ENTULHOS **27**

DAYANE TROPICAOS

FILME DE LUTA: HISTÓRIAS DE OCUPAÇÕES URBANAS DE BELO HORIZONTE **48**

MARCELA SILVIANO BRANDÃO

ENTREVISTA COM POLIANA SOUZA, COORDENADORA NACIONAL DO MLB **56**

FÁBIO JOTA E KARINE ASSIS

POR BAIXO DA LONA, CONTINUAMOS A CONTAR E A OUVIR NOSSAS HISTÓRIAS **56**

FÁBIO JOTA E JOYCE DELFIM

SP LONA **56**

MIRRAH DA SILVA

SOBRE AS OBRAS **63**

ÍNDICE DE IMAGENS **64**

ÍNDICE DE AUTORES **64**

CRÉDITOS **66**

Muita gente pintou casa, eu também pinte. Mas as minhas casas não têm parede, nem teto, nem piso. É só a lona. É a casa mais querida, mais desejada. Não tem frio, nem chuva, nem polícia que a derrube.

*diário da artista lorryne antonielle*



# CORRER PELO TERRITÓRIO: EXPERIÊNCIAS DE OFICINAS AUDIOVISUAIS COM CRIANÇAS NA OCUPAÇÃO ELIANA SILVA

RAFAEL MELLO

Fevereiro de 2013. O cineasta Anderson Lima chega à Ocupação Eliana Silva a convite da coordenadora do MLB, Poliana Souza. A ideia inicial seria gravar um documentário sobre a ocupação em três dias. Percebendo o profundo emaranhado de camadas da Ocupação, o realizador vê a impossibilidade de contar essa história em tão pouco tempo. Observando o local, ele percebe um grupo de crianças discutindo por conta de um par de chinelos e um jogo de futebol. Anderson se dirige a Poliana: "O que eu posso fazer é um filme com as crianças sobre o território do brincar, que eu estou vendo que eles estão passando por uma situação complicada com o chinelo, toda hora eles estão brigando. Posso?". Anderson chega com a câmera em mãos e se apresenta aos meninos "Oi, vocês gostariam de participar de um filme?". Os meninos associam filme à memorização de falas, levando a uma rejeição: "Filme, não. A gente não consegue decorar as coisas nem da escola". Anderson provoca: "Não precisa decorar. E o personagem de vocês vai ter o nome de vocês, e as falas vão ser as falas que vocês mesmos disseram ontem e hoje. E aí?". "Se for assim, é mais fácil", respondem.

As gravações culminaram em *A Rua é Pública* (2013). Na história do filme, feito entre a parceria e o improviso conjunto, os garotos da Eliana Silva Vítor, Kauã, Alexandre, Davizinho, entre outros,

se reúnem com o intuito de achar um local para jogar futebol. De casa em casa, os colegas vão se juntando e chamando uns aos outros. No entanto, não existe campo de futebol, o que os obriga a usar a criatividade, improvisando campos em terrenos ou áreas de construção da ocupação. As crianças são repreendidas pelos moradores, que argumentam não se tratar de local para a prática de esportes. Mesmo assim, elas resolvem improvisar sandálias como traves, afinal, “a rua é pública”, como diz uma delas na fala final. O filme teve ampla rodagem, tendo sido exibido em vários festivais no Brasil e na Inglaterra, sem falar na viralização na internet, que alcançou cerca de 4 milhões de visualizações apenas no YouTube, fora as exibições alternativas e em festivais. O filme traz reflexões acerca da relação desses sujeitos com os espaços nos quais estão inseridos, mobilizando coletividades, criatividade e senso de afirmação crítica a partir de uma situação rotineira e ordinária para as crianças. Segundo o coordenador no MLB, Aiano Bemfica, *A Rua é Pública* mostra para o MLB que o cinema é um espaço público de atuação, de disputa de linha política, de disputa de narrativa e de construção histórica. E foi um filme muito contado dentro da ocupação, muito visto. Sempre que ia fazer uma ação na ocupação, passávamos *A Rua é Pública*”.

Este é o primeiro filme feito junto aos territórios do MLB. Ele faz o movimento ver o cinema como espaço de atuação política. Apenas em 2016, três anos mais tarde, o MLB começa com a produção sistemática e estratégica de filmes voltados propriamente para o cinema<sup>[1]</sup>. Ainda segundo Aiano, “até então o material que a gente fazia era muito pra internet, a gente estava muito focado em suprir uma demanda de comunicação do MLB. Qual o sentido de um movimento fazer filme? O movimento não tem a pretensão de ser um autor, de consolidar seu nome na história do cinema, isso não é da pretensão do cinema, mas ele pode fazer isso como espaço de mobilização, de catalisação de capital político, de construção de novas redes de aliados, de denúncias, de reverberação das lutas. Acho que o filme mostra isso pro MLB”. Entretanto, nosso foco aqui é um tipo de produção muito específica. *A Rua é Pública* foi o primeiro de uma série de filmes seguindo o método de oficinas colaborativas com os jovens das ocupações. Além desse filme, a experiência das oficinas com crianças e jovens da Eliana Silva ministradas por Anderson Lima deram origem aos filmes *Palmilha*, *Zaga de Bonecas*, gravados em 2013, logo após *A Rua é Pública* e *Papagaio Verde*, *Aniversário e Castigo*, *Menino que Mitou na Bike sem Freio* e *foi Brincar de Casinha*, feitos no contexto

[1] O MLB-MG tem no audiovisual um eixo incisivo de luta, sendo produtor de importantes filmes brasileiros contemporâneos, como *Na Missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, Kadu Freitas, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre Nós Talvez Estejam Multi-dões* (Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito, 2020), entre outros.

das atividades do Festival CineCipó, de 2017. Nossa proposta é analisar esse conjunto de filmes, colocando em perspectiva a relação desses jovens com o território habitado através de suas autoencenações. Mediante gestos, posturas e ações dessas juventudes, como tais narrativas *inventam* esses locais? Para tal percurso, trazemos relatos sobre o método utilizado, assim como a análise das figuras cênicas e modos de encenação que aparecem no conjunto de filmes.

É interessante perceber que, nesses filmes, se instaura uma pedagogia que reverbera formas de vivências coletivas na ocupação. Algumas ações comuns no ambiente da ocupação são reproduzidas pelas crianças no desenrolar das histórias. Por exemplo, a mobilização porta a porta, passar de casa em casa conversando com as pessoas e marcando reuniões, como em *A Rua é Pública*, as assembleias em *Zaga de Bonecas*, quando Gabi usa um megafone para convocar as colegas, ou a vaquinha para ajudar Kamile em *Palmilha*. As oficinas têm papel de integração da juventude, além de formar um espaço de discussão coletiva sobre as narrativas cotidianas da ocupação. Elas são instrumento para que os sujeitos reflitam em conjunto sobre o território em que vivem. “Construí-lo ao mesmo tempo que conhecê-lo”, como diz Edinho Viera, coordenador do MLB que participou de várias dessas oficinas, em relato durante o IX Colóquio Cinema, Estética e Política, promovido pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG.

## AS OFICINAS

Em geral, cada um dos filmes realizados nas oficinas com Anderson Lima é feito de três momentos. Primeiro, acontecem conversas e dinâmicas de grupo, em seguida pergunta-se aos jovens: “você quer falar sobre o quê?”. E o improviso é feito a partir disso, sendo as falas pensadas no momento a partir das percepções dos jovens. Ao final, oicineiro passa o dia editando o filme, para que ele possa já ser exibido à comunidade. Para entender melhor, voltamos ao contexto de produção de *A Rua é Pública*. Em um primeiro momento, Anderson diz que gostaria de entender “por que as crianças estão usando uma estaca como trave, ontem à tarde com garrafas pet e pela manhã com chinelos?”. Os meninos contam as dificuldades para jogar futebol na ocupação, e Anderson traz a proposta: “A partir de agora, vocês vão me contar essa história só que teatralizando, então em vez de vocês me contarem o que aconteceu, vamos contar como se ela estivesse acontecendo e eu vou ter um combinado com

vocês. Vocês nunca olhem para a câmera. E aí vocês vão me contando o que aconteceu fazendo igual ao dia que aconteceu no momento que aconteceu. Rapaz, eu comecei a filmar às 10h da manhã e terminei às 17h30 da tarde. Sem roteiro prévio nem nada. Eu nem sabia que ia fazer esse filme”. O filme foi se desenvolvendo a partir das percepções, das prioridades e dos pontos de vista dos jovens. “Jogávamos marcando com o chinelo e dava confusão porque toda hora que a bola não ia rasteira dava briga. E aí, primeiro, resolvemos o problema colocando uma garrafa pet. Só que a garrafa caía quando batia na trave. A gente teve a ideia de pegar as estacas que marcam os lotes. E deu certo”, disseram.

Lembramos da passagem na qual Walter Benjamin defende que “cada pessoa tem o direito de ser filmada” (2012). Para o filósofo alemão, o cinema perturba a distância entre autor e público. Durante séculos houve uma separação rígida entre os escritores (em número reduzido) e os leitores (em grande número). No lugar da exaltação especialista, Benjamin propõe a formação politécnica, em que a “qualidade” de uma obra não é medida somente por seu posicionamento político, mas em como provoca regimes de produção “de dentro”, fazendo, assim, surgir novos autores e não consumidores. Para o autor, o mundo do trabalho moderno irrompe um saber falar – ou “encenar” – sobre esse trabalho. Desse modo, a modernidade, com a extensão do “direito de ser filmado”, oferece condições para a autoencenação dos povos diante da câmera. A explosão de novas mídias põe em jogo um reordenamento sensível do aparecimento de sujeitos, em que a separação primeira produtor-receptor é posta em xeque. A “reivindicação do direito de ser filmado” se recoloca. Convocando Paulo Freire, a existência humana não pode ser muda – existir humanamente, *pronunciar* o mundo e dizer a palavra não deve ser privilégio de alguns, mas direito de todos (2021, p. 108-109). Pensamos a autoencenação como uma forma de pronunciar o mundo com o próprio corpo diante da câmera.

Mesmo nas ficções feitas nas oficinas do MLB, os personagens preservam os nomes dos atores, por exemplo, o que não pode ser entendido como um simples detalhe, como explica Edinho Vieira, que ministra oficinas e trabalhou como assistente de produção e direção em alguns dos filmes que trazemos.

Não é nem se sentir representado por um personagem, é se sentir parte disso. É você mesmo. É sua vida ali naquele espaço. Essa questão do papagaio é importante<sup>[2]</sup>. A gente poderia ter forçado a barra e dizer “vocês precisam fazer um

[2] Edinho se refere a *Papagaio Verde* (2017), filme feito na ocupação Esperança (Izidora), através de um processo de oficina, e que se passa durante um torneio de papagaios na ocupação.

filme para falar sobre a moradia”, forçar uma fala, mas criança é criança. Era época de vento na ocupação e só se falava em papagaio. O que que ela faz na ocupação? Ela brinca. Ela tem amigos, ela vai para a escola, estão para eles é importante falar sobre o papagaio, por exemplo. É o importante para a criança naquele momento. (VIEIRA, 2022)

Nesse processo o filme se torna um “horizonte possível”. O cinema deixa de ser somente uma sala escura onde quem tem condições financeiras se senta em poltronas e assiste a histórias de um mundo imaginário, para se tornar uma ferramenta possível ao alcance de todos. Os outros filmes surgiram em um processo muito semelhante. A partir da observação conjunta e da partilha de relações com o espaço social, as narrativas são construídas partindo da experiência dos jovens que, com suas posturas e gestos criativos, *inventam* os territórios em que vivem. Temos como hipótese a ideia de que essas autoencenações da juventude aparecem imbricadas aos espaços sociais, mas sem reduzi-los a enquadramentos prévios, tais como a polarização “morro x asfalto”, que teima em se reproduzir em outros momentos do cinema brasileiro. Ou seja, é como se os gestos dessa juventude, nos processos de produção audiovisual, não estivessem apenas inseridos nos lugares, mas participassem da própria invenção destes, profundamente mergulhados em processos de construção e de *fazer cidade* a partir do ato de *ocupar e resistir*.

A experiência de *Papagaio Verde* ilustra bem esse método de observar elementos rotineiros e aparentemente “pouco significantes” acerca de uma realidade imediatamente próxima desses meninos e meninas e usá-la como dispositivo para uma narrativa que estimule as sensibilidades dos mundos possíveis. Ao mesmo tempo faz um importante movimento de mostrar que o cinema não é apenas um conjunto de falas decoradas feitas por grandes produtoras, e sim que ele está próximo de nossas vidas, que é um horizonte possível, ferramenta pronta para ser praticada junto aos sujeitos e ao território. Sobre a história de *Papagaio Verde*:

la acontecer a oficina e o pessoal não vinha. Eles estavam terminando de fazer papagaio. Aí chegaram todos à oficina de cinema com um papagaio na mão porque eles iam soltar depois. Aí eu dava intervalo, os caras soltavam o papagaio, eles eram viciados em papagaio. A gente fica esperando um tempinho de liberdade pra poder soltar o papagaio, que por si só já é algo incrível. Você solta o bagulho, o vento leva e vai subindo, subindo, subindo... Mas eu acho que o que me toca é o moleque chegar e falar “a gente fica esperando um pouquinho de liberdade pra poder botar o papagaio pra voar”. Eu

pensei no papagaio caindo no quintal de alguém que tivesse um papagaio e aí esse papagaio ia ser verde. E haveria uma confusão em cima disso. E aí eu fui atrás de alguém da comunidade que tivesse um papagaio. Encontrei e perguntei se a pessoa queria participar. (LIMA, 2022)

Na história do filme, a ocupação é movimentada por um torneio de papagaios, em meio a isso, uma das pipas cai na casa da vizinha, a dupla de crianças corre para salvar o brinquedo, só que a vizinha diz que tem um “papagaio de verdade”. Intrigada, Melissa, a menina protagonista da história, deseja entender melhor essa história e descobre que se trata do bicho papagaio que a vizinha cria em casa.

No conjunto de filmes, percebemos vários momentos em que os jovens “quebram a quarta parede” e olham diretamente para a câmera. Sobre esses olhares, Anderson Lima conta que não olhar para a câmera é justamente a “única condição”, único pacto formalmente firmado, para a gravação das cenas. Entretanto, esses olhares acontecem e não prejudicam os filmes. O diretor traz uma visão interessante acerca de por que as crianças tendem a olhar para a câmera nas gravações. Para ele, não é para a lente que a criança olha, e sim para o adulto que está gravando, para saber se “está fazendo certo”:

Infelizmente a escola e a igreja trabalham com a lógica do erro e do castigo, então a criança cresce com medo de errar. Quando a criança olha para a câmera, ela não está olhando porque acha a câmera interessante. Ela está olhando para mim e eu estou atrás da câmera. Eu estou proporcionando para ela uma coisa que a escola nunca dá que é o direito de falar, de se expressar. Quando eu abro a boca e falo assim “pode falar com as suas próprias palavras”, às vezes a criança olha para mim e fala, ela não verbaliza isso, mas eu vejo nos olhos dela que ela está dizendo: “mas eu não tenho as minhas próprias palavras, tudo que eu disse até hoje na minha vida foi porque alguém mandou eu dizer daquele jeito”. Eu tenho que olhar pra ela e fazer assim: “e na hora do recreio?”. É aquela criança que eu quero. É isso. Aí ela diz “Ah tá, fica mais fácil”. Eu sinto direto que a criança, quando se expressa, ela olha para a câmera porque ela quer saber se “é assim?”, “tá certo?”, “eu fiz bem?”. Ela se preocupa em como aquele cara que está proporcionando pra ela um momento tão divertido e diferente pode se agradar com aquilo que ela está oferecendo. Ela olha para a câmera porque quer saber uma avaliação do que ela fez. Porque o medo de errar é só o que existe. Porque se ela erra na escola a professora dá uma nota baixa, se ela erra na lição a professora faz um x, se ela erra em voz alta, a turma repudia, se erra em casa o pai dá uma bronca ou a mãe dá um grito, se erra na igreja ela vai ser castigada por Deus. Ela está na fase de absorver o mundo, só que o mundo que oferecem para ela é um mundo tão castrador que não vale o direito nem sequer de errar. (LIMA, 2022)

Ressaltamos o gatilho que se revela quando se evoca a “hora do recreio”. O intervalo tem papel fundamental no processo de criação. É um fértil terreno de repensar o tempo, superar a roda viva do cotidiano e pensar reflexivamente sobre nossa presença no mundo. Seguindo a ideia do pensador Jacques Rancière, de forma geral, o *intervalo* seria uma renegociação do tempo que fragmenta as formas contemporâneas de trabalho e generaliza a partilha de experiências. É um momento para respiro que nos atenta para os regimes de dominação da vida que, por seu caráter dinâmico, passam despercebidos. O fazer fílmico em contextos de disputa se coloca como um possível respiro transformador, em que os ritmos do trabalho são suspensos em prol de um olhar para as condições de existência.

Estes momentos são frequentemente considerados como explosões efêmeras, após a ordem normal das coisas retoma seu curso habitual. Mas um momento não é apenas um ponto que se dissipa no curso do tempo. É também um *momentum*, um peso colocado na balança que não muda simplesmente as relações de força, mas a própria configuração daquilo que é perceptível e pensado e, por conseguinte, daquilo que é possível. (RANCIÈRE, 2011, p. 93)

Podemos destacar a experiência do filme *Papagaio Verde*. Segundo Anderson Lima, as crianças soltavam papagaios a todo momento que tinham tempo *livre*, o que deu partida à ideia inicial do filme. Segundo ele, os meninos diziam: “a gente fica esperando um pouquinho de liberdade para poder colocar o papagaio para voar” (LIMA, 2022). Anderson Lima aciona então a ideia do intervalo (ou “recreio”) para estimular a expressividade das crianças.

Citamos esses exemplos para fortalecer nossa aposta de que, em muitos filmes de luta do MLB, as crianças aparecem como uma força que solicita investigação. Afinal, em um primeiro momento, devido à sua idade e à sua fragilidade, as crianças e os jovens parecem estar fora do epicentro da luta por moradia à qual se dedica o MLB. Entretanto, alguns filmes do movimento, como os citados acima, sugerem que essa juventude tem um protagonismo na vivência da luta, para além do que poderíamos supor inicialmente – apenas como vítimas passivas ou encarnações de vulnerabilidade. É a presença delas nas imagens que nos oferece evidências disso. Essas aparições surgem diante de encenações de si que se desdobram em gestos, atitudes, movimentos recorrentes – entre eles, destacamos a corrida.

## CORRER PELO TERRITÓRIO

Nesses filmes, percebemos a reincidência de crianças correndo em espaços previamente vazios, tendencialmente nas “aberturas” ou primeiras cenas. No prólogo de *Aniversário e Castigo* – que intercala um clipe com panorâmicas da ocupação e cenas cotidianas do morro – duas crianças subitamente correm diante da câmera com olhar voltado para as lentes. Já na segunda cena de *Papagaio Verde*, uma criança surge do fundo da rua para indagar à colega sobre um torneio de pipas. Nesse momento, outras três crianças surgem do contracampo, correndo no sentido oposto. *Palmilha* (2018) também traz, logo no primeiro plano, uma criança que corre subindo o morro. Na terceira cena, a menina protagonista, em busca de uma palmilha para que sua amiga Gabi possa jogar futebol, corre ladeira abaixo pela ocupação (Figura 36). Segue-se na mesma dinâmica: do espaço vazio, surge a criança que corre e dá movimento à cena.



**Fig.1** Cenas iniciais de *Palmilha* e *Aniversário e Castigo*

Portanto, os filmes recorrem com frequência à corrida das crianças em cena como um dos primeiros movimentos de seus roteiros. Elas irrompem e quebram com o vazio do cenário das paisagens e das ocupações. A corrida é o que “abre”, tanto no sentido formal, usando esse gesto como uma forma de “abrir” cada filme para a vida na ocupação, que não é estanque, mas pulsa e se movimenta a todo momento. Nesses casos, a corrida inaugura um modo de aparição em cena. Em resumo, a corrida representa o *vir à cena inicial*, em que o *antes* é território vazio de presenças humanas diretas, encaminhando-se para um *depois* em que esse mesmo território está ocupado e em movimento.

Fazemos um movimento comparativo desses filmes com *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). O cotejo se justifica por se tratar de um filme que volta suas lentes para então recentes ocupações periféricas e em que os jovens moradores da ocupação do Morro do Pavãozinho também interpretam a si próprios. Além disso, ressaltamos a importância política de colocar esses filmes no MLB ao lado do clássico cinemanovista brasileiro, justamente para identificar a produções desses filmes contemporâneos de produção alternativa dentro da tradição do cinema brasileiro, com suas vizinhanças e seus afastamentos.

Nas cenas iniciais de *Couro de Gato*, vemos as crianças se preparando para mais um dia no morro, carregando toneis d'água ou preparando o amendoim que será vendido na “cidade”. Uma delas também aparece em cena vinda do fundo de uma ladeira (Figura 38). Em vez da bola, latas d'água, em vez da palmilha, porções de amendoim a serem vendidos na “cidade”, que vemos do alto do morro. Se nos filmes antes mencionados as crianças correm para chamar os colegas para jogar bola, empinar pipa, ajudar o amigo a sair do castigo ou a amiga a achar uma palmilha, aqui elas se preparam para mais um longo dia de trabalho. Em *Couro de Gato*, a cidade é o lugar da exploração, da demarcação rígida de classes, que não se compadece de estender suas contradições até as crianças, figuras da inocência e marcadas pelo subdesenvolvimento. Nos filmes do MLB, a cidade também é um lugar de injustiças, mas que se move com a luta ativa por desejos e direitos, com a busca ávida pela construção do destino, como numa corrida. Nos dois planos abaixo, ambos de cenas inaugurais dos respectivos filmes, também vemos a paisagem por um ângulo parecido, em que a criança corre de frente a uma subida de morro; o chão de terra batida e até a presença da vegetação se assemelham; ao fundo, a cidade, mas não a mesma cidade. Em *Couro de Gato*, a cidade que vemos é a da classe média, onde

as crianças têm que se expor todos os dias para ganhar a vida. Em *A Rua é Pública*, a paisagem urbana que vemos ao fundo da fumaça é a da própria ocupação. No primeiro, a cidade é o que acirra e explicita a opressão e a desigualdade social; no segundo, trata-se daquela que luta para ser vista e entendida como cidade.



**Fig.2** Cenas iniciais de *Couro de Gato*, *Palmilha* e *A Rua é Pública*.

A corrida culmina num modo de aparição em cena, não como extensão de um ambiente hostil, que os projeta e determina, mas dentro de uma lógica de resposta a essas condições e contradições, e com base em suas próprias agências inventivas. Por exemplo, em *A Rua é Pública*, quando a ferragem, as sandálias e as garrafas *pet* viram a trave, a rua vira espaço de lazer, ou ao final de *Aniversário e Castigo*, em que os meninos e as meninas improvisam uma festa de aniversário para Lucas. O filme não é só testemunha, mas provoca a inventividade das crianças, que, em suas brincadeiras, gestos mínimos, como o uso das ferragens da construção de uma casa como traves, “reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, presencialmente, e apenas para elas”, como diz Benjamin (2013).

O conjunto de filmes também registra momentos de um espaço em transformação, um mover da história. Ainda em *A Rua*

é *Pública*, na cena final, vemos as crianças usando o campo recém-inaugurado. O filme seguinte, *Aniversário e Castigo*, abre com cenas de uma partida de futebol, num campo já consolidado, com as estacas das traves já cravadas. O direito básico que é “dado” de saída, se olharmos apenas para o filme de 2017, aparece como um fluxo constante de lutas e disputas se o virmos junto ao filme de 2013. Ou seja, *A Rua é Pública* foi filmado no começo da Eliana Silva, muitas ruas estavam sendo abertas, por isso havia muita poeira, muitas casas ainda em construção, como quando os meninos querem usar a estrutura de uma delas como traves, inclusive. É um momento de intenso diálogo e debate na comunidade em direção à construção coletiva do espaço, que reverbera na narrativa das crianças.

Tem muita assembleia, muita mobilização, muita manifestação, muita resistência. As crianças enxergam muito isso também e acabam reproduzindo essas coisas que elas vão enxergando. Aqui na [Ocupação] Carolina, no começo, as crianças brincavam muito de fazer assembleia, por exemplo. As crianças se reuniam para fazer a assembleia delas também. Tinha muito dessas questões. (VIERA, 2022)

A corrida tem função emblemática pautando até mesmo o comportamento da câmera e atuando como composição *em movimento* de sujeitos a partir da relação destes com o espaço. Assim, a corrida expõe um ponto de contato afetivo com o território em disputa. Além dessa sequência de *Papagaio Verde*, os *closes* nos pés das crianças ao longo das corridas aparecem sobretudo em brincadeiras. Em *Palmilha*, a história gira em torno da impossibilidade de uma das meninas jogar futebol (novamente) pela falta de uma palmilha, um ponto de contato possível dos pés da criança com o território da ocupação.

**Fig.3** Destaque para corridas em *Papagaio Verde*.



A recorrência da corrida a revela como ação central para se perceber a sensibilidade e a invenção das crianças e dos jovens junto ao território. Em *Papagaio Verde*, logo após a sequência de cenas que mostram as crianças no torneio de papagaios, Melissa, a menina protagonista, e seu colega acidentalmente deixam a pipa cair na casa da vizinha, Dona Creuza. Como, segundo as regras do campeonato, a pipa não pode deixar de voar por mais de três minutos, as crianças buscam a pipa para permanecer no torneio. Posicionando a corrida como elemento central a ser filmado, a câmera se coloca à disposição, criando uma sequência de ação, com planos rápidos, somados a uma trilha sonora percussiva acelerada, que lembra a usada na perseguição de *Couro de Gato* – sucedem-se planos gerais das crianças correndo pela ocupação, olhando para cima em busca da pipa, e também planos de detalhes, que trazem seus pés em movimento e em contato com o solo.

Na história, Elisa conhece o papagaio da vizinha: trata-se de um papagaio de verdade, um animal. Há uma cena de diálogo em que a garota questiona: *"Por que você prende ele? Não precisa prender ele ali na gaiola"*. Aqui, destaque para o enquadramento, em que a criança também aparece presa na tela entre as grades da gaiola do papagaio. Há, portanto, um momento de identificação e aproximação da atriz-personagem, que de alguma forma se vê no lugar do animal e se coloca no lugar dele. A sensibilidade de Elisa reverbera numa alteridade que, a nosso ver, poderia retomar a solidariedade dialógica freiriana, pois a identificação da menina não é estanque, não é um dispositivo delimitador, mas provocativo: a partir do choque com uma realidade sensível, sua reflexão ganha força. Na fluidez da cena, ao questionar, a criança cria sua própria liberdade imaginativa.



**Fig.4** Diálogo entre Elisa e Dona Creuza em *Papagaio Verde*.

*"Eu quero que você solte o papagaio para ele viver a liberdade dele", diz Elisa. Enquanto o papagaio (pipa) pode usufruir da liberdade, o papagaio (bicho) tem de ficar preso na gaiola. A menina diz: "Vamos ver se ele quer a liberdade dele". Na sequência, a criança aparece fora do enquadro das grades da gaiola, depois do questionamento sobre o papagaio. O papagaio então se nega a voar e a vizinha diz: "Se é criado com gente, não vai aprender a voar. Gente não voa". A menina olha o papagaio. "Ele tem asa, acho que devia estar no céu". Há uma discordância com Dona Creuza: "Se ele nunca viveu na natureza, como que vai voar?". Ao final, em locução off, Elisa traz uma fala significativa: "Tem gente que prende os outros, mas jura que os outros vivem em liberdade. Mas na verdade nem eu sei direito o que é liberdade. Eu só sei que se eu fosse pipa, papagaio ou tivesse asas, eu nunca ia ficar sem voar, voar deve ser muito legal, liberdade, sabe". A câmera acompanha a sua caminhada pelo morro ao final do filme, de uma forma estética que lembra o final trágico de *Couro de Gato*, após Paulinho entregar o gato para a confecção de tamborins, como já analisado. Só que, dessa vez, os desejos e os sonhos da criança não são massacrados pelas injustiças sociais. O desejo do ator/atriz-personagem factualmente não se concretiza: o gato não fica com Paulinho e o papagaio não ganha a liberdade que Elisa gostaria. Em *Couro de Gato*, a caminhada final de Paulinho mobiliza a sensibilidade pela tragédia do subdesenvolvimento. Em *Papagaio Verde*, a caminhada final reflete um questionamento de Elisa propiciado por uma situação concreta à sua volta. Guardadas as diferenças de contexto, as circunstâncias vividas pelos atores-personagens nos filmes nos remetem à ideia freireana de situação-limite (FREIRE, 2021, p. 130), que se apresenta aos sujeitos e às sujeitas como efeito de supostas determinantes históricas, "esmagadoras", nas palavras do autor, nas quais não caberia nenhuma alternativa senão a adaptação: como os prédios que "esmagam" Paulinho, na visualidade de *Couro de Gato*. Freire (2021) propõe uma superação dessas situações-limite mediante um investimento no sensível, em direção a uma educação transformadora. O cinema aplicado às juventudes aparece, em nosso entendimento, como instrumento para tal provocação. No filme, a percepção de Elisa do mundo ao seu redor, sendo estimulada a narrar sobre ele, deflagra um posicionamento no mundo.*



**Fig.5** Cena final de *Papagaio Verde e Couro de Gato*

Freire (2021, p. 46) defende que os homens têm uma vocação humanizadora, caracterizada por uma busca por *ser mais*, semelhante a uma humanidade *em excesso*. Esse *ser mais* se dá a partir de uma prática de liberdade, formada na ação transformadora por meio de uma relação com o mundo. É isso que o autor chama de *práxis libertadora*: uma ação coletiva sobre o mundo visando transformá-lo. O ato fílmico se liga a esse fazer permanente, buscando uma relação crítica com o mundo a partir de um dispositivo de narração e fabulação que entrelace mundo e desejo. Assim, apostamos que a produção fílmica funciona como um estímulo a esse saber fílmico inventivo, sempre em ato, em contato com um mundo experimentado por uma prática potencialmente libertadora. Pois o saber mora na invenção.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As oficinas, por mais que partam de uma premissa colaborativa e horizontal, não são “fórmulas prontas” a serem aplicadas uniformemente, independentemente dos contextos sociais envolvidos. Trata-se, pelo contrário, de construir as experiências em diálogo permanente com os universos culturais, geográficos, sociais e históricos presentes. Nesses trabalhos, os jovens não cumprem apenas marcações prévias e roteirizações externas, mas têm suas próprias vivências e gestualidades no centro do processo cinematográfico. Nas situações de luta pelo direito à moradia digna, um dos resultados desses processos é a construção colaborativa dos espaços sociais, permanentemente reinventados por essas juventudes, inseridas em contextos sociais vulneráveis ao capital imobiliário, que captura o estado e os monopólios midiáticos, justamente para que esses atores *não se sintam pertencentes ao espaço onde vivem*. Esse processo de agenciamento das juventudes nos movimentos alimenta ainda mais os processos de luta por moradia e território, pois promove a mobilização coletiva e as sensibilidades para com o lugar onde se vive desde cedo, além de mostrar que a câmera “ao alcance

das mãos” pode ser uma importante ferramenta de luta. Nesse sentido, Anderson Lima revela a importância do sentimento de “deslumbramento” nos primeiros contatos das crianças com as possibilidades da câmera, o que se desdobra posteriormente em atividades de leitura crítica de mídia e imagem:

A primeira coisa que eu sinto nas crianças mais novas, com 7 ou 8 anos, é um deslumbramento, não do ponto de vista negativo, um deslumbramento de encantamento, parece com o encanto mais do que com qualquer outra coisa. Uma vez uma criança falou assim para mim “Ahhh... É assim que grava um pensamento?”. A criança não sabia como uma pessoa ficava parada e aparecia a voz dela do nada. Aí quando ela gravou o pensamento, ela se viu pensando. E eu achei isso tão simbólico, a criança descobrir que é daquele jeito que faz. Quando eu faço efeito clone em alguma cena, as crianças ficam “nossaaa...”. [...] E para os mais velhos, de 10 a 12 anos, eu já começo a falar sobre o papel da imprensa, de como que a imprensa consegue construir uma verdade que na verdade é a construção de um ponto de vista. Eu passo para eles um vídeo muito legal chamado “como manipular uma pesquisa de opinião” e eles piram. Eu fiz uma vez um trabalho de jornalismo com as crianças e elas tinham que chegar e fazer uma pesquisa que tinha como objetivo saber a opinião das crianças sobre uma determinada coisa. Só que elas tinham que fazer com dois grupos distintos de crianças. Um grupo de 30 crianças tinha que responder de um jeito, e o outro tinha que responder do jeito que a gente não queria. Tudo depende das perguntas que antecedem a pergunta principal, porque aí você vai conduzindo a pessoa a um pensamento. (LIMA, 2022)

Assim, retomamos a nossa aposta inicial, que vê as autoencenações dos jovens imbricadas ao tecido social e produzem arranjos cênicos (em conjunturas e posturas singulares) para inventar o território, mostrando como a forma é imanente no gesto de fazer imagem. Nas diversas formas de aparecimento e diferentes processos, o aparecimento está imbricado aos processos. Nos processos de todos os filmes, a coletividade se faz presente, não no sentido de suprimir as diferenças, mas ganhando força a partir delas. São vários os sujeitos que aparecem, discutindo, trazendo novos rumos para cada narrativa de um espaço periférico a ser inventado, a juventude é filmada principalmente em conjunto, em planos que valorizam a presença interna dessas pessoas, que discutem coletivamente, baseando-se nos desejos, nas vontades e nos anseios de cada um/a, concordando e discordando, acordando e discutindo, levando em conta seus universos em partilha.



# CHÃO

LEÍNER HOKI

*O risco que corre o pau, corre o machado. Não há o que temer.  
Aqueles que mandam matar também podem morrer.*

Cântico dos trabalhadores rurais do Maranhão

Fico pensando: como alguém que não sou eu assistiria a *Chão*? Talvez seja aí um ponto por onde começar a escrever este texto. Porque eu, emolada na cama com a mulher de 1,77m que é a minha namorada, a escuto dizer: “vamos lá pegar os lencinhos para você”, referindo-se aos meus olhos marejados.

“É que essa quarentena bota a gente comovido como o diabo”, eu parafraseio Drummond em resposta. Mas é mais que isso e é exatamente isso também, porque não tem como escrever sobre esse filme sem explicar o que acontece hoje no mundo e no Brasil, tão especificamente.

Antes de a pandemia acertar a gente, aqui no Brasil, ela e eu nos juntamos a 3.500 mulheres em Brasília, no *I Encontro Nacional de Mulheres Sem Terra*. Foi no 8 de março de 2020: colocamos nosso colchãozinho junto às estrangeiras (30 mulheres de 14 países diferentes), era um mar de barracas na área reservada ao dormitório. Os homens, de touca na cozinha, preparavam a comida segundo a região do país (o café da manhã nordestino era diferente do café da manhã do centro-oeste, como se pode imaginar). Foram 30 toneladas de alimentos vindos dos territórios do MST do país inteiro. Essa é outra coisa que sempre me impressiona quando eu mergulho nas atividades do Movimento: a lógica da mercadoria é subvertida nas filas que a gente faz, segurando nossas vasilhas, pratos, talheres, canecas de plástico e, uma por uma, vai se servindo de comida quentinha, o tanto quanto a fome pede para servir, e depois se senta, come, entra na fila para lavar seus utensílios e em nenhum momento você tem que pesar seu prato, pagar pela comida. Acho que vou me emocionar com isso toda vez.

Na fila também é quando a gente conversa com quem não conhece e nós duas conversamos com um grupo de amigas mais velhas que nós: elas contavam das vezes que a polícia as expul-

sou de um assentamento, combinavam os detalhes do forró de mais tarde, contavam dos maridos que tinham ficado para que elas pudessem viajar pro *Encontro*: “ele queria vir junto, mas eu disse que pra ele vir ele tinha que trabalhar...”. Debatíamos sobre a recém anunciada visita de Dilma Rousseff: “vocês sabiam que ela tem 1,70m de altura?”, enquanto uma delas tentava convencer a outra a largar o cigarro: “eu vou fazer um xarope pra você, mas tem que tomar direitinho!” – daí, virando-se para mim, atrás delas na fila – “eu já fiz uma garrafa pra ela, mas ela não bebe!”.

Então, como alguém que não sou eu assiste a esse filme sobre o qual quero escrever aqui? Eu fico pensando nisso porque acontece que eu sou mato-grossense, cresci morando na zona rural (apesar de estudar na cidade), eu me lembro de ver o ódio que o senso comum destila contra os Sem Terra. Não é qualquer coisa. De perto, só conheci o Movimento depois de adulta, morando em Minas Gerais. Na paisagem do filme, o horizonte sem montanhas, liso e infinito me faz voltar pro Centro-Oeste, pra imensidão de plantação de soja que eu aprendi desde pequena a reconhecer, pras plantações de algodão na beira da estrada sobre a qual eu e minhas duas irmãs mais novas comentávamos: “dá vontade de comer!”, seduzidas pela coleção de nuvens gordinhas e brancas espetadas em caules secos e muito marrons. E minha mãe proibia: “não põe a mão que tem muito veneno”.

Então fico me perguntando como eu poderia escrever este texto. Porque a verdade é que eu não sou de dentro, sou uma convidada, uma parceira. O título talvez seja “amiga”, uma amiga do Movimento, no qual acho que também se encaixa Camila Freitas, diretora do filme. No começo de março, minha namorada e eu voltávamos pra casa depois do *Encontro Nacional* para que eu pudesse, dois dias depois, defender minha dissertação de mestrado na Escola de Belas Artes da UFMG. Eu acho engraçada essa manobra apertada, mas eu queria tanto ir pra Brasília, que arrisquei. Na volta, enviei um capítulo da dissertação para duas companheiras da frente de Literatura do MST, a *Palavras Rebeldes*, era o momento em que eu falava sobre as oficinas de escrita que ministrei nas Escolas de Arte do Movimento. Apesar de eu ser uma artista visual de formação, escrevo. É como essa mulher que escreve que me aproxima. Caminhando ao lado desse povo Sem Terra, eu me formo e aprendo.

Em uma cena de *Chão*, uma família de acampados assiste à TV. Giovanna Antonelli aparece em uma propaganda para perguntar:

‘você sabia que no Brasil todo mundo tem uma fazenda? É... uma fazenda’ – ela balança a cabeça, sorrindo – ‘a minha fica bem aqui, na cidade, bem no meio da minha cozinha’ – a atriz dá de ombros – ‘é só abrir a geladeira! Lá eu tenho meu pomar...!’

A mulher Sem Terra que assiste responde, provocadora: “Todo mundo quem?”. O homem diz: “dentro da geladeira dela... eles humilham a gente, ainda. Será que todo mundo tem uma geladeira?” Giovanna Antonelli, alheia, continua (os insetos voadores encantados pela luz do aparelho pousando por cima da imagem dela), agora enchendo o tanque de um carro: “Na minha fazenda tem até canavial! E eu amo essa fazenda chamada Brasil! Sou Agro, Agrobrasileira!” Propaganda na TV aberta pra esconder o fato de que não é o agronegócio que alimenta a população brasileira: 70% do que comemos é produzido pela agricultura familiar e é isso que quer dizer a palavra de ordem “se o campo não planta, a cidade não janta”. O Brasil (o AgroBrasil dos Agrobrasileiros contratantes de Giovanna Antonelli) é um país que esconde os conflitos da sua história. No lugar deles, apresenta repetidamente seus mitos. Devagarinho vai-se imputando significados higienizados, toleráveis, para questões que nunca deveriam descansar.

Por conta do entendimento de que o isolamento social era uma saída nesse momento de pandemia, o MST e a Editora Expressão Popular organizaram o curso online semanal *Literatura e Questão Agrária*. Um time impressionante de professores seleciona trechos das obras de autores como Lima Barreto, Rachel de Queiroz, Patativa do Assaré. As aulas acontecem às quartas-feiras de manhã. Um tempo os professores falam, outro tempo há o debate e as perguntas. Essa semana um dos autores foi Dalcídio Jurandir, uma voz forte vinda do Norte, como alguém definiu durante a aula. Eu não o conhecia e li o trecho selecionado do romance *Marajó* na terça à noite. Daí não consegui dormir mais. Fico digerindo a escrita de Dalcídio, sua construção complexa, apresentando um mundo difícil de tolerar. Na contramão de Gilberto Freyre, antropólogo que minimizou e romantizou nossas desigualdades e a exploração do povo. Na contramão da ideia hegemônica que nos ensinam a repetir, em Dalcídio lê-se de forma invertida os mecanismos que tornam abstrata nossa herança de colônia. Em seus romances, fica implicado o racismo brasileiro e nossa herança patriarcal, agravando-se na situação das mulheres populares, principalmente as não-brancas.

Mas eu nunca tinha ouvido falar de Dalcídio Jurandir antes, ele não é um Agrobrasileiro. Não serve ao AgroBrasil que, apagando

seus conflitos, não faz ficar mais fácil tolerar que no nosso país pouquíssimas famílias detêm a maioria das terras, muita terra, propriedades imensas e que esse fenômeno não foi natural, justo, ou só uma fatalidade do destino, que quis que no Brasil fosse assim, alguns tem, outros não.

Estou escrevendo isso porque quero mostrar o motivo pelo qual eu tenho orgulho do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, e eu não posso falar nada sem deixar isso esclarecido por aqui, eu escrevo de um lugar de admiração. Porque é com essa companheirada que eu aprendo o significado das coisas. Significado histórico das palavras coerção, violência, crueldade, escravidão. E também o conteúdo prático das palavras solidariedade, soberania, natureza, dignidade. No filme, um exemplo didático: uma camponesa corrige um repórter “não é invasão, é ocupação”. O MST é mesmo uma força poderosa, capaz de fazer tremer até a linguagem.

Em *Chão*, os acampados da ocupação Leonir Orbak, na cidade de Santa Helena, apresentam aos moradores urbanos o fruto de seu trabalho: “de que vocês têm fome? De cana ou de alimentação saudável?” Vão caminhando pelas ruas distribuindo folhosas, temperos frescos, legumes. Lembram às pessoas que a Usina Santa Helena deve 10 bilhões de reais para a sociedade porque “estamos vivos e estamos de olho nessa fraude”. Absorvida pela Usina, a comunidade de Santa Helena não produz alimento nenhum. (A reforma agrária popular resolveria isso: “terra para quem nela vive e trabalha”<sup>1</sup>).

E assim vemos, o povo que se insiste em pintar como preguiçoso é o mesmo povo que assistimos montar um acampamento, erguer e reerguer uma torre de vigília, carpir o campo em mutirão de homens e mulheres, plantar, regar, cuidar, colher. A preguiça não semeia nem colhe: como que explica o alimento que nasce e que os camponeses oferecem, durante sua marcha, ao povo da cidade de Santa Helena?

O comezinho de *Chão* é uma visada esperançosa pro futuro. PC, um acampado, vai desenhando pra sua avó, companheira de luta, o projeto de sua porção de terra: onde vai ser o pomar, onde ficarão os animais. “Eu penso no futuro”, ele diz. Eu também penso. No meio da pandemia que nos assola em 2020, enquanto o governo de Jair Bolsonaro e Paulo Guedes se une aos bilionários e se solidariza com os bancos privados, desviando-se da responsabilidade de garantir à população o mínimo

1 **Lema** do Movimento.

para enfrentar a crise sanitária, o MST já doou mais de 600<sup>2</sup> toneladas de alimento e lançou o *Plano Emergencial da Reforma Agrária Popular*. Desenhando as saídas possíveis (sim, porque elas existem), como assentar milhares de famílias, que hoje estão acampadas, desempregadas e nas periferias das cidades; desapropriar latifúndios improdutivos e áreas próximas às cidades para facilitar a produção e assentamento de famílias da periferia; recolher, sem custos, 6 milhões de hectares de apenas 729 empresas/famílias devedoras da união, que devem mais de R\$200 bilhões e possuem essas terras; destinar terras públicas e terras devolutas existentes para assentamentos emergenciais. Antes de vender a produção dos seus territórios, o MST alimenta todas as pessoas que ali vivem. Vem sempre primeiro: soberania alimentar, dignidade para o povo. Ninguém pode passar fome.

No bloquinho de anotações distribuído no *Encontro*, anotei trechos das cartas das mulheres Sem Terra que foram lidas no microfone: “O MST me fez mulher, me fez um ser harmônico, que tem orgulho de viver”. “Mulher com pertença, enaltecida, solidária.” As identidades contraditórias: o que ela pensa de si, o que o senso comum pensa dela. Não é um pensamento qualquer, é uma aversão construída, adubada com cuidado. 1996: o latifundiário bondoso encarnado pelo galã Antônio Fagundes seduz a “boia-fria” Patrícia Pillar, eis *Rei do Gado*, novela da TV Globo. 2019: o presidente Jair Bolsonaro afirma em uma *live* a intenção de tipificar o MST como terrorismo e que pretende seguir os “padrões italianos”, onde moradores podem atirar em pessoas que entrarem em suas propriedades sem autorização: “Se o outro lado resolver morrer é problema dele”.

Mas o outro lado não morre. E tem raiz profunda no chão. Vai então construindo coletivamente uma outra razão para si e uma outra possibilidade para o mundo.

2 **À** época da escrita do texto, em 2020.



### MINHA MÃE E MINHAS IRMÃS.

Os retratos de minha mãe, minha irmã mais moça e minha irmã mais velha abrem o caminho para eu começar a falar das mulheres que me rodeiam, que me moldam.

Minha mãe sempre obedeceu regras de seus dois maridos e minha irmã mais velha aprendeu muita coisa sobre isso. Eu também aprendi, e minha irmã mais nova quase. Depois nós nos libertamos, minha mãe também. A conquista pela casa própria deu a voz que minha mãe merecia, depois deu a nós. - Diário Pessoal.

### OUTUBRO DE 2017.

Minha irmã mais moça levou um tiro. Um tiro da polícia. Ela tinha 14 anos. Ela lutava por casa. Não pela dela, ela já tinha. Lutava pela casa de outras mulheres. Por um tempo a luz dela se apagou. A vontade diminuiu. A nossa também. Eu queria ter na tela a menina de antes do tiro. Ela não tinha medo antes. - Diário Pessoal.



# ENTRE LONAS E ENTULHOS

DAYANE TROPICAOS

No filme *Derrubada* (2016), de Mirrah Iañez G. Silva, a câmera caótica registra o final da derrubada dos sonhos de 4 mil famílias. Assistimos ao fim desses sonhos, onde só restam lona e entulho. Depois de assistir ao filme imaginei como seria se eu acordasse e visse meus sonhos derrubados. O filme se propõe em não mostrar outros momentos além da retirada dos últimos vestígios da Ocupação Portal do Povo em São Paulo (2014). Não sabemos quantas tentativas de negociações foram feitas com o poder público e privado, não vimos as famílias que ali estavam e que sonhavam em conquistar um lugar para construir sua casa. Todas essas famílias, que não conhecemos no filme, deixaram o lugar para a construção de um condomínio, para dar lugar a outros que tem direito à moradia garantido, ao contrário das famílias que foram retiradas da ocupação. Não sabemos quantas famílias da ocupação eram negras, mas isso me faz lembrar que, no fim da escravatura no Brasil, a população negra não teve direito a terra para plantar ou morar. Resta saber o que ainda precisamos resolver depois de mais de 300 anos de sistema escravocrata.

Nos 3 minutos de filme não entramos em levantamentos práticos sobre qual a renda de cada família, apenas sabemos que essas pessoas não podem morar ali. Também não sabemos para onde as famílias foram, sabemos que elas foram expulsas para dar lugar à construção de moradias que elas não poderiam pagar. Se ali não pode ser o lugar onde essas pessoas podem morar, qual será? Apesar da abordagem experimental do assunto, o filme pode despertar no espectador todos esses questionamentos, sobre o que não foi filmado. Mas talvez nem todos que assistirem ao filme encontrarão as mesmas respostas para esses questionamentos. Imagino que alguns irão achar que ocupar um

território é errado, que essas famílias deviam trabalhar e pagar por sua casa. Pode ser que algumas pessoas não concordem que essas famílias recebam moradia sem pagar um valor alto. E parece que uma parte da população está bem acomodada em certos pensamentos sem levar em consideração a condição social de cada um. E me parece desonesto julgar a atitude dessas famílias ocupadas sem lembrar do tamanho da desigualdade social do país, acho desonesto não considerar a desvalorização de alguns serviços prestados em relação a outros. É injusto pedir que essas famílias continuem sem moradia só porque muitas delas não tiveram boas oportunidades ou porque não desempenham trabalhos que são valorizados. Talvez não passe pela cabeça de muitos que moradia é um direito e que muitas das famílias que ocupam terras e construções, muitas das vezes abandonados, querem pagar por sua casa, mas a desigualdade é tamanha que a renda familiar apenas sustenta o básico. Afinal de contas, vivemos em um país em que muitos vivem com um salário mínimo. Mas qual é a balança usada para se ter direito à moradia digna se alguns precisam prestar apenas poucos anos de trabalho e outros nem com uma vida toda irão conquistar o mesmo? Qual a balança que usamos para julgar a necessidade dessas famílias de ocupar e reivindicar moradia digna?

Nesse filme somente assistimos ao que restou da Ocupação Portal do Povo, e talvez alguém que tenha visto a cena de longe não imagine as dificuldades enfrentadas por aquelas pessoas, que não encontraram outra possibilidade para conquistar sua casa própria. *Derrubada* não mostra a história das famílias, não apresenta dados, mas levanta questionamentos sobre o uso das terras no país, sobre a falta de moradia para população pobre que constrói seu barracão de lona na esperança de conquistar o seu direito.



# FILME DE LUTA – HISTÓRIAS DE OCUPAÇÕES URBANAS DE BELO HORIZONTE

MARCELA SILVIANO BRANDÃO

**18** FILME de Luta - Histórias de ocupações urbanas em Belo Horizonte. Direção: Comissão de Comunicação e Cultura do MLB/MG, Minas Gerais, 2022 (97 min.).

Trata-se de um filme<sup>18</sup> realizado pela Comissão de Comunicação e Cultura do Movimento de Luta dos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) que conta histórias de lutas empreendidas pelo direito à moradia e à cidade. Para dialogar com o filme, inicio pelo final, mais especificamente pela fala de Eulane que diz “ocupo porque preciso, todos precisam. Se tivesse política habitacional de verdade, ninguém precisaria de lutas. Se enxergassem que pobre também é gente, a gente não precisaria ocupar”. Leonardo Péricles também afirma: “dialeticamente falando, nós é que lutamos para não precisar mais de ocupação, porque a gente luta por moradia para todo mundo”. Enquanto isso não acontece “aquela liderança fantástica chamada Nice, a ‘necessidade’, ela vai agir”.

Em ambos os depoimentos, a necessidade é o disparador das ocupações por moradia. Nesse ponto, eu peço licença para completar: o desejo e o sonho são o alimento da luta. Recorro às crianças que gritam e cantam, fortalecendo a afirmação: “meu nome é Ana Clara/Michele, quando eu crescer, quero ser veterinária/bailarina, e eu vou lutar por isso! Se essa vila fosse minha, eu mandava ladrilhar para o meu, para o meu, povo passar”.

Para entender essa luta, quem abre o filme é Adriel, um jovem morador da Ocupação Eliana Silva e militante do MLB, explicando

como se consegue uma casa: “por herança, com financiamento e ocupando”. No caso da classe pobre, a terceira é a única forma, e ele diz: “não menos digna que as outras!” Para ele, até mais digna, já que, além de ser um meio para se obter uma casa, é também um “ato de libertação” e da denúncia de que há muita gente sem casa e que o governo nada faz para resolver.

É importante notar que, ao fundo de Adriel, há o mapa da América Latina pintado na parede de forma invertida, com o norte para baixo, e uma foto da Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, defensora do feminismo e dos direitos humanos, assassinada em 2018 por denunciar casos de abuso policial em comunidades carentes. O filme é também sobre isso: lutas no plural e novas representações.

Das várias lutas urbanas, a luta por moradia é aquela que agrega pessoas em torno de uma urgência, a necessidade de um teto, mas que se desdobra em outras lutas o tempo todo. Isso pode ser visto ao longo do filme que, mesmo narrado de forma cronológica e com marcadores do início de ocupações importantes na cidade de Belo Horizonte (Corumbiara, Dandara, Eliana Silva (I e II), Izidora, Carolina de Jesus, Vicentão), tem camadas de leituras diversas.

A Dandara, por exemplo, desde a sua formação, foi idealizada como uma ocupação rururbana, a partir da qual moradia e subsistência são pautas indissociáveis, em função disso, o quintal e a horta foram pensados juntamente com o levantamento das casas.

O cuidado com as crianças é outro tema presente em todas as ocupações, identificável na construção das creches e na preocupação com a urbanização, que, segundo a moradora da Ocupação Dandara, Luh Dandara, deve integrar as crianças que ocupam não só as moradias mas também as ruas da ocupação. E elas “devem ocupar as ruas”, reforça Luh, sobre o direito das crianças de serem protegidas enquanto ocupam aqueles espaços. E, talvez por isso, as mulheres sejam tão importantes na organização de todas as ocupações, a começar pela Eliana Silva, coordenadora da primeira ocupação de Belo Horizonte, passando por Eulália, Luh, Poliana, Zoca, Edna, Charlene... e tantas outras.

No que diz respeito às estratégias de luta, a ocupação não se restringe a um terreno ou a um edifício ocioso. O que se vê são

militantes e moradores na cidade, marchando nas ruas e ocupando órgãos de governo. Segundo Manoel Bahia, morador da Izidora, é gostoso lutar por uma coisa que vale a pena, a pessoa se sente mais forte, e completa, com humor: “não perco uma (manifestação de luta)!” E convoca: “venham todos, se juntem a nós!”.

E não só de perrengue fala o filme, apesar de haver muitos: ocupações à noite no escuro, enfrentamentos à Polícia e aos despejos violentos operados por ela. Mas se ouve música o filme todo (cirandas, raps, forrós, gritos de luta), a festa está presente! E para renová-la, os movimentos de luta atraem parceiros famosos para a realização de shows: Graveola e o Lixo Polifônico (Dandara), Emicida (Barreiro), Djonga (Carolina de Jesus) e Blocos de Carnaval (Izidora), configurando-se outra estratégia de luta inteligente para atualizar os afetos e para visibilizar os movimentos, a partir de contranarrativas importantes, capazes de positivar as ocupações junto ao público em geral acostumado a nomear esses atos de invasões, empreendidos por “desocupados”. Nesse ponto, vale perguntar, com Leonardo Péricles, que em uma cena do filme lembra que Belo Horizonte foi construída em cima de um Arraial, onde já moravam pessoas, na sua maioria, negras, como a Maria Papuda, cuja casa foi derrubada para a implantação do Palácio da Liberdade: “quem realmente invadiu?”

Inegavelmente, a cena mais bonita do filme é aquela que, durante a ocupação da URBEL, quando policiais batem com cassetetes em suas botas em um ato de intimidação, uma mulher subverte o ritmo do medo, dançando, enquanto outras se juntam a ela, sambando, batendo palmas e rindo. E é por isso que o filme é tão forte: a luta por moradia é a “greve dos pobres”, mas é também política habitacional e construção de um outro sistema social, como afirma Poliana, e eu completo: é pulsão de vida no coração das cidades!



# LONA ENTREVISTA POLIANA SOUZA - COORDENADORA NACIONAL DO MOVIMENTO DE LUTA NOS BAIRROS, VILAS E FAVELAS

ENTREVISTA REALIZADA POR ZOOM, NO DIA 07 DE JULHO DE 2022.

Poliana Souza é Coordenadora Nacional do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas e moradora da Ocupação Eliana Silva, em Belo Horizonte. Fabio Jota é antropólogo e faz parte da equipe da Mostra LONA. Karine Assis é produtora de arte para cinema e também compõe a equipe da Mostra LONA.

FABIO Eu queria começar partindo de como essa relação do MLB com o cinema se inicia. E aí eu acho que um marco foi a realização daquelas oficinas do Anderson Lima, na Eliana Silva. Acho que foi bem no comecinho, não sei se foi em 2012 ou em 2013. Ele começou a fazer aquelas oficinas para as crianças e dali surgiram alguns filmes, como **A Rua é Pública**. Eu queria entender como foi esse contato, essas oficinas e esses primeiros momentos e o que você lembra sobre essa articulação.

POLIANA Primeiro que a ocupação Eliana Silva é um marco aqui no estado de Minas Gerais. Ela é ponto de partida de muitas coisas. E no caso do cinema, ela também foi ponto de partida. Primeiro porque a gente viveu uma ocupação debaixo de uma conjuntura, de um momento que a cidade precisava daquilo, de uma prefeitura

de Márcio Lacerda que não tinha política habitacional, de um governo do Estado que não estava comprometido com a pauta, de uma falta de política habitacional.

Então a gente viveu um despejo muito violento, que foi o despejo da primeira ocupação Eliana Silva. Pela primeira vez o Estado de Minas Gerais utilizou o caveirão, que é um tanque de guerra, para se fazer um despejo. Eu posso dizer, sem medo de errar, que foi um dos despejos mais violentos que Minas Gerais já viu. Por muito pouco a gente não teve inúmeras mortes. Uma ação do Estado contra os direitos humanos, né? E isso deu uma repercussão muito maior para a questão da política habitacional. Então, a ocupação Eliana Silva, que era uma ocupação de Belo Horizonte, que fazia esse enfrentamento direto ao município, vira uma ocupação de importância nacional.

Um dos elementos importantes pra isso foi o show que o Emicida realizou. Não sei se vocês lembram disso, mas fomos despejados na Eliana Silva em 2012, na sexta-feira, o Dia das Mães era no domingo. O rapper Emicida ficou sabendo e antes de iniciar o show que ele fez aqui no Barreiro, ele falou que queria levantar o dedo do meio para essa polícia fascista que despejava famílias com o caveirão. E aí ele grita, "Somos Todos Eliana Silva!", ele desce do palco e é preso por isso. Isso vira uma repercussão nacional. Nós saímos no Fantástico na noite do domingo.

Então, a Eliana Silva vira um negócio muito maior do que de fato tinha até aquele momento. E aí isso traz pra gente diversas oportunidades. A gente começa a receber contato com arquitetos que queriam desenvolver trabalho, contato com gente da cultura que queria desenvolver trabalhos, enfim. Isso é muito bom, cria uma rede de aliados, de articulação muito grande para os territórios, e o cinema chega da mesma maneira.

Então, a partir disso, Anderson Lima fica sabendo do caso da Eliana Silva e vem conhecer a ocupação. Quando ele chega aqui, ele se encanta pelo território, pela sua luta, pela sua essência, mas principalmente pelas famílias. Anderson ficou aqui em casa, na ocupação, ele cria uma relação de amizade muito grande com o território e com as crianças. Ele brincava com os meninos ali, jogava bola e tal. E ele fala, "olha, bora fazer um filme, um curta". E aí a gente "mas como seria isso?"

Ele, "ó, vão gravando" e aí ele botava a câmera. A forma de gravar do Anderson é algo incrível. Ele bota a câmera pendurada no

pescoço, aquilo chamava a atenção dos moradores, porque ele não estava ali filmando. Ele estava com uma câmera pendurada no pescoço e vivendo ali o dia a dia. Ele pegou, captou várias imagens das crianças brincando, coisas muito engraçadas, porque ele pegou uma discussão de duas crianças sobre o que era invasão, o que era ocupação. Ele chega e uma criança fala pra ele, “porra, você tá invadindo meu espaço”. “Ah, mas vocês não são a favor da invasão?”, aí a criança, “não”. Quem fez esse diálogo foi a Gabi e o Adriel, na época, duas crianças comédias. Eram crianças ainda. “*Não, a gente gosta de ocupar, você está invadindo.*” Aí ele pede para as crianças explicarem, e as crianças vão falar, “ó, invadir é isso que você está fazendo, o espaço já está ocupado, você chega. O que a gente faz é ocupar aquilo que está vazio”. Então ele começa a gravar essas imagens e tem uma relação muito próxima. O próprio Anderson já disse que o que mais mexeu com ele foi ver o nível de politização das crianças mesmo, como elas estavam inseridas naquele processo de construção de uma cidade, como elas entendiam o que elas estavam fazendo ali.

Eu acho que todo mundo quando viu, meio que se emocionou muito porque era aquilo que a gente vivia. E aí, esse primeiro contato com o Anderson vira uma experiência incrível. Depois o Anderson desenvolve mais dois outros curtas, que é a **Zaga de Bonecas**, porque isso também deu crise, eram os meninos jogando bola, e as meninas ficaram putas, “pô! mas a gente não tá, a gente quer tá no filme também”. E aí, ele é demandado, ele grava ‘, que são as meninas disputando o campo de futebol à rua, com os meninos, e depois ele grava **Palmilha** que é sobre o momento, acho pra mim, um dos mais bonitos, que é o da solidariedade, das crianças se resolvendo porque eles não tinham tênis, faltava bola, enfim, de como elas resolviam essa estrutura. E foi esse o trabalho que o Anderson desenvolveu que pra gente é muito rico.

FABIO E é muito legal isso, né? Talvez porque começou com as crianças é que esse negócio de cinema deu tão certo, né? Porque não começou logo de cara com um documentário que ia falar e que ia acontecer, e essa coisa muito séria, que às vezes assusta e confunde ainda mais. Com criança vira... E aí eu acho que é igual como aconteceu com você, os adultos, eles entram às vezes na brincadeira da criança e quando veem já estão participando sem tanto mistério né, e aí, até tira um pouquinho do medo do cinema “ai meu deus um filme”, não é um filme não, é um brinquedo das crianças que tem um cara filmando e vai ser le-

[1] Lado Beco é a produtora audiovisual do Anderson Lima, tem como foco a produção de conteúdo infantil-juvenil.

gal né, e esse filme é um grande sucesso de público, de crítica. Ele estava no canal do youtube do Anderson na época e agora ele está no Youtube do MLB, como parte do acervo da Mostra Lona. Sabe quantas visualizações que ele tem no Canal Lado do Beco<sup>[1]</sup>? 200 mil visualizações!

- POLIANA É isso aí, é um sucesso.
- FABIO É um filme que as pessoas gostam muito, né? E é muito legal isso. Esse filme já teve alguma exibição em cinema?
- POLIANA De bilheteria, não. Pelo menos, até onde eu sei, não. Tem a gente, né, que sempre faz atividade, sempre apresenta na LONA. Já fui convidada, por exemplo, pra falar em atividade, que eu chegava a falar dez minutos, né? Aí eu falava assim, “não, eu não quero meus dez minutos pra falar, vou passar um filme”. Aí eu colocava **A Rua é Pública**, porque eu acho que ele fala muito da comunidade. Evita a gente ficar falando, né? E aí já teve essas coisas. Exibição nas ocupações, aqui na Eliana Silva a gente já exibiu. Inclusive, estamos precisando exibir de novo, porque essas crianças agora já são pais, né?
- KARINE Pois é, gente! Essas crianças agora são pais! Chocada com o tamanho dessas crianças.
- POLIANA Então o segundo filme agora vai com os filhos dos atores. Já são todos adultos, quase todos aí já tem filhos.
- KARINE É de outra geração, né? e é muito massa isso, a gente não tem que ficar explicando tanto como que o cinema, e as linguagens da arte, mais o cinema e o audiovisual, que tem essa doideira dessa junção do áudio e da imagem que comunica muito mais fácil do que ficar palestrando e fazendo gente que não tem acesso à luta, a vivência, ou que não faz parte, a compreender, né? Principalmente a partir das crianças.
- POLIANA Muito, com certeza. Você quer falar sobre essa discussão do porquê das ruas, né? Eu lembro que isso foi uma questão. O pessoal dizia, “mas pra que vocês estão fazendo uma rua tão larga? Melhor diminuir essas ruas e botar mais casas”. Por que as crianças precisam da rua pra brincar. E a discussão nunca se passou da rua pra ter um carro, pra passar um ônibus, né? E aí, como é que você consegue fazer essa discussão? A melhor maneira é você fazer um filme. Porque aí você mostra a funcio-

nalidade dessa rua. Então o filme consegue expressar muito do que a gente pensa. Ele é gravado a partir daquilo que já acontece. É uma narrativa do lugar mesmo, não inventamos um negócio para poder fazer, isso já rola.

KARINE Está vivo, né?

POLIANA Está vivo.

FABIO E aí, vão tendo outros processos. Eu acho que 2013 foi um ano que não só no MLB, mas vários movimentos descobriram a importância de registrar as coisas, de mostrar a luta acontecendo e tal. Acho que ninguém nem pensava que aquilo era cinema. Era o Facebook, aquela correria, fazer live, aquelas lives tremidas, mas aí vai se tornando um outro rolê. E eu acho que com o MLB, vai se construindo essa importância do registro, da luta, da festa, e também dos momentos mais complexos, dos despejos, de violência. Nesse momento que começa a ter essas oficinas também, certo?

KARINE Suas memórias têm muito brilho assim, sangue quente, quando você conta um negócio lá de 2012, parece que foi ontem, sabe?

POLIANA Mas é porque foi muito foda a época assim, sabe? Eu sinto saudade, eu vou falando, vai me dando saudade. Mas a questão da memória das oficinas começou a rolar, né? Teve isso tudo, do cinema e tal, e logo depois a gente entende que registrar tudo que acontecia na comunidade era importante. Dentro disso que o Fabio colocou, do registro para a denúncia, então acontecia muito nesse lugar, então a Copasa chega para cortar a água: “Vamos filmar!” Porque se a gente não filmar, ninguém vai saber o que aconteceu.

Depois a gente começa a compreender que se a gente consegue usar dessa comunicação, e aí falando da comunicação em si, porque depois ela vira mais cinema, mas nesse primeiro momento era uma comunicação mesmo, para começar a divulgar, ele servia também como processo de resistência. Então a gente desenvolve a campanha do “Lacerda Receba as Ocupações”, dentro do Movimento Fora Lacerda<sup>[2]</sup>. Foi uma festa junina que a gente fez aqui no ano de 2013, 2014, talvez. E tinha uma plaquinha, uma cartolina, e a gente fazia assim, “Lacerda recebe as ocupações”, as crianças tiravam foto, e aquilo rodou a cidade, quando a gente viu, tinha um monte de artista fazendo

[2] O Movimento Fora Lacerda, criado em 2011, foi uma articulação entre diversos movimentos, coletivos, agentes culturais e sociedade em geral, contra o Prefeito de Belo Horizonte Márcio Lacerda (PSB) que governou a cidade de 2009 a 2016.

foto com a plaquinha de Lacerda receba as ocupações, sabe? Então essa comunicação ajudava nesse processo de consolidar a comunidade de resistência.

Claro que isso não é uma exclusividade da Eliana Silva. Dandara fez coisa muito parecida. Outras ocupações do MLB, em outros territórios, fizeram coisas muito parecidas. Então estou falando muito do que eu vivi. E aí a gente tem também, claro, um avanço da tecnologia. As pessoas passam a ter celular com câmera, você não tinha isso em 2013, quem dera se a gente tivesse um monte de celular com câmera em 2013. Mas não era todo mundo que tinha. E aí você começa a ter isso mais vivo na periferia. E orientar as pessoas que tudo precisa ser filmado, seja para comemorar, seja para a gente ter registro, seja para a gente falar para a cidade quem a gente é, seja pra gente resistir e também para consolidar a comunidade. Então essa comunicação passa a fazer parte do nosso dia a dia. A polícia chega para dar uma batida na comunidade, a primeira coisa que todo mundo faz é tirar o celular do bolso, porque é a nossa principal ferramenta de resistência. É isso, por mais que eles vão tentar tomar o celular e vão dizer que não pode, a gente aprendeu que aquilo funciona.

E aí, a comunicação do MLB aqui em Minas, virou um negócio muito foda, de gente que veio, que gostou daquilo, achou interessante, que topou construir. Depois teve um outro momento, de formar pessoas dos territórios para que esses consigam fazer isso. Porque nem sempre você vai conseguir chamar alguém de fora para vir filmar uma situação ou para fazer um vídeo de denúncia.

E aí a gente começa, com essa comunicação, a desenvolver campanhas que são fundamentais. Então, por exemplo, a campanha “Ajude a Creche Tia Carminha”. Uma campanha de financiamento coletivo para construir uma Creche dentro da comunidade, só foi possível porque a gente tinha uma equipe de cinema. E aí entra o cinema, com disposição de ajudar a desenvolver vídeo pra resistência. Isso, se eu não me engano, em 2014, 2015.

FABIO Sim, eu acho, Poli, que é quando começa a ter talvez uma troca, que é de chegar gente do cinema e do audiovisual querendo colar, inclusive como militante, não só como apoiador, e começa também a dar essas oficinas e gente das ocupações que começa a se colocar também.

POLIANA Isso, mas também uma demanda do movimento. Então, por exemplo, tinha gente que chegava “ah, vou fazer um ensaio de

fotografia na comunidade”, a gente: “olha, é legal, mas a gente tá precisando tirar foto das casas caindo ali. Nós precisamos tirar foto disso aqui.” Então, a demanda da comunidade ficava apresentada pra cidade. Então, vai desenvolver um trabalho aqui? Beleza, mas a nossa demanda é essa.

E aí, nesse sentido, estávamos precisando desenvolver a campanha de financiamento da creche, aí começa a colar um monte de gente que chega, que desenvolve essa campanha. E aí, essa turma do cinema que chega, e aí o Aiano vem nessa turma, o Rick, enfim, uma galera que olha pra aquilo ali e fala: “mas por que a gente não ensina esses meninos daqui da quebrada a fazer isso? Por que tem que ser a gente de fora a vir pra desenvolver esse trabalho? Porque a galera que tá aqui pode fazer, eles estão aqui o dia inteiro, estão vendo tudo acontecer”, e aí começam as oficinas.

Então hoje, por exemplo, a gente tem o Edinho, que é um comunicador de profissão, que surge disso lá na Izidora, quando MLB vai pra lá pra fazer um trabalho de comunicação, e encontrou o Edinho, um jovem que tem total interesse numa câmera e ensina pra ele como usar aquela câmera, que vai virar instrumento de trabalho, de resistência dele durante muito tempo, porque ele também fez parte dessa comunicação do MLB. Vários jovens aqui, na Paulo Freire, enfim, e inúmeras outras ocupações, e para além das ocupações.

Então nós vamos fazer uma ação. O movimento vai ocupar a prefeitura. Vamos ver da comunidade quem é que vai fazer transmissão ao vivo? Vamos ver da comunidade quem é que vai estar ali com o telefone para poder captar uma foto ou outra coisa. E aí a gente consegue fazer essas oficinas numa junção que envolve uma profissionalização, mas também o trabalho do território, que se somam e que virá a comunicação do MLB e depois começa a se desenvolver enquanto cinema.

Uma outra coisa que acho que é importante colocar é essa comunicação em todos os níveis. Então a gente entendeu que quando você entra numa ocupação na madrugada, você com uma câmera na mão, te ajuda a chegar no dia seguinte. A repressão da polícia com câmera é uma, e a repressão sem a câmera é outra. Então, por exemplo, a gente viveu o despejo da ocupação Mário Campos. Se a gente não tivesse, com inúmeras câmeras voltadas para aquele momento, dificilmente a gente

teria pegado aquela ação tão violenta da polícia de dar um tiro no rosto de uma criança, por exemplo. Mas a gente começa a compreender que essas imagens que são produzidas durante todo o processo de entrada na ocupação, do momento bonito do primeiro café, do momento das famílias fazendo buraco, da lona sendo esticada, da chegada da polícia e da repressão, vira também um instrumento muito forte, com o cinema sendo um documento de formação, para que novas outras famílias possam se chegar no movimento. Então ele é um documento que pode ser um filme bonito, poético, para ser exibido na tela do cinema e para divulgar a luta do povo sem teto; ele pode ser um documento que vai ser utilizado na formação de novas famílias que vão ter que fazer uma ocupação e ele pode ser o instrumento de denúncia de uma violação de direitos humanos.

FABIO Sim, eu acho que quando você fala dessas imagens da entrada, dessas imagens do escuro, elas são usadas na urgência dos despejos, das violências, da constatação também. Mas elas, no futuro, vão virar um filme que eu acho muito bonito, que é o Conte, né? **Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados.** Ele é um filme que, a partir dessas imagens escuras, da noite, tá falando justamente isso, né? Mesmo quando tem um despejo, mesmo quando têm a derrota, que derrota é essa? Onde você junta esse tanto de gente pra fazer essa ação, assim, no meio da noite...

POLIANA Derrota de quem, né?

FABIO É! Mas vamos falar dele daqui a pouco, porque acho que a gente tem que falar do **Na Missão com Kadu** antes e de algumas outras coisas. Sobre o Edinho, eu queria falar que ele também fez alguns filmes da Izidora, filmes coletivos, tem o **Isidora, Dias de Luta, Noites de Resistência**, e o **Memórias de Isidora**, que são dois filmes que estão no nosso acervo também da LONA, e que são super legais nesse sentido, né? Porque tem nesses filmes, algumas cenas que até se repetem entre um e outro, mas mostram aquela manifestação da Izidora na BR, que é uma manifestação que a polícia tacou o pau também, que também tá no **Na Missão com Kadu**.

POLIANA A Izidora, o maior conflito da América Latina, são 8 mil famílias que ocupam um terreno que seria a décima regional de Belo Horizonte. Que tinha todos os olhares da burguesia voltadas pra lá. De repente você tem 8 mil pessoas que ocupam aquele

território. Que entra num processo de resistência louco! Foi preciso mostrar quem eram essas pessoas, e eu acho que quem conseguiu principalmente cumprir esse papel, foi o cinema. Foi começar a mostrar pra fora, pra cidade, quem eram essas pessoas, porque era muito fácil criticar, por exemplo, o Kadu. É muito fácil. Um homem da periferia, sem profissão, desempregado, no meio da baderna ali, bomba, tiro, foi preso. Não é essa a realidade. O Kadu, uma liderança de um território, de uma ocupação, que tinha como centro a conquista pela sua moradia, que vai para uma ocupação de forma totalmente organizada e pacífica, brincando de bola com as crianças na frente da ocupação, que está ali, brinca com ursinho, que não sei o quê, que está jogando a bola no meio do ato, e que de repente ele se vê numa situação de total conflito, que ele tem que pegar uma criança e ajudar essa criança para que essa criança não morra. Essa é a realidade.

FABIO ***Na missão com Kadu***, né?

POLIANA ***Na missão com Kadu***. Quem conseguiu mostrar isso, por exemplo, foi o filme. Então estou dando esse exemplo para a gente poder conseguir entender como que o cinema narra para a cidade a realidade dos fatos. Nós vamos discutir se lá na Isidora tem um monte de vagabundo, um monte de gente que não... Porque esse é o discurso da sociedade, né? Que quem faz invasão é vagabundo. Um discurso montado pela burguesia. Aí você tem o Edinho, que vai mostrar a Dona Vilminha, uma senhora de mais de 70 anos, que está ali há anos. Dona Vilminha é nascida naquela região, organizadora do Congado. E aí ela vai contar a história dela, vai dizer o quanto é importante pra ela ter aquele lugar, que nunca teve direito de ter um teto, por exemplo, que ela só vê esse sonho realizado na ocupação. E quem é que traduz isso para a cidade?

Porque se eu for contar um fato aqui, por exemplo: a polícia às vésperas do despejo panfletou de helicóptero na ocupação. As pessoas vão rir de mim e vão dizer que eu sou louca. "Você está doida? Panfletou de helicóptero. Esses movimentos criam coisas." Mas no filme produzido pelo Edinho está lá a imagem do helicóptero sobrevoando a ocupação e despejando panfletos. Quem teria condição hoje de captar uma imagem como essa se não uma pessoa que mora no território? E que tivesse o entendimento da importância daquela imagem. E depois, mais do que fazer a imagem, porque captar a imagem, hoje todo mundo capta, né? Tudo que acontece, tá com o celular na mão. Mas como usar essa imagem depois?

E aí volta a questão do cinema, que é sentar com quem constrói esse cinema de luta. E aí eu vou ficar aqui, não vou rasgar seda pra vocês, tá? Porque eu já amo vocês demais [risos]. Mas pra construir um puta filme, entendeu? Um filme que consegue dizer isso pra cidade toda. Porque também não é só captar. Capta e diz, “ah, nós fizemos aqui a imagem”. Não, nós fizemos isso, virou cinema e hoje a gente consegue dizer pro mundo inteiro, que aquilo aconteceu, que foi um fato. E de uma forma muito bonita, de uma forma muito foda, que dá pra emocionar.

E é um negócio que assim, não é só uma denúncia, é um apelo. Os filmes que o MLB ajudou a produzir ao longo desses anos são apelos sociais. Eu acho que isso é uma outra coisa. Filme por filme a gente tem um monte em Hollywood sendo produzido, inclusive que fala de habitação e foda-se. Os filmes que a gente faz são apelos sociais, para que as pessoas compreendam o que está acontecendo. Quem está do lado de cá, sabe, o quanto essa luta é difícil, o quanto essa luta é complicada. Porque a luta pelo direito à moradia é uma luta difícil, é uma luta árdua. E eu acho que o cinema consegue fazer isso de uma forma muito simplificada. E com coisas reais, palpáveis, sem história inventada. Eu acho que esse é o mais foda. São histórias reais.

FABIO Uma coisa sobre esses filmes, acho que tanto o filme do Edinho, quanto o **Na Missão com Kadu**, é de trabalhar com outro tipo de oficina também, que são aquelas oficinas de assistir as imagens, né? De chamar a galera da ocupação pra assistir a imagem e isso vira um pouco das imagens que vão estar no filme. Eu queria que você pudesse me dizer um pouco sobre como você lembra desses momentos de chamar a galera da ocupação e falar assim: “a gente vai fazer um cinema hoje na ocupação”. Só que esse cinema é ver as próprias imagens e comentar isso. O que você acha disso?

POLIANA Primeiro, que não tem nada que a galera goste mais do que se ver na tela, gente. É um negócio de louco. Falando sério, povo assim... “Ah, eu não gosto de ficar na frente da câmera, eu não gosto de falar...” Mentira! Tudo mentira. Na hora que o povo se vê, que você bota...

[3] Cine Boca do Lixo foi um projeto desenvolvido pelo MLB que consistia na exibição de filmes nas ocupações urbanas em 2015.

E a gente fez o Boca de Lixo, né? O Cine Boca de Lixo<sup>[3]</sup>, que foi a exibição de diversos filmes das ocupações, foi muito legal. E o povo nunca se vê. Porque quando o pau está quebrando, e aí a imprensa até vem e fala, “o povo aqui invadiu um terreno”, “o

povo aqui sequestrou o caminhão de água para ter água”, aí sai no jornal, mas o povo não vê, porque está trabalhando ou está aqui na luta resistindo. Então a gente só fica sabendo, a gente nunca se vê na luta. E eu acho que isso é outra coisa que o cinema fez pelas ocupações com o MLB, que é dar a possibilidade para que as pessoas se vejam. Pra que elas vejam a luta que elas estão fazendo e o quanto essa luta é foda, sabe? Porque às vezes você tá ali no dia a dia e você fica afogado de problemas, de demandas e você não consegue ter uma dimensão do todo. Então eu tô aqui, tô lutando, eu preciso construir minha casa, tá faltando tijolo, tá faltando cimento, tá faltando areia. E aí você fica ali, preso naquilo ali, você não consegue ter uma dimensão de tudo que tá sendo feito. E eu acho que o cinema consegue dar essa dimensão, de mostrar esse impacto do que está sendo para a cidade, da importância que essas pessoas têm. Isso é um primeiro elemento.

Como que a gente faz isso? Trazendo, e aí faltam as estruturas, um pano branco na parede, ou uma parede de reboco puro, com um projetor, e essas pessoas vão se ver. E aí elas se juntam comendo pipoca, com fogueira, e é muito legal porque você faz uma fogueira e vai assistir, e todo mundo fica gritando “Ah, fulano!” “Olha ciclano!”. Acho que isso é muito legal, dar oportunidade para que elas também opinem. Nenhum dos filmes produzidos nesse processo com o MLB foi de forma imposta. Então, a gente viu e reviu as imagens inúmeras vezes. Conversando muito com a Aiano, com o Cris, com o Fabio, com a Maria, Letícia, enfim, essa turma toda, a gente vai chegando nesses desenhos.

Como funciona isso? Primeiro, o crivo de: “isso aqui tá real? É isso mesmo? Beleza”. Segundo, essas imagens são construídas em momento de estratégia do movimento. Podemos divulgar exatamente tudo que está aqui? Porque às vezes dá vontade de botar tudo. Não pode. Então o crivo da segurança, que também respeita muito o movimento. O que dá pra colocar, o que não dá pra colocar? O que a gente vai infligir, por exemplo? Que eu acho isso muito foda, desse lugar do respeito. O que é que a gente não vai violar, por exemplo, as regras de segurança do movimento? O que também a gente não está criando problema na narrativa? Porque, dependendo do que for colocado, vai ser interpretado de um outro modo. Porque as imagens falam muito, mas ela fala de diferentes formas. Eu mostrar um helicóptero jogando panfleto dentro de uma ocupação, passa uma imagem, mas pode passar outra. Então, essas coisas precisam ser muito bem pensadas e

eu entendo esse cinema que é construído com o MLB, que tem esse entendimento, tem esse viés muito alinhado. Isso, para mim, é um dos princípios fundamentais, do respeito mútuo, no entendimento do que pode ser.

A terceira coisa é aquela questão do que que o movimento precisa falar nesse momento, né? E aí a gente vai entrar, por exemplo, no filme que foi construído no processo de vitória do Bolsonaro em 2018, né? Muitos anos, não quero nem lembrar. Naquele momento a gente ia fazer um documentário sobre a ocupação Eliana Silva. Era isso que estava sendo pensado. Era essa a demanda do movimento. A gente precisa dizer pra cidade o quão foda foi a Eliana Silva. Gente, não tem um filme ainda que fala um monte de coisa linda, foda, que aconteceu na Eliana. Por mais que a gente tenha muito material disso guardado, armazenado. Fabio sabe, você sabe também, Karine. O monte de material que deve ter disso aqui guardado, de história, dá pra fazer uns 10 filmes com viés diferentes. E a gente toma decisão: vamos captar recursos, fazer um filme pra contar essa história foda pra cidade. Aí o Bolsonaro ganha. E aí a nossa cabeça dá uma bugada, e a gente senta e fala, “porra, acho que momento agora pede que a gente faça uma outra denúncia”. Diante da vitória do bolsonarismo, como fica a resistência da comunidade? E aí esse filme que era pra falar de uma história, vira um filme pra falar de resistência. Vira um filme pra falar de como as pessoas iam lidar debaixo daquela conjuntura. E é um puta filme que é conjuntural.

FABIO Fabio Esse filme é o ***entre nós talvez estejam multidões***, né?

POLIANA ***Entre nós talvez estejam multidões***. Que é um filme que, novamente, é a partir da realidade. É um filme que foi gravado assim, num bar, entendeu? A equipe foi lá num bar e gravou a galera tendo um diálogo sobre isso. Com gente comemorando e com gente achando que vai ser uma desgraça. E filmar essas contradições, até para que a sociedade entenda. Porque aí virou o momento de atacar. “A periferia votou no Bolsonaro!” “Os crentes votaram no Bolsonaro!” “As ocupação aí, tá vendo? Tudo votou no Bolsonaro.” Peraí, vamos discutir o que é isso aí.” E o filme fala disso. Você tem a contradição dentro do próprio território. E muito por quê? Por uma ausência. O povo aqui fez ocupação debaixo do governo Lula. Do governo Dilma, por exemplo. A Eliana Silva não aconteceu no governo Bolsonaro, não, entendeu? Então é muito fácil essas pessoas compreenderem que esse governo já não servia mais. Mas ao mesmo tempo que você

tem moradores que vão fazer essa discussão: “É ruim mesmo, a gente teve que fazer ocupação, mas pode ficar pior, porque nós podemos ser despejados.” Então essas discussões acontecem no meio do filme. E o quão é importante esse filme para a formação, inclusive, dos próprios moradores. A gente exibiu aqui para os moradores verem, dar suas opiniões. E é assim, o cinema entre esses lugares. Da necessidade do movimento, das pautas levantadas com o movimento, mas também dessas importâncias que vão surgindo no meio do caminho.

FABIO Poli, eu queria entender como é para você e para as pessoas com que você convive, das outras ocupações também, e de todo o trabalho do MLB... Como que muda a própria ideia de cinema? Porque você falou desse cinema de Hollywood, né? Desde criança pra gente cinema é filme de ação, é filme de comédia, é Hollywood, é televisão, é outra coisa. E como é que é essa própria ideia, né? “Nossa, o cinema pode ser também o que a gente filma aqui”, e isso pode inclusive ir pro telão do cinema, né? Então eu queria entender, como é que essa mudança de entendimento do que pode ser cinema, se você acha que isso abre a cabeça pra ver outros filmes, pra entender outras coisas como cinema.

POLIANA Cara, é... É louco demais. Eu não sei se eu consigo responder, porque eu também me pergunto sobre isso. Primeiro que... É isso, a gente acha que aquilo que não é montado não funciona, né? O filme, na nossa cabeça capitalista e no mundo que a gente vive, precisa ser mega produzido, tem que ter mil efeitos especiais. Tem que ser mirabolante, tem que ter uma estrutura de som que choca, e tem que ter uma história com final. Tem que ter final. Filme que não tem final tem que ter o “dois”.

E as ocupações urbanas são uma loucura, porque elas não têm final. Os nossos filmes não têm final. Quando eu fui ver o **Conte isso aqueles que dizem que fomos derrotados**, eu falei assim, “gente, mas e aí? O dia não clareou.” Eu fiquei invocada, falei “gente, tem que clarear o dia.” Era a busca de um final. Porque você sempre fica naquele negócio, cadê o encerramento? Então tem que ter o “dois”. Eu brinquei disso na época, falei “vocês tem que fazer o ‘dois’, porque o dia tem que clarear e tem que mostrar o que aconteceu”. Mas aí tem o nosso próprio entendimento de que a luta do povo não tem um ponto final. É uma continuidade, a luta pela moradia é contínua, a resistência popular é contínua, ela não vai ter um ponto final. E isso é importante para o processo de formação, para que a gente compreenda que sempre vai haver o depois.

Eu acho que isso é o sucesso dos filmes do MLB. Sempre tem que ter o dois, sempre, porque não vai acabar. Não tem final feliz na maior parte das vezes. É um filme que é emocionante, que mexe com você em vários momentos. Talvez a maior emoção do filme seja a de assistir a polícia agredindo e prendendo. Não é aquela do beijo [hollywoodiano], porque o beijo raramente vai acontecer no filme do MLB. Porque as pessoas não são pautadas por beijos. Elas são também, mas não ali. Elas estão pautadas por outras coisas naquele momento. O que está sendo relatado ali é a dificuldade, a necessidade. E essas pessoas às vezes nem se beijam mesmo. O filme já escancara que não sobra nem tempo pra isso. Mas eu acho que o que muda na cabeça é compreender que as nossas histórias não são contadas. E que esse cinema, ele tem menos ficção, menos efeito especial, não tem um final, não é romântico. Mas te coloca no lugar de entender que você está tendo a oportunidade de contar a sua história por você mesmo e que a sua história não vai ser contada por outra pessoa.

Eu acho que é aí que tá o negócio. Porque filmes que falam de ocupação, de favela, tem. Feito por Hollywood e por outros. Mas a história é contada por outras pessoas. Ela nunca é contada por quem vive. Eu acho que está aí o negócio. Aqui é a gente contando a nossa história. E às vezes, não vai ser tão bonitinho assim, entendeu? Mas é a nossa história. E talvez a falta de não ter tantos beijinhos e tantos abraços é porque está faltando isso mesmo para o povo. E a gente precisa refletir sobre isso também. E eu acho que os filmes do MLB trazem isso.

Então quando alguém está aqui e assiste um filme e fala: "ah, mas aquilo ali não podia ter virado?" Não, não podia, porque na vida real não vira. É um cinema da vida real. "Ah, mas aí o final não podia, assim, clarear o dia?" Não, porque não necessariamente clareia o dia mesmo, porque às vezes a ocupação é despejada na madrugada. Sabe? "Ah, mas não ficaria mais bonito se nesse final nascesse um arco-íris aqui? Ou a gente recebesse uma carta com o documento da casa na mão?" Não vai, porque isso aí não é a nossa história. Então colocar um final para suprir a necessidade das pessoas de um final feliz, de um ponto final na história, não é a realidade das ocupações.

E acho que o cinema é muito sincero, pelo menos o cinema do MLB, o cinema que os companheiros produzem, ele vai até onde tem que ir. Mais do que aquilo ali, é forçação e a gente não força. A gente precisa construir essa história. Se a gente quer um final

feliz, nós precisamos construir esse final feliz. Se a gente quiser fazer a nossa história de forma diferente, para ser exibida no cinema de forma diferente, nós vamos ter que reconstruir essa história de forma diferente. A gente precisa se empolgar com a nossa história.

Agora, ver o nosso filme, o nosso rosto estampado numa tela de cinema não tem preço. Porque você sai do lugar de ter uma luta invisibilizada, de não conseguir falar às vezes até para os seus. Porque até para falar aqui é difícil, qual é o instrumento que a gente tem? O megafone. No cinema a gente tem o megafone para falar com 500, com 1.000, com 10.000 pessoas. Você tem a oportunidade de falar para uma porrada de gente que nunca parou para te ouvir, mas para ao assistir um filme. É muito foda.

Quando eu assisti esse filme mais recente, **O Filme de Luta**, cara, eu chorei tanto. Eu assim, terminei o filme com vontade de voltar e assistir de novo. Eu falei com os companheiros “eu nunca vi um filme tão foda”. A vontade que eu fiquei é de que todo mundo deveria assistir ao filme. Então é muito foda. E eu sei que as pessoas não vão assistir porque não é um filme comercial. Não é um filme que vende tanto. Ele não foi produzido para essa finalidade. Mas ele é um filme necessário, sabe? E aí eu acho que ainda tem essa transformação a ser feita. Por mais que exista essa mudança de consciência desse cinema comercial para o cinema produzido a partir da luta, do cinema de luta, essa mudança das pessoas compreenderem o cinema como um instrumento de formação, um espaço de comunicação, ainda precisa ser construída. Na sociedade isso ainda não tá resolvido. Eu falo aqui de uma visão muito do MLB, de uma visão muito dos moradores de ocupação, que já avançaram muito nesse sentido. Direto o morador manda mensagem, “Poli, fala um filme bom aí pra gente ver, da ocupação. E aquele filme?” E é muito foda isso, né? Mas a gente ainda não consegue transmitir isso pra todo mundo que a gente quer atingir.

FABIO Quería falar sobre o **Entre nós talvez existam multidões**, que foi um filme que foi gravado aí na Eliana Silva. Então teve equipe de cinema morando na ocupação por um tempo, as pessoas se engajaram, sabiam que estavam sendo filmadas. Essa relação vai tomando outros lugares. A Eliana Silva virou um set de cinema, né?

POLIANA Sim, gente, era muito legal. Sabe esse negócio que você fica sabendo que tá gravando uma novela em algum lugar? E aí você

fala assim, “nossa, como eu queria passar naquela rua?” Era mais ou menos assim. Virou, de fato, um estúdio de cinema. E era em todos os cantos, né? Os meninos levantavam de madrugada para gravar, para captar o barulho da chuva, o barulho do carro, o barulho da rua. E foi muito natural também, porque ao mesmo tempo que tinha isso tudo, as pessoas compreenderam a importância daquilo. Então os moradores tratavam de forma muito tranquila. Deu problema porque todo mundo queria falar, todo mundo queria ser ator no filme. Mas foi muito interessante, uma experiência única.

**[4]** A Rede Solidária foi uma campanha que o MLB realizou nacionalmente arrecadando fundos, alimentos e itens de higiene pessoal para apoiar as famílias das ocupações urbanas que estavam em isolamento social durante a Pandemia da Covid-19.

Na Rede Solidária<sup>[4]</sup>, por exemplo, a gente pegou várias imagens filmadas durante a gravação do, ***Entre nós talvez existam multidões***. Porque a quantidade de material captado foi muito maior do que, de fato, coube no filme. Mas daí você tem material para produzir um monte de coisa. Então quando a gente fez a campanha da Rede Solidária, usou essas imagens. E aí um monte de moradores que não tinha se visto no filme, se viu na campanha da Rede Solidária.

E aí você provavelmente produz um outro filme depois e algumas dessas imagens entram. É um processo sem fim. Ele é vivo, ele tá ali, tá acontecendo. Essa foi uma experiência muito legal de ter a turma aqui. Foi a primeira vez que eu dei entrevista para um filme. Achei muito massa. E acho que todo mundo aqui curtiu muito também. Mas a gente tem muita essa característica de que tudo, em algum momento, vai virar filme. Acho que as pessoas aqui vivem nessa expectativa. Elas veem uma câmera, elas já mudam o jeitinho.

FABIO Esse filme chegou a passar no Canal Brasil, né? E aí, quando passa na TV, a galera se organiza pra ver, quer saber o horário. Você chegou a assistir na TV?

POLIANA Eu não assisti. Qual é o problema? A nossa comunicação interna, muitas vezes, é pior do que a externa. A gente dialoga muito bem pra fora, eu acho. Mas a gente ainda tem dificuldade em falar pra gente. Isso é um problema e eu acho que isso tem a ver com a conjuntura do país. O bolsonarismo só teve a vitória que teve nas outras eleições por conta dessa dificuldade, que não é só do MLB. Então esse diálogo precisa ser reinventado. Como eu disse, a única forma de ferramenta que a gente tem de comunicação aqui é o megafone ou o WhatsApp. E que também não é funcional, porque esse negócio que todo mundo tem WhatsApp

é mentira. Grande parte das pessoas não têm acesso à internet.

Nesse caso, eu fiquei sabendo quando já tinha rolado. Falei, “pô, perdi, que merda”. Mas teve morador que assistiu, e aí é muito legal, porque quando assiste, tira foto da tela e manda nos grupos de WhatsApp, pra falar que tá vendo. E é com tudo. Se alguém vê na televisão uma luta em que o MLB trancou uma BR e saiu no jornal, tira foto da tela da televisão e manda. Porque é algo que pras pessoas é muito importante, sabe? “Olha a gente ali! Olha a nossa luta!” Teve uma exibição lá no Sesc Palladium<sup>[5]</sup> e aí um morador da Ocupação Paulo Freire, que mandou mensagem pra gente falando sobre e a gente não sabia. Aí a cara queima. Porque a gente devia ter avisado. Mas o morador estava extremamente empolgado, sabe? Então a gente tem essas dificuldades. E ao mesmo tempo que o povo se empolga muito. Então isso são coisas que a gente precisa melhorar.

**[5]** Espaço cultural do SESC no Centro de Belo Horizonte.

A outra coisa é voltar a exhibir os filmes dentro das ocupações. Eu acho que tinha que ser uma realidade com financiamento. Por que não? O valor da tarifa de ônibus para chegar no centro aqui de Belo Horizonte é R\$ 4,50. Hoje nós temos em torno de 1.400 famílias morando aqui no Vale das Ocupações<sup>[6]</sup>. Na região norte da Izidora, são 8 mil famílias morando. É difícil para esse povo ter acesso a nove reais para ir numa região central para assistir um filme no cinema. Eles não vão. Até porque a pessoa não vai sozinha, vai levar o filho, vai levar o marido, gasta com uma pipoca. Então eu fico sentindo que um cinema nas ocupações devia ser uma realidade.

**[6]** O Vale das Ocupações é um território dentro da região do Barreiro, em Belo Horizonte, onde existem 6 ocupações urbanas: Eliana Silva, Paulo Freire, Nelson Mandela, Irmã Dorothy, Horta I e Horta II.

FABIO Acho que tinha que ser a LONA, né.

POLIANA A LONA tem que ser! Hoje ela é importantíssima nos espaços digitais, mas ela tem que ser viva também, ela precisa estar ali no território. Então se você põe aí um telão pra 1.300 famílias, você vai ter muito mais gente acessando, por exemplo. E sem perder a qualidade também. Tendo uma estrutura, você monta um puta telão com um som maravilhoso e as pessoas estão ali assistindo seus filmes. E aí pensar esse cinema também de forma itinerante, né? Essa é uma preocupação que a gente tem enquanto movimento, produzir os filmes e eles não chegarem no povo.

FABIO A gente começou a LONA no meio da pandemia, né? E era uma coisa que a gente já queria fazer, que era fortalecer justamente o cinema nas ocupações. Vem a pandemia e a gente inventou

isso como uma forma de tentar se comunicar de alguma forma tanto dentro quanto fora das ocupações.

POLIANA E cumpriu muito o papel. A gente ficava mandando aqui, porque aí nessa época da pandemia os grupos de WhatsApp funcionavam melhor. Tava todo mundo em casa. E aí a gente ficava mandando nos grupos os links dos filmes e a galera assistindo, sabe? Mandando retorno, pedindo orientação do que assistir. E aí isso rolou muito, cumpriu o papel. Tanto pra dentro das ocupações urbanas, quanto para nossa própria militância também. Porque nós ficamos sem condição de fazer reunião. Mas a gente tinha um cinema. O povo ficava no grupo do WhatsApp assim, “alguém tem a senha do Netflix?”, e eu ficava brincando com o povo: “Vocês não tem dinheiro pra pagar uma Netflix? Tem a LONA, assiste aí.” Aí mandava o link. Então, isso foi muito funcional. Eu acho que agora é dar um passo à frente com essa questão de fazer um cinema nos territórios.

Agora, é um passo também que não é tão simples. O nosso povo é muito sofrido. Um povo que trabalha demais. Trabalha para se alimentar, trabalha para morar, trabalho pra comer, trabalho pra estudar... E que tem pouquíssimo tempo de descanso. E descansa para trabalhar de novo. Não é nem um descanso, é só uma recomposição de energia. Na cabeça desse povo, assistir um filme é luxo. Porque o momento que eu tenho de descanso, eu tenho duas outras coisas para fazer. Primeiro, limpar a minha casa, cuidar dos meus afazeres, a segunda coisa é ir para a igreja ou ir para o boteco.

Então nós precisamos estabelecer uma cultura do direito ao descanso, do direito ao cinema, do direito à cultura. E que isso não fique parecendo coisa de preguiçoso. Porque hoje em dia você fala, “eu assisti um filme”, aí o povo já olha pra você, “ah, preguiçosa, tem nada a fazer nessa casa, não? Tem roupa pra lavar, não?”. É assim que o povo trata. Então acho que a gente precisa repensar esse momento do cinema como um momento de descanso também. Ao invés de ir para o boteco ou a igreja, parar ali, numa exibição da LONA e assistir o filme. Então eu acho que é construir essa cultura, e para isso a gente vai precisar de paciência e dedicação.

Eu acho que o cinema popular está anos-luz à frente de qualquer outro, porque as pessoas vão ter mais interesse em parar para assistir elas e a realidade delas, sendo bem paulo-freiriana, do

que a realidade do outro. O sujeito se move a partir daquilo que toca ele, a partir da sua realidade. Então eu acho que nós já estamos anos-luz à frente de qualquer outro cinema.

FABIO Quería falar sobre o **Filme de Luta**, que foi esse filme que re-memorou a história desses últimos dez anos de ocupações em Belo Horizonte, e que acaba contando um pouco da história da luta pela moradia e pela reforma urbana no Brasil. E aí eu queria pensar um pouquinho contigo sobre esse lugar do cinema enquanto construção de memória.

[7] Kauã foi um jovem morador da Ocupação Eliana Silva que faleceu em maio de 2023, com apenas 20 anos. Kauã foi tido como desaparecido por um tempo, e sua família só teve a notícia do falecimento dele mais de um mês depois. O corpo de Kauã ficou mais de um mês no IML, sob a tutela do estado, sem que os familiares tenham sido contatados.

POLIANA É, isso é muito legal. Recentemente a gente perdeu Kauã<sup>[7]</sup>. E uma coisa muito legal foi o vídeo de homenagem que foi feito a partir das imagens do nosso acervo. Essas imagens são importantes para a memória. Eu tô dando esse exemplo, mas ele caberia pra milhares de outras pessoas ou situações. Pra que a gente não morra em nós mesmos, né? Eu acho que o cinema também cumpre muito esse papel pra periferia, porque a gente já é apagado tanto o tempo todo, tudo que a gente é, parece que a gente termina de fazer e já passam uma borracha por cima. E é difícil contar uma história, é muito difícil, quando a sua história é muito intensa.

Junho de 2013, tô vendo um monte de gente teorizando e escrevendo sobre. Eu tava aqui tentando lembrar, em Junho de 2013 eu tava lá no meio da porrada, pau quebrando, sabe? Um monte de confusão, eu participei daquilo tudo. Mas eu nunca parei pra refletir direito sobre aquilo, porque a luta é muito constante. E acaba que quando você tem uma constância nela, e todos os dias é um acontecimento diferente, uma necessidade de luta diferente, essa história vai sendo apagada. E aí eu acho que o cinema cumpre esse papel de arquivo, de registrar. Um povo que não conhece a sua história, é um povo que não consegue se libertar. A gente precisa conhecer a história da luta pelo direito à moradia, isso é necessário para continuar a fazer a luta pelo direito à moradia. Se não, fica parecendo que é algo novo, que agora a gente descobriu que as pessoas não têm casa, que agora o povo está se mobilizando para lutar.

Um exemplo pra mim é a luta do feminismo. Eu vejo as mulheres falarem da legalização do aborto hoje como algo novo. É até assustador. Tem gente que se depara com a legalização do aborto e fica "ah meu Deus! Olha o que essas mulheres estão discutindo!". Como se fosse uma pauta de agora. Ontem eu tava

assistindo um vídeo no Tik Tok, um corte da Elis Regina falando sobre a legalização do aborto. A Elis Regina morreu há quanto tempo? Isso era uma pauta viva, né? Ela falando disso, da hipocrisia em que o Brasil vive quando ele não defende a legalização e que as mulheres estão morrendo. Então o que a gente fala hoje e que parece ser novo, já está sendo discutido por outras mulheres a tanto tempo. Essa é minha questão com o feminismo, porque parece que é uma coisa de agora. Não! Minha mãe foi muito mais feminista do que eu, e quantas outras mulheres não constroem isso há anos?

E aí eu fico pensando o cinema também nesse lugar, né? Eu acho que o **Filme de luta - histórias de ocupações urbanas em Belo Horizonte**, traz isso, uma memória de que você não tá inventando a roda, pé no chão. Esse negócio de fazer ocupação, de entrar dentro de terreno, você só tá dando continuidade a uma luta que é muito antiga e que no Brasil existe há 500 anos. E que uma parte dela não foi documentada, mas agora se tem condição de falar e registrar. Daqui a 50 anos vai ter gente lutando pela moradia porque se o capitalismo não acabar, vai ter. E aí vão dizer “é mas aí teve lá a ocupação x, y, z... O povo tava lá lutando há 50 anos atrás”. Eu acho que isso é fundamental, porque se não, a nossa luta não avança.

O cinema, como registro e memória, cumpre um papel de dar continuidade, não só de dizer que teve, porque a nossa história também é muito no sentido do teve. “Ah teve um povo quilombola que tinha um líder que chama Zumbi, e que foi lá e que lutou para libertar o povo, e que construiu um quilombo.” Ponto. A história de Zumbi e de Dandara é contada com um ponto final, Zumbi morreu e aí depois acabaram com Palmares... Mas não teve ponto final. Quantos depois de Zumbi não continuaram lutando? Quantos outros quilombos aconteceram?

O **Filme de luta** termina com a gente falando que outras ocupações tem que acontecer, que mais gente precisa lutar, que a gente não fez nada perto do que precisa ser feito. Tem muita coisa para ser construída e aí cê dá continuidade porque senão parece que acabou. Voltando para a questão do aborto, queria eu ter ouvido e visto um vídeo como esse da Elis há 10 anos atrás, porque quando eu fosse falar do aborto, eu não ia dizer “nós mulheres estamos aqui discutindo aborto”. Ia dizer, “discutiram a legalização do aborto lá atrás e até hoje nós tamo discutindo essa porra.”

- KARINE Essa coisa do aborto... A gente não só ta discutindo há muito tempo, mas produzindo tecnologias, ainda que inseguras pra saúde... Eu cresci no Cabana e eu lembro, de quando criança, várias mulheres iam lá em casa (porque minha mãe era auxiliar de enfermagem) com garrações de erva, e iam conversar com a minha mãe, "será que eu tomo mesmo?" Ela mandava eu ir pro quarto para não ouvir o que elas estavam falando. Aí depois eu ficava perguntando sobre o que tinha dentro dessa garrafa, essas plantas, essas coisas... E ela atendia às vizinhas que não podiam engravidar e que tavam lá usando a tecnologia da sabedoria da planta, que é inseguro, a gente sabe, mas era o que tinha, né?
- POLIANA E salvou muitas mulheres. E hoje a gente vê... Sua mãe tem quantos anos?
- KARINE Minha mãe tem 55.
- POLIANA Nada muito diferente das coisas que eu já vi minha mãe fazer ou falar. Perdão da palavra, mas sua mãe é uma bruxa como várias de nós. A gente tem que resgatar as bruxas queimadas na fogueira, precisa dar continuidade às outras bruxas que viveram na clandestinidade que nem se identificam desse jeito, mas que fazem o trabalho até o dia de hoje. Porque fica parecendo que tem um vácuo nessa história. São histórias apagadas e eu fico pensando nisso no sentido da luta pela moradia também, porque tem muita história apagada.
- KARINE E puxando isso dessa intergeracionalidade, pensando no cinema, a luta hoje por moradia, não sei se é isso mesmo, mas parece que é feito por pessoas mais jovens, né? Como fazer essa comunicação com as pessoas mais velhas? Porque lá, no Cabana, mesmo, eu vejo que é muito desconectado os jovens dos mais velhos de lá. E os mais velhos estão cada vez mais indo embora, eles que chegaram lá, igual a minha avó, no início da década de 60, quando lá era uma fazenda. E ocuparam. Antes dessa palavra, *ocupar*, estar no vocabulário. Só que essa história, os jovens que moram lá hoje, gente da minha idade, 32, 33, ou mais novos também, são muito desconectados. Minha avó não sabe me dizer como é que foi essa chegada deles lá. "Ah, seu avô trabalhava na obra, a gente veio lá do Vale do Rio Doce". É uma coisa muito pulverizada e os vizinhos mais velhos da minha avó, também não sabem dizer. E eu fico pensando sobre quando existe esse registro, essa conexão dos mais velhos com os mais jovens. E tá nisso que a gente tá fazendo aqui. É muito precioso por

isso Poli, te escutar, e somos só dois, né, Fabio? Eu, você. Mas aí, quando a gente transcrever, quando a gente revisar, quando essa entrevista sair na revista, isso vai chegando, vai chegando, vai se alastrando, né? É muito precioso.

POLIANA Isso que você está falando, Karine, é muito forte. Quem conhece a história de Belo Horizonte? Ninguém. No máximo o que você conhece é a história da sua família, de como ela foi morar naquela casa. É o máximo. E eu estou falando de um bairro convencional, não estou falando de ocupação, não. O máximo que você conhece é como que sua família conseguiu comprar um lote e construir uma casa. Isso em geral, tem exceções, claro. Então você não quer saber como que foi pra ter a luz, como que foi pra ter água, como que foi pra ter um esgoto, como que se deu a entrada da primeira família naquele território. Porque parece que essas coisas não importam, que não mudam sua vida. Porque parece que elas não têm nada a ver com você, mas elas têm. Tanto têm que eles tentam cortar esse umbigo. Se as pessoas soubessem que a maior parte de Belo Horizonte só foi possível porque teve lutas, porque teve ocupações e mais ocupações, isso seria muito mais comum hoje. E não assustaria, por exemplo, 300 famílias entrando no terreno. Quando você parar para pensar que bairros, que hoje são bairros regularizados...

KARINE O Cabana mesmo. A minha mãe não costumava chamar de bairro quando eu era criança.

POLIANA Era uma vila, no máximo.

KARINE Eu questionava, "mas então vocês saíram lá de Governador Valadares, vieram de lá para o meu avô trabalhar, com um menino pequeno, para trabalhar em construção civil, de pedreiro, como é que vocês não tinham uma casa?" Essas famílias todas pararam ali no Cabana, né, vindo dessa região do Vale do Rio Doce. Mas não fecha essa conta.

POLIANA E é bom que não feche pra eles, porque você vai se apresentar como uma mulher de ocupação? Vai criar um estranhamento, cortaram o seu umbigo ali. Mas você é uma mulher de ocupação, sua família ocupou para ter casa, ou alguém ocupou para sua família ter condição de ter casa. Mas aí eles vão cortando, entendeu? E isso é muito forte, porque um povo que não conhece a sua história vai ter muito mais dificuldade em desenvolver qualquer luta.

É muito melhor pro capitalismo que a Karine ache que não tem nenhuma relação com as ocupações, que a família dela está onde está por mérito. E provavelmente, eu não estou dizendo que é o caso da sua família, mas isso acontece em quase todas, alguém da família ainda fala assim: “esse negócio de invasão está errado, eu tive que trabalhar para ter minha casa”. E mora numa ocupação. Mas cortaram dele o direito de saber sobre isso.

Isso que a gente está tendo condição de fazer, que é registrar as histórias das ocupações que o MLB faz, é pra vida. Em algum momento eu vou morrer e daqui cem anos vai ter outra pessoa morando aqui. Outra família, vão ser o quê? Quatro gerações. Como que essa outra família que chegar aqui vai conseguir compreender como foi a formação desse bairro se não tiver uma história contada e registrada? O registro fotográfico de imagem, ele pode demorar a chegar, mas é mais difícil de se perder. A escrita é mais difícil ainda, então, registrar essas histórias é também dar continuidade para que as nossas pessoas não tenham seu umbigo cortado. E incentivar que as pessoas façam resgate das suas histórias também.

Essa coisa de Belo Horizonte, por exemplo. Recentemente eu fui descobrir que o Palácio da Liberdade é construído em cima do rancho da Maria Papuda, que é o primeiro despejo oficializado na história de Belo Horizonte. Quem sabe disso? Porque se você olhar ali, parece que aquele terreno estava vazio e que de repente o governador foi lá e construiu o Palácio. Não, não! Tinha uma senhora que se chamava Maria Papuda, que morava ali, tem foto dela inclusive, e ela foi despejada do centro para construir o Palácio da Liberdade. Quem fala disso? E se amanhã eu ocupo a porta do Palácio da Liberdade, eu tô errada.

Quando eu falo de despejo, parece que é algo novo, que quem fala de despejo é só o Márcio Lacerda e o Kalil, sabe? Então, pensar essa história, entender a nossa história, saber de onde a gente vem, o porquê que a gente tá nessa situação, é fundamental. Eu acho que o cinema cumpre um papel gigante, o Filme de Luta cumpre um papel gigante para a história de Belo Horizonte. Ele diz para Belo Horizonte assim, “olha, você está vendo esse problema aqui? Ele surge assim. Sabe qual é a solução que o povo tem dado para isso? É essa solução”. Portanto, ocupação não é algo que acontece do nada.

E pensando nesse lugar do resgate, da gente não deixar que as pessoas sejam apagadas. Porque é muito simples, as pessoas

morrem e você mata junto com ela toda uma história. Quando morre uma pessoa, morre uma história. Quantos livros, quantos filmes não morrem quando uma pessoa morre? A Eliana Silva morreu. Ela levou junto com ela uma história, uma bagagem que a gente, em anos de luta, não vai conseguir acumular. Ela ajudou a regularizar a Vila Corumbiara, que ficou mais de 40 dias cercada pela polícia. Ela usou mecanismos para fazer isso, que não estão registrados em lugar nenhum e que morreram junto com ela. Então, esse registro é uma forma de não perdermos nossa memória e a nossa identidade. É ele que vai dar condição da gente continuar.

KARINE Do que que é essa memória que a gente tá construindo, essa materialidade dessas mídias, né? Que é texto, tá na nuvem, é vídeo, é papel, o que que isso pode mesmo contribuir com as gerações que estão por vir, né? Porque a gente vai tomando rasteira aí, a gente não sabe o que vai acontecer daqui pra frente, tomara que não, mas a gente continuar produzindo por baixo, né? É muito precioso esse momento aqui, gente. Obrigada, Poli!

POLIANA Obrigado a vocês, gente. E, mais uma vez, por estarem me ouvindo aqui, falo igual pobre na chuva. E depois vocês venham aqui em casa! A gente tem que fazer esse papo pessoalmente, tomando uma cervejinha.



# POR BAIXO DA LONA, CONTINUAMOS A CONTAR E A OUVIR NOSSAS HISTÓRIAS

POR FABIO JOTA E JOYCE DELFIM

## UMA FÁBULA OUTRA

**18** O filme é entendido pelo MLB e pelas quatro pessoas que assinam a direção (parte delas, militantes do movimento) como uma criação coletiva do movimento.

É a partir do silêncio e da escuridão da madrugada que os/a diretores/a do curta-metragem *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito, 23", 2018<sup>18</sup>) inserem os/as espectadores/as na ocupação de um terreno abandonado, principal tática de ação radical do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), que tem como principal bandeira a reforma urbana. As ocupações de prédios e terrenos que não cumprem função social surgem como forma de questionar a propriedade privada, o déficit habitacional e a profunda desigualdade das cidades brasileiras.

Em um país fundado com base na espoliação de terras e na violência colonial/estatal/policial, é comum que as ocupações de terra sejam alvo de perseguição policial (às vezes, paramilitar) e de ações de despejo violentas e turbulentas, em que o aparato repressor do Estado atua na fronteira da legalidade para reprimir uma população vulnerabilizada. Causa estranhamento, portanto, que *Conte...* – filme que reúne registros das ocupações Temer Jamais, Manoel Aleixo e Paulo Freire – escolha justamente o silêncio e a escuridão como recursos narrativos. A tensão do filme se baseia na expectativa de que, a qualquer momento, a violência irromperá na tela, enquanto acompanhamos aqueles momentos iniciais de uma ação política em meio à penumbra.

**19** A repressão violenta é a forma de o Estado burguês garantir sua dominação. O tiro no rosto de uma adolescente, menor de idade, é a afirmação clara desse poder.

É a partir de tal tensão que *Conte...* aborda a ambivalência entre derrota e vitória. O filme surge após duas “derrotas” do movimento: a primeira são os despejos violentos das ocupações Temer Jamais e Manoel Aleixo; a segunda é a ação da Polícia Militar de Minas Gerais de atirar no rosto de uma garota de 14 anos.<sup>19</sup> No entanto, a direção escolheu deixar as imagens da violência policial de lado e misturar os registros de tais ocupações com imagens produzidas no início da Ocupação Paulo Freire, a qual resiste desde 2015, na região do Barreiro, em Belo Horizonte. Embaralhadas, as cenas podem ser tanto da ocupação “vitoriosa” quanto das que foram “derrotadas”. Tais informações, no entanto, só são reveladas ao fim do filme. Percebemos, assim, que, para além dos desfechos “reais” que cada uma das três ocupações sofreu, o que mais parece importar no curta-metragem é a própria ação de ocupar.

Ao longo da narrativa cinematográfica de *Conte...*, a câmera trêmula em primeira pessoa comunica os momentos singulares do ato de ocupar. Não há a voz de uma direção que interfira no curta; diversamente, são as imagens que narram a ação. Tais imagens permitem aos/à diretores/a contar *uma fábula outra*, uma história que surge a partir dos registros das três ocupações, mas se torna uma nova, diferente. A unidade entre as cenas para a composição dessa outra história é conferida pela montagem do curta, bem como pelo tratamento do som e pela correção de cor das distintas filmagens.

Assim, por meio da inclinação por *uma fábula outra*, a obra se abre à imaginação e aos “outros lados da história”. Considerando as atuais disputas das narrativas históricas e a crítica à história única, a opção dos/a diretores/a por tal inclinação afirma o curta-metragem como importante instrumento para a autonomia do movimento na construção de suas memórias. Da mesma forma, demonstra a consciência de que a arte não é uma representação da realidade, mas uma ferramenta para recontar o passado e idear o presente e o futuro.

## **A DERROTA**

Retornamos à ambivalência da vitória/derrota. No título, quem são “aqueles que dizem que fomos derrotados”? Podem ser vários: a polícia militar; o Estado; a política reacionária; a imprensa; ou certa esquerda que varia entre conselhos de prudência e de repreensão sobre a inconsequência daqueles que lutam apesar da

conjuntura – que, por um motivo ou outro, nunca está favorável para a ação política radical. O título é ainda uma provocação e um convite: “contar isso” quer dizer transmitir outra narrativa e dar uma resposta para aqueles que apostam na derrota.

No cenário adverso dos últimos anos no Brasil, as derrotas estão em toda parte. Foram marcadas pela ascensão política da extrema direita, acompanhada da criminalização crescente dos movimentos sociais e do empoderamento do aparelho repressor do Estado. Desde 2013, pelo menos, uma parcela da esquerda (campo político amplo em que se inscrevem os movimentos sociais como o MLB) se vê em crise e tende a analisar a conjuntura de um ponto de vista melancólico e alarmista.

O MLB, assim como outros movimentos sociais, sofreu os efeitos dessa transformação conjuntural, o que pode ser atestado pelos despejos recentes que as ocupações vinculadas à organização sofreram, além da crescente perseguição policial. Ainda assim, ao se voltar às histórias de repressão sofridas pelas ocupações Temer Jamais e Manoel Aleixo em *Conte...*, o movimento desafia as interpretações de tais histórias enquanto derrotas. Logo, são as imagens do momento da ação política que respondem ao derrotismo.

Na cena final do curta, a câmera acompanha três mulheres negras firmando uma bandeira do MLB na cerca de um dos terrenos ocupados. Iluminadas graças ao poste de luz da rua, as personagens se movimentam tanto com cautela quanto com rapidez. Desse modo, e entre avanços e recuos, elas alcançam o objetivo de demarcação. Pendurar a bandeira é amparar o território, comunicando que tal espaço não responde mais à soberania de seus antigos senhores. Aqui, o interessante é perceber os sentimentos que inundam esse momento do filme. Apesar da apreensão inicial, as mulheres agem, firmam a bandeira do movimento e, em seguida, transmitem a coragem e o alívio pelo marco do território retomado – uma vitória.

## AS VITÓRIAS

As imagens de *Conte...* são ao mesmo tempo a luta e sua representação. Elas se inserem em um trabalho mais amplo de comunicação, desenvolvido no interior do MLB, para as memórias de suas ações de ocupação. Os sentidos dos registros são vários: funcionam como documento histórico, circulam na internet

como forma de propagandear a luta e denunciar violências do Estado e se transformam em proteção jurídica. A forma e os caminhos que as imagens tomam depende do rumo que toma a luta: a consolidação da ocupação, o despejo ou a violência policial.

**20** Na 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2019-2020), o *Conte...* foi exibido como uma instalação de videoarte, intitulada *Comunidades Imaginadas*.

**21** Cf. <http://www.mos-tra-lona.com.br/>.

Transformado em cinema, bem como em instalação artística,<sup>20</sup> o conjunto de imagens de *Conte...* se torna um documento perene da luta do MLB, que se estende no tempo para além do momento imediato das lutas. A narrativa da derrota é marcada pelo esquecimento e pelo apagamento, enquanto a contranarrativa da vitória proposta pelo filme surge sobre a memória.

Tal movimento de insurgência atravessa diversos filmes exibidos na LONA – Mostra Cinemas e Territórios,<sup>21</sup> realizada em formato on-line pelo MLB-MG entre os dias 23 de maio e 2 de julho de 2020. A mostra colocou em conversa as lutas dos sem-terra, dos povos indígenas, dos quilombolas e dos moradores das periferias. Em um país que tem como mito fundador a invasão e o domínio de um território, apelidados de “descobrimento”, a luta pela terra é o fio condutor da resistência. Assim, a narrativa da derrota é a história contada desde o início do “Brasil” pelos colonizadores, enquanto a narrativa da vitória é a história de resistência dos povos insurgentes. Nesse sentido, o cinema se configura como uma das formas encontradas por diversas populações de contar, *àqueles que dizem que elas foram derrotadas*, outra história.

No média-metragem *ZAWXIPERKWER KA'A – Guardiões da Floresta* (Jocy Guajajara e Milson Guajajara, 50", 2019), também exibido na LONA, acompanhamos os conflitos nos limites das terras indígenas Arariboia, Alto Turiaçu, Awá-Guajá, Caru e Rio Pindaré, habitadas por povos Awá Guajas, Guajajaras e Ka'apor, no estado do Maranhão. Dentro desse território demarcado, diferentes grupos de homens das três etnias se organizam coletivamente para defender suas terras de fazendeiros e madeireiros do agronegócio, que derrubam árvores e abrem campos de pastagem para gado.

**22** “Abya Yala” é um nome, da língua indígena Guna, pelo qual nosso continente ancestral é conhecido, no lugar da palavra estrangeira e colonial “América”.

Em *Guardiões da Floresta*, tal qual em *Conte...*, a produção de imagens tem múltiplas finalidades. Jocy Guajajara e Milson Guajajara são cineastas-guardiões e, nesse sentido, a ação de filmar torna-se um ato de autodefesa, tanto como percorrer o território e expulsar os invasores. As imagens resultantes nos remetem às guerrilhas que continuam a fazer tremer a terra da nossa Abya Yala,<sup>22</sup> e sua potência reside na afronta que propõem.

Em uma época na qual o Estado brasileiro avança abertamente para uma política anti-indígena, *Guardiões da Floresta* é um manifesto de insubmissão e pode ser também entendido como *uma fábula outra*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título do filme é emprestado dos últimos versos do poema *Conte*, do poeta palestino Narjan Darwish, o que aponta para o caráter internacional dos conflitos por território. A luta palestina é símbolo de resistência e de solidariedade. Submetido a um regime de segregação racial/étnica pelo Estado de Israel, com suporte dos Estados Unidos e da Arábia Saudita, e pintado pela propaganda imperialista como “terroristas muçulmanos”, o povo palestino continua a luta pela retomada de seu território e sua dignidade.

O processo de ocupação de tal território por Israel tem características coloniais e se baseia no apagamento do povo palestino, pela repressão da sua luta e pelo desprezo à sua memória. Envolve não só a espoliação dos territórios, mas uma política deliberada de reescrever a história, produzindo uma narrativa que justifica a invasão colonial, como se o que hoje é a Palestina na verdade sempre houvesse sido Israel. Isso se dá, entre outras formas, por meio da apropriação de elementos culturais palestinos, como da culinária, e de monumentos históricos.

Como forma de resistir a tal avanço colonial e à expropriação da sua própria identidade, a luta palestina tem como um dos nortes a afirmação da sua memória. Narrar a própria história (a *outra* história), na Palestina e em distintos locais onde o avanço colonial do capitalismo ocorre, é uma forma ativa de resistência. Contar mais uma história, como nos diz o pensador e liderança indígena Ailton Krenak,<sup>23</sup> nos permite adiar o fim. Talvez, dessa forma, possamos gerar solidariedade e empatia e pensar possibilidades de futuros que não sejam alternativas infernais.<sup>24</sup>

A utopia e a transformação social estiveram tradicionalmente vinculadas à ideia do progresso dentro das lógicas ocidental e iluminista. No entanto, entendemos que, para desejar “algo que ainda não existe”, é preciso olhar para o passado-presente e aprender com as histórias de resistência seculares e contemporâneas: dos/as camponeses/as sem-terra, dos povos indígenas, dos/as quilombolas e dos/as moradores/as das periferias, que

**23** KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

**24** STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

habitam o mesmo território que nós, assim como dos povos insurgentes externos às fronteiras geográficas as quais tentam nos separar, dos/as zapatistas, dos/as palestinos/as, dos/as curdos/as. Aprendizado compreende escuta e narração. Diante de todos aqueles que dizem que fomos derrotados, continuaremos a contar e a ouvir nossas histórias.

### **ADENDO QUARENTENA**

A LONA aconteceu no início de maio de 2020, quando a Covid-19 se espalhava pelo Brasil. Nesse momento, apesar do esforço genocida do bolsonarismo, o distanciamento social foi adotado por uma parcela significativa da população. A LONA, pensada originalmente como uma mostra de cinema a ser realizada nos territórios de atuação do MLB, reconfigurou-se como uma mostra-plataforma on-line. Enquanto alternativa no contexto de isolamento, tornou-se uma ferramenta política para contar histórias dos vários povos que resistem no Brasil e um convite a imagens carregadas de criação, esperança e solidariedade.

# SP LONA

POR MIRRAH DA SILVA

A Mostra Lona traz cinco filmes paulistas sobre luta por moradia: *Pinheirinho – Tiraram Minha Casa, Tiraram Minha Vida, Estamos Todos Aqui, Casa na Marra, Dia de Festa e Derrubada*. Um recorte interessante para sentir uma pitada do que seria essa luta na cidade com o maior déficit habitacional do país.

## MITO

Não seria possível falar de luta em São Paulo, tampouco das imagens produzidas sobre ela, sem contextualizar brevemente de que lugar estamos falando. Cada território possui suas sequelas características da colonização, a São Paulo coube o fantasma do mito fundador bandeirante. É sabido que a capital paulista era conhecida por ter os bandeirantes mais sanguinários e por isso os exportava para todo o Brasil. Eram altamente eficazes para suas funções, que consistia, entre inúmeras violências, em exterminar aldeias indígenas e quilombos. Em *Angola Janga* (2017), de Marcelo d'Saete, é ilustrada a fama e o medo que os próprios agentes da coroa tinham dos nossos bandeirantes, assim como a decisiva chegada de Domingos Jorge Velho a Palmares.

*Desaquilombar*. O que são essas ocupas, senão novos quilombos verticais e horizontais? Ao assistir a qualquer um desses filmes, a recorrente cena de violência policial na ação de despejo, é impossível deixar de ver ali um Borba Gato, Anhanguera ou Raposo Tavares. Uma cidade cujo brasão da guarda civil metropolitana é a figura do Borba Gato segurando uma carabina, onde o logotipo da *SP Obras* é a releitura do Monumento às Bandeiras, onde em 2017 inaugurou-se a Estação Borba Gato do Metrô, próxima à sua estátua imponente na Av. Santo Amaro, e, ainda, como cereja do bolo, o Estado é governado do Palácio dos Bandeirantes.



Em 2015, quando filmamos *Mobiliário Urbano*, fomos surpreendidos pela Guarda Civil Metropolitana que apontava em seu uniforme o brasão bandeirante, logo após impedir que o ator, vestido com o mesmo personagem (Borba Gato), subisse no célebre Monumento às Bandeiras. O pleonasma paulista à exaustão.

Na cidade com o maior ônus excessivo de aluguel do país, sob a ótica opressora, a população vulnerável não só não pode morar, como também nem deveria existir. Quando a polícia entra, é para dilacerar ou matar. Em SP, a cada 6 horas uma pessoa é assassinada pela polícia. Dito isso, é posto em evidência que esses filmes paulistas mostram muita resistência, força e coragem. Nossa guerra tem o peso dessa herança simbólica.

#### NA SESSÃO 4

Três produções de SP compuseram a quarta sessão da Mostra Lona:

*Dia de Festa*, situado no centro da cidade, é um dos filmes de referência sobre o tema, frequentemente usado para aprender mais sobre o funcionamento estratégico de um movimento organizado. Um dos pontos que torna esse filme icônico é a evidenciação do protagonismo feminino na luta por moradia, a origem e a história dessas ocupantes. É possível dar um passeio pelo centro da cidade e trombar essas personagens, entrar em muitas dessas ocupações que estão no filme e ver como se fortaleceram.

*Estamos Todos Aqui* nos leva à luta das favelas e de tantas Rosas que reencontramos. A ficção traz um protagonismo real. A Favela da Prainha, em Santos, está tão ligada às especificidades de sua localização portuária quanto a outras comunidades nos grandes centros, a exemplo da histórica resistência da Favela do Moinho (SP). Mais ainda, é possível sair de São Paulo e relacionar o processo de especulação de *Estamos Todos Aqui* com

outras produções nacionais, a exemplo do documentário *Quem Tem juízo Resiste e Luta*, sobre o despejo da comunidade de pescadores no bairro do Jaraguá, em Maceió, ou mesmo outros filmes litorâneos que denunciam processo similares. Em Recife temos uma sequência destes, como *Recife Cidade Roubada e Projeto Torres Gêmeas*).

*Derrubada* foi filmado logo após termos vivenciado a Ocupação Portal Do Povo (MTST). Na época, o governador Geraldo Alckmin (PSDB) acordou a permanência de centenas de famílias naquele terreno no Morumbi, meses depois, o acordo foi quebrado e todos despejados para “abrigar” uma construtora de alto padrão. Foi filmado em uma tacada só, com uma câmera de mão digital do outro lado da rua. Não era preciso fazer cortes ou pegar depoimentos, todos os símbolos estavam lá.

E, ainda, se quiséssemos mergulhar na diversidade de filmes, poderíamos destacar ou citar tantos outros.

**18** referência a peça homônima da Brava Cia de Teatro.

### **ESTE LADO PARA CIMA<sup>18</sup>**

Em SP há toda essa magia da verticalidade dos filmes de luta por moradia, que os tornam tão enredados. É como se fosse o mesmo edifício. Filmes vizinhos. Filmes de andar. É como ver o mesmo filme de ângulos diferentes. Ao assistir *Dia de Festa*, por exemplo, é possível rever vários tantos, mas com outras janelas, outros rostos, mesmas lutas, outras mulheres, mesmo protagonismo. Ao escutá-los, revisitamos produções e memórias corporais: estrondo do portão, vozes no eco de um edifício ainda vazio, coros de luta, vozes femininas, ruídos, polícia causando, músicas tocando no corredor, crianças brincando.

Cenas de *Dia de Festa* se misturam facilmente com o breu de *Rua Augusta, 1029*. No documentário *São Vito* associamos histórias, cenários e cores semelhantes às de *Era O Hotel Cambridge*, que, por sua vez, é um hotel tal qual a Ocupação São João, em *Mobiliário Urbano*, não tão longe da ocupa da Neti da Ocupação Mauá, que retorna em *Leva e Dia de Festa*. Em *Comissão de Vendas*, o tema central é a especulação imobiliária, retomado através da empreiteira fantasma do filme *Gatunos S.A.*, que, por sua vez, intervém na Ocupação Portal do Povo, documentada em *Derrubada*. Em *Gatunos S.A.* podemos acompanhar o despejo dos moradores da Vila Itororó que tinham o direito e uma ação de usucapião em julgamento, situação semelhante à dos moradores

do Pinheirinho, representados em *Pinheirinho – Tiraram Minha Casa, Tiraram Minha Vida* e *Derrubaram o Pinheirinho*. E ainda trançando com *Limpam com Fogo*, o documentário participativo *O Corpo é o Lugar* situa o recente desabamento pós-incêndio da ocupação do edifício Wilton Paes. São todos filmes vizinhos. E ainda virão tantos outros.

Verticalidade comunitária, que reinventa as formas de habitar e reflete nos modos de captar e organizar suas imagens. E por aí também é preciso crivar toda a força e dimensão das lutas das ocupações horizontais, seja através de movimentos, seja por grupos autônomos, as malocas batalhadoras, vide o documentário independente da Maloca Alcântara Machado, que auxiliou a barrar o processo de despejo entre dezembro de 2019 e fevereiro de 2020. E, por fim, a porção de filmes que contextualizam historicamente seus sujeitos, como *Mil Tretas Mil Trutas; Sujeito, o cinema pedreiro de Lincoln Péricles*, e por aí vai.

Leva

Sujeito

São Vito

Derrubada

Gatunos S.A.

Dia De Festa

Casa na Marra

São Bento, 405

Ocupação Mauá

Banco Imobiliário

Mobiliário Urbano

Rua Augusta 1029

O Corpo é o Lugar

Limpam Com Fogo

Estamos Todos Aqui

Comissão de Vendas

Derrubaram o Pinheirinho

Era O Hotel o Cambridge

Pinheirinho: Tiraram Minha Casa, Tiraram Minha Vida

*Agradecimentos a História da Disputa, Mapa Xilográfico e Ra-faela Carneiro.*

Leva (dir. Juliana Vicente e Luiza Marques, 2006); São Vito (dir. Camila Mouri, 2017); Derrubada (Mirrah da Silva, 2015); Dia De Festa (dir.Toni Venturi e Pablo Georgieff, 2006); Gatunos S.A. (Mapa Xilográfico, 2016); Casa na Marra (dir.Thiago Fernandes, 2015); Ocupação Mauá (dir. Tadeu Jungle, 2018); Banco Imobiliário (dir. Miguel Antunes Ramos, 2016); Mobiliário Urbano (Eduardo Liron e Mirrah da Silva, 2016); Que povo é esse? (dir. Ennio Brauns e Jonathan Constantino, 2020); Rua Augusta, 1029 (Mirrah da Silva, 2019); O Corpo é o Lugar (História da Disputa e Mirrah da Silva, 2020); Limpam Com Fogo (dir. Conrado Ferrato, Rafael Crespo, César Vieira, 2016); Estamos Todos Aqui (dir. Chico Santos, Rafael Mellim, 2017); Comissão de Vendas (dir. Miguel Antunes Ramos, 2016); Era O Hotel o Cambridge (dir. Eliane Caffé, 2016); Derrubaram o Pinheirinho (dir. Fabiano Amorim, 2013); Pinheirinho: Tiraram Minha Casa, Tiraram Minha Vida (dir. Carlos Pronzato, 2012); Sujeito (Sabrina Duran, 2015); Quem tem juízo resiste e luta (dir. Marcos Ribeiro Mesquita e Simone Maria Huning, 2015); Recife Cidade Roubada (dir. Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, Pedro Severien, 2014); Projeto Torres Gêmeas [projetotorresgêmeas]; 1000 Tretas ,1000 Trutas (Ice Blue, Mano Brown e Roberto T. Oliveira, 2006)



# SOBRE AS OBRAS

Lorrayne Antonielle, a artista escolhida para compor visualmente este terceiro caderno LONA, vive na Ocupação Eliana Silva, que fica na região do Barreiro, na periferia de Belo Horizonte. Sua produção artística está intimamente conectada com esse território. Suas pinturas, ao mesmo tempo, retratam personagens e situações da vida e ativam memórias de acontecimentos. São obras que retomam as artes plásticas enquanto um dispositivo de registro dos acontecimentos históricos e de suas personagens fundamentais. Compõem uma mitologia da Ocupação feita de crianças e mulheres que constroem a luta pela moradia.

A Ocupação Eliana Silva é marcada por sua resistência. Organizada pelo MLB, em abril de 2012, ficou sitiada pela polícia militar por longos 21 dias, de modo que foi despejada com o uso de um aparato repressivo que contava com helicópteros e até com um "caveirão". Meses depois, as famílias voltaram a ocupar um terreno próximo e levantaram novamente as lonas pretas na terra vermelha. Mais de uma década depois, a Eliana Silva se consolidou enquanto um território de luta e resistência.

Nas três pinturas da série *Outubro de 2017*, Lorrayne pinta suas irmãs e sua mãe, personagens importantes na mitologia da Ocupação, mas também em sua própria mitologia pessoal. Vale lembrar que 100 anos antes, em outro outubro, a tomada do poder pelos soviets consolidava a Revolução Russa. Apesar da distância geográfica e temporal, esse processo revolucionário continua sendo fonte de inspiração para essa luta e para o trabalho da artista. Na obra de Lorrayne, as heroínas da revolução são as mulheres da sua família. A revolução aqui, na verdade, é dupla: é a revolução da ocupação urbana, pequeno espaço de resistência dentro da cidade governada pelo capital, mas também a revolução dentro da família, das mulheres que assumem sua autonomia e seu poder político.

Seguindo pela cronologia que o título das obras nos propõe, *Outubro de 2018* nos mostra algumas barracas de lona erguidas e uma mulher sem rosto. Jogando com a linguagem do cinema, em comparação com o close das obras anteriormente citadas, o plano agora se abre: vemos a paisagem da Ocupação, feita de terra vermelha, céu azul, lona preta, mulheres e crianças. As outras obras, *sem título*, também tematizam o território e fazem uso dos mesmos elementos. Aqui as heroínas são múltiplas: seu rosto não aparece, não porque sua identidade é invisibilizada, mas justamente porque são várias. As imagens nos remetem também a outras lutas travadas em diversas partes do planeta: a paisagem pode ser a da Eliana Silva, mas também pode ser a de outros territórios retomados, bem como daqueles territórios arrasados pelas guerras coloniais e imperialistas.

Nos últimos anos, ganhou maior visibilidade no Brasil a obra da filósofa italiana Silvia Federici, que nos aponta como a luta pela terra e a luta das mulheres é indissociável da luta anticapitalista. Ela reconstrói a história do capitalismo como uma história da espoliação da terra e do saber feminino fundamental para a construção da vida coletiva, processo que ocorre simultaneamente na Europa e nos territórios colonizados das Américas (e continua a se expandir pelo mundo até os dias de hoje). Atualmente, a disputa pelo controle da terra ainda é central, e o ataque à autonomia política e ao saber ancestral carregado pelas mulheres continua sendo uma estratégia fundamental para a espoliação de populações inteiras. Da mesma forma, a resistência coletiva das mulheres permanece sendo uma ferramenta preciosa na luta anticapitalista.

Assim, quando borra as fronteiras entre o local e o global, a obra de Lorryne Antonielle nos aponta para essa indissociabilidade entre as lutas feministas e territoriais. Do particular da luta de uma ocupação urbana no Brasil e da atuação e da diligência das mulheres, podemos antever o universal de todas as lutas contra o sistema capitalista.

O que há de simbólico em suas telas é também tangível, pois parte de uma verdade da qual os elementos figurativos presentes nas obras carregam a força da artista enquanto pessoa em exercício vivo na luta.

# ÍNDICE DE AUTORES

## RAFAEL MELLO

Jornalista formado pela UFPE e mestre em Comunicação Social pela UFMG, atua profissionalmente como editor de vídeo e animador. Participa do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e desenvolve pesquisas que buscam relações entre cinema, juventude e movimentos sociais de moradia digna.

## LEÍNER HOKI

Leíner Hoki nasceu em Cuiabá-MT em 1992. Graduiu-se em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG. É mestre em Artes pela mesma instituição. É artista visual, escritora, poeta, pesquisadora e arte-educadora popular. Atualmente, é trabalhadora da Saúde Pública, atuando como arte-educadora no Consultório na Rua do SUS-BH. Seu livro *Tríbadés, Safistas, Sapatonas do mundo, uni-vos!: Investigações sobre a poética das lesbianidades* foi finalista do Prêmio Jabuti de 2022.

## DAYANE TROPICAOS

Dayane Tropicaios, artista visual e filmmaker, é graduada em Artes Visuais pela UFMG. É idealizadora do Cine Sem Churumelas (2013-2022), coletivo que organizava ações de fomento à produção audiovisual amadora e independente, com o qual participou da residência Reboque no JACA (2016). Participou da residência Bolsa Pampulha (2019), 1ª Residência de Jovens Negras nas Artes, organizada pela MUNA (2019).

## MARCELA SILVIANO BRANDÃO

Arquiteta, doutora em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG), é professora adjunta da Escola de Arquitetura da UFMG e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU/UFMG). Coordenadora do programa de extensão Natureza Política e do projeto de extensão Artesanias do Comum, integra como pesquisadora a Rede Moradia Assessoria e a Rede RUN (Rede Urbanos Naturalizados). Atua principalmente nos seguintes temas: Metodologias de pesquisa, Cartografias compartilhadas, Territórios populares, Assessoria técnica, Natureza política, Processos de sujeição e Emancipação nas disputas urbanas.

### FÁBIO JOTA

Fabio Jota é antropólogo formado pela UFMG. Trabalha como Analista Censitário no IBGE do Ceará, coordenando o trabalho do Censo Demográfico com os povos e as comunidades tradicionais do estado. Constrói a Mostra LONA desde seu início, atuando nas Coordenações Editorial e de Comunicação, Programação e Design.

### JOYCE DELFIM

Joyce Delfim atua como pesquisadora, curadora e educadora em arte. Vive em Cachoeira, no Recôncavo baiano. É bacharela em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com intercâmbio na Universidade de Jaén (UJAEN), na Espanha; mestre em Estudos Avançados em História da Arte pela Universidade de Salamanca (USAL), na Espanha, com bolsa da Fundação Carolina; e doutoranda em Artes Visuais, na linha de História e Teoria da Arte, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em suas pesquisas acadêmica e curatoriais recentes, investiga os modos de se relacionar com a terra na arte contemporânea brasileira, as práticas artísticas-ativistas-culturais de resistência à mineração, ao agronegócio e aos demais extrativismos industriais, a tese do Antropoceno e seus desdobramentos, bem como os ecofeminismos.

### MIRRAH DA SILVA

Mirrah da Silva é documentarista, fotógrafa e arte-educadora. Entre 2013 e 2014, dirigiu, produziu e roteirizou os curtas-metragens *Estátuas Vivas* (Melhor filme dirigido por uma mulher – 2 Festival Internacional de Cortometrajes de la Diversidad Social, México) e *Bumba Bumba Com A Minha Própria Macumba* (Prêmio Retrato da Realidade Nacional, 19 FBCU). Em, 2015, lança o webdocumentário *Mobiliário Urbano* (moburb.org) com Eduardo Liron, obra interativa e híbrida de direção e fotografia coletiva. Entre 2015 e 2017, fotografou e dirigiu os curtas documentais *Derrubada* (LONA Mostra, Cinema e Territórios, pelo MLB – Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas) e *Rua Augusta, 1029* (Troféu Samburá de Melhor Direção no 29 Cine Ceará, Melhor Filme Sessão Adentro no 13 Festival Entretodos; e finalista no Grande Prêmio do Cinema Nacional 2021), ambos sobre a luta por moradia em São Paulo. Realizou microfilmes experimentais, entre eles *Metamorfoses Do Jornal E Para Belo Monte*. Atualmente, dirige e fotografa autorais; ATUA NO departamento de

câmera de diversos filmes; é fotógrafa colaboradora da pauta indígena dos Jornalistas Livres, além disso, realiza trabalhos institucionais de cunho social. @mi.r.rah

#### POLIANA SOUZA

Poliana Souza é coordenadora nacional do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), atualmente também é Presidente Estadual do partido Unidade Popular (UP), em Minas Gerais. Educadora popular e moradora da Ocupação Eliana Silva.

#### LORRAYNE ANTONIELLE

Lorraine Antonielle é artista, graduada pela Artes Plásticas pela Escola Guignard da UEMG. É coordenadora da Creche Tia Carminha, creche auto-gestionada pelo MLB e pelo Movimento de Mulheres Olga Benário que funciona na Ocupação Eliana Silva, onde Lorraine mora. Também faz parte da coordenação do MLB e do Movimento de Mulheres Olga Benário.

# CRÉDITOS

MLB  
TUYA EDIÇÕES

## CADERNOS LONA VOLUME 3

ORGANIZAÇÃO  
Cris Araújo  
Fabio Jota  
Karine Assis

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

PRODUÇÃO EDITORIAL  
Iakima Delamare

PROJETO GRÁFICO  
Ana Cecília Souza  
André Victor

CAPA  
Lorrayne Antonielle

REVISÃO E PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS  
Karine Assis

## CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

---

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

ISBN 978-65-87573-12-0

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

CDD: 791.43

---

BIBLIOTECÁRIA: PÂMELA BASTOS MACHADO CRB6/3070

BELO HORIZONTE  
2023

## EQUIPE GERAL DA MOSTRA

COORDENAÇÃO DE ARTICULAÇÃO, AÇÃO  
TERRITORIAL E FORMAÇÃO

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

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO,  
PROGRAMAÇÃO E DESIGN

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

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAÇÃO,  
PESQUISA E CONTEÚDO

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

## COORDENAÇÃO EDITORIAL

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

## COORDENAÇÃO EXECUTIVA E PRODUÇÃO

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

## COORDENAÇÃO GERAL

Aiano Bemfica, Cris Araújo

## CLOSED CAPTION

Scriptus Comunicação

## TRADUÇÃO E LEGENDAGEM

Clarice Filgueiras

## VINHETA

Dayane Tropicaos

## PRODUÇÃO

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

## PATROCÍNIO

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