

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

AIANO BEMFICA MINEIRO

**FAZER IMAGEM, FAZER CIDADE: UMA APROXIMAÇÃO
CARTOGRÁFICA DA LUTA DO MLB EM BELO HORIZONTE
JUNTO, COM E ATRAVÉS DAS IMAGENS**

BELO HORIZONTE

2021

AIANO BEMFICA MINEIRO

**FAZER IMAGEM, FAZER CIDADE: UMA APROXIMAÇÃO
CARTOGRÁFICA DA LUTA DO MLB EM BELO HORIZONTE
JUNTO, COM E ATRAVÉS DAS IMAGENS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e sociabilidade contemporânea.

Orientadora: Professora Doutora Cláudia Cardoso Mesquita.

BELO HORIZONTE

2021

301.16 Mineiro, Aiano Bemfica.
M664f Fazer imagem, fazer cidade [manuscrito] : uma
2021 aproximação cartográfica da luta do MLB em Belo
Horizonte junto, com e através das imagens / Aiano
Bemfica Mineiro. - 2021.
193 f. : il.
Orientadora Cláudia Cardoso Mesquita.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Cartografia - Teses.
3. Cinema - Teses. 4. Movimentos sociais - Teses.
I. Mesquita, Cláudia Cardoso. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Fazer imagem, fazer cidade: uma aproximação cartográfica da luta do MLB em Belo Horizonte junto, com e através das imagens"

Aiano Bemfica Mineiro

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia **22 de outubro de 2021**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos(as) seguintes professores(as):

Prof^a Cláudia Cardoso Mesquita - Orientadora

UFMG

Prof. André Guimarães Brasil

UFMG

Prof^a Ângela Cristina Salgueiro Marques

UFMG

Prof. Philippe Urvoy

Escola de Arquitetura / UFMG

Belo Horizonte, 22 de outubro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior**, em 22/10/2021, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Cristina Salgueiro Marques, Professora do Magistério Superior**, em 23/10/2021, às 08:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Guimaraes Brazil, Professor do Magistério Superior**, em 08/11/2021, às 18:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Philippe Maurice Hugo Marie Urvoy de Portzamparc, Usuário Externo**, em 09/11/2021, às 05:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1034030** e o código CRC **CDB14EA4**.

*Ao meu pai, Cadinho, de quem me despedi
para sempre enquanto escrevia este trabalho.
À Tia Jane e ao Comandante Brás, duas entre
as milhares de vítimas do projeto genocida do
atual governo brasileiro.*

AGRADECIMENTOS

Antes de começar, gostaria de dizer o quão difícil foi escrever este trabalho. Pesquisar, ler, trabalhar, estudar, dissertar e viver em um mundo pandêmico e baixo o governo Bolsonaro, foi uma experiência cercada de angústias e incertezas. Mas é justamente por tudo isso que agradecer se faz ainda mais importante. Se, por um lado, eu, como tantas outras pessoas, tive dificuldades em superar os desafios que nos foram impostos em nosso presente histórico, por outro, posso dizer com o coração leve: pude fazê-lo pois tenho a sorte de viver cercado de pessoas com as quais posso construir caminhos bonitos de troca e partilha, ainda que, às vezes, difíceis e repletos de complexos atravessamentos.

Agradeço à Cecília, meu amor e minha filha, com quem aprendo todo dia que ser pai é crescer e amar junto, mas é muitas coisas mais também. Sua alegria, inteligência e criatividade tornam a paternidade uma deliciosa aventura repleta de músicas, danças, filmes, pipocas, cachorros, cachoeiras, estradas e aventuras.

Agradeço à Ana pelo amor, carinho e parceria com os quais construímos nossos dias e vidas ao longo dos últimos três anos e meio. Mesmo com o mundo caindo em torno de nós e diante dos desafios e complexidades da vida, encontramos no afeto e no cuidado mútuos uma força enorme. Obrigado pelas conversas nos momentos de bloqueio, pelos cafés tomados juntos, leituras dedicadas das diferentes versões do texto e suportes nas revisões. É sorte imensa a minha, poder viver com uma mulher corajosa, inteligente e solidária a quem, espero, eu consiga retribuir cotidianamente todo o apoio que recebo.

Agradeço enormemente ao Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) e a todas as companheiras e companheiros desses mais de oito anos de militância e realização. Entre tanta gente boa e de luta, tive a sorte de encontrar pessoas como Poliana Souza, Leonardo Péricles, Edinho Vieira, Maura Rodrigues, Indianara Conceição, Thales Viote e Cris Araújo. E, através desses encontros, juntos aprendemos a fazer e pensar cinema em meio às lutas.

Agradeço à Cláudia Mesquita, orientadora e amiga com quem tive o privilégio de contar integralmente para construir toda minha trajetória no programa e, especialmente, ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa. Sua leitura e escuta atentas, comentários precisos e capacidade de fazer da orientação um espaço de troca foram fundamentais para que o trabalho encontrasse forma e sentido.

Agradeço à minha mãe, Juliana, e à minha irmã, Imara, por não medirem esforços para me apoiar em meu processo de formação e por inspirarem meu interesse pelo mundo acadêmico.

Ao meu pai, Cadinho, agradeço por ter cativado em mim a vontade de fazer imagens sem deixar de estar atento ao mundo e às desigualdades da sociedade em que vivemos.

Ao meu irmão, Érico, pelas noites de cerveja e conversa sobre a vida e seus passos.

Aos meus amigos de infância Diego, Roberto e Felipe, pelos tantos momentos de carinho, apoio e risadas ao longo desses anos.

Agradeço à Verônica por construir junto a mim os caminhos de nossa filha e pela compreensão e parceria nos momentos de dificuldade.

A Alberto Antonio Camacho, Laura Vaughan, Vanessa Alami, José Maury e Julen Laburu pelas *charlas* longas em momentos difíceis, que, mesmo vindas de longe, me acalmaram como um abraço terno de irmãos.

Ao Bartô, companheiro nas longas caminhadas reflexivas e tantas madrugadas de escrita, ambas tão importantes para que essa dissertação chegasse à sua forma final.

Ao Pedro Maia, com quem, apesar das diferenças, pude partilhar dez anos de amizade e parceria criativa. Aprendi muito em cada processo.

Agradeço ao Vinícius Andrade e à Paula Kimo, que, além de me inspirarem com suas pesquisas, me apoiaram através de conversas e trocas fundamentais para a elaboração e desenvolvimento da pesquisa que aqui compartilho.

Agradeço a todas/os as e os colegas da linha Pragmáticas da Imagem e do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, coletivo que abrigou a mim e ao projeto com interesse e generosidade. Seja nas salas de aula, em reuniões, ou em conversas entre um compromisso e outro, vivenciei espaços efetivos de partilha que tiveram a horizontalidade como marca – algo raro na Universidade. Devo muito do andamento desta dissertação às contribuições diretas e indiretas de docentes e discentes com os quais convivi ao longo desse tempo; por isso, agradeço, em especial, a César Guimarães, André Brasil, Roberta Veiga, Eduardo de Jesus, Luciana Oliveira, Alessandra Brito, Nicole Batista, Fábio Rodrigues, Iara Helena Magalhães, Ousmane Sané, Breno Henrique, Júlia Elisa, Luiz Rangel, Carla Italiano, Ester Antonieta, Luis Felipe Flores, Leonardo Câmara e Gustavo Jardim.

Agradeço também ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e a Fundação de Amparo e Pesquisa de Minas Gerais, por me possibilitarem percorrer esse caminho.

Por fim, agradeço também à Tia Jane – uma entre as quase 600 mil vítimas da política de morte do governo brasileiro ao longo desta pandemia – por ter aberto sua casa para receber a mim e minha filha nos seis meses finais de minha graduação. Esse gesto me possibilitou a estabilidade para concluí-la a tempo e escrever o projeto com o qual acessei o Programa.

RESUMO

A pesquisa que aqui compartilhamos se debruça sobre a produção e circulação de imagens no bojo das ações do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), em Belo Horizonte. Partindo do princípio de que a produção imagética, nesse contexto, é também uma forma de intervenção na história e participa na constituição do próprio Movimento e seus territórios de atuação, propomos cartografar *junto, com e através* dessas imagens (suas características, contextos e processos de produção), no intuito de construirmos uma abordagem contra-cartográfica, através da qual seja possível pensar não apenas uma outra história, mas um outro modo de “fazer-cidade” – nos termos de Michel Agier (2015). Iniciamos explorando as possibilidades de relação entre historicidade, geograficidade e as imagens, para, em um segundo momento, acionarmos conceitos estruturantes da perspectiva cartográfica e aprofundarmos os modos através dos quais o método pode operar em nosso contexto de pesquisa. Por fim, propomos a realização de um Laboratório Cartográfico onde tateamos as imbricadas relações entre as imagens, a produção da cidade e o desenvolvimento histórico das lutas, olhando para o espaço e para as forças que o atravessam e o constituem através do tempo.

Palavras-chaves: Cartografia; Ocupações Urbanas; Cinema de Intervenção; Movimentos Sociais; Imagem Tática.

ABSTRACT

The research we are sharing here focuses on the production and circulation of images in the heart of the actions of the Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) in Belo Horizonte. Assuming that image production, in this context, is also a form of intervention in history and participates in the constitution of the Movement itself and its areas of action, we propose to cartograph *together, with* and *through* these images (their characteristics, contexts and processes of production), in order to build a counter-cartographic approach, through which it is possible to think not just another story, but another way of “making the city” – in the terms of Michel Agier (2015). We start by exploring the possibilities of the relationship between historicity, geographicality and images, in order, in a second moment, to activate structuring concepts from the cartographic perspective and deepen the ways in which the method can operate in our research context. Finally, we propose the realization of a Cartographic Laboratory where we feel the intertwined relationships between the images, the city's production and the historical development of the struggles, looking at space and at the forces that traverse and constitute it through time.

Keywords: Cartography; Urban Occupations; Intervention Cinema; Social movements; Tactical Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia da sessão do dia 20 de junho de 2015 na praça da Ocupação Vitória.....	20
Figura 2 - Fotogramas do filme <i>Na Missão, com Kadu</i>	23
Figura 3 - Verso do flyer de divulgação das atividades do <i>1º Circuito.forumdoc.UFMG: Cinema e Território</i>	24
Figura 4 - Fotograma do filme <i>Rapsódia para um homem negro</i>	26
Figura 5 - Fotograma do filme <i>Na Missão, com Kadu</i> :	27
Figura 6 - Fotograma do filme <i>Rapsódia para um homem negro</i>	29
Figura 7 - Fotograma do filme <i>Ressurgentes - Um filme de ação direta</i>	31
Figura 8 - Fotograma do filme <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	31
Figura 9 - Fotogramas do filme <i>Memórias de Izidora</i>	34
Figura 10 - Fotogramas extraídos do filme <i>Izidora: dias de luta, noites de resistência</i>	35
Figura 11 - Fotograma do filme <i>Videomemoria: Frei Gilvander filma com seu celular durante ato ecumênico realizado na Ocupação Eliana Silva</i>	36
Figura 12 - Fotograma do vídeo <i>DENÚNCIA! VIOLÊNCIA e ILEGALIDADE durante despejo da Ocupação Temer Jamais</i>	39
Figura 13 - Ricardo Freitas filma com seu celular durante ato com as Ocupações da Izidora. 40	
Figura 14 - Fotogramas do filme <i>Rapsódia para um homem negro</i>	42
Figura 15 - Fotograma do filme <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	46
Figura 16 - Publicação do perfil do festival Forumdoc.BH divulgando a sessão na Ocupação Eliana Silva.....	49
Figura 17 - Fotograma do filme <i>Rapsódia para um homem negro</i>	57
Figura 18 - Fotograma do filme <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	57
Figura 19 - Fotograma do filme <i>Entre nós talvez estejam multidões</i>	63
Figura 20 - Mapa dos Ocupações do Barreiro	91
Figura 21 - Esquema dos Gestos Cartográficos	92
Figura 22 - Esquema dos Alçamentos Temporais e/ou Espaciais	93
Figura 23 - Primeiro gesto cartográfico.....	95
Figura 24 - Segundo gesto cartográfico.....	99
Figura 25 - Fotogramas retirados do filme <i>Videomemoria</i>	101
Figura 26 - Fotogramas extraídos do vídeo <i>Dizemos NÃO! ao Despejo da Ocupação Eliana Silva</i>	104
Figura 27 - Terceiro gesto cartográfico.	105

Figura 28 - Mapa da Vila Corumbiara.	108
Figura 29 - Quarto gesto cartográfico.....	109
Figura 30 - Fotogramas extraídos do filme <i>Videomemoria</i>	111
Figura 31 - Fotogramas extraídos do vídeo <i>DENÚNCIA!</i>	112
Figura 32 - Fluxo das Imagens no MLB.....	113
Figura 33 - Quinto gesto cartográfico.....	114
Figura 34 - Fotogramas extraídos do vídeo <i>Dois Anos de Paulo Freire!! Muita Luta e muita Garra</i>	116
Figura 35 - Fotogramas extraídos do vídeo <i>DENÚNCIA!</i>	119
Figura 36 - Segundo movimento cartográfico: Corpos como trincheiras.	121
Figura 37 - Esboço cartográfico após a realização do primeiro e do segundo movimentos. .	123
Figura 38 - Sexto gesto cartográfico.	125
Figura 39 - Fotogramas retirados do registro em vídeo da oficina “redescobrimo a imagem”.	127
Figura 40 - Sétimo gesto cartográfico.	127
Figura 41 - Fotogramas extraídos do filme <i>A Rua é Pública</i>	129
Figura 42 - Fotogramas extraídos do filme <i>Zaga de Bonecas</i>	130
Figura 43 - Fotogramas extraídos do filme <i>Palmilha</i>	131
Figura 44 - Oitavo gesto cartográfico.....	132
Figura 45 - Publicação feita pelo perfil do projeto Minha Quebrada.....	135
Figura 46 - Nono gesto cartográfico.....	136
Figura 47 - Terceiro Movimento Cartográfico: Geografia e calendário da esperança.....	137
Figura 48 - Esboço cartográfico após a realização do primeiro, segundo e terceiro movimentos.	138
Figura 49 - Décimo gesto cartográfico.....	140
Figura 50 - Décimo primeiro gesto cartográfico.	142
Figura 51 - Fotogramas extraídos do vídeo-registro da primeira eleição por rua na Ocupação Eliana Silva.....	143
Figura 52 - Fotogramas extraídos do vídeo da campanha <i>Construindo a Creche Tia Carminha</i>	145
Figura 53 - Fotogramas extraídos do vídeo publicado no canal de Frei Gilvander <i>Nova Ocupação Eliana Silva, em BH: Organização interna, segredo da luta</i>	147
Figura 54 - Fotogramas extraídos do vídeo publicado no canal de Frei Gilvander <i>Nova Ocupação</i>	148

Figura 55 - Décimo segundo gesto cartográfico.....	149
Figura 56 - Fotogramas extraídos do vídeo <i>Ocupar é um direito e um dever?</i> , publicado no canal de Frei Gilvander.....	150
Figura 57 - Fotogramas extraídos do vídeo <i>Ocupar...</i> , publicado no canal de Frei Gilvander.	152
Figura 58 - Décimo terceiro gesto cartográfico.....	153
Figura 59 - Fotogramas extraídos do material gravado durante a visita ao terreno.	155
Figura 60 - Décimo quarto gesto cartográfico.....	156
Figura 61 - Quarto movimento cartográfico: A cidade é uma produção coletiva.	157
Figura 62 - Esboço cartográfico após a realização do primeiro, segundo, terceiro e quarto movimentos.	158
Figura 63 - Décimo quinto gesto cartográfico.....	160
Figura 64 - Fotogramas extraídos do filme <i>Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados</i>	162
Figura 65 - Décimo sexto gesto cartográfico.....	163
Figura 66 - Décimo sétimo gesto cartográfico.	165
Figura 67 - Fotogramas extraídos da vídeo-performance <i>Todas as Vozes, Todas Elas</i>	167
Figura 68 - Fotograma extraído da vídeo-performance <i>Todas as Vozes, Todas Elas</i>	168
Figura 69 - Quinto movimento cartográfico: É noite no mapa.	171
Figura 70 - Esboço cartográfico ao final dos cinco movimentos.	172
Figura 71 - Fotograma de Projeção cartográfica número 1.	173
Figura 72 - Esboço cartográfico destacando com cores os cinco movimentos.	178

LISTA DE SIGLAS

ALMG – Assembleia Legislativa de Minas Gerais

AMES-BH – Associação Metropolitana dos Estudantes Secundaristas da Grande Belo Horizonte

COHAB – Companhia de Habitação de Minas Gerais

COPAC – Comitê dos Atingidos pela Copa

CMI – Central de Mídia Independente

CPT – Comissão Pastoral da Terra

CPF – Cadastro de Pessoa Física

CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas

CEP – Código de Envio Postal

EZLN – Exército Zapatista de Libertação Nacional

MLB – Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas

MLC – Movimento Luta de Classes

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

MTST – Movimento dos Trabalhadores Sem Teto

MOB – Movimento de Organização pela Base

MCMV – Programa Minha Casa Minha Vida

OPALA – Oficina de Produção e Alfabetização Audiovisual

PMMG – Polícia Militar de Minas Gerais

RMBH – Região Metropolitana de Belo Horizonte

UCR – União das Crianças Revolucionárias

UJR – União Juventude Rebelião

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

URBEL – Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte

UP – Unidade Popular

PT – Partido dos Trabalhadores

PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira

PSB – Partido Socialista Brasileiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DO CINEMA COMO TERRITÓRIO DE ARTICULAÇÃO POLÍTICA AO LABORATÓRIO CARTOGRÁFICO	15
O cinema como território de articulação política	20
“Deixe a cidade descascar debaixo de você”	25
“Para combater o inimigo é preciso filmá-lo”	30
“Pra travar a boca desse povo”	33
“E, o dia que essa memória falhar, tem um vídeo, uma fotografia”	34
“É muito importante a gente fazer a luta e escrever a luta”	36
“Isso aconteceu porque tinha uma câmera certa no lugar certo”	38
“Nós estamos gravando e vai pô é mundial!”	39
“Tantas lutas, tantas imagens”	43
"Não termino em mim mesmo"	45
Um laboratório cartográfico	51
CAPÍTULO 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	59
1.1 Uma Luta de Geografias e Calendários	59
1.2. Incêndio e Rizoma: da imagem que pensa à cartografia como montagem.....	69
1.3 Pistas e possibilidades de uma cartografia <i>a partir de</i> e <i>com</i> as imagens	78
CAPÍTULO 2. LABORATÓRIO CARTOGRÁFICO.....	89
2.1 Gestos cartográficos, diagramas e possibilidades de representação	90
2.2. Primeiro movimento cartográfico: Imagens Relâmpago	95
2.3 Segundo movimento cartográfico: Corpos como trincheiras	105
2.4 Terceiro movimento cartográfico: geografia e calendário da esperança	123
2.5 Quarto movimento cartográfico: toda cidade é uma construção coletiva.....	138
2.6 Quinto movimento cartográfico: é noite no mapa	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
Dos <i>estados cartográficos</i>	178
Da relação com o tempo e o espaço	180
Das relações entre as imagens e a cartografia	181
Por fim, o fim	182
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

INTRODUÇÃO: DO CINEMA COMO TERRITÓRIO DE ARTICULAÇÃO POLÍTICA AO LABORATÓRIO CARTOGRÁFICO

A escolha de um início, de um ponto de partida, é, em muitos sentidos, bastante arbitrária. Onde começa uma pesquisa? No dia em que tivemos a ideia “original” (ou nem tão original assim...) do projeto? Quando terminamos de escrevê-lo? Naquele momento em que abrimos o primeiro livro, assistimos a um determinado conjunto de filmes, vemos uma cena específica, ou chegamos pela primeira vez ao “campo”? E o fim? Quantos de nós, que passamos dois, quatro, dez anos nos revirando sobre nossos temas, ideias, referências e interlocutores, separamo-nos de nossas inquietações no dia seguinte da banca de defesa ou da publicação de algum trabalho?

Mesmo que, muitas vezes, nossas vidas possam se afastar dos caminhos institucionais da Academia, tudo o que lemos, vimos, vivemos e pensamos enquanto desenvolvemos uma pesquisa seguirá reverberando e nos inquietando. E, suspeitamos, o inverso também parece ser verdadeiro: pesquisamos atravessados por tudo o que vivemos e somos. Talvez por isso, diante do desafio de contar a história de um trabalho – quando é preciso forjar uma narrativa com começo (introdução), meio (desenvolvimento) e fim (conclusão) – acabamos fazendo escolhas que dão conta de muita coisa, mas, ao mesmo tempo, parecem abarcar muito pouco do que constitui uma pesquisa.

Se é preciso compreender a ciência “enquanto prática social de conhecimento”, ou seja, “uma tarefa que vai se cumprindo em diálogo com o mundo” (MORIN, 2003, p. 13), para que essa prática possa ser reflexiva, parece importante, também, deixar de lado a perspectiva que separa o que somos do que pesquisamos (aquela tradicional oposição sujeito/objeto) e pensar “o sujeito epistêmico como quem analisa a relação consigo próprio enquanto sujeito empírico” (ROSÁRIO, 2021). No mesmo caminho, parece indispensável dizer que a escrita, assim como a pesquisa em si, é política. E parte dessa política se expressa na forma como atravessamos e articulamos, no papel, as experiências que vivemos, as pessoas com quem cruzamos, a sociedade em que estamos e aquela que desejamos.

Enxergando as Ocupações Urbanas e a luta por moradia como territórios e pautas fundamentais no Brasil e, junto com Catherine Walsh, quando fala sobre a importância de “visibilizar as lutas contra a colonialidade pensando não somente desde os seus paradigmas, mas também desde as pessoas e suas práticas sociais, epistêmicas e políticas” (WALSH, 2005, p. 24), propomos aqui um trabalho multi-situado, que atravessa e é atravessado por militância, pesquisa e realização *a partir, junto e com* as imagens produzidas no bojo das lutas do

Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) na Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH).

Fundado em 1999, simultaneamente em Minas Gerais e Pernambuco, hoje o MLB está presente em dezessete estados distribuídos pelas cinco regiões do Brasil. Suas bandeiras centrais são a luta por moradia digna, pela reforma urbana e pelo socialismo. Sua quarta tese aponta que, para superar as contradições de um modelo operante de cidade, regido por uma lógica de distribuição fundiária que privilegia a concentração de terras, permite a grilagem sem maiores consequências e tem a especulação imobiliária como um dos eixos de territorialização do capital financeiro (MARICATO, 2006; MLB, 2014; ROLNIK, 2017), é necessário:

fazer mais ocupações, garantir a resistência e impedir os despejos; [...] articular as lutas isoladas por moradia e outros direitos; aumentar a propaganda das ideias e propostas do MLB e crescer a nossa organização, pois o caminho da vitória passa por um movimento grande e organizado (MLB, 2014, p. 20).

A atuação política do MLB tem como eixo, mas não como única ferramenta de luta, a organização de famílias sem-teto para que, através da realização de ocupações em imóveis que não cumprem sua função social, possam autoconstruir comunidades e pressionar os governos locais para a execução e a implementação de políticas habitacionais populares (MLB, 2014).

Acompanhando a leitura da antropóloga Christine Chaves sobre os rituais políticos contemporâneos, compreendemos tais lutas “como formas legítimas de manifestação do dissenso, tornando-se instrumentos de construção de novas legitimidades, âncoras de ordenamentos sociais alternativos” (CHAVES, 2002, p. 139) que constituem, assim, uma dimensão de atuação pública pela qual:

as Ocupações organizadas pelo MLB se transformam em “ideias-força” (CHAVES, 2002) capazes de mobilizar, além de sem-teto e sem-terra, uma rede de aliados de diferentes origens que se somam à ação a fim de construí-la. Além de tensionar diversos parâmetros legais (direito à propriedade e a função social da terra, por exemplo), ao se tornarem fatos públicos, passam a disputar e influir no campo simbólico dominante, propondo (e cobrando) outras formas de se olhar para o mundo e para as relações entre as pessoas (ALMEIDA; BEMFICA, 2018, p. 13).

Nosso trabalho parte do entendimento de que a produção e circulação de materiais audiovisuais e de imagens também participam da construção dessa visibilidade. Como sugere Paula Kimo, ao analisar e propor modulações das imagens insurgentes que

muitas das vezes, foram filmadas porque não se podia ver ou dar a ver a disputa no e pelo território. Partem de um conflito sensível entre o que pode e o que não pode ser visto. Da tensão entre visível e não-visível. São imagens da disputa, imagens na disputa, imagens em disputa. Se as imagens insurgentes nos instigam a olhar os atos de rebeldia, é porque elas mesmas são lugar de revolução (KIMO, 2017, p. 10).

Nesse caminho, desde 2013, a produção imagética – em especial a audiovisual – vinculada aos atos públicos e processos políticos protagonizados pelo MLB vem se desenvolvendo e consolidando como uma prática permanente e uma dimensão a mais de atuação no seio das disputas por legitimidade e transformação social. Se falar de política passa também por falar de política das imagens, a produção audiovisual engajada participa ativamente do desenvolvimento das lutas à medida que cumpre, entre outras dimensões, o papel de “atrair as pessoas para uma contemplação produtiva, transmitir a memória das lutas, quaisquer que sejam as causas, dar a elas uma perspectiva coletiva em tempos de atomização identitária, inflamar debates” (GIANVITO *apud* BRENEZ, 2017, p. 81). Assim, apostamos em sua eficácia histórica e na possibilidade de que, através de diferentes caminhos e destinos, as imagens possam participar ativamente do rumo dos eventos em curso e da constituição do próprio Movimento (BRENEZ, 2016, 2017; CÉSAR, 2017, OLIVEIRA, 2019; BEMFICA, 2020).

Essa não é uma realidade específica das lutas das Ocupações Urbanas ou do trabalho do MLB. Ao olhar regionalmente para a conjuntura da América Latina, por exemplo, nos damos conta rapidamente do modo como as lutas recentes - em curso na Bolívia, no Chile, no Equador, na Colômbia e em Porto Rico - nos chegam, sobretudo, através das imagens, fixas ou em movimento. Nesse sentido, é possível dizer que, na última década, experimentamos a ascensão de uma produção no seio das lutas sociais que, para além do registro, pretende efetivamente participar das disputas em curso, consolidando o que Nicole Brenez (2017) chamou de *ur-informação*. É dizer que, mais do que contrainformação, trata-se de um conjunto de imagens produzidas pelos próprios sujeitos no seio das disputas, realizadas no calor do momento e lançadas nos meios e redes de circulação imediata. São imagens insurgentes, que chegam a nós antes mesmo das informações oficiais, como as descreve Paula Kimo:

Num tempo de avanço do conservadorismo de direita onde, por um lado, expropriam o Estado enquanto bem público e comum, e por outro, tiram dos corpos o seu caráter de privado, assistimos ao surgimento de imagens que emergem contra os poderes estabelecidos, que se rebelam contra as forças do capital, da igreja e do governo, imagens que tomam posição, que surgem no

mundo não apenas para torná-lo visível, mas também para constituí-lo e transformá-lo: imagens que chamamos de insurgentes (KIMO, 2017, p. 10).

Dessa forma, a produção audiovisual no contexto das lutas sociais assume uma importante centralidade à medida que as imagens, realizadas fora da perspectiva dominante, guardam a capacidade de romper com a narrativa hegemônica e propõem um outro olhar sobre os fatos, uma outra ética, como afirmou Judith Butler (2015).

Especificamente em relação às lutas que se desenvolveram e intensificaram no Brasil nos últimos anos, algumas pesquisadoras e pesquisadores vêm se interessando pelas diferentes formas de participação das imagens nesses contextos. É o caso, por exemplo, dos trabalhos de Douglas Rezende (2016), Paula Kimo (2017), Pedro Severien (2017), Ana Priscila Carvalho (2018), Vinícius Andrade de Oliveira (2019) e Pedro Garcia (2019). Olhando de diferentes maneiras para a produção de imagens, tais pesquisas refletem sobre suas modulações (KIMO, 2017), a formação de comunidades de cinema (REZENDE, 2016), seus modos de intervenção na história (OLIVEIRA, 2019), suas possibilidades de arranjos curatoriais (SEVERIEN, 2017) e como ponto de partida de remontagens históricas (DE CARVALHO, 2019). Por sua vez, Amaranta César (2017) tem discutido a circulação de filmes realizados em meio a essas lutas – um cinema militante – no universo específico dos festivais.

Imersos na prática de registro, comunicação, formação, exibição e realização audiovisual no interior do MLB na RMBH ao longo dos últimos oito anos, partilhamos processos políticos intensos. Desde o nascimento e a resistência de comunidades até violentos despejos, passando por atos de rua, festas, reuniões e ocupações de edifícios-sede de instituições do poder público. Algumas dessas lutas duraram horas, outras, dias, e, muitas delas seguem em resistência há anos.

Para Michel Agier,

São, portanto, a descrição e a compreensão do movimento permanente de transformação urbana no tempo e no espaço que podem constituir a contribuição do olhar antropológico sobre a cidade. Este movimento é o de “fazer-cidade”. Ele é incitado por uma ausência (“a cidade está morta”, escrevia Lefebvre) e é impulsionado por uma imagem: um mito perdido, um horizonte inatingível. [...] Horizonte aberto, é o movimento permanente do “fazer-cidade” que pode nos permitir encontrar alguma coisa da cidade que observamos nas experiências concretas do espaço (AGIER, 2015, p. 484).

Assim, parece possível assumir que as imagens registradas, comunicadas e exibidas, tal como as formações e realizações audiovisuais, participaram e participam da constituição histórica não

apenas das lutas e do Movimento, mas também dos territórios onde essas disputas se deram e, por consequência, da própria cidade. Sob essa perspectiva, passamos a nos interessar pela possibilidade metodológica de, pensando *junto, com e através* dessas imagens – suas características, contextos e seus processos de produção – construir uma abordagem contra cartográfica em que seria possível pensar não apenas uma outra história, mas um outro modo de “fazer-cidade”.

Voltemos então à questão inicial: diante de um recorte e de uma experiência temporal tão amplos, por onde começar? Ao tentar responder a essa pergunta e definir como introduzir nossa pesquisa e as escolhas que nos trouxeram até aqui, diversos momentos e movimentos vieram à cabeça: um breve histórico do cinema militante latino-americano? Uma retomada do papel do vídeo popular? A contextualização mais profunda da luta pela terra no Brasil? Narrar alguns pontos decisivos da luta das Ocupações Urbanas em Belo Horizonte? Tecer uma relação entre os filmes realizados pelas lutas urbanas na capital? Em diferentes momentos, esses e outros caminhos nos pareceram possíveis... Mas foi a memória de uma sessão de cinema, que aconteceu no dia 20 de junho de 2015, que retornou mais vezes, e com muita força. Falaremos sobre ela logo adiante.

Daqui para frente, inspirados pelas possibilidades que nos abrem à experimentação cartográfica (método sobre o qual iremos nos debruçar mais detidamente em outro momento), passaremos a uma escrita que percorrerá memórias, imagens, filmes, músicas, poemas, diálogos, entrevistas, citações e postagens em redes sociais, permitindo ao texto uma fluidez e um trânsito entre diferentes espaços, materiais e tempos. No rastro das pulsões que movem nossa pesquisa – inspirando, respondendo, perguntando e mudando de direção inúmeras vezes –, seguiremos o seguinte caminho: num primeiro momento, pretendemos olhar para o cinema, sua produção e circulação junto às lutas, como território de articulação política capaz de mobilizar, agenciar e subjetivar indivíduos e coletivos. Em seguida, traremos para o diálogo documentaristas e militantes que pensam e atuam junto às lutas das Ocupações Urbanas da RMBH para, com elas e eles, elaborar sobre as múltiplas possibilidades das imagens insurgentes; depois, trataremos de recuperar o início da produção audiovisual junto ao MLB, colocando-a em relação direta com o processo de concepção e formação desta pesquisa e de nós enquanto pesquisadores. Por fim, apresentaremos algumas bases da elaboração

metodológica que aqui propomos para, então, apresentarmos os capítulos que se seguem. Assumimos, como parte inerente ao texto, a experiência e, apesar do risco de dispersão das ideias, acreditamos que essa escolha é uma forma de introduzir também algo do método à medida que a leitura avança¹. Passemos, então, à sessão daquela noite na Ocupação Vitória.

O cinema como território de articulação política²

Para muitas famílias do bairro o palco montado na pracinha da Ocupação Vitória havia se tornado, naquela noite de 20 de junho de 2015, um cinema. Ao lado da sede da Associação de Moradores – uma pequena construção de alvenaria pintada de um vermelho vivo - e poucos metros à frente do enorme jacarandá que reinava naquele amplo descampado de chão de terra, as imagens de *Rapsódia para um homem negro* (Gabriel Martins, 2015) e de *Ressurgentes - Um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014) eram projetadas sobre um lençol branco, no coração político de uma das três comunidades que compõem o maior conflito fundiário urbano da América Latina, a região da Izidora, em Belo Horizonte.



Figura 1 - Fotografia da sessão do dia 20 de junho de 2015 na praça da Ocupação Vitória. (Autoria: Pedro Rena Todeschi).

¹ Importante destacar que, nessa etapa introdutória à pesquisa, as imagens e suas relações ainda não operarão como eixo da escrita cartográfica. Sendo, neste momento, mais um entre os diferentes tipos de materiais que percorremos. Mais adiante, quando, após o aprofundamento teórico-metodológico do primeiro capítulo, mergulharmos no laboratório cartográfico que propomos, elas passarão a ter centralidade, tornando-se os elementos *junto, com* e *através* dos quais nosso trabalho se moverá.

² Agradecemos a Luís Felipe Flores pela partilha e contribuição na elaboração dessa ideia de “cinema como território de articulação política”. Foi através do processo de conceituação e montagem de uma curadoria homônima realizada para o *web site* do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (www.poeticasdaexperiencia.org), que, em diálogo com Luís Flores, chegamos a esse conceito.

A tarde anterior havia sido uma das mais difíceis daquele período e, sem dúvidas, tornara-se um dos mais violentos marcos do ciclo de lutas urbanas por moradia ao longo da última década na capital mineira³. Centenas de famílias sem-teto foram violentamente atacadas pela Tropa de Choque da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG) quando marchavam, na Linha Verde, em direção à Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves - sede do governo do estado, projetada por Oscar Niemeyer, figura icônica do programa modernista e desenvolvimentista brasileiro⁴.

Como consequência da ação violenta das forças de segurança do Estado, quase 70 pessoas foram presas e outra centena ficou ferida. Homens, mulheres, jovens, crianças e bebês tinham em comum a necessidade de moradia digna e a certeza de que era justo lutar para permanecer nos terrenos em que haviam sido construídas suas casas. Essas moradias estavam sob forte ameaça de despejo, em razão de um pedido de reintegração de posse movido pelos herdeiros de uma influente família de latifundiários da capital mineira, os Wernek, que pretendiam erguer ali um grande empreendimento imobiliário em parceria com a Construtora Direcional.

Os oligarcas poderosos (beneficiários da desigual distribuição da terra), as famílias sem-teto em marcha (historicamente despojadas), a Linha Verde (e suas pretensões expansionistas), o empreendimento imobiliário de uma grande construtora (ambicionando multiplicar seus capitais), a obra de Oscar Niemeyer que homenageia Tancredo Neves (em uma conjunção ideológica que evoca diretamente um projeto de país “moderno”, que tem Brasília como seu maior símbolo) e a violenta ação militar estatal, configuram os elementos e ações internas de uma cena que, em seu conjunto, parece fazer convergir e sintetizar as relações de força e de poder que marcam a história da cidade. E aqui, quando falamos em cidade, ainda que partindo de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, poderíamos expandir e ampliar o contexto para outros centros urbanos no Brasil. Sob a égide do progresso, a violência de Estado torna-se

³ Tomamos como referência a este ciclo os esforços de sistematização e organização dessa memória ao longo do “Seminário Dez Anos de Ocupações Urbanas na RMBH: história, lutas e os novos caminhos”. Organizado pelo grupo de pesquisa Cosmópolis, o evento aconteceu na Escola de Arquitetura da UFMG entre os dias 26 e 28 de junho de 2019 e se estabeleceu como lugar de troca e debate entre pesquisadores, ativistas, assessores técnicos, advogados populares, militantes e moradores de ocupações. Um dos frutos desse espaço foi a publicação do livro: “Não são só quatro paredes e um teto: uma década de luta nas ocupações urbanas na Região Metropolitana de Belo Horizonte” (CANETTIERI *et al.*, 2020).

⁴ Ambiciosas, ambas as obras, a estrada e o complexo de edifícios governamentais, haviam sido inauguradas poucos anos antes como parte de um projeto de expansão e valorização imobiliária do vetor norte da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

ferramenta de manutenção do lucro e da propriedade privada, reiterando a divisão desigual do acesso à terra e, como consequência, à própria cidade. Guardemos essa cena, mais adiante retornaremos a ela. Antes, voltemos à noite do dia posterior àquela marcha, tão duramente reprimida.

Debaixo de um céu escuro, moradoras, moradores, lideranças e apoiadores se reuniram na praça da Ocupação Vitória para assistir à sessão. Muita gente ali tinha estado na Linha Verde e sofrido diretamente a violência contra seus corpos e vidas. Seus amigos, familiares e pessoas queridas haviam sido perseguidas, machucadas e presas pela polícia do governador Fernando Pimentel (PT), a quem, meses antes, eles haviam ajudado a eleger com a esperança de que, após um período de embate direto com as gestões do PSDB no estado, finalmente pudesse haver a construção de um espaço de diálogo para superar o conflito na região. Não, a violência de Estado não é um privilégio do fascismo. É preciso lembrar, e encarar frontalmente, o fato de que, no contexto capitalista, mesmo as gestões que se dizem progressistas não titubeiam quando têm que decidir entre violar o povo e seus direitos ou garantir a propriedade privada e o desenvolvimentismo.

O ar em volta do projetor era tão denso quanto explosivo: raiva, indignação e remorso confluíam em pulsão de luta. Mas, afinal, por que fazer uma sessão de cinema justo nesse contexto? Rosa Leão, Esperança e Vitória, as três ocupações urbanas que conformam a região da Izidora, nasceram em 2013, no vetor norte de Belo Horizonte – na divisa com a cidade de Santa Luzia – quase como um deságue do período de mobilizações nacionais que ficou conhecido como Jornadas de Junho. Juntas, essas comunidades somam hoje mais de dez mil famílias (cerca de 40.000 pessoas) e configuram, como dito, o maior conflito fundiário urbano da América Latina e um dos seis maiores do mundo⁵. Por estarem localizadas em uma região de expansão urbana, ao longo dos anos seguintes o interesse do capital imobiliário e especulativo sobre a área – conhecida como Granja Werneck, em menção direta ao sobrenome dos poderosos proprietários da terra – culminou em dois grandes ciclos de ameaça de despejo: o primeiro entre junho e agosto de 2014, sob o governo de Alberto Pinto Coelho Jr. (PSDB) e prefeitura de Márcio Lacerda (PSB); e o segundo, no mesmo período de 2015 e ainda sob o mesmo governo municipal, mas já sob a gestão estadual de Fernando Pimentel (PT).

Foram períodos de intensa pressão sobre os territórios e, também, de muita resistência. Em resposta à articulação dos interesses do governo, das construtoras e dos Werneck para o

⁵ Para mais informações sobre a Izidora sugerimos a leitura das dissertações de mestrado de Alice Bizzotto (2015) e Rafael Bittencourt (2016).

despejo das famílias da região, uma ampla rede de alianças se formou. Tendo como centro gravitacional movimentos sociais de luta por moradia - a destacar, o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e as Brigadas Populares – e representantes das três comunidades, somaram-se à rede #ResisteIzidora outras lideranças populares, advogadas e advogados, setores progressistas das igrejas, universidades (públicas e privadas), ativistas, estudantes e artistas.



Figura 2 - Fotogramas do filme *Na Missão, com Kadu* - ao lado de uma das barricadas da Ocupação Vitória, moradores e moradoras assistem às imagens filmadas por Kadu (NA MISSÃO, 2016)⁶.

A batalha se desenvolveu em vários *fronts* e os combates estabeleceram muitas trincheiras de luta, barricadas nas ruas de terra dos bairros, marchas por avenidas arteriais da cidade, ocupações em bancos e edifícios do poder público, reuniões com diversos representantes governamentais e, também, a produção, circulação e exibição de imagens.

Foi no bojo das articulações que constituíam as múltiplas ações dessa rede que surgiu, como fruto do esforço de alunas e alunos bolsistas, de voluntários e de professores do programa de extensão universitária *forumdoc.UFMG*, o *1º Circuito.forumdoc.UFMG: Cinema e Território*⁷. Com sessões itinerantes, a mostra de cinema aconteceu em diversas ocupações da RMBH e também em espaços dos *campi* da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), exibindo filmes ligados às disputas territoriais. Após as sessões, eram realizados debates com

⁶ Documentário realizado pelo MLB e dirigido por Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito (2016, disponível em: www.mostra-lona.com.br/acervo/na-missao).

⁷ Na época da elaboração e realização do 1º Circuito Forumdoc.UFMG, o programa de extensão tinha em sua coordenação a professora e pesquisadora Cláudia Mesquita Cardoso e os professores Rubem Caixeta e Paulo Maia. A equipe de bolsistas e voluntários foi composta por Aiano Bemfica, André Victor, Cristiano Araújo, Edinho Vieira, Isabela Furtado, João Paulo Campos, Juliano Vitral, Luís Oliveira, Luísa Lanna, Luiz Malta, Octávio Mendes, Pedro Mai de Brito e Pedro Rena. Para conhecer mais dessa experiência, sugerimos a leitura do ensaio *Relatos afetivos sobre a experiência do 1º Circuito Forumdoc.ufmg*, publicado no catálogo do 19º festival do filme Documentário e Etnográfico - Forumdoc.2015 e disponível através do link: https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_voll_site/169.

moradores, militantes, alunas/os, pesquisadoras/es e realizadoras/es. Parece justo, portanto, dizer que a sessão que levou Dácia Ibiapina e Gabriel Martins aquela noite à praçinha da Ocupação Vitória expressa uma das muitas dimensões do entrenchamento do cinema na luta pela moradia em Belo Horizonte. Foram experiências que articularam sujeitos, sentidos e territórios, e reafirmaram as potências políticas da imagem - inclusive como lugar de encontro e catalisação das energias de luta.

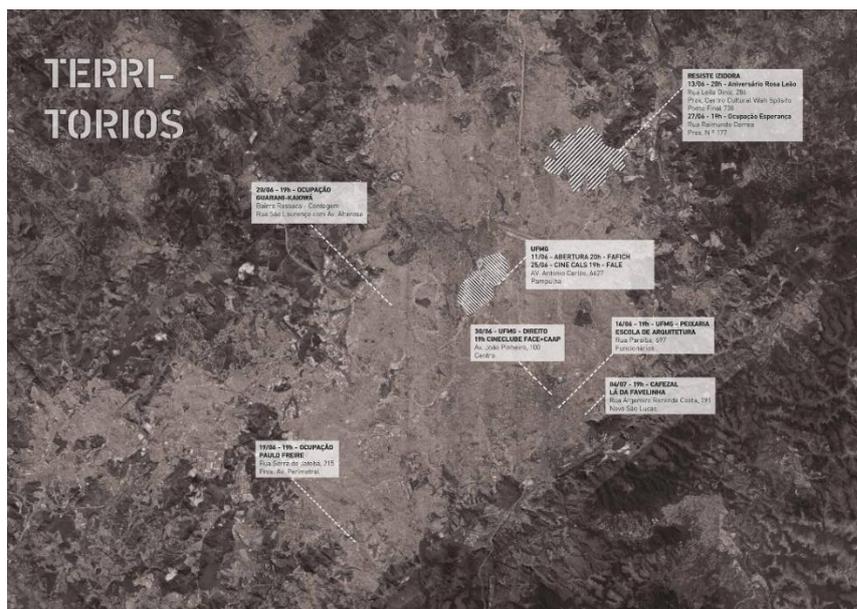


Figura 3 - Verso do flyer de divulgação das atividades do 1º Circuito.forumdoc.UFMG: Cinema e Território, em que podemos ver, sobre uma imagem de satélite de Belo Horizonte, a programação.

Elaborada em articulação com a Frente Terra e Autonomia (FTA)⁸ e, inicialmente prevista para acontecer na Ocupação Guarani Kaiowá – comunidade organizada no bairro Ressaca, em Contagem –, a decisão de transferir a exibição daquele sábado para a Ocupação Vitória foi comunicada em uma postagem feita na tarde do dia 19 de junho pelo perfil do forumdoc.UFMG nas redes sociais:

Em solidariedade e apoio às famílias da #ResisteIzidora, o Circuito.forumdoc.ufmg está TRANSFERINDO AS SESSÕES DESTE FIM DE SEMANA para a OCUPAÇÃO VITÓRIA (Sábado, 19hr).

Além da iminência do despejo, a PMMG agiu com violência e truculência durante todo do dia. O colaborador do Circuitoforumdoc.ufmg e apoiador das ocupações foi preso dentro da ALMG! Além dele, mais de 30 moradorxs das

⁸ Cabe destacar que, alguns anos mais tarde, a Frente Terra e Autonomia em Belo Horizonte se dissolveria e, por decisão em comum acordo de suas e seus militantes, transformar-se-ia em Movimento de Organização de Base (MOB).

ocupações e participantes da manifestação também foram presos durante dura repressão policial!!

Assim, o coletivo de bolsistas e colaboradorxs do Circuito.forumdoc.UFMG manifesta sua solidariedade à luta pela moradia digna das famílias da Izidora e repudia toda e qualquer ação violenta do estado de Minas Gerais contra famílias pobres e estudantes!

Toda solidariedade é necessária nesse momento! Estamos diante da ameaça concreta de despejo das comunidades e assistindo ao agravamento da violência por parte da polícia do estado de Minas Gerais, sob o comando de Fernando Pimentel (PT). Hoje, 19/06, a PMMG atacou de forma violenta e antidemocrática a marcha das famílias da Izidora rumo ao Palácio do governo e, poucas horas depois, prendeu dentro da Assembleia Legislativa 2 apoiadores das comunidades, um deles colaborador do Circuito.forumdoc.UFMG.

Assim, fica transferida para a comunidade Vitória a sessão de amanhã, 20/06, com *Contagem* (Gabriel Martins e Maurílio Martins) e *Ressurgentes* (Dácia Ibiapina)⁹ (FORUMDOC.UFMG, 2015).

Além da mudança territorial, outro gesto da curadoria, feito minutos antes de iniciar a exibição, terminou de compor e significar as escolhas daquele dia: a decisão de substituir, na programação, o filme *Contagem* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2010) por *Rapsódia para um homem negro* (Gabriel Martins, 2015), curta-metragem ficcional filmado na Ocupação Dandara¹⁰, que elabora frontalmente sobre as relações entre raça, ancestralidade, violência de Estado e luta pela terra¹¹, e que já havia sido exibido na abertura do evento.

“Deixe a cidade descascar debaixo de você”

Em períodos de cerco militar, tais como o ocorrido na véspera, a praça adormecia iluminada pela fogueira da vigília e amanhecia aquecida pela brasa que restava no chão. Nas noites de festas solidárias, a poeira da terra era levantada pelos pés das centenas de pessoas de toda a cidade, que dançavam o *passinho do romano*, uma moda de viola do Seu Wanderley, os *beats* de Flávio Renegado. O palco, que nas tardes de sábado era espaço para as oficinas de formação em audiovisual com as juventudes das três comunidades da Izidora, abrigava

⁹ Trecho da postagem realizada no dia 19 de junho de 2015 e disponível em: www.facebook.com/events/1459528177679189/

¹⁰ Organizada pelas Brigadas Populares e pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Teto (MST), com o apoio da Comissão Pastoral da Terra (CPT), a Ocupação Dandara surgiu em abril de 2009 no Bairro Céu Azul, em Belo Horizonte. Hoje, mais de 2500 famílias moram na área de 315 mil metros quadrados. Surgida no mesmo ano que o lançamento do programa Minha Casa Minha Vida, a comunidade é uma das experiências que marcam o início do ciclo de Ocupações Urbanas da última década. Carlos Pronzato dirigiu em 2013 o documentário “Dandara: enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito”, filme que conta parte importante desta história (disponível através do link: <https://youtu.be/FQ4zbXaZHGy>)

¹¹ Para assistir ao filme de Gabriel Martins, acesse: <https://youtu.be/qzWh3R7yNF8>.

contundentes falas de lideranças populares durante as grandes assembleias, *shows*, reuniões de articulação política e atos públicos, era também lugar de luto. No início de abril daquele mesmo ano, foi velado ali o corpo de Manoel Bahia, liderança comunitária perseguida pela polícia e assassinada por um grupo de grileiros que, em oposição aos movimentos populares e às coordenações do bairro, tentavam atuar na região¹². Foi uma morte brutal e dolorosa, que impactou fortemente todas as pessoas que o conheciam. Um assassinato no qual, como definiu Ricardo Freitas, o Kadu, em uma fala durante ato em memória ao Bahia, “eles pegaram ele na covardia com machadinha, facão... coisa que a gente usa para cercar nossas terras aqui... eles suaram para derramar o sangue do Manoel Bahia” (MOREIRA, 2015a)¹³. Pouco tempo depois dessa fala, em novembro de 2015, o próprio Kadu se tornaria também um mártir da luta da Izidora, tendo sido assassinado a tiros na entrada da Ocupação, distante apenas alguns metros de onde, meses antes, havia socorrido seu irmão de luta.



Figura 4 - Fotograma do filme *Rapsódia para um homem negro* (RAPSÓDIA, 2015).

¹² Na ocasião do assassinato de Manoel Ramos, o Bahia, participamos da realização de um vídeo em homenagem a sua vida e de denúncia da violência e da perseguição por ele sofridas. Para assistir, acesse: <https://youtu.be/MGOp4--ZoI>.

¹³ Gilvander Luís Moreira, coordenador nacional da Comissão Pastoral da Terra (CPT), frei carmelita e contumaz documentarista da luta das Ocupações Urbanas em Belo Horizonte ao longo dos últimos 15 anos, registrou um dos atos em homenagem ao Bahia na Ocupação Vitória. Na ocasião, foi realizada uma grande marcha que terminava diante de uma cruz instalada no local onde Manoel Ramos foi assassinado. Foi durante essa atividade que Kadu Freitas fez uma fala em homenagem ao seu companheiro de luta. Para assistir ao vídeo, acesse: <https://youtu.be/x1QD1DWizhs>.



Figura 5 - Fotograma do filme *Na Missão, com Kadu* (NA MISSÃO, 2016).

Foi um ano de conflito e muita turbulência na região. E foi nesse contexto – atrás das barricadas de pneus e móveis velhos e em meio à escuridão de um bairro que recém começava a nascer, e já tinha que lutar para permanecer vivo – que foi armada aquela sessão:

Deixe a cidade descascar debaixo de você
Existem fantasmas demais nesse lugar
E eu posso ouvir eles me chamarem
(MIKE, 2012).¹⁴

Protagonizado pelo ator e músico Sérgio Pererê, o filme de Gabriel Martins narra a trajetória épica de uma vingança, a partir de uma releitura da narrativa mítica da relação entre os irmãos Oxóssi e Ogum:

Oxóssi é irmão de Ogum. Ogum tem pelo irmão um afeto especial. Num dia em que voltava da batalha, Ogum encontrou o irmão temeroso e sem reação, cercado de inimigos que já tinham destruído quase toda a aldeia e que estavam prestes a atingir sua família e tomar suas terras. Ogum vinha cansado de outra guerra, mas ficou irado e sedento de vingança. Procurou dentro de si mais forças para continuar lutando e partiu na direção dos inimigos. Com sua espada de ferro pelejou até o amanhecer. Quando por fim venceu os invasores, sentou-se com o irmão e o tranquilizou com sua proteção. Sempre que houvesse necessidade ele iria até seu encontro para auxiliá-lo. Ogum então ensinou Oxóssi a caçar, a abrir caminhos pela floresta e matas cerradas. Oxóssi aprendeu com o irmão a nobre arte da caça, sem a qual a vida é muito mais difícil. Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio e ensinou Oxóssi a cuidar da sua gente. Agora Ogum podia voltar tranquilo para a guerra. Ogum fez de Oxóssi o provedor. Oxóssi é o irmão de Ogum. Ogum é o grande guerreiro. Oxóssi é o grande caçador¹⁵ (RAPSÓDIA, 2015).

¹⁴ Passagem da música *Anywhere But Here*, do rapper americano Killer Mike, escolhida por Gabriel Martins como epígrafe para *Rapsódia para um homem negro* (2015). Para escutar, acesse: https://youtu.be/J_nVBo8T6yE.

¹⁵ Trecho extraído da página “Tungra - Tenda de Umbanda Nossa Senhora das Graças”, disponível através do link:

No curta, Odé (Pererê), jovem negro, músico e morador da Ocupação Dandara, acorda de um sonho em que se vê acorrentado¹⁶ em meio a uma mata e sob a mira de um policial da Tropa de Choque. O militar dispara e Odé acorda. Ao se levantar, esbaforido e assustado, o sonho se revela um presságio, quando encontra sua mãe (Rejane Faria) sentada no chão ao lado do corpo de seu irmão, Luís (Carlos Francisco). Um pouco mais adiante, entendemos o que levou Luís à morte. Segurando uma camisa suja de sangue onde podemos ler “Dandara, Ocupação rururbana”, e olhando frontalmente para a câmera em um primeiro plano penetrante, a personagem de Rejane Faria nos conta:

Mataram ele. O Carlinhos me falou que bateram até não poder mais... Tropeçou... não conseguiu fugir. Daí veio um e pegou ele! Tinham espancado uma mulher já... bateram até que não conseguisse se mexer. Ele viu tudo, mas a garganta já estava fechando por causa do gás. Não deu, não deu para fazer nada (RAPSÓDIA, 2015).

Em seguida, a montagem nos traz uma sequência de planos onde vemos, em progressão, desde adensados condomínios com algum luxo, até amplos terrenos vazios e sem casa, cercados por longos e contínuos muros. Na banda sonora, ouvimos, também progressivamente, a entrada de sons de uma tumultuada manifestação de rua em que irrompem gritos, estouros de bombas de gás e tiros. No momento em que esse ambiente sonoro alcança seu ápice, vemos um prédio em construção, em contra-plongé, reinar sozinho na tela. Em meio à narrativa da história de Odé e Luís, Gabriel Martins tece um contundente comentário sobre o que rege a lógica da cidade e o exercício da força institucional. Logo em seguida, as imagens da cidade dão lugar a um plano em que vemos uma representação de Ogum que, segurando sua espada, jaz caído em meio à fumaça.

<https://tungracas.wordpress.com/2021/01/18/são-sebastião-e-oxossi-na-tundra-o-senhor-das-matas-e-dos-caboclos/#:~:text=Quando%20por%20fim%20venceu%20os,pela%20florestal%20e%20matas%20cerradas.>

¹⁶ Cena que, como foi contado pelo próprio Gabriel Martins durante a mesa de abertura do *1o Circuito forumdoc.ufmg*, faz referência direta a “Alma no Olho” (1974), importante obra do cineasta Zózimo Bulbul.



Figura 6 - Fotograma do filme *Rapsódia para um homem negro* (RAPSÓDIA, 2015).

A resposta à violência de Estado, que, como aconteceu com Luís, acabou com tantas vidas pobres e negras com as quais *Rapsódia...* (2015) dialoga¹⁷, viria na sequência. Entre lembranças do irmão e conversas com a mãe, Odé assume pouco a pouco a corporificação de Oxóssi: “Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio e ensinou Oxóssi a cuidar da sua gente” (RAPSÓDIA, 2015). Armado com seu arco e com as flechas que ele mesmo talhou, o personagem de Sérgio Pererê caminha pelo centro da cidade e entra em um edifício onde se reúnem políticos, empresários, herdeiros e o comando militar. Pela forma como é construída uma cena anterior à sequência final, dá-se a entender que, juntos, esses agentes planejam um grande empreendimento imobiliário. Odé, agora Oxóssi, de forma tática, desliga o quadro de luz do edifício e, usando a escuridão a seu favor, dispara flechas precisas nos inimigos de seu povo enquanto se move silenciosamente. O momento é de catarse. Catarse no filme e também no público que assistia à sessão em volta do palco comunitário que, naquela noite, tornou-se cinema.

Marcadas pela violência estrutural que viam acontecer, tanto na tela, como na vida, e regidas pela pulsão de luta que pairava entre os corpos que assistiam ao filme, as pessoas gritavam efusivamente a cada flecha disparada contra os poderosos: “olha lá, aquele ali é o Pimentel!”, “essa flechada foi no Márcio Lacerda!”, “acerta aquele coronel filha da puta!”, “essa é a juíza Luzia Divina!”. Luís já não era somente a corporificação de Ogum. Era cada uma das pessoas que sofreram na tarde anterior. Era Manoel Bahia, assassinado poucos meses antes, era Kadu Freitas, que morreria alguns meses depois. Oxóssi, Odé, Sérgio Pererê, Gabriel

¹⁷ Logo no início do filme, em uma sequência de retratos documentais feitos em meio à cidade, *Rapsódia...* (2015) nos apresenta rostos e corpos negros que vivem em Belo Horizonte. Homens, mulheres, jovens, crianças e idosos são colocados em relação direta com a vida das personagens que acompanhamos no curta.

Martins... Naquela noite, todos eram, a um só tempo, a materialização dos desejos de vingança e justiça que pairavam no ar.

“Para combater o inimigo é preciso filmá-lo”¹⁸

Com o público ainda em euforia sob o impacto da vingança sobre seus inimigos, as imagens de *Rapsódia...* (2015) deram lugar ao longa-metragem documental de Dácia Ibiapina que, assim como Gabriel Martins, atravessou as barricadas para acompanhar de perto a sessão e compartilhar com as pessoas da Ocupação Vitória aquela noite. Se, ao longo dos oito anos desde sua insurgência, lideranças, movimentos e pesquisadores/as seguiram identificando o surgimento das ocupações da Izidora em 2013 como uma expressão popular do que foram as Jornadas de Junho em Belo Horizonte, *Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014) faz um movimento inverso de historicização do mais multitudinário dos ciclos de manifestações nacionais das últimas décadas. É Dácia quem, em entrevista cedida a Vinícius Andrade de Oliveira (*no prelo*), nos conta:

na fase de montagem, que aconteceu em 2013, eu tinha essa questão: eu queria dizer que aqueles movimentos de junho, eles não nasceram do nada. Que um monte de gente, de repente, porque existem as redes sociais, resolveu ir pra rua. Que tem antecedentes. Começou em São Paulo com o negócio do aumento da passagem, então o Passe Livre chamou, o Passe Livre chamou manifestações em vários locais e o Passe Livre não nasceu em 2013, nasceu em 2004. Já tinha pelo menos 10 anos. Não que aquelas manifestações sejam só Passe Livre, não tô também minimizando a importância das redes sociais, mas me incomodava muito essa coisa: "é, uma coisa antes vista", "ninguém sabe quem são eles, por quê eles tão na rua", "ninguém sabe o que eles querem". [...] Aí eu queria que tivesse um filme pra que eles dissessem: "nós somos isso, nós acreditamos naquilo, nós reivindicamos isso". Esse tipo de coisa, colocar um pouco em perspectiva junho de 2013 (IBIAPINA *apud* OLIVEIRA, *no prelo*, p. 6).

Em conversas sobre a realização da obra – tanto em rodas de debate como a que foi feita naquela noite, após as exibições, como em entrevistas como a que aqui trouxemos –, a diretora

¹⁸A frase de Jean-Louis Comolli (2001), retirada de uma passagem de “Como filmar o inimigo”, é acionada por Paula Kimo em sua dissertação, quando se debruça sobre três sequências de *Ressurgentes - Um filme de ação direta* (2014) para definir e conceituar a modulação “imagem-interditada”. Para a autora, essa categoria designa imagens onde “ao filmar situações que contestam a ordem ou denunciam os desmandos do estado e dos poderes hegemônicos, o corpo-câmera tem sua ação hostilizada ou interrompida no momento de constituição da imagem” em um processo que termina por “imprimir vestígios que indiciam tanto os atores da violência filmada quanto as forças que estão em jogo na hora da tomada” (KIMO, 2017, p.72).

conta que o filme foi-se constituindo ao longo do processo. Falar de 2013 e dar profundidade histórica para tudo o que se passava no Brasil naquele ano não era um objetivo anterior ao primeiro plano filmado pela equipe do documentário – imagem tomada ainda em 2009. Na realidade, o processo de realização se iniciou quando Dácia e sua equipe filmavam seu trabalho anterior, *Em Torno da Beleza* (2012); quando eclodiu em Brasília o Movimento Fora Arruda. A partir daí, passaram a acompanhar múltiplas manifestações, seus desdobramentos, repressões e conflitos. Acompanharam, especialmente, a trajetória de um grupo de militantes autonomistas que, desde 2004, se organizavam em torno do Movimento Passe Livre (MPL) e da Central de Mídia Independente (CMI). “Aí eu resolvi fazer entrevistas longas, em profundidade, com cada um deles, e decidi que o filme seria acompanhar a trajetória de 10 anos desse pequeno conjunto de militantes autônomos. Aí o filme virou isso” (IBIAPINA *apud* OLIVEIRA, *no prelo*, p. 4). E é essa trajetória que constitui a estrutura da montagem final de *Ressurgentes* (2014).



Figura 7 - Fotograma do filme *Ressurgentes - Um filme de ação direta* (RESSURGENTES, 2014).



Figura 8 - Fotograma do filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (CONTE, 2018).¹⁹

¹⁹ Documentário realizado pelo MLB e dirigido por Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito (2018), disponível em: www.mostra-lona.com.br/acervo/conte-isso.

O longa, que em seu plano inicial mostra o conflito entre seguranças e manifestantes que ocupavam a Câmara Distrital durante um dos atos contra o então governador José Roberto Arruda, percorre pautas e mobilizações da história recente do Distrito Federal e do Brasil: a formação do Movimento Passe Livre, a pressão imobiliária sobre o Santuário dos Pajés, a Marcha das Vadias e as articulações do Movimento Estudantil na Universidade de Brasília (UnB). Além das imagens realizadas pela própria equipe, de trechos de outros filmes - como *Terra Sagrada* (2012) -, de reportagens veiculadas na televisão e de conteúdos produzidos por outros cineastas, *Ressurgentes...* (2014) lança mão de imagens feitas pelos movimentos e seus militantes:

E esses militantes que acompanho nesse filme, eles criaram o MPL (Movimento Passe Livre) no Distrito Federal no final do ano de 2004 e, junto com o MPL, eles criaram também o Centro de Mídia Independente, então cada militante era também um cineasta, nesse sentido de gravar e de ter consciência [...]. Fazia parte da luta também a luta das imagens. De gravar o que estava acontecendo com eles, de gravar a manifestação, de gravar a repressão à manifestação, até como material de luta mesmo. Depois esses materiais podiam ser usados quando algum militante era processado, era preso, então isso tinha uma função judicial. Mas também a memória, uma função de gravar a memória do movimento. Então por causa disso o acervo deles é grande, mas a gente encontrou totalmente disperso: muita coisa se perdeu. Eles faziam oficinas, eles aprendiam a filmar, eles ensinavam uns aos outros a filmar, essa coisa toda. Se organizavam pra isso (IBIAPINA *apud* OLIVEIRA, *no prelo*, p. 5).

Ainda na troca com seus interlocutores, muitas decisões do processo de edição foram tomadas em diálogo com os coletivos, em sessões de exibição de material e debates, que se estendiam por horas. Assim, ao articular, através da montagem, o material produzido em meio às lutas urbanas do DF e entrevistas em profundidade, feitas com algumas de suas personagens (conversas nas quais contam suas histórias, motivações e pensamentos políticos sobre o mundo em que atuam), o filme opera uma espécie de “recontextualização de imagens de arquivo dos movimentos insurgentes de Brasília, convidando militantes para contar suas histórias de enfrentamento e ação direta” (KIMO, 2017, p. 66). Ao fazê-lo, oferece uma contra história de vértices complexos, entre eles: a construção daqueles coletivos; o desenvolvimento das lutas em torno das pautas políticas do período; as pressões múltiplas do capital e da especulação nas cidades; a estruturação do pensamento político e social das e dos sujeitos com quem filma; as condições para o engajamento dessas pessoas nas lutas de seu tempo e, não de forma tangente, mas estrutural, a profusão dos registros audiovisuais independentes como forma de luta.

Naquela noite, Dácia Ibiapina e *Ressurgentes...* (2014) colocavam no centro do debate alguns dos modos pelos quais, nas escolhas formais ou na constituição de seus processos, os filmes também podem ser lugar de pensamento, produção de sentido e articulação das lutas e insurgências de nosso tempo. Como dissemos: naquela noite. Ali na Ocupação Vitória, atrás das barricadas, sobre a terra e em meio à escuridão. Na frente daquele palco, erguido com madeiras que antes sustentavam lonas que se faziam tetos. Ao lado da Associação de Moradores pintada de um vermelho-vivo, do jacarandá e da fogueira. Não por ser “o único” ou “o primeiro” filme que lança mão desses procedimentos - mas porque eram elas (obra e cineasta) que ali estavam, naquele sábado, 20 de junho de 2015, em uma sessão atrás de barricadas, organizada às pressas após a dura repressão à marcha do dia anterior.

Se, como sugere Jean-Louis Comolli, “para combater o inimigo é preciso filmá-lo”, para “melhor conhecê-lo, para mostrá-lo em sua potência, naquilo que ele tem de mais monstruoso, para que o espectador possa perceber o que está em disputa e elaborar suas próprias estratégias de combate” (COMOLLI *apud* KIMO, 2017, p. 83), a aproximação de *Rapsódia....* (2015) e *Ressurgentes...* (2014) naquele palco, naquela praça e naquela noite parecia adensar e fazer explodir, em múltiplas direções, as possibilidades das imagens junto às lutas que se desenvolviam naquele período.

Há algo fundamental que não podemos deixar passar: as imagens já estavam presentes junto às lutas da região da Izidora e de tantas outras Ocupações da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Nem aquela sessão e nem o *1º Circuito forumdoc.UFMG* foram o pontapé inicial dessa relação. Da mesma forma, os filmes de Gabriel Martins e Dácia Ibiapina não são marcos comuns a todas e todos que filmavam ou circulavam com as imagens nesses e em outros *fronts* das lutas. Tentar remontar a uma “gênese”, na ilusão de descrever objetivamente o início da relação das imagens com esse contexto, seria desconsiderar as dimensões fluidas e múltiplas das articulações possíveis entre as imagens, sujeitos, sentidos e lutas. E isso foi algo que nós, enquanto desenvolvemos essa pesquisa, também tivemos que entender.

“Pra travar a boca desse povo”

Tentar cravar uma origem da relação entre produção e circulação audiovisual e os territórios das Ocupações Urbanas ou na RMBH seria, provavelmente, desconsiderar que pessoas como Dona Vilminha, uma das primeiras e mais velhas moradoras da região, já tinham uma visão elaborada sobre o papel da imagem na disputa que estava em curso: “Essa filmadora

aqui eu comprei para filmar a Ocupação Esperança, porque o pessoal fala que é mentira e não é mentira. É verdade, tá aqui!” (MEMÓRIAS, 2016), conta-nos ela, postada à porta de sua casa, com sua câmera nas mãos, em uma das tantas cenas em que aparece com sua presença forte e assertiva no longa *Memórias de Izidora* (2016)²⁰. Em uma sequência um pouco mais adiante, Dona Vilminha volta a falar sobre a relação entre aquilo que sua câmera filma e a verdade:

Se falar que é mentira, tem a gravação toda. Toda passeata e toda reunião que vai ter eu tô no meio pra gravar. Pra travar a boca desse povo, pra eles saberem o que eles estão falando... Eu arrumo uma televisão aí e ponho lá fora pra todo mundo ver. Eu ponho meus filmes aí e vai encher esse lote todo, mas não tem problema não, pode encher esse lote todinho, ó! Eu quero ver é a verdade do que tá rolando aqui. Eles ficam falando que é mentira. Não é mentira. As coisas ditas são verdades” (MEMÓRIAS, 2016).

Vilminha, que também é congadeira e uma das responsáveis por fazer as bandeiras e armas da Guarda de Congado, guarda em DVDs um extenso acervo de vídeos gravados ao longo dos oito anos de luta das comunidades da região. Ela fala em “mostrar a verdade” e atribui à exibição das imagens a capacidade de persuasão e convencimento em prol das negociações. Daí a importância de filmá-las, guardá-las e exibi-las.



Figura 9 - Fotogramas do filme *Memórias de Izidora* (MEMÓRIAS, 2016).

“E, o dia que essa memória falhar, tem um vídeo, uma fotografia”

Em outra passagem do mesmo filme, Edinho Vieira – à época daquela sessão, ainda um jovem morador da Izidora que iniciava sua formação em fotografia através das oficinas que o MLB desenvolvia na região, e hoje coordenador nacional do Movimento e cineasta – projeta

²⁰ Codirigido por Vilma da Silveira, João Victor Silveira de Paula, Kadu de Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende, o filme está disponível online e pode ser visto através do link: www.mostr-lona.com.br/acervo/memorias-de-izidora.

uma incidência no futuro quando fala da estreita ligação da imagem com a história e a memória dos territórios:

A imagem, dentro da Ocupação, além da representação, também tem um papel muito forte de nunca esquecer o que essas pessoas passaram. E, o dia que essa memória falhar tem um vídeo, uma fotografia. É muito importante para que as pessoas que forem vir a seguir possam ver, no livro de história delas, o que elas passaram um dia (MEMÓRIAS, 2016).

Essa reflexão seguirá se desenvolvendo nas obras dirigidas por ele ao longo dos anos seguintes e passa a permear, de diferentes formas, os seus trabalhos.



Figura 10 - Fotogramas extraídos do filme *Izidora: dias de luta, noites de resistência*. (IZIDORA, 2020).

O documentário *Izidora: dias de luta, noites de resistência* (2019)²¹ é um forte exemplo da aposta que o cineasta faz ao abrir seus filmes como espaço de rememoração e consolidação das narrativas sobre os territórios. Em uma conversa durante uma *live*²² transmitida pelo festival Semana de Cinema, Edinho Vieira conta sobre as motivações para realizar o curta-metragem:

Como são três ocupações diferentes, essas pessoas se conhecem daí, né? Das marchas e caminhadas que elas fazem juntas, as grandes assembleias em conjunto das ocupações... Então elas acabam apresentando pontos de vistas diferentes de um mesmo objeto de luta. Isso motivou a gente a chegar nesse produto final do filme, a ideia de contar história. Uma outra coisa é que, com o passar do tempo, a gente tem medo que essa história seja toda apagada. Registrar o ponto de vista de quem construiu, de fato, essa luta é uma coisa importante para a gente para daqui a 10, 20 ou 30 anos... Hoje, depois de quase 8 anos, a Izidora passa por um processo de urbanização muito aquém do que a gente esperava. Existe ainda uma grande luta para que seja uma urbanização na perspectiva do povo. Mas é um processo de urbanização e pode ser que, daqui um tempo, nem ter esse nome mais os bairros tenham. Podem ser bairros

²¹ Um dos frutos do Ocupa Mídia, processo formativo em comunicação oferecido e elaborado em parceria por MLB, Brigadas populares e a Ong Internet sem Fronteiras, o filme é co-dirigido por Edinho Vieira, Raquel Rodrigues e Sthefany Paula e pode ser assistido através do link: www.mostra-lona.com.br/acervo/izidora-dias-de-luta.

²² Realizada no início do segundo ano de pandemia no Brasil (no dia 08 de fevereiro de 2021), a atividade foi parte da sessão chamada *Nossas vozes, nossos olhares, nossa luta*, da qual Edinho Vieira também foi curador. Para assistir, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=2WGP8OgoNhU&t=87s&ab_channel=SemanadeCinema.

com outros nomes que não sejam “Bairro Rosa Leão”, “Bairro Esperança” ou “Bairro Vitória”. E pode ser que todas as lideranças, inclusive as que tiveram o sangue derramado, sejam apagadas também. Então, acho que registrar a memória é importante para poder dizer de onde essas lutas nascem, de onde a cidade nasce (DEBATE, 2021).

Filmado por jovens moradores e moradoras que acompanham desde dentro a luta daquelas famílias (aliás, são também parte dela), o documentário lança mão de entrevistas como principal dispositivo para instaurar um espaço íntimo de relato e memória. Suas gravações aconteceram ao longo do ano de 2018, quando foi aprovado um novo Plano Diretor da cidade de Belo Horizonte, que, entre outras coisas, propôs a urbanização da região e afastou a ameaça de despejo.

“É muito importante a gente fazer a luta e escrever a luta”



Figura 11 - Fotograma do filme *Videomemória*: Frei Gilvander filma com seu celular durante ato ecumênico realizado na Ocupação Eliana Silva (VIDEOMEMORIA, 2020).

Importante referência para a pauta das ocupações em Belo Horizonte, Gilvander Luís Moreira, coordenador nacional da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e frei carmelita, vem comunicando, ao longo dos últimos quinze anos, a luta por terra e moradia no campo e na cidade. Entre notas públicas, fotografias, postagens na internet, programas de televisão e vídeos que alimentam canais do *Youtube*, ele registrou e fez circular conflitos fundiários em todo o estado. Não foi apenas uma das figuras centrais na articulação da rede #ResisteIzidora. Em sua trajetória como militante, dirigente e comunicador, filmou os processos de surgimento, organização, resistência e despejo de dezenas de Ocupações Urbanas em Belo Horizonte, entre elas, algumas sobre as quais iremos nos debruçar mais adiante. Tal como Vilminha, Edinho e outras pessoas com as quais esta pesquisa se constrói – pessoas cujos pensamentos vão

atravessar várias páginas ao longo deste trabalho –, ao falar da relação das suas imagens com as lutas, Frei Gilvander elabora, com extrema lucidez:

Eu descobri que, na luta, quanto mais ela for sincronizada e articulada, a possibilidade de êxito cresce muito. Por exemplo, nos últimos 13 anos 119 ocupações foram exitosas [em Belo Horizonte], resultando na construção de mais de 30 mil moradias. Mas também tiveram muitas outras ocupações fracassadas [...]. E aí, para a luta aumentar a probabilidade de êxito, a gente tem que colocar em sincronia um monte de fatores. Primeiro, o nosso corpo é um instrumento importantíssimo. O nosso corpo, a voz e as mãos. Pegar, fazer, lutar. Dar as mãos e usar as nossas pernas. Outro instrumento muito importante que eu descobri é esse aqui, ó: uma caneta BIC [*levanta uma caneta com as mãos*]. Eu fiz muitos calos nas mãos nos sete anos trabalhando “a meia” em fazenda de latifundiário... Mas depois eu fiz uns calos nas mãos com isso aqui, ó: com a caneta BIC no dedo escrevendo [*levanta as mãos diante da câmera mostrando os calos*]. Descobri que a gente tem que lutar, mas a gente tem que escrever também para registrar as lutas feitas. Em todas as lutas que a gente faz tem que escrever uma nota, um manifesto. É muito importante a gente fazer a luta e escrever a luta. Depois da caneta, a outra ferramenta que eu descobri foi isso aqui, ó: o celular [*e mostra o aparelho celular para a câmera*]. Na minha experiência, para além de falar, a outra coisa importante na luta das Ocupações pela moradia própria, digna e adequada é a fotografia. [...] Uma fotografia pode destruir a imagem de uma pessoa, mas uma imagem também pode salvar e garantir a luta de uma Ocupação. [...] Para além do poder da caneta e do celular, eu descobri o poder da filmadora [*fala empunhando uma handcam*]. A filmadora é melhor que o celular e tem um tal de *zoom*. Se você puxar o *zoom*, com 100 ou 250 metros de distância, poderia ver o nome do policial escrito no peito - é que muitas vezes os policiais tentam esconder, apesar de ter uma regra que o policial tem que andar identificado. Muitas vezes durante o despejo, os soldados tendem a cobrir os nomes deles e aí você puxa o *zoom* e consegue identificar o nome e o rosto dele. Isso é importantíssimo. Nessa esteira, quando eu fui estudar teoricamente, senti muita alegria quando a gente vai olhar na história da humanidade e todos os companheiros que foram revolucionários, seja Mahatma Gandhi, Jesus Cristo, apóstolo Paulo, Pastor Martin Luther King ou Che Guevara, todos colocaram como uma das prioridades da atuação a questão da comunicação. A Bíblia, principalmente o novo testamento, são cartas. É comunicação. Eu descobri que Guevara subiu a *Sierra Maestra* com os guerrilheiros, mas levando no ombro uma rádio comunitária para, de cima da serra na guerrilha, comunicar com os camponeses da região.... Então, sem comunicação, os braços e as pernas da luta diminuem muito. Por isso, nos últimos quinze anos, em dois canais que administro no YouTube, eu tenho mais de 4.000 vídeos-reportagem (DEBATE, 2021).²³

Em uma visita rápida aos canais mantidos por Frei Gilvander, basta conhecer um pequeno conjunto de vídeos para perceber como, além da relevante extensão de seu trabalho,

²³ Trecho transcrito do debate *Nossas vozes, nossos olhares, nossa luta* (08 de fevereiro de 2021), realizado pela Semana de Cinema e disponível através do *link*: www.youtube.com/watch?v=2WGP8OgoNhU&t=87s&ab_channel=SemanadeCinema

há o desenvolvimento sistemático de método, procedimento e linguagem - como, por exemplo, o uso das entrevistas *in loco*, com narração em *off*, destacando elementos relevantes da cena e do extra-campo, a construção de *mise en scene* pré-acordadas em algumas situações ou a filmagem direta durante o calor dos atos públicos. Gilvander filma no bojo dos mesmos processos em que articula apoios, negocia com o Estado e celebra rituais ecumênicos (cultos, missas, batizados, casamentos e velórios). Uma liderança política e religiosa que, como ele mesmo destaca, aprendeu a colocar em sincronia corpo, voz, caneta BIC, telefone celular e câmera: “Pegar, fazer, lutar” (DEBATE, 2021).

“Isso aconteceu porque tinha uma câmera certa no lugar certo”

Tendo como ponto de partida as possibilidades da relação entre a produção de imagens, o desenvolvimento das lutas e a sua circulação nas redes sociais, Poliana Souza, moradora da Ocupação Eliana Silva, no Barreiro, e Coordenadora Nacional do MLB, conta sobre a importância concreta dessa articulação:

[Poliana Souza:] Primeiro, eu acho importante o papel da rede social, a gente dialoga com um outro público da sociedade. Para além das redes sociais, o papel da comunicação é extremamente importante. Por exemplo, tivemos o caso da Gabi que, como eu disse, em Mário Campos (MG) levou um tiro no rosto e perdeu oito dentes. Quase morreu. Esse caso teve uma visibilidade enorme, chegou a ter mil pessoas assistindo ao vivo e depois o vídeo alcançou 2% da população do Brasil inteiro. Isso aconteceu porque tinha uma câmera certa no lugar certo. E só conseguimos fazer os reparos necessários - conseguimos o dinheiro para a cirurgia com uma vaquinha - por causa dessa visibilidade. O caso que aconteceu na região de Izidora, por exemplo, uma ocupação que estava pra ser despejada e não foi por causa do filme *Na missão, com Kadu*. Tem o Kadu gravando com uma criança no colo e mostra a ação da polícia. [...]. Depois disso, a ONU fez uma carta para o governo do estado de Minas Gerais dizendo que a polícia militar não tinha condições de fazer aquela reintegração de posse, que era impossível fazer nas condições que estavam dadas. Então, isso pra gente é de muita valia. Mas o que a gente entende é que essa militância virtual não pode estar desvinculada do chão da terra. É necessária a luta no território. O papel da militância virtual tem que ser dialogar, divulgar, falar sobre o que acontece no território (ENTREVISTA, 2020, p. 188).

É quando militância, imagem, território e circulação estão articulados que as possibilidades de intervenção concreta na realidade se potencializam.



Figura 12 - Fotograma do vídeo *DENÚNCIA!...* Durante o despejo da Ocupação Manoel Aleixo, Gabriela Souza é socorrida por Poliana Souza e outros militantes, enquanto policiais do Batalhão de Choque da Polícia Militar continuam atirando (MOVIMENTO [2016] 2020a).

Além de mencionar a relação da comunicação com o despejo da Ocupação Manoel Aleixo²⁴ e com a tentativa de assassinato praticada pelo Estado contra uma garota de apenas 14 anos, ao lembrar a importância dos planos realizados por Kadu Freitas durante a marcha do dia 19 de junho de 2015, a dirigente remonta à cena do dia anterior à sessão com a qual abrimos essa Introdução - quando militares agrediram, perseguiram e prenderam centenas de pessoas das comunidades da Izidora para impedir que chegassem até a sede do Governo de Minas Gerais. São imagens que, quando olhamos para os diferentes percursos possíveis de aliança entre a produção audiovisual e as lutas, podem ser vistas como uma espécie de paradigma em que convergem algumas de suas principais potências.

“Nós estamos gravando e vai pô é mundial!”

Kadu Freitas foi uma liderança comunitária, morador da Ocupação Vitória, e um cineasta que participou de oficinas e do processo de realização de alguns filmes, dentre os quais destacam-se *Na Missão, com Kadu* e *Memórias de Izidora*, ambos de 2016. Infelizmente, foi assassinado ainda em 2015, antes mesmo de vê-los finalizados. Armado com um celular e munido de uma profunda noção de sincronia de ações – própria de quem é escolado pela vida nas atividades de coordenação (pegar, fazer, lutar, filmar, coordenar, liderar, negociar, salvar...)

²⁴ Comunidade que, como mostraremos mais adiante, terá importante relevo no desenvolvimento dessa pesquisa.

–, Kadu Freitas, que foi também militante das Brigadas Populares e Coordenador da Ocupação Vitória, era um cineasta que acreditava na capacidade que suas imagens tinham de circular e mobilizar, como forma direta de intervenção em sua realidade.



Figura 13 - Ricardo Freitas filma com seu celular durante ato com as Ocupações da Izidora.

Não poderia estar mais certo. Imerso nos processos e consciente das diferentes nuances que envolvem o fazer político na luta das ocupações, ao filmar a violenta repressão da Polícia Militar de Minas Gerais durante uma marcha,²⁵ Kadu consegue, em dois planos realizados no empuxo do acontecimento (KIMO, 2017), lançar mão de uma narração em *off* – densa e contundente – que se soma à força de sua câmera para, simultaneamente, resistir, denunciar a violência e propagandear a necessidade de um outro mundo:

Vocês querem que a gente viva um sistema maldoso, mas nós não vamos aceitar isso não, jamais! Tá? Nós estamos gravando e vai pô é mundial! Tem que rodar é mundial essas porra aqui, esses trem. Porque isso aqui, ó, não existe isso não! Não existe a gente sair pra lutar por moradia e eles jogarem bomba, spray e dando tiro de borracha. Se eu não pego a criança ali, eles iam passar por cima dela! (NA MISSÃO, 2016).

Um rápido olhar sobre os percursos das imagens realizadas por Kadu deixa ver algumas das formas como elas chegaram, efetivamente, a incidir na realidade:

1) Foram disponibilizadas na internet e, em um par de horas, haviam alcançado mais de 100 mil reproduções apenas no Facebook; 2) Tornaram-se provas materiais do excesso de violência praticada pela PMMG ao longo do ato, em um pedido de Mandado de Segurança concedido pelo Superior

²⁵ E o faz com “extrema precisão e insistência (segue a filmar mesmo quando tudo à sua volta parece ruir e desenvolver-se em um cenário de extrema violência).” (BEMFICA, 2020b, p. 354).

Tribunal de Justiça em Brasília que, efetivamente, impediu que o despejo dessas comunidades fosse realizado ao longo de mais de um ano; 3) Foram ponto de partida e também constituíram parte do curta-metragem “Na Missão, com Kadu” que rodou mais de 50 salas e sessões no Brasil; 4) A partir da repercussão desse curta-metragem e sua circulação por salas e festivais, as imagens de Kadu foram analisadas por diferentes pesquisadoras e pesquisadores de diversas áreas (BEMFICA, 2018, p. 22).

Além de guardarem relevância histórica à medida que são reveladoras do que, de fato, aconteceu aquele dia – as narrativas das mídias tradicionais e do próprio governo do estado justificaram e aderiram à violência policial –, essas imagens deixam ver também uma consciência extrema do fazer cinematográfico no momento do conflito:

Se analisarmos hoje, tanto dentro do filme como também no transcorrer mais amplo dos outros caminhos que esses planos percorreram, não seria muito chamá-las de “imagens engajadas” - que, além de estarem em relação declarada com uma luta, se engajam efetivamente no momento mesmo da ação, não apenas pelo papel que cumprem em sua circulação e intervenção no real, mas pelo modo como respondem formalmente à realidade (BEMFICA, 2020b, p. 378).

O documentário *Na Missão...* – cuja equipe foi formada por algumas das pessoas diretamente ligadas à realização da sessão do *Io Circuito forumdoc.UFMG*²⁶, que aconteceu no dia seguinte à marcha filmada por Ricardo Freitas – preserva, em sua montagem final, parte importante de seu processo de feitura:

Movidos pela potência dos planos de Kadu, Pedro Maia e eu convidamos Luiza Bahury e fomos até a Ocupação Vitória propor a ele a realização conjunta deste filme. Em sua estrutura - constituída por nove cenas: sete delas filmadas na ocupação, a partir de nossa proposta, e as duas últimas pelo celular de Kadu durante a marcha - podemos ver como foi sua construção: a chegada na comunidade, o encontro com Kadu, a entrada na casa de Aninha, a conversa sobre a marcha e a repressão policial, a caminhada para a pracinha da ocupação, a montagem da projeção junto às barricadas, a convocação da comunidade para assistir aos planos e, finalmente, os dois planos finais que mobilizaram todo o filme (BEMFICA, 2020b, p. 374).

Terminada a cena final, cujos planos foram mantidos na íntegra, como haviam sido filmados, uma sequência de cartelas nos informa:

²⁶ Aiano Bemfica (diretor, roteirista e produtor) e Luísa Bahury (produtora e sonidista) foram dois dos bolsistas do Programa *forumdoc.UFMG* responsáveis pela sessão. Gabriel Martins, convidado naquela noite para debater seu filme *Rapsódia...* (2015) foi montador e roteirista. A direção desse curta-metragem é assinada também por Pedro Maia de Brito.

Ricardo Freitas, o Kadu, foi assassinado em uma emboscada no mês de novembro de 2015, 4 meses após essas filmagens [cartela 1]. Morador e incansável liderança comunitária da Ocupação Vitória, na região da Izidora, era devoto de São Jorge e de São Miguel e trabalhava fazendo carreto em sua kombi “Jandira” [cartela 2]. Esse filme é dedicado à sua memória [cartela 3] (NA MISSÃO, 2016).

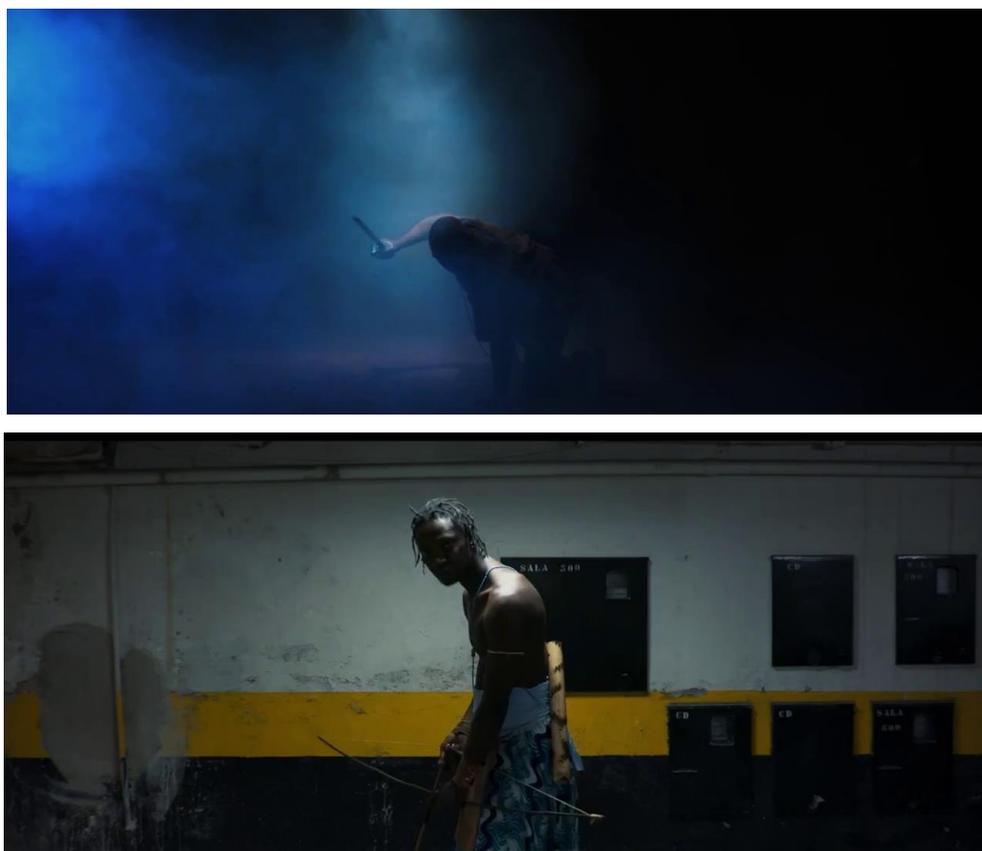


Figura 14 - Fotogramas do filme *Rapsódia para um homem negro*: Vemos, em ordem, as representações de Ogum e Oxóssi no filme de Gabriel Martins exibido na Ocupação Vitória na noite dia seguinte à marcha filmada por Kadu. Em muitas regiões do Brasil, esses Orixás são sincretizados como São Jorge Guerreiro e São Miguel Arcanjo (RAPSÓDIA, 2015).

Tal como aconteceu com Luís, personagem que é assassinado no curta-metragem de Gabriel Martins, o tiro disparado pelo policial no sonho de Odé resvalou também na vida de Kadu. Mas suas imagens continuaram circulando após sua partida e, cinco anos após seu lançamento durante o 18º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, *Na Missão...* segue sendo exibido em sessões informais dentro de comunidades, plataformas de vídeo na internet, salas de aula pelo Brasil, em mostras ligadas, não apenas ao cinema contemporâneo, como também à arquitetura, urbanismo, geografia e direitos humanos. Como uma das tantas consequências dessa visibilidade, foram produzidas dezenas de textos, reportagens, críticas cinematográficas, artigos científicos, dissertações e teses nas mais diversas áreas (cinema, belas

artes, arquitetura, direito e antropologia, para citar algumas). E, assim, ao mover-se e ser visto, o filme vem construindo uma ampla rede de circulação e visibilidade que, a cada sessão, reafirma o pedido de Kadu: “Nós estamos gravando e vai pô é mundial! Tem que rodar é mundial essas porra aqui, esses trem” (NA MISSÃO, 2016).

“Tantas lutas, tantas imagens”²⁷

Da mesma forma que a sessão do dia 20 de junho não foi a primeira exibição cinematográfica nas ocupações, *Na Missão...* não foi o primeiro curta-metragem feito junto às Ocupações Urbanas da RMBH a circular mundialmente. Anos antes, em 2013, Anderson Lado Beco realizou, junto às crianças da Ocupação Eliana Silva, localizada na região do Barreiro, em Belo Horizonte, o curta *A Rua é Pública*²⁸, obra que rodou festivais internacionais e acumula milhões de visualizações no *Youtube*. O filme é o marco inicial de um trabalho contínuo - de realização de filmes de oficina - nos territórios das ocupações da capital mineira, desenvolvido pelo cineasta e educador santista, entre os anos de 2012 e 2018. Essas experiências foram processos-chave na formação, por exemplo, de Edinho Vieira, seu assistente e produtor durante as oficinas audiovisuais que aconteceram como parte da programação do *Cinecipó*²⁹. *Na Missão...* foi, porém, a primeira obra realizada em um contexto em que podemos ver convergir algumas das principais possibilidades das imagens, quando partes de uma luta. É o que comentava Frei Gilvander: “para a luta aumentar a probabilidade de êxito, a gente tem que colocar em sincronia um monte de fatores” (DEBATE, 2021) e as imagens são também elementos a serem sincronizados com os corpos das pessoas que lutam.

Quando iniciamos um primeiro esforço de olhar para esse conjunto de experiências audiovisuais, o fizemos movidos por algumas das perguntas colocadas por Brenez: “por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens

²⁷ Trecho retirado de Paula Kimo (2017, p.10).

²⁸ Para assistir ao curta-metragem, acesse: www.mostra-lona.com.br/acervo/a-rua-e-publica. Além deste filme, a trilogia de Anderson La do Beco filmada na Ocupação Eliana Silva é composta pelos filmes “Zaga de Bonecas” (2014, disponível em: www.mostra-lona.com.br/acervo/zaga-de-bonecas) e “Palmilha” (2018, disponível em: www.mostra-lona.com.br/acervo/palmilha). O diretor conta um pouco sobre o processo de realização destes filmes em um dos debates realizados em 2020 pela “Mostra Lona - Cinemas e Territórios”, que pode ser visto através do link: <https://youtu.be/dMMfILYb18Y>.

²⁹ Alguns anos depois de ter iniciado seu trabalho junto às Ocupações da região do Barreiro, Anderson Lado Beco, a convite do *Cinecipó - Festival do Filme Insurgente*, realizou na região da Izidora uma série de oficinas baseadas em sua metodologia OPALA (Oficina de Produção e Alfabetização Audiovisual). Como resultado, foram realizados três curtas-metragens: *Aniversário e Castigo* (2017, disponível em: <https://youtu.be/hpn0pOu0R0k>); *Menino mitou na bike sem freio e foi brincar de casinha* (2017, disponível em: <https://youtu.be/sEAIGPSnuc>); e *Você faria isso por um papagaio?* (2017, disponível em: <https://youtu.be/h6nMk8IjY>).

ela se confronta? Por que? Ou, posto de outro jeito, que história queremos?” (BRENEZ *apud* CÉSAR, 2017, p. 106). Esperávamos contribuir para a compreensão dos modos como as imagens são constituídas junto às lutas das Ocupações Urbanas na RMBH, onde o MLB vem atuando, e refletir sobre as maneiras pelas quais participam, elas mesmas, da constituição desses processos. Porém, ao fazer esse percurso, e colocar em diálogo Dona Vilminha, Edinho Vieira, Frei Gilvander, Poliana Souza e Kadu Freitas (universo de interlocutores que poderá, com mais tempo, ser ampliado), essas perguntas parecem encontrar respostas.

Movidos por uma pulsão de verdade, pela vontade de constituição de memória, pelo interesse em narrar a própria história, pela busca de uma ferramenta de agitação política ou pela possibilidade de intervenção direta na realidade de seu território, essas lutadoras e lutadores sociais elaboram sobre a relação entre sua própria produção imagética e o desenvolvimento das lutas das Ocupações Urbanas. Fica assim evidente o modo consciente e articulado como olham para as diferentes formas de participação dessas imagens, que já nascem “engajadas no presente e preocupadas com o futuro” (KIMO, 2017, p. 17). Nesse sentido, pensamos junto com Paula Kimo, em seu diálogo com Amaranta César (2017), quando escreve:

Ao filmar, o documentarista também constitui o próprio acontecimento filmado. No campo de batalha, o sujeito que filma sofre os efeitos do contexto, mas é também filmando que ele intervém naquela situação e, nesse caminho, é protagonista da própria cena que produz (KIMO, 2017, p. 17).

Em síntese, uma vez realizadas, as imagens guardam um “potencial aglutinador de agências” e atuam junto ao movimento em, pelo menos, três dimensões, conforme pude pontuar em outra ocasião:

[Aiano Bemfica:] na construção de memória, na forma da gente refletir sobre o nosso passado a partir da nossa história, tanto publicamente como internamente; na disputa política e de narrativa; e na intervenção direta dos fatos. Uma imagem pode mudar o rumo de alguma coisa, e nesse sentido, a gente não pode minimizar o papel dessa circulação, mas também não podemos reduzir ela a isso. O importante é estar associado: o território, a imagem e a rede. Isso tem que ser um amálgama, uma coisa só, funcionando para um objetivo (ENTREVISTA, 2020, p. 189).

Se as perguntas que nos mobilizavam no início encontraram suas respostas nas palavras de Vilminha, Gilvander, Edinho, Poliana e Kadu, ainda restou forte a vontade de, retomando essas imagens, construir a possibilidade de dar a ver o movimento de “fazer-cidade”, proposto por Agier (2015). Pois entendemos, como dito, que, ao participarem da constituição das lutas,

as imagens contribuem para a produção histórica e espacial da própria cidade.

Após termos partilhado alguns anos de militância, pesquisa e produção audiovisual junto a essas pessoas, movimentos e lutas, a resposta para essa inquietação passava, necessariamente, por uma reflexão metodológica. E este talvez seja o ponto em que o “nós” da pesquisa – um justo gesto dissertativo que inclui na pessoa-autora outras pessoas-autoras que tanto contribuíram e participaram da elaboração de cada pensamento que aqui compartilhamos – precise ceder um breve espaço para o “eu” da pessoa-autora, com uma trajetória específica e subjetiva que se confunde com muito do que nós/eu partilhamos/partilhei até aqui e nas páginas que seguirão.

"Não termino em mim mesmo"

*Me has dado la fraternidad hacia el que no conozco.
Me has agregado la fuerza de todos los que viven.
Me has vuelto a dar la patria como en un nacimiento.
Me has dado la libertad que no tiene el solitario.
Me enseñaste a encender la bondad, como el fuego*
(NERUDA, [1950] 2011).³⁰

Meu caminho junto ao audiovisual começou ainda em 2008. Foram alguns anos de cursos livres, formação técnica e um início profissional como assistente de produção, organizador de eventos - em especial, de mostras e festivais - e, mais tarde, como assistente de direção. Nesse caminho, tive a oportunidade de estudar na *Escuela de Formación Profesional del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina*, período em que compus, pela primeira vez, um coletivo, o *Colectivo Pantalla Rota*. Formado por imigrantes que viviam em Buenos Aires, além de filmes de curta e longa-metragem, desenvolvemos projetos de mostras e dinâmicas de criação audiovisual que buscavam, ainda que de forma incipiente, estabelecer relações entre cinema e a produção do espaço urbano.³¹

Quando, em 2013, retornei a Belo Horizonte, me vi imerso no processo de mobilizações nacionais que, em minha cidade, culminaram nas Jornadas de Junho, no ciclo de realização da

³⁰ Trecho de *A Mi Partido*, poema de Pablo Neruda do qual foi retirada a linha que dá título a este trecho da Introdução.

³¹ Pantalla Rota foi um agrupamento de realizadoras e realizadores do audiovisual da América Latina e Europa que atuou entre 2010 e 2013 na cidade de Buenos Aires, Argentina. Durante esse período, realizaram filmes curtas-metragens, ensaios fotográficos e, o que acabou se tornando um dos eixos diferenciais de seus trabalhos, dinâmicas e dispositivos de conexão entre países a partir do audiovisual e da internet. Alguns exemplos destacáveis desse tipo de atividade são as edições do *Festival Ciudades Invisibles*, o sistema de contato Rizoma Sur, os ciclos de curta-metragem Videorama e a exposição *Hay Tor Tortilla*.

Assembleia Popular Horizontal, na Ocupação da Câmara (expressão local de uma eclosão de atos semelhantes em diversas cidades do Brasil) e na Ocupação da Prefeitura de Belo Horizonte pelos movimentos de moradia que atuavam na capital. Ao longo daqueles breves - porém intensos - meses, fui redescobrimo minha relação com a imagem, desaprendendo vícios da profissão e conhecendo novas possibilidades de engajamento através do corpo e da câmera. E, nesse desenrolar, de forma bastante natural, terminei me aproximando do MLB e, especialmente, das companheiras e companheiros que viviam e atuavam na Ocupação Eliana Silva, cuja história contarei mais adiante. O ato de me organizar, ou seja, de fazer parte de uma organização, reformulou completamente todas as dimensões de minha vida, como profissional do cinema, como comunicador, pai, companheiro, ativista e, um pouco mais tarde, como acadêmico.



Figura 15 - Fotograma do filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (CONTE, 2018).

Ao longo dos anos que se seguiram, junto a dezenas de pessoas com as quais pude criar, praticar e elaborar coletivamente formas de atuação política *a partir e com* as imagens, fomos desenvolvendo processos, metodologias e possibilidades de engajamento, formação, realização e circulação audiovisual nos territórios onde o MLB vinha atuando – algumas delas mais sistematizadas, outras tantas muito mais intuitivas. Seria injusto ou insuficiente para com a diversidade de pessoas que participaram das diferentes etapas e experiências, tentar citá-las nome a nome e organizar suas incontáveis contribuições (sejam elas militantes, ativistas, apoiadores/as ou aliadas/os). Mas, de forma sintética e sem intenção de parecer demagógico, acho importante dizer que seguramos câmeras, editamos vídeos e produzimos textos com o

mesmo afinco, consciência e importância com que as companheiras e companheiros cortaram os arames dos terrenos e cavaram buracos na terra na hora mais escura da noite – iluminados apenas pelas luzes pontuais das lanternas –, ergueram barracas de lona no auge da madrugada, passaram café para centenas de pessoas ao amanhecer, negociaram com diferentes setores do Estado já nas primeiras horas do dia ou ergueram o megafone para confrontar, com palavras de ordem, a Tropa de Choque que avançava sobre as famílias sem-teto, antes mesmo do meio-dia. Nem mais, nem menos importantes, realizamos transmissões ao vivo, filmes, vídeos, fotografias, oficinas e sessões como quem cumpre uma tarefa tática em meio a uma construção política complexa.

Em *A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB* (BEMFICA, 2020), me debrucei mais detidamente sobre parte dessas experiências e seu processo de realização no bojo das lutas do MLB de Minas Gerais. Ali, diferentemente do modo como Michel de Certeau diferencia as táticas das estratégias, estabeleço um diálogo com Marta Harnecker e Uribe (1986) para chamar de “imagens táticas” aquelas que podem ser vistas como “mais um gesto a caminho da construção de uma estratégia maior que orienta a resposta na confluência com as outras táticas em curso” (BEMFICA, 2020, p. 302). Dessa perspectiva, se as estratégias do MLB para a superação das desigualdades estruturais que assolam as cidades do Brasil confluem para a realização de uma Reforma Urbana verdadeiramente popular e a luta pelo Socialismo, ocupar um terreno (ou levantar uma barraca), fazer uma assembleia (ou um recrutamento), reunir com governantes (ou ocupar um prédio público para conquistar uma reunião) e fazer um filme (ou filmar um plano em meio a uma luta) são todas ações táticas que, juntas, constroem o caminho para alcançar as estratégias que as mobilizam e coordenam.

Entre 2013 e 2021, dessa imbricada relação entre o audiovisual e as lutas protagonizadas pelo MLB, nasceram mais de duas dezenas de curtas e longas-metragens, realizados em todo o país junto às lutas do Movimento. Muitos deles estão hoje reunidos na LONA, mostra-plataforma criada pelo MLB em 2020, durante o primeiro ano da pandemia do Covid-19 no Brasil³². Como nos mostra Vinícius Andrade de Oliveira (2019) ao analisar alianças entre documentaristas e lutas urbanas, essas são obras que, uma vez realizadas, se inserem em contextos de circulação mais amplos que os circuitos oficiais do cinema (mostras, festivais, salas, etc.) e que, de modo inerente à tarefa que se propõem enquanto cinema engajado, lançam-se à ampliação dos espaços de debate, possibilidades de troca e partilha junto à sociedade de forma ampla, comunidades e grupos em luta. Essa produção - ora realizada em

³² Para conhecer mais sobre essa plataforma, acesse: www.mostra-lona.com.br.

aliança com coletivos e/ou realizadores, ora realizada pela militância do próprio movimento, ora em condições híbridas - também é parte de um processo mais amplo, que Amaranta César define como a “emergência de novos sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas que dão forma às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões” (CÉSAR, 2017, p. 102).

Nessa direção, em uma entrevista para o livro *No Tremor do Mundo* (2020) – coletânea de ensaios e entrevistas realizadas com artistas, coletivos e intelectuais brasileiras/os tematizando a pandemia no país –, Poliana Souza, Leonardo Péricles e eu falamos da importância da circulação daquelas obras:

[Aiano Bemfica] A arte é um lugar. Ela move o afeto, a subjetividade, a sensibilidade, e move a política também, a política dos espaços. Quando temos uma oportunidade de estar dentro do espaço restrito da arte, debatendo, enquanto movimento, mostrando nossa visão de mundo e como a gente constrói a mudança porque acreditamos nela, a arte passa a ser mais um campo de atuação fundamental e que provoca voltas também (ENTREVISTA, 2020, p. 194).

Uma vez dentro desses espaços, “estamos levando todas as ideias e práticas, tudo isso que constitui a gente, para o campo sensível, para a disputa ideológica, para aquilo que vai provocar adesão, que vai despertar sentimento” (ENTREVISTA, 2020, p. 193), realizando obras que possibilitam

[Aiano Bemfica] aproximar as pessoas das ideias fundantes que movem a gente: a organização, a forma de ação em conjunto, a forma de ação coletiva, a divisão da terra... Se o nosso primeiro trabalho é um trabalho que vem da terra, [...] se o nosso cinema, a nossa arte, vai chegar nos círculos da cultura, ela chegará conectada com o trabalho da terra também. E a hora que ela chegar lá, ainda que esse não tenha sido o foco central lá trás, quando fundamos o MLB, esse é um lugar onde a gente reverbera. A gente constrói espaço de diálogo (ENTREVISTA, 2020, p. 193-194).

Mas a experiência com o cinema não se restringe à produção de filmes. Em Belo Horizonte, foram construídas também diversas propostas de exibição e de formação em diferentes ocupações da RMBH. Entre os processos formativos, além de oficinas pontuais, cabe destacar a participação e o envolvimento de militantes e de comunidades nas atividades formativas do *54º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais* (2014); nas oficinas OPALA, oferecidas pelo *Cinecipó* em parceria com Anderson Lado Beco (2018); e na realização do projeto *Ocupa Mídia* (2017), quando foram desenvolvidos processos continuados

de formação em comunicação nas Ocupações do Barreiro e da Izidora. Já entre as iniciativas de exibição, pensadas não apenas como forma de circulação das obras, mas também como espaço de formação e ampliação do público nas/das periferias, foram fundamentais as edições de 2015, 2016 e 2018 do Circuito.forumdoc.UFMG, realizadas através do programa de extensão forumdoc.UFMG em articulação com outros movimentos de luta por moradia na cidade; a mostra *Cinema e América Latina: Impactos e Resistências frente ao avanço neoliberal* (2017); as itinerâncias do festival Forumdoc.bh de diversos anos; e, mais recentemente, a concepção e realização de uma janela de exibição do próprio movimento, a Mostra Lona: Cinemas e Territórios (2020), uma plataforma online que reúne e organiza filmes, textos e debates realizados em torno de periferias urbanas, ocupações, quilombos, territórios indígenas e assentamentos em todo o Brasil, além de também promover sessões presenciais nas comunidades.

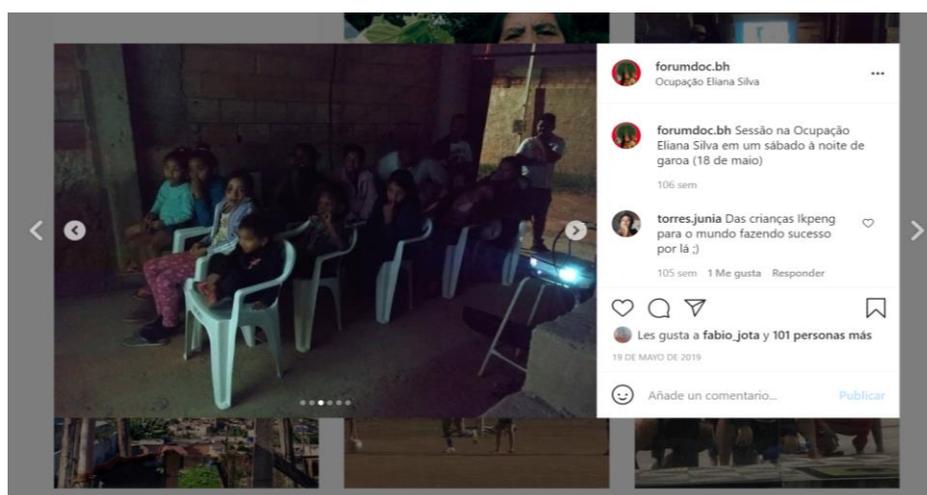


Figura 16 - Publicação do perfil do festival *Forumdoc.BH* divulgando a sessão na Ocupação Eliana Silva (para ver, acesse: <https://www.instagram.com/p/BxqLljb9mZ/>).

Todas essas atividades, cada uma à sua maneira e com diferentes intensidades, estabeleceram espaços de troca e partilha *com e através* das imagens e das experiências que as constituíram. Articuladas entre si, contribuíram para o fortalecimento e construção do cinema como território de articulação política. Em sua tese, Douglas Rezende (2016) pensa nesses termos a experiência audiovisual na Izidora, em uma pesquisa que teve como um de seus frutos o documentário *Memórias de Izidora* (2016).

Abandonando a perspectiva zenital sobre táticas e estratégias que reforcei tantas vezes ao lançar um olhar macro sobre os processos, queria retomar agora uma outra dimensão de tudo isso. Enquanto ocupamos, filmamos e construímos possibilidades outras de cinema, diferentes

das que me formaram nos primeiros anos da vida profissional, a minha trajetória pessoal e a minha subjetividade foram se constituindo, num percurso que, tendo como eixo a militância, se abriu de formas diversas. Além das amizades, trocas, formação política e possibilidades de mundo partilhadas, foi durante esses anos que trilhei grande parte do caminho que me trouxe até esta pesquisa. Imerso nesse processo e diante do desafio de sistematizar experiências e construir conhecimento a partir delas (e com elas), cabe indagar se seria possível, como pesquisador, me desvencilhar da minha própria história, desejos, sonhos, preferências e memórias. Tornou-se então necessário encontrar uma metodologia que permitisse acessar as nuances e os afetos que me atravessaram em meio a essa experiência, sem abrir mão dos debates históricos e políticos que atravessam os territórios e as imagens produzidas junto a eles.

Antes de voltar ao “nós” da pesquisa para trazer algumas das bases metodológicas que orientaram a resposta a essas inquietações acadêmicas - fazendo-o sem abandonar o “eu”, parte imanente a cada página que segue - há uma pergunta, ainda não formulada, à qual tenho que responder: se, em minhas próprias palavras, “as imagens já estavam presentes junto às lutas da região da Izidora e de tantas outras Ocupações da Região Metropolitana de Belo Horizonte”, a sessão do dia 20 de junho de 2015 não foi “o pontapé inicial dessa relação”, e os filmes *Ressurgentes...* (2014) e *Rapsódia...* (2015) “não são marcos comuns a todas e todos que filmavam ou circulavam com as imagens nesses e em outros *fronts* das lutas”, por que abrir esta Introdução remontando àquela noite na pracinha da Ocupação Vitória?

A essa altura, a resposta já parece intuitiva. Eu era mais um, em meio ao público reunido entre o palco - que às vezes se fazia cinema - e o enorme jacarandá cravado no centro da praça. E, como as tantas pessoas que ali estavam, fui atravessado pela multiplicidade de fios que se teciam naquela sessão. Alguns deles representam continuidades históricas dos fatos do passado que constituem o presente político daquela luta – a repressão policial, as violências do projeto de modernidade, as oligarquias latifundiárias, o alinhamento entre os interesses dos governos e das empreiteiras. Outros são imanências das cenas dos filmes de Gabriel Martins que atravessaram a sessão e se desdobraram em tantos outros fios - a desigualdade histórica do acesso à terra, o racismo estrutural, a ancestralidade negra e a potência insurgente. Há os fios que vêm dos processos de realização de Dácia Ibiapina e seu interesse pelas múltiplas possibilidades da imagem nas disputas políticas - procedimentos que tanto nos inspiraram, ao pensarmos as realizações do MLB no bojo das lutas. Estão ali os fios de vidas que seguiram e daquelas que foram interrompidas cedo demais. E há, é certo, os fios que são dimensões outras

de minha própria vida, que se embaraçavam naquele momento – e que, até hoje, se os sigo, me levam de volta àquela sessão.

Assim, recordar e remontar àquela sessão do dia 20 parece constituir um “nó”. De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o termo “nós” pode ser designado por: um “vínculo, laço moral; enredo; ligação, enlace; Ponto onde convergem estradas ou linhas ferroviárias”. Ou, ainda: “enlaçamento de fios, de linhas, de cordas, de cordões, fazendo com que suas extremidades passem uma pela outra, amarrando-as”. Talvez venham daí os tais “nós” da pesquisa. Muito mais do que um recurso que indica um “plural majestático ou plural de modéstia”, como consta no Dicionário Priberam, parece possível retomar agora o seu uso, evocando, a cada vez que a palavra for escrita, outras três dimensões simultâneas: 1) a coletividade de pessoas que construíram de diversas formas essa pesquisa e minha trajetória; 2) articulando, as tantas possibilidades de devires que nos atravessam ao longo dessas experiências; e 3) como plural de “nó”, no sentido de enredo, ligação, enlace, convergência entre caminhos... possibilidades de enlaçamentos dos tantos fios das histórias e linhas de forças que atravessam os corpos, territórios e experiências. Afinal, como escreveu Pablo Neruda ([1950] 2011), “não termino em mim mesmo”.

Um laboratório cartográfico

Ao refletir sobre as perspectivas históricas e metodológicas das experiências cartográficas dentro da Comunicação Social, e estabelecendo diálogo com Virgínia Kastrup, Nísia Martins do Rosário (2021)³³ sugere que a realização efetiva do método se dá no caminho da execução da pesquisa, sendo neste processo que ele se reformula e se constrói. Ao pensarmos assim, “passamos a entender que o caminho é traçado ao longo da experiência de investigação bem como no trajeto e no encontro com o problema de pesquisa e com os objetos” (ROSÁRIO, 2021). Uma vez reformulada nossa visão sobre o processo de elaboração metodológica – deixando de vê-lo como uma receita “Y” para um resultado “X” –, assumimos a reflexão e a revisão permanentes como partes inerentes da construção investigativa. Passamos a repensar constantemente os caminhos, colocando nossas escolhas sempre em relação com as novas

³³ A fala de Nísia Martins do Rosário, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi feita durante a mesa de abertura do *14º Seminário de Teorias da Comunicação*, evento que aconteceu em abril de 2021 e teve como tema “Cartografias do comunicacional e a subjetividade do pesquisador nas produções da pós-graduação em comunicação”. A atividade foi organizada por diversos programas de pós-graduação em Comunicação Social, entre eles a Cásper Líbero, ESPM, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Federal de Minas Gerais. A fala de Nísia Martins está disponível através do link: <https://youtu.be/aI4rzDVBCfQ>.

linhas de força que atravessam a pesquisa - sejam elas sujeitos, fatos da conjuntura, elementos do “campo”, novas informações que venham a surgir, entre outras (ROSÁRIO, 2021).

No mesmo esteio, e recuperando algumas das reflexões das primeiras páginas desta Introdução, compartilhamos o entendimento de que, como sugere Edgar Morin, é preciso compreender a ciência "enquanto prática social de conhecimento, uma tarefa que vai se cumprindo em diálogo com o mundo" (MORIN, 2003, p. 13) e pensar uma reterritorialização epistemológica a partir da reflexão crítica sobre as diferentes práticas e saberes. Olhando deste modo, “a ciência, o método e a metodologia passam a conectar-se com a criação, invenção e tensionamentos” e

as teorias vão sendo entendidas enquanto tendências, e não como leis. O método reconhece as variáveis como incontrolláveis, além da dinamicidade dos objetos e fenômenos. A representação dos objetos é abolida em seu determinismo e o sujeito pesquisador está envolvido, inevitavelmente, com seu contexto histórico social (ROSÁRIO, 2021).

Essas reflexões passaram a irrigar algumas bases da proposta de abordagem cartográfica que trataremos neste trabalho.

Retomando o “nós” da pesquisa e, uma vez respondidas algumas de nossas perguntas mobilizadoras sobre os modos de participação das imagens nas lutas do MLB, passamos à reflexão e construção de uma proposta teórico-metodológica para o que nos propúnhamos. Uma abordagem que partisse do empirismo do sujeito de pesquisa e da experiência prática e epistêmica do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas para, *através, junto e com* as imagens contribuir para uma outra história dos territórios, que nos possibilitasse falar de um “fazer-cidade” que opera em oposição à lógica urbana capitalista, segregadora e modernizadora. Entendemos que, uma vez que os/as documentaristas e lutadores/as populares que filma junto às lutas das Ocupações Urbanas em Belo Horizonte já praticam e elaboram sobre essa produção e suas possibilidades de participação na história³⁴, as contribuições efetivas deste trabalho poderiam ser de duas naturezas principais. Para o campo da comunicação e dos estudos *com/das* imagens, consistiriam na reflexão e construção de uma proposta metodológica de pesquisa que, partindo da experiência, pudesse operar através da articulação tríplice entre imagem,

³⁴ Sobre esse ponto específico, gostaríamos de fazer um agradecimento à professora do PPGCOM-UFMG, Ângela Marques. Foi um comentário seu, feito durante nossa apresentação na mesa “Comunicações e Insurgências”, uma das atividades do V Colóquio Discente do PPGCOM - UFMG: *Comunicar, Insurgir* (2019), que nos chamou a atenção para o fato de que algumas de nossas perguntas centrais já pareciam superadas pela própria pesquisa, sugerindo um re-direcionamento do foco de estudos que, mais tarde, desembocaria na discussão teórico-metodológica aqui compartilhada.

historicidade e geograficidade – conceitos que definiremos ao longo do capítulo 1. Para os movimentos sociais de luta por moradia, contribuiriam para uma abordagem historicizante das lutas que, em forte relação com as imagens produzidas e protagonizadas por eles, trariam a possibilidade de pensar uma outra história da cidade, em contraposição às narrativas oficiais.

Quando o projeto foi elaborado inicialmente, havíamos pensado em três etapas de uma oficina de cartografia, construída a partir da Linha do Tempo das Ocupações Urbanas da RMBH, que seriam os espaços centrais para troca e ampliação das vozes em nossa pesquisa. Mas a pandemia nos impôs um novo desafio: o de trabalhar para que outras formas de coletivização do pensamento e das memórias conduzissem o trabalho. Havíamos pleiteado também uma abordagem ampla do conjunto de imagens em movimento, produzidas no seio das lutas. Seria olhar para além do cinema *stricto sensu* e trabalhar, durante as oficinas, com planos, vídeos para *web* e outros conteúdos audiovisuais, produzidos junto aos atos e lutas do MLB, que eventualmente surgissem ao longo do processo. Porém, dadas as limitações impostas ao espaço coletivo como ponto de partida e convergência dessas imagens, tivemos que estabelecer novos procedimentos, redefinir as intenções e os modos de operação da cartografia e construir um novo conjunto de pistas cartográficas.

No capítulo 1 - *Fundamentação teórico-metodológica*, apresentaremos o percurso teórico que fizemos para fundamentar nossas escolhas, aprofundando a relação entre historicidade, geograficidade e imagem, definindo também os modos como iremos olhar para tais conceitos. Nossa trama passa por autores latino-americanos e suas perspectivas decoloniais, como Coronil (2000), Porto Gonçalves (2002) e Subcomandante Marcos (2007), para, em seguida, articulá-los com filósofos e teóricos da imagem, como Didi-Huberman (2017) e Etienne Samain (2012). Lançaremos mão, também, de algumas das principais pesquisadoras e pesquisadores da cartografia no Brasil, como Laura Pozzana (2013), Roberta Romagnoli (2016), Suely Rolnik (2014), David Sperling (2016), Daniel Ribeiro (2021), Nísia Martins do Rosário (2021) e Henri Acelrad (2010), para discutir e aprofundar os modos pelos quais o método opera. Por fim, as pesquisas recentes de Ana Caroline Almeida (2019) e Mariana Souto (2020) irão nos ajudar a pensar as possibilidades do trabalho cartográfico *junto, com e a partir* das imagens. Assim, como parte da reelaboração metodológica, um novo recorte do *corpus* se fez necessário.

Nesse sentido, nosso primeiro passo foi compreender que, diferente de outras pesquisas que partem fundamentalmente das imagens, o epicentro de nosso pensamento deveria ser o próprio território. Se o nosso interesse é compreender as imbricadas relações entre as imagens,

a produção da cidade e o desenvolvimento histórico das lutas, devemos olhar primeiramente para o espaço e para as forças que, ao longo do tempo, o atravessam e o constituem. Como David Sperling, em forte diálogo com o pensamento do geógrafo brasileiro Milton Santos (1996), afirma:

Pouco pode ser dito de um território somente a partir de aspectos físicos, coordenadas geográficas, fronteiras políticas, frente às dinâmicas e entrecruzamentos culturais, econômicos, tecnológicos e culturais cada vez mais complexos que vêm alterando as formas de compreensão e percepção das espacialidades na contemporaneidade, as quais operam menos por limites geométricos e mais por conexões de pontos no espaço (SPERLING, 2016, p. 79).

Assim, uma contra-cartografia que se articule *junto, com e a partir* das histórias das lutas, aparece como uma possibilidade outra de investigar os múltiplos aspectos da realidade espacial.

Redefinimos também o universo territorial do qual pretendíamos partir. Digo “partir” pois, como iremos desenvolver a seguir, em cartografia uma única entrada sempre terá múltiplas saídas. Assim, tendo em vista a história do desenvolvimento do MLB em Belo Horizonte e sua forte relação com a região do Barreiro – ali surgiu a primeira ocupação do Movimento no país e é lá onde estão organizadas três outras comunidades por este coordenadas –, concluímos que o referencial geográfico de nosso processo cartográfico deveria partir dessa região e, mais especificamente, do terreno onde hoje está localizada a Ocupação Manoel Aleixo (2)³⁵ e onde, em anos anteriores, foram realizadas e despejadas, as ocupações Eliana Silva (1), em 2012, e Temer Jamais, em 2016.

Uma vez que, ao longo do cartografar, iremos entre-tramar imagens cujas naturezas e características são múltiplas, o segundo passo foi compreender qual universo de imagens seria relevante para o trabalho. Compreendemos também que, para além da permanência, ou não, das famílias dentro do terreno após o processo de ocupação, ou da estabilidade da comunidade; há no gesto de ocupar, em si, uma força insurgente e disruptiva que, dando-se nas margens (margem da cidade, do Estado e até mesmo da legalidade), vem carregada de potência de transformação (PINA CABRAL, 1996, CHAVES, 2002, ALMEIDA; BEMFICA, 2018), configurando-se como o que Fernando Coronil define por “focos de resistência”, insurgências

³⁵Ao longo da história de atuação do MLB em Belo Horizonte, alguns nomes que batizam as ocupações organizadas pelo MLB foram usados mais de uma vez. Em alguns casos, como naqueles das ocupações Eliana Silva e Manoel Aleixo, isso se deve ao processo de reorganização de comunidades que foram despejadas em um primeiro momento. Noutros, como na Carolina Maria de Jesus, a mudança é fruto de uma saída negociada que envolveu uma mudança de território/localização. Em ambas as situações, usaremos os numerais 1 e 2 para indicar de qual ocupação estamos falando: se da primeira ou da segunda.

locais dispersas que se opõem e resistem à concentração de riqueza e poder (CORONIL, 2000).

Se, em tempos de chumbo, todo levante precisa de uma força, perguntamos, junto a Didi-Huberman: “não é evidente – para que ela se exponha e se transmita – ser necessário que tenha uma forma?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 20). Imbuídos da vontade de nos debruçarmos sobre essa relação entre força e forma – algo que, para Didi-Huberman, está na raiz da noção de antropologia política das imagens – e tendo a Ocupação Manoel Aleixo (2) como núcleo pulsante do processo cartográfico, definimos como eixo comum entre as imagens, além da relação com o território, a participação concreta nas disputas que nele se desenvolveram: planos, filmes, fotografias, trechos de obras audiovisuais, vídeos para a *web* ou mesmo arquivos produzidos nos momentos liminares dos processos de ocupação, cerco e despejo. Cabe ressaltar, porém, que essas escolhas não implicam em restrição rigorosa dos desdobramentos cartográficos para outros lugares da cidade ou momentos que não sejam críticos nas disputas. Com intensidades diferentes, à medida que o procedimento cartográfico se desdobra junto com as ações do Movimento e a produção da cidade, o universo de imagens se expande para outras regionais e situações.

No *Capítulo 2 – Laboratório Cartográfico*, falaremos de modo mais detido sobre o desenvolvimento e aplicação metodológicas, seus movimentos e articulações. Nele, aprofundaremos a apresentação do território, definiremos nossa proposta cartográfica e também seus aspectos estruturantes, apresentando os conceitos que serão seus operadores. Será também o espaço onde partilharemos nossa experiência de pesquisa *junto, com e através* das imagens, tensionando as potencialidades e limites do método como operador de análises e aproximações.

Antes de passarmos ao desenvolvimento dos capítulos, gostaríamos de destacar que a cartografia, como princípio, opera a partir de afetos, encontros, multiplicações e pela possibilidade de aproximar e constelar elementos diversos. Enquanto método voltado para o mapeamento de processos, mais que a representação de qualquer objeto em si, ela nos leva, muitas vezes, a colocar juntas, e em relação, as tantas referências que atravessamos e pelas quais somos atravessados ao longo da pesquisa. Será justamente a natureza colecionadora/articuladora do método que irá nos permitir acessar, ao longo do texto, e para além das imagens em si, materiais de naturezas múltiplas: produções científicas, entrevistas com militantes, músicas, trechos fílmicos e memórias são alguns de nossos substratos.

Não buscamos um mapa acabado, uma figuração final dos territórios, ou a tentativa de fixar sentidos e relações entre as partes. Buscamos um conjunto de movimentos, uma forma momentânea, porém não menos verdadeira, da relação entre a pesquisa, seus objetivos e nós,

como pesquisadores. Menos interessados em uma rota fixa e mais em tecer redes mutáveis de aproximações, pontos de contato e distanciamentos, a escolha pelo método cartográfico ecoará também ao longo da escrita, abrindo a possibilidade de entrelaçar afetos e experiências diversas, colocando em relação dimensões individuais e coletivas à medida que

pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha [...]. Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência, não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia (ROLNIK, 2014, p. 24).

Articuladas entre si, essas múltiplas referências se potencializam e ecoam umas às outras, contribuindo para o desenho que nos permite pensar não em um mapa, linha do tempo ou esquema qualquer que seja fechado, mas em um rizoma capaz de se relacionar com as imagens em seus “contextos de visibilidade nas redes digitais e nos espaços de projeção presenciais que não se limitam às salas de cinema, em planos virtuais e materiais, integrando circuitos de difusão, apreciação, reação, adesão, crítica, combate e mobilização” (SEVERIEN, 2017, p. 25).

Entendemos que os capítulos devem se abrir como lugares de encontro entre Poliana Souza (dirigente do MLB), Edinho Vieira (realizador e dirigente do MLB), Conceição Evaristo (poeta intelectual mineira), Subcomandante Marcos (liderança zapatista), Didi-Huberman (filósofo das artes), Leonardo Péricles (presidente nacional da Unidade Popular) e dezenas de outras pessoas com as quais trocamos neste cartografar. No mesmo caminho, visto que partimos dos “nós” de nossas experiências de vida, pesquisa, militância e realização ao longo dos últimos anos, junto às imagens, lutas, sujeitos e coletivos para desenvolver este trabalho, as memórias serão, mais que qualquer objeto, o meio. Como nos ensina Walter Benjamin em *Escavando e Recordando* (1987):

a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como quem escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à

exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho (BENJAMIN, 1987, p. 239).

O relato denso, a recordação e a descrição de elementos das cenas que se relacionam com uma dimensão histórica e conjuntural mais ampla são os nossos recursos fundamentais. Assim, o “voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo” e a “enxada cautelosa e tateante na terra escura” serão procedimentos e ferramentas metodológicas em busca de “antigas cidades soterradas”.

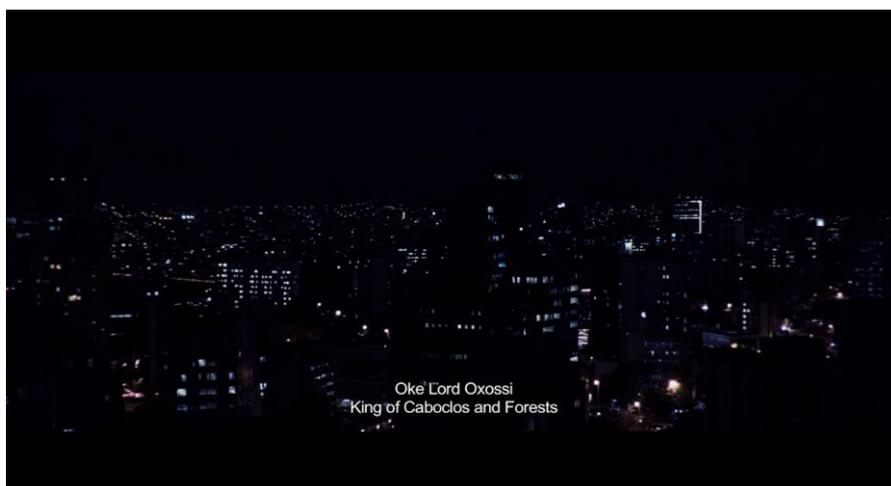


Figura 17 - Fotograma do filme *Rapsódia para um homem negro* (2015).



Figura 18 - Fotograma do filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018).

Ao cabo desse percurso *junto, com e através* das imagens, quando alcançarmos as *Considerações Finais*, não esperamos chegar ao final de nada. Mas, sim, a um princípio de

pesquisa e experimentação metodológica que contribua para uma compreensão do território urbano a partir da associação e leitura de camadas temporais complexas que essa produção imagética nos permite acessar. Afinal, como nos sugere a aproximação dos fotogramas dos filmes *Rapsódia para um homem negro* (Figura 17) e *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (Figura 18), essa mesma cidade de concreto, prédios e muros altos em meio aos quais Oxossi (Odé) vale-se da escuridão para surpreender e superar os inimigos poderosos que tramam contra ele e sua comunidade, é construída cotidianamente por mulheres, homens e crianças que, na invisibilidade das margens, a produzem.

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Todos estos tipos de mirada, tan distintas unas de otras, tan diferentes a la hora de elegir la parte nuestra que miran, tienen, sin embargo, algo en común: son miradas desde fuera. Además, hay que decirlo, tienen el privilegio de ser las miradas que se difunden y se conocen en otras geografías y calendarios. Nuestra mirada, nuestro mirarlos y mirarlos, tienen en cambio el inconveniente (y al mismo tiempo la ventaja, pero de eso hablaré después) de sólo ser conocida por lo otro de afuera si ustedes lo deciden o permiten
(MARCOS, 2007a, p. 44).

Se, ao longo da introdução, compartilhamos algumas das motivações, inquietações e mudanças no curso da pesquisa até o presente, neste capítulo iremos apresentar os diálogos que construímos para fundamentar nossas escolhas teóricas e metodológicas. Em um primeiro momento, esperamos que essa leitura auxilie na compreensão do tríptico que mobiliza nosso trabalho: a relação entre imagem, geografia e historicidade. Em seguida, buscaremos trazer alguns dos fundamentos e características da perspectiva cartográfica, compartilhando com as leitoras e leitores aspectos constitutivos e performáticos do método. Por fim, traremos algumas pesquisas recentes que pautam a análise fílmica a partir de inventivas aproximações entre imagens de diferentes obras, a fim de contribuir para a proposição de uma metodologia cartográfica *através, junto e com* imagens.

Fazendo este percurso, esperamos dar conta de, mais do que justificar nossas escolhas, produzir uma aproximação a pensamentos e práticas que nos ajudem a construir um panorama teórico, ainda que incipiente, que articule as imagens produzidas nas lutas do MLB com os territórios com os quais estão relacionadas.

1.1 Uma Luta de Geografias e Calendários

Em algum momento, ainda no início de uma das falas que, juntas, formam o livro *Nem centro, nem periferia*, o Subcomandante Marcos, liderança chiapaneca e *vocero* por mais de 20 anos dos grupos indígenas insurgentes dos territórios autônomos zapatistas do México, diz: “nossa luta poderia ser entendida e explicada como uma luta de geografias e calendários” (2007b, p. 27). A ideia por trás dessa frase, que Marcos atribui a Elias Contreras, membro da comissão de pesquisa do EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional), é de que as disputas e conflitos territoriais podem ser entendidos, também, como confrontos entre lógicas de pensamento e formas de organização do tempo e do espaço em suas múltiplas dimensões.

Ainda que a poética zapatista seja reconhecida, não há nessa afirmação qualquer vontade de amenizar a força dessas lutas ou a violência das ofensivas hegemônicas, mas sim um esforço para pensar os modos como operam também nas ideias e na formação das subjetividades as políticas que movem os mais violentos gestos e as energias que, juntas, organizam a resistência e optam pela insurreição como modo de superação das injustiças.

Pensar em lutas de geografias e calendários traz à tona a relação intrínseca entre historicidade e geograficidade que, em sua contribuição metodológica para as análises de movimentos sociais e conflitos no continente latino americano, marca o trabalho de Carlos Walter Porto Gonçalves (2002, 2003). Para o autor, não há grupo ou sociedade que se organize sem um território e, logo, não há espaço geográfico que não tenha lastro histórico:

Poderíamos, à guisa de provocação epistemológica, afirmar que se a história se faz geografia é porque, de alguma forma, a geografia é uma necessidade histórica e, assim, uma condição de sua existência que, como tal, exerce uma coação que, aqui, deve ser tomada ao pé da letra, ou seja, como algo que coage, que age com, é co-agente (PORTO GONÇALVES, 2002, p. 2).

Dessa forma, “assim como todo o espaço geográfico está impregnado de historicidade, a história está, sempre, impregnada de geograficidade” (PORTO GONÇALVES, 2003, p. 2). Sendo fundamental “pensar el espacio en términos que integren su significado socialmente construido con sus propiedades formales y materiales” (CORONIL, 1997, p. 28), uma vez que sua constituição é fruto da “relação que os diferentes seres estabelecem entre si na sua materialidade” (PORTO GONÇALVES, 2003, p. 2).

Nesse ponto, começam a aparecer algumas pistas de como, em nosso desejo de compreender as relações entre a produção/circulação audiovisual, o desenvolvimento das lutas do MLB e a produção da cidade, essas noções podem contribuir. Já que, olhando a partir dessas chaves, para as relações histórico-espaciais dos territórios e seus processos de constituição, compreendemos porque

uma sociedade que constitui suas relações por meio do racismo, tenha em sua geografia lugares e espaços com as marcas dessa distinção social: no caso brasileiro, a população negra é francamente majoritária nos presídios e absolutamente minoritária na universidades; se uma sociedade se constitui com base em relações de gênero assimétricas, os diferentes gêneros não frequentarão os mesmos espaços da mesma forma: as mulheres sabem, numa sociedade machista, que não podem frequentar qualquer lugar da cidade a qualquer hora do dia; se uma sociedade se constitui a partir de relações de produção que canalizam o excedente (que bem pode ser a mais valia) para um dos polos da relação, sua geografia acusará “bairros ricos” e “bairros pobres”

ou “países pobres” e “países ricos”. É importante assinalar que essas diferentes configurações espaciais se constituem em espaços de conformação das subjetividades de cada qual (PORTO GONÇALVES, 2003, p. 2-3).

Parece, então, fundamental considerarmos que o “território é constituído pela sociedade no próprio processo em que tece o conjunto das suas relações sociais e de poder” (PORTO GONÇALVES, 2003, p. 3), e que é no bojo das desigualdades múltiplas que caracterizam as cidades brasileiras que se desenvolvem não só as lutas das Ocupações Urbanas, como todo o processo no qual são constituídas as imagens sobre as quais pretendemos debater este trabalho.

Em alguma medida, essa pesquisa também está inserida nos marcos dessas relações desiguais e fluxos múltiplos de poderes. Não por acaso, entre os sete diferentes sistemas de geografias e calendários apontados por Marcos (2007a, 2007b), está o de *Geografia e o Calendário da Teoria*. Recolhidos nas altas coberturas do saber científico, puro, metódico e comprovado, esse sistema de pensamento e produção de conhecimento tem no isolamento da realidade um de seus pilares:

Nesta concepção da ocupação teórica, nesta meta-teoria, se insiste não só na irrelevância da realidade, mas também, e, sobretudo, se alardeia que se tem prescindido completamente dela, num esforço de isolamento e higiene que, dizem, merece ser aplaudido. [...] Nestas concepções, a ideia (o conceito, neste caso) precede à matéria e se atribui assim à ciência e à tecnologia a responsabilidade das grandes transformações da humanidade. E a ideia tem, segundo o caso, um produtor ou um enunciante: o indivíduo, o cientista neste caso. Desde a ociosa reflexão de Descartes, a teoria de cima insiste na primazia da ideia sobre a matéria. O "penso, logo existo" definia também um centro, o **eu** individual, e o outro como uma periferia que se via afetada ou não pela percepção desse **eu**: afeto, ódio, medo, simpatia, atração, repulsa. O que estava fora do alcance da percepção do **eu** era, e é, inexistente (MARCOS, 2007b, p. 34-36).

Se isolar metodologicamente da realidade, blindar a escrita das angústias e dos fatos conjunturais, fechar suas linhas ao diálogo e abrir mão da busca por um espaço coletivo de pensamento seria aderir ao isolamento teórico que, no mais das vezes, termina por reforçar a ideia de que a ciência se constitui em um território distante e segregado do restante da sociedade. “Habría, creemos nosotros, nosotras, que desalambrar la teoría, y hacerlo con la práctica” (MARCOS, 2007a, p. 9): *desalambrar* – tirar os arames que cercam os territórios e garantem a propriedade, privilégio e poder – não é tarefa fácil, como fazê-lo? Não há uma resposta única para esta pergunta e, ao longo deste capítulo, esperamos apontar caminhos teóricos e metodológicos que buscam enfrentar esse desafio.

A partir da ação política concreta, o MLB vem elaborando respostas e reafirmando o

lugar das ocupações urbanas enquanto reordenadoras dos valores e questionadoras de uma pretensa hegemonia (BEMFICA, 2020a, ALMEIDA; BEMFICA, 2019). Quando o fazem, em um gesto de reapropriação, não só da terra, mas da própria história e da narrativa sobre as cidades, as Ocupações se lançam em uma disputa também no campo discursivo e ideológico reafirmando, em sua geograficidade, a potência de mudança. Sobre isso, em uma passagem do documentário *Quem luta, conquista! Uma história de 20 anos do MLB*, realizado pela Comissão Nacional de Comunicação do MLB e lançado em 2020, Júlia Ew, coordenadora nacional do MLB em Santa Catarina, reflete:

Tem muito quilômetro de cidade que o nome da rua está homenageando um torturador ou um ditador. [...] Castello Branco, Costa e Silva, Getúlio Vargas... o que mais tem de avenida no Brasil é isso, né? E aí a gente faz uma Ocupação do MLB e qual a primeira coisa que a gente põe? o nome de quem nos representa. A gente põe Manoel Aleixo, Lanceiros Negros, Av. Che Guevara, Olga Benário. Até o nome da cidade, até o que a gente chama, diz que a cidade é da burguesia. E acho que esse é o nosso papel, é não ser a cidade da burguesia, é ser a cidade do povo em que as ruas tenham os nomes dos nossos heróis e não dos nossos assassinos. Isso também diz respeito. Essa coisa de se apropriar da cidade como um todo, não só de um terreno, da cidade como um todo! (QUEM, 2020).

Manoel Lisboa, Manoel Aleixo, Selma Bandeira e Helenira Preta (em referência a Helenira Resende) estão entre as vítimas da ditadura militar (1964-1985) que dão nomes a ruas, bairros e avenidas das ocupações, e são recuperadas pela luta protagonizada pelo MLB, em todo o Brasil, ao longo dos últimos vinte anos. A primeira cena do longa *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2020) inscreve algo que podemos ler como uma síntese desse gesto.

Filmado ao longo do segundo semestre de 2018 junto à Ocupação Eliana Silva (comunidade fundada em 2012 na região do Barreiro, na periferia de Belo Horizonte), a obra tange, em uma de suas dimensões, a relação macropolítica das pessoas que ali vivem com a disputa eleitoral que iria culminar na chegada de Jair Bolsonaro à presidência da República – porém, este é apenas um entre os seus diferentes aspectos. Fruto de uma relação continuada de anos de militância e de nosso engajamento no contexto, realizamos o longa a partir de um convite feito pela coordenação nacional do Movimento, ainda em 2013, e suas filmagens duraram mais de seis meses, período em que moramos quase integralmente na Ocupação. Esse é o terceiro de uma série de quatro filmes para o cinema que fizemos junto ao MLB de Minas

Gerais³⁶ e, sendo assim, antes de ligarmos a câmera pela primeira vez neste projeto, já havia entre nós, as personagens e o bairro um conjunto de relações tecidas e consolidadas.



Figura 19 - Fotograma do filme *Entre nós talvez estejam multidões* (2020).

Tendo como forte referência as obras do Muralismo Mexicano e seus desdobramentos em nosso continente (como, por exemplo, os murais zapatistas), as cenas e sua articulação em montagem foram pensadas a partir da noção de *Blocos Autônomos Estruturantes*. É dizer, cenas longas, com unidades internas fechadas, que se desenvolvem em apenas um plano (em sua maioria fixos, alguns em caminhada) e que se encerram em si mesmas. Os diferentes blocos compartilham de unidade formal, escolhas procedimentais e dispositivos de realização. A conexão entre esses diferentes blocos se dá, rigorosamente, pelas unidades territorial, histórica e política que marcam a Eliana Silva (2) e a vida das pessoas filmadas que são, elas mesmas e suas histórias, atravessadas pelas diferentes linhas de força que atuam sobre seus percursos.

Filmadas sempre através de um único plano, as sequências e situações entram na montagem, performam em intensidade e dão lugar à cena seguinte. É na composição final desses blocos que o mural se forma e nos permite enxergar a pungência e a beleza da Ocupação Eliana Silva e de um Movimento que, entre as lutas individuais e os desafios da conjuntura política, busca fazer parte de diferentes histórias: a das pessoas, a da cidade e a do país, estruturando desse modo a Ocupação. A única imagem que retorna é o plano geral da

³⁶ São eles: *Na Missão, com Kadu* (2016, 28', de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito), *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018, 23', de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito), *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (2020, 92', de Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito) e *Videomemoria* (2020, 21', de Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito).

comunidade que, apesar dos diferentes momentos em que ocupa a tela, volta sempre filmada em situações distintas (noite, amanhecer, sol a pino e chuva) e adensada por tudo o que foi mostrado nas sequências anteriores.

Através destes procedimentos, *Entre nós...* (2020) articula em sua montagem encontros e diálogos em profundidade com suas personagens, momentos da vida cotidiana na Ocupação (o churrasco, o bar, a conversa na frente de casa etc.), processos literais de construção do bairro (o reboco, a fundação), cenas quase oníricas de performances de suas personagens (abrindo o filme para que elas possam inscrever uma imagem de/para si mesmas) e momentos coletivos de organização política na comunidade (como a cena que trazemos acima). Mais adiante, teremos a oportunidade de adensar a descrição do processo de feitura da obra, trazendo uma análise mais complexa, mas há uma força nessa cena que a faz irromper neste momento e ocupar o território da escrita – e, por seu caráter construtivo, coletivo e de contra-conduta, “ocupar” é o verbo que devemos usar.

A primeira cena do filme já estabelece seu caráter coletivo. Em um plano geral, vemos um numeroso grupo que, sobre o chão de terra, está reunido em assembleia. Em alguma medida, esse enquadramento já anuncia algo que se confirmará no desenvolvimento da obra: esse é um filme sobre pessoas. Pessoas que têm sonhos, desejos e que constroem coletivamente um lugar ao mesmo tempo em que participam politicamente do mundo – e política, aqui, deve ser entendida em muitas dimensões. O enquadramento amplo e a fotografia contrastada terminam por impregnar grande parte do quadro com texturas: o chão de terra, as paredes de tijolos e a areia no canto inferior direito. Há algo de árido, mas há, sobretudo, uma construção em processo.

A situação se desenvolve em um plano único, sem cortes e sobre uma imagem reiteradamente coletiva – à medida que a cena se desenvolve, mais pessoas vão chegando, somando-se à reunião e atravessando o quadro em várias direções. O som, também sobrecarregado de texturas e populoso em ruidosas vozes, dá espaço ao protagonismo de uma personagem que, misturada a seu povo, ainda não vimos precisamente. Poliana Souza, que se revelará mais tarde uma forte referência para a obra e para a comunidade, conduz a reunião: “Todas as ruas da Eliana têm CEP e o nome está regularizado! Todas as ruas!”. Em reação, um burburinho de felicidade e novidade preenche o ambiente e a voz de Gordinho (outro personagem que também cresce ao longo do filme) emerge com força: “Eu ouvi um amém?”, o público aplaude e, em coro, entoam um “Amém!”. Poliana retoma a palavra, “aí, é óbvio que, como é uma coisa boa pra gente, eles não vão falar. Eles não vão ficar propagandeando... Então,

o que é que a gente tem que fazer? Estava conversando aqui com a Juliana e ela deu uma ideia muito boa. Quer falar, Ju?” (ENTRE, 2020) Juliana, com vergonha, não responde. Poliana, então, segue:

é a seguinte: por mais que tenha o nome da rua, o correio não entra aqui, né? Os caras não entram porque não são orientados a entrar. Mas nós podemos começar a mandar cartas pelo correio para o nosso endereço, porque agora tem CEP. Então você vai lá no correio, manda uma cartinha para o seu CEP, que você vai achar na internet. E depois nós precisamos ir no correio e cobrar: ‘oh, minha carta! Tem CEP e não chegou na minha casa’. Tendo CEP, o correio é obrigado a entrar. Essa é a forma da gente fazer com que o correio entre aqui dentro. Se todo mundo aqui mandar pelo menos duas cartinhas pro seu endereço, vai chegar um monte de carta ali no correio - que o nosso correio é o daqui de baixo -, o pessoal de lá vai ficar meio desorientado e, se a gente for lá, vai ter a tendência do correio começar a fazer a distribuição aqui dentro. [...] Antes quando você dava seu endereço caia aqui na avenida, não é isso? [fazendo referência a av. Perimetral, principal via de acesso para a comunidade]. Agora, cai a nossa rua aqui dentro! Se você chegar no hospital e falar seu CEP vai aparecer lá: “Avenida Che Guevara, número X”, “Rua Manoel Lisboa, número 33”, vai aparecer! [...] Agora tem endereço fixo. Aquela luta nossa de “ah, precisamos de endereço fixo”, agora não tem essa luta mais. Agora nós existimos como endereço! E lá, pra ficar mais bonitinho ainda, está como bairro Eliana Silva... Então nós existimos enquanto bairro! (ENTRE, 2020).

As pessoas em reunião aplaudem, gritam amém e comemoram com alegria. Ouvimos alguns comentários dispersos, todos animados e envolvidos com a notícia e a nova tarefa. A liderança do MLB, então, conclui:

A curiosidade é essa. O negócio é chegar em casa hoje e olhar no site para descobrir o CEP da sua rua. O número da casa está registrado e o nome da rua também! Então isso é mais uma vitória nossa de luta, de resistência... Porque vocês lembram que, quando a gente chegou aqui, nem na escola a gente era aceito porque não tinha CEP, não era isso? Não tinha endereço. Ia lá no posto de saúde e era “não!” porque não tinha endereço. Agora nós temos o endereço da nossa casa! E não é nem da Perimetral com complemento Eliana. A nossa Ocupação, que um dia foi despejada, agora é o bairro Eliana Silva, e eles tem que nos ver assim! Esse é mais um passo na nossa luta, mas não é o último, né? (ENTRE, 2020).

Talvez, se estivéssemos aqui retomando uma cena de um outro filme, que se desenvolvesse, por exemplo, na Praça Sete de Setembro, na esquina das avenidas Afonso Pena e Amazonas, o plano, provavelmente, dispensaria maiores apresentações espaciais. Menores seriam os nossos esforços de descrição e localização se a cena fosse filmada ali, bem em frente ao carinhosamente apelidado “pirulito da Praça Sete”, marco zero da construção da capital

mineira e ponto central do projeto urbanístico feito por Aarão Reis no final do século XIX, aos moldes da reforma de Paris – projeto regido pelos atributos do controle do Estado sobre a população da cidade e rápido domínio militar do território. Ou então às margens da Lagoa da Pampulha, logo em frente a uma das obras arquitetônicas do renomado Oscar Niemeyer e próximo ao estádio Mineirão.

Seria uma imagem mais cognoscível e reconhecível da cidade, em função de representações já internalizadas e amplamente divulgadas de uma Belo Horizonte planejada a partir de uma noção de urbanidade aceita, compartilhada e propagada pelo ideário de modernidade (OLIVEIRA, 2017) – cujos valores e ícones são permanentemente reificados: dos cartões postais que são vendidos nas bancas, à pesquisa no Google-imagens, passando pelos sobrenomes de ícones do nacionalismo brasileiro que nomeiam suas vias.

Mas são outras as geografias e calendários que regem a luta do MLB e a história da Ocupação Eliana Silva. Não são as lógicas da “cidade formal”, planejada desde os centros de poder sobre um plano cartesiano que se pretende a única realidade possível. Esse é o mapa do controle, como as *estratégias* de Michel de Certeau (1998), uma visão do alto da torre ou uma espécie de panóptico territorial que, como lembra Henri Acselrad³⁷, retomando a reflexão feita por Harley (1989):

dissemina esquemas de percepção do espaço, que vão ganhando realidade uma vez que o conhecimento do território é também o meio de produção do espaço. O discurso cartográfico se desdobra em um fazer territorial por meio de uma geografia subliminar de valores e crenças, e também de silêncios. Seus espaços vazios são, na realidade, declarações afirmativas (ACSELRAD, 2020).

E assim como o relógio, no século XIX, passa a participar da constituição das subjetividades e das cidades como forma de organização da vida e do tempo das operárias e operários em torno da rotina fabril, esse mapa do poder contribui para uma disciplina espacial que tem como princípio e fim a propriedade privada e o controle territorial.

Talvez, contra os arrogantes vilipêndios dos mapas do poder e seus donos, a cena que ocupa nosso texto, para abrir-se como espaço de aprofundamento e reflexão das escolhas teórico-metodológicas que nos orientaram ao longo deste trabalho, esteja atravessada pelo que o Subcomandante Marcos (2007), no tópico *Algo de Geografia e Calendário Básicos*, chamou de “um calendário e uma geografia da esperança” (2007, p. 99). Evocando simultaneamente

³⁷ Fala feita durante um dos encontros do *1o Seminário Nacional de Cartografia e Contra-condutas* realizado pelo grupo de pesquisa Indisciplinar (UFMG).

dimensões subjetivas e concretas, amarrando o epistemológico à ação direta e articulando espaço, tempo e lutas, *El Sup* vincula processos políticos e históricos a aspectos territoriais complexos:

Agora que tanto se fala em defuntos, é bom recordar que há 40 anos tentam enterrar Che Guevara; que Fidel Castro já foi declarado morto várias vezes; que a Revolução Cubana tem sido marcada, inutilmente até agora, com dezenas de calendários de extinção; que nas geografias onde se traçam as estratégias atuais do capitalismo selvagem, Cuba não aparece, por mais que se empenhem.

[...]

Cuba é algo mais que o estendido e verde jacaré do Caribe.

É um referencial. cuja experiência será vital para os povos que lutam, sobretudo, nos tempos de obscurantismo que agora se vive e se alargarão ainda por algum tempo.

Ao contrário dos calendários e geografias da destruição, em Cuba há um calendário e uma geografia da esperança (MARCOS, 2007b, p. 98-99).

Assim, entre as duas telas pretas e os créditos que emolduram o plano único da sequência inicial de *Entre Nós Talvez Existam Multidões* (2020), vemos inscritas, em imagens e sons, algumas das linhas de força dessa luta entre geografias e calendários.

A contrapelo de uma história oficial, que poderia estar ocupada demais em narrar a vitória eleitoral do bolsonarismo no Brasil ou em estender-se sobre os conceitos que regeram o projeto de Aarão Reis para Belo Horizonte (para preocupar-se com vitórias das lutas populares), inscreve-se no filme e na história aquela assembleia comunitária. Abrigando sob sua copa a aglomeração de pessoas reunidas, vemos em destaque a suntuosa árvore que, desde a primeira manhã de ocupação, é referência para encontros, conversas e reuniões. Desde abrigo do sol para os mais velhos a lugar de brincadeiras para as crianças, passando pela cerveja nas madrugadas e conversa entre vizinhos, não há quem passe pela comunidade que não se relacione com ela. Não por nada, é justo ali que se encontra a esquina mais importante do bairro, aquela das ruas citadas por Poliana em sua fala: Rua Manoel Lisboa³⁸ com Avenida Comandante Che Guevara, homenagem do MLB a dois mártires revolucionários, que filia a gênese da comunidade a uma luta muito mais ampla. É, como sugere Júlia Ew (QUEM, 2020), a cidade sendo apropriada como um todo.

³⁸ O alagoano Manoel Lisboa de Moura foi um dos fundadores do Partido Comunista Revolucionário (PCR). Ele e Emmanuel Bezerra, também do PCR, foram assassinados em setembro de 1973 na cidade de São Paulo após longa sessão de tortura praticada por agentes do Estado brasileiro (MEMÓRIAS DA DITADURA). O cineasta Carlos Pronzato fez um filme sobre a vida e a luta do dirigente comunista, “Manoel Lisboa - Herói da Resistência à Ditadura” (2019, 60’, disponível em: <https://youtu.be/4D2k0imx6TA>).

A organização em moldes de assembleia também destoa da cidade formal. Modalidade de tomada de decisão muito difundida na América Latina a partir do trabalho das Comunidades Eclesiais de Base (tendo influenciado fortemente a formação de organizações como o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e o EZLN), esse tipo de fórum popular se caracteriza pela participação direta e por uma relação corpo-a-corpo entre comunidades e suas lideranças. Na fala da coordenadora, diversas passagens irão escancarar as desigualdades da cidade em sua geograficidade: seis anos após seu surgimento, mesmo quando conseguem ter CEP, ainda é necessário desenvolver táticas de luta para que os carteiros entrem no bairro.

Mas falar do CEP é muito mais do que falar de um código que permite a alguém receber cartas, de um elemento meramente burocrático. Como o CPF (Cadastro de Pessoa Física) para as pessoas e o CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas) para empresas, o CEP (Código de Envio Postal) e o número da casa, juntos, permitem, muito mais que receber cartas, o controle, registro e mapeamento do território. E estar mapeado é condição para acesso das pessoas ao mínimo que o Estado deveria prover – ainda que, como sabemos, estar mapeado tampouco garante que esses direitos sejam cumpridos. Assim, ficamos sabendo que, do mesmo modo como os correios não chegam ali, antes não havia também acesso a escolas ou ao posto de saúde. A luta que, como diz Poliana, não acaba, é retomada em duas direções: numa elaboração sobre a importância dos passos dados até ali e numa projeção de continuidade quase indefinida: “A nossa Ocupação, que um dia foi despejada, agora é o bairro Eliana Silva, e eles tem que nos ver assim! Esse é mais um passo na nossa luta, mas não é o último, né?” (ENTRE, 2020).

Neste ponto do texto, algumas noções chave para o nosso trabalho já estão delineadas. A realização audiovisual militante, no bojo da luta do MLB, e sua relação intrínseca com o território parece confirmar sua potência como “típica expressão da modernidade, de suas técnicas, sua cultura, suas contradições, além de suas configurações sociais e geográficas” (SOTOMAIOR, 2014, p. 10). Assim, como sugere Gabriel Sotomaior (2014) em sua tese, *Cinema Militante, Videoativismo e Vídeo Popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história*,

Ao tentar compreender o cinema, nos deparamos com uma diversidade de elementos materiais e subjetivos que dizem respeito, também, às transformações históricas que nos constituíram e nos influenciam constantemente até os dias de hoje. Tanto numa manifestação de rua múltipla de sentidos vista nos protestos mais recentes, quanto nos conflitos que formaram a modernidade, há mais de 100 anos, vemos a obsessão de tentar compreender os movimentos e transformações da história através de suas

imagens. Ou, como prefere Benjamin, alcançar o momento em que a história seja “legível”, “conhecível”. A imagem captada pela câmera, transformada posteriormente num filme, recorta o possível instante, dentro deste fluxo. A partir do eterno “agora” da imagem, a história pode ser observada na multiplicidade dos elementos de um instante e, a partir disso, ser remontada, desmembrada, criticada, atualizada (SOTOMAIOR, 2014, p. 10).

Partindo do plano sobre o qual nos debruçamos anteriormente e seguindo suas linhas de força para fora do próprio quadro, chegaríamos a outras imagens produzidas ao longo dessa aliança, imagens que não se tornaram “cinema”. Ampliando as possibilidades de leitura e elaboração histórica em estreito diálogo com a geograficidade dos espaços produzidos ao longo dessas lutas, é possível *desalamburar* também os limites do próprio quadro.

Como tivemos a oportunidade de aprofundar em outra ocasião,

dentro do MLB, a realização de filmes está inserida em um processo complexo de produção que pensa as imagens como elementos táticos de uma luta mais ampla e enxerga as ocupações urbanas como um ato de rebeldia que rompe com a lógica dominante, propõe outros mundos possíveis e se consolidam como “motor principal da luta pela reforma urbana” através do qual é possível “mobilizar milhares de pessoas, pressionar os governos e chamar a atenção para os problemas enfrentados pelo povo pobre nas grandes cidades” (MLB, 2014, p. 16) (BEMFICA, 2020b, p. 12).

Iremos nos debruçar sobre esse universo amplo de onde emergem as *imagens táticas* à medida que formos elaborando e adensando mais nossa prática cartográfica. Assim, passaremos agora a uma exposição mais detida sobre o que, de um ponto de vista teórico e metodológico, irá orientar nosso fazer cartográfico e como este irá se articular com as possibilidades analíticas que o trabalho *com* e *a partir* das imagens nos abre.

1.2. Incêndio e Rizoma: da imagem que pensa à cartografia como montagem

Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem
(DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 211-212).

Quando decidimos, ainda nas primeiras propostas de elaboração desta pesquisa, que era fundamental pensar as múltiplas relações entre as imagens produzidas em meio às lutas do MLB e o processo de constituição histórica do Movimento e de seus territórios de atuação, prontamente a questão do “como” se impôs. Se, para Didi-Huberman,

Nunca, aparentemente, a imagem — e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseja agrupá-la, entender sua multiplicidade — nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 209).

Falar *através*, *junto* e *com* imagens, no contexto em que este trabalho se desenvolve, implica em uma atenção múltipla, interessada não apenas na forma final, e deslocando-as da posição de meros objetos. É dizer, voltar nossa análise não apenas para as imagens em si, mas pensar também nos processos nos quais estão inseridas e nos modos como se relacionam com as tantas dimensões das lutas.

Como ensaiamos e esperamos ter demonstrado em *Uma Luta de Geografias e Calendários*, partimos da compreensão de que a partir desse universo de imagens e seus atravessamentos é possível acessar aspectos de historicidade e geograficidade de cuja constituição as imagens participam. Mas algo ainda permanece aberto: qual deve ser a postura da pesquisadora ou pesquisador diante da imagem e como pensá-la, uma vez que uma mesma imagem pode “ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência”? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 209).

Compartilhamos com o filósofo e historiador francês o pressuposto de que “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 210):

o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência — tão bem descrita por Walter Benjamin, cujo texto mais querido, o que estava escrevendo quando se suicidou, sem dúvida foi queimado por alguns fascistas — de uma barbárie

documentada em cada documento da cultura (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 211).

Passa a ser necessário, então, vê-las como, muito além de um recorte (temporal e espacial) do mundo visível, “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 206). Quando pensadas sob essa perspectiva, elas terminam por constituir um “imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 211-212).

A essa reflexão poderíamos aproximar o que propôs Etienne Samain quando escreveu que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 23). Para o autor, a imagem é uma “forma que pensa” à medida que “alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o que acontece ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/ exteriores; mentais/ interiores) e memórias” (SAMAIN, 2012, p. 22). Ao articularmos a ideia de incêndio no contato da imagem com o real, e a perspectiva da imagem enquanto essa forma pensante, capaz de produzir associações internas e externas, parece razoável dizer que

a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós - quando as olhamos - são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas (CAMPOS, 2020, p. 360).

Assim, seja no confronto e análise das imagens em si (seus índices, recursos e elementos internos), nas lacunas e aproximações, ou nos processos de produção em que estão inseridas, parece possível trabalhá-las em um regime de associação e, desta associação, permitir que emergjam sentidos, histórias, lugares, aproximações e memórias. Resta, porém, a definição de um método que defina a postura investigativa diante desse “imenso e rizomático arquivo de imagens”, é dizer, como nos orientar?

Ao tentarmos responder a essa pergunta, a cartografia nos ofereceu uma perspectiva potente. Enquanto metodologia ampla e de possibilidades diversas, diferentes trabalhos nos

inspiraram a pensar um modo de apropriação metodológica do princípio cartográfico. Entre eles, poderíamos destacar o *Rio Now*³⁹, realizado por um grupo de pesquisa homônimo do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e coordenado pela professora Ana Luisa Nobre, e o *Territórios Populares*⁴⁰, levado a cabo no LABCidade (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) e pelo Grupo de Pesquisa Indisciplinar (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG), coordenado por Marcela Brandão e Natacha Rena.

O primeiro pretendia investigar os impactos dos megaeventos na cidade do Rio de Janeiro e se propôs a elaborar dispositivos de pesquisa e intervenção que possibilitassem o “acompanhamento e mapeamento continuado dos processos urbanos em curso no Rio de Janeiro entre 2009 e 2016, na sua relação com transformações mais amplas no campo sócio-econômico-cultural” (CASTRO; PERICO; NOBRE, 2016, p. 98). Interessados em complexificar a discussão entre a produção da cidade e a história, um dos dispositivos de pesquisa e intervenção se tratava de uma linha do tempo (disponível em uma versão *online* e também em uma instalação), que se apresenta como um “quadro intrincado e muitas vezes labiríntico, atravessado por muitas linhas de força sobrepostas e coextensivas, que se deixam ler em várias direções e sentidos” e que, inspirado na perspectiva benjaminiana de história e em sua noção de constelação, resultava em “uma escrita de estrutura constelar, definida imageticamente por correlações espaciais, proximidade de arranjos e orientação da escrita” (NOBRE, 2016, p. 3).

Já o segundo trabalho se propõe a “aprofundar a compreensão das formas de desigualdade socioterritorial, engendradas por processos de reestruturação espaciais associados aos interesses do capital” e, para isso, lança mão do método cartográfico para “mapear e visibilizar as controvérsias relativas à produção do espaço e dos territórios populares da região central de Belo Horizonte, a partir de ações do Estado e do Capital e os seus efeitos sobre a população pobre” (TERRITÓRIOS, [20--]). Desenvolvida junto a diferentes grupos urbanos, tais como as ocupações organizadas pelo MLB, dentre os frutos e ações da pesquisa, foi realizada, em janeiro de 2020, no Centro Cultural da UFMG, uma exposição homônima que reuniu diferentes dispositivos e linguagens trabalhados no processo: vídeos, fotografias, jogos cartográficos, diagramas e peças de teatro.

³⁹ Para conhecer mais, acesse: <http://rionow.org>.

⁴⁰ Para conhecer mais, acesse: <http://territoriospopulares.indisciplinar.com/>.

Esses trabalhos se somam a um conjunto amplo de investigações-ações que, distribuídas em diversas áreas do saber (arquitetura, urbanismo, geografia, psicologia e artes, são alguns exemplos), se apropriam do método cartográfico como forma de construir narrativas e dar visibilidade a processos muitas vezes invisibilizados. Ao longo do segundo capítulo de seu livro *Limiares da Cartografia: uma leitura semiótica de mapeamentos alternativos* (2021), Daniel Melo Ribeiro realiza um extenso percurso onde organiza e apresenta uma miríade de possibilidades cartográficas. Para além de suas alianças com a ciência, o autor destaca a cartografia literária, mídias locativas, cartografia indígena e as múltiplas relações com as artes plásticas pensando, entre outras coisas, a natureza e as potências do gesto de apropriação da cartografia:

Dado que o mapa, como qualquer outro signo, é incapaz de alcançar a realidade espacial em toda a sua complexidade, todo cartógrafo deverá, inevitavelmente, realizar certas escolhas, optando por ilustrar determinadas propriedades espaciais em detrimento de outras. Apoiado em uma lógica matemática de representação, pode-se imaginar que o cartógrafo teria mais afinidade por mapear aspectos quantificáveis do espaço, como superfícies, níveis, volumes, áreas, densidades e assim por diante. É inegável reconhecer que a cartografia se constitui em um instrumento diagramático bastante eficiente e poderoso para lidar com tais propriedades. Também não se pode negar que o discurso das descobertas científicas seduz a imaginação pelo mapeamento de novos ambientes e espaços, seja nos níveis microscópicos ou no âmbito da astronomia. Por outro lado, somos conduzidos a levantar perguntas do tipo: que outras propriedades espaciais a cartografia científica não alcança? Sabendo que o espaço, evidentemente, não se resume a critérios quantificáveis, de que maneira os mapas podem atuar como signos capazes de representar aspectos mais qualitativos, tais como emoções, sentimentos, memórias, afetos? (MELO RIBEIRO, 2021, p. 92).

Antes de seguir, é importante retomar algumas noções fundamentais que balizam o fazer cartográfico enquanto discurso que opera, simultaneamente, a partir de uma dimensão tríplice: retórica, performática e persuasiva. Revel irá sublinhar o mapeamento dos territórios como uma das dimensões da produção dos mesmos, à medida que as operações de conhecimento são, ao longo da história, ferramentas centrais de controle, exercício de poder do Estado e seus aliados (ACSELRAD, 2010; REVEL, 1989). Afinal, uma vez que

Todos os mapas são uma abstração do mundo, elaborada, portanto, sempre a partir de algum ponto de vista [...]. As representações cartográficas subordinaram-se, a partir de então, aos imperativos territoriais dos sistemas políticos que as reclamavam e justificavam. O território plural e polissêmico, aberto ao aleatório e não controlável, foi sendo transformado em extensão quantificada, limitada e controlada pelo gesto cartográfico que serve de

suporte à ação política (LUSSAULT, 1995, p. 170) (ACSELRAD, 2010, p. 2).

Assim como a história é narrada a partir de um ponto de vista específico e, por performar como verdade, produz efeito sobre o mundo que compartilhamos no presente, o mapa, enquanto um instrumento que “ordena e dá ordens”, é não apenas uma representação do território mas, à medida que determina o que é e o que não é visível, “diz algo sobre o real e sobre este produz efeitos” (ACSELRAD, 2010, p. 2). Há aqui algo que aproxima essa visão sobre a cartografia ao modo como abordamos a relação entre as imagens e a história.

Diferente de uma perspectiva científicista que vê a cartografia como uma prática objetiva e um exercício de verdade, “mapear é, em si mesmo, um processo político”, à medida que “tem implicação com o que escolhemos para representar, como escolhemos representar os objetos como pessoas ou coisas, e que decisões são tomadas com estas representações” (SPERLING, 2016, p. 82). Essa assertiva, e a consequente conclusão de que as cartografias – como as imagens, as geografias, os calendários e a história - “não são neutras, implicam relações de poder e ideologias, e determinações históricas” (SPERLING, 2016, p. 81), nos remete novamente a algumas questões mobilizadoras desta pesquisa e que apresentamos na introdução deste trabalho: “Por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por que? Ou, posto de outro jeito, que história queremos?” (BRENEZ *apud* CÉSAR, p. 106). Afinal, “se o mapa é um conjunto específico de reivindicações de poder/conhecimento, então não somente o Estado e as elites, mas o resto de nós, pode igualmente fazer reivindicações igualmente poderosas e em disputa” (SPERLING, 2016, p. 82).

De forma complementar a essa perspectiva, Roberta Romagnoli recupera algumas reflexões de Boaventura de Souza Santos (2002) para aprofundar a relação epistemológica entre o fazer cartográfico e a ciência. Ecoando algo do que Subcomandante Marcos (2007) já nos havia alertado ao discutir os *Calendário e Geografia da Teoria* ela nos lembra que “a teoria não transcende a realidade e nem está dissociada da prática, também fazendo parte do processo de construção histórica da realidade” (ROMAGNOLI, 2016, p. 39). Nesse sentido,

A cartografia, como portadora de certa concepção de mundo e de subjetividade, [...] traz um novo patamar de problematização, contribuindo para a articulação de um conjunto de saberes, inclusive outros que não apenas o científico, e favorecendo a revisão de concepções hegemônicas e dicotômicas. Nessa proposta, o papel do pesquisador é central, uma vez que a produção de conhecimento se dá a partir das percepções, sensações e afetos vividos no encontro com seu campo, seu estudo, que não é neutro, nem isento

de interferências e, tampouco, é centrado nos significados atribuídos por ele (ROMAGNOLI, 2016, p. 41).

Ou, como pondera ainda Laura Pozzana, à cartografia

interessa o acesso a um estofo diferente daquele proveniente de uma observação isolada daquilo que observa. Importa detectar a trama que acompanha o ato de conhecer e de criar um mundo, pois assim nos aproximamos do que engendra o pessoal e o coletivo; nos aproximamos do conhecimento concreto e articulado que tem efeitos políticos, éticos e estéticos (POZZANA, 2013, p. 327).

Abrindo-se, assim, como dispositivo que, entre suas múltiplas possibilidades, “desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo” (MAIRESSE, 2003, p. 259). Retomando os termos de Marcos (2007), uma forma de *desalamburar*, simultaneamente, os territórios, a pesquisa e, no caso deste trabalho, a própria imagem.

É nesse esteio, que, aprofundando a problematização sobre os limites da ciência positivista e seus métodos, Nísia Martins do Rosário (2021) advoga pela capacidade da abordagem cartográfica contribuir para a superação de alguns dos mitos que estruturam dogmaticamente tais perspectivas. A pesquisadora defende a necessidade de desterritorializar o saber científico através da ruptura de alguns eixos estruturantes, quais sejam: a desconstrução da centralidade da razão, deixando de pensar a ciência e o saber como domínio de sujeitos exclusivamente pensantes e em um nível superior ao restante da sociedade (e assim produzindo uma hierarquização dos saberes); a superação da rigidez metodológica, propondo compreender o método em um espectro amplo e não como um caminho rígido e imutável diante da realidade da pesquisa/experimentação (ou abrindo, assim, espaço para a criatividade científica e a diversidade de pontos de vista); a recusa do discurso de verdade que, atravessado pelas relações de poder, em uma concepção foucaultiana, terminam por determinar as formas de valorização, - distribuição e repartição dos saberes – regendo o poder dentro da própria ciência; e, por fim, a desconstrução da separação entre o sujeito e o objeto, que coloca em polos opostos aquele que produz o conhecimento e aquilo que é observado (ROSÁRIO, 2021).

Uma vez desterritorializada a ciência, afastando-a de seus fundamentos seculares, o movimento seguinte seria o de territorializá-la sobre novos platôs, tais como a compreensão e valorização da pesquisa como compromisso social que desempenha um papel político na

sociedade; o entendimento de que um trabalho investigativo se faz *com* alguém ou algo, e não sobre; as substituição de uma pretensão universalista para dar lugar às diferenças e multiplicidades que emergem durante a pesquisa; o entendimento de que existem modos de fazer pesquisa diversos aos hegemônicos e até mesmo àqueles que, inicialmente, um trabalho havia se proposto (ROSÁRIO, 2021). Assim, como mudança radical de fundo, paira a compreensão de Morin (2003), da ciência como uma prática social que se dá em relação ao mundo e que está sempre atrelada à experiência dos sujeitos que pesquisam e com os quais a pesquisa se desenvolve e, por consequência,

o método reconhece as variáveis como incontroláveis, além da dinamicidade dos objetos e fenômenos, a representação dos objetos é abolida em seu determinismo e o sujeito pesquisador está envolvido, inevitavelmente, com seu contexto histórico social (ROSÁRIO, 2021).

Essa proposta de reterritorialização, ressignifica a compreensão do método e propõe que o entendamos como algo que se dá ao caminhar, estando aberto para linhas de forças que o atravessam – sejam elas emergentes do próprio campo, conjuntura ou novas informações que surjam ao longo do fazer.

Um dos frutos da crise da ciência moderna, a cartografia, enquanto metodologia, é avessa a generalizações e se inscreve justamente nesse movimento duplo de desterritorialização e reterritorialização do fazer científico, por seu caráter fundamentalmente singularizante e mutável (ROSÁRIO, 2021). Tendo o deslocamento como motor do seu modo de operar, cartografar pressupõe experimentação e inventividade, convidando quem a opera a rever permanentemente as escolhas e reescrever seus caminhos, recusando modelos prontos de análise do mundo e relações fixas entre os sujeitos de pesquisa e os objetos:

cada pesquisador e cada objeto de estudo habitam um “meio”, circulam em formas de se relacionar, constituindo um território que envolve marcas, estratos, conexões, relações. São as circunstâncias, os elementos que se estabelecem entre os encontros que podem ou não trazer outras marcas, romper com sentidos conhecidos e fundar outros impensáveis. Logo, são essas relações que devem ser mapeadas no método cartográfico, para se conhecer a realidade em sua complexidade (ROMAGNOLI, 2016, p. 44-45).

Nísia Martins do Rosário chama a atenção, também, para a necessidade de, ao adotarmos o método cartográfico, compreendermos o tempo em suas camadas densas e complexas e recusarmos a ideia de linearidade temporal única que age sobre determinado espaço ou território. Construindo um

mapa que está sempre em movimento e nunca é acabado. Esse mapa é uma descrição, uma configuração momentânea do objeto do estudo sempre na sua relação com o problema de pesquisa e seus objetivos. E esses mapas são desenhados, montados, escritos, produzidos a partir do olhar atento do pesquisador que considera suas percepções como um todo (não só racionais). E que essas percepções não são únicas e particulares de um sujeito apenas, mas que são sempre diferentes entre pesquisadores (ou mesmo do mesmo pesquisador) (ROSÁRIO, 2021).

Marcada por esse movimento constante e por objetos que se desdobram, a cartografia tem uma natureza fundamentalmente experimental e exige atenção permanente. Do entrecruzamento entre múltiplas linhas e tensões entre elas, não há um mapa prévio a ser seguido, mas, sim, um mapa que se constrói à medida que o percurso é trilhado: “o mapa cartográfico não é, jamais, uma transferência, um decalque da realidade. Mas sim um rizoma” (ROSÁRIO, 2021).

Foram Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que conceituaram pela primeira vez a cartografia enquanto método, definindo-a como um “princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21). Permanece ainda um consenso entre os e as principais pesquisadoras-cartógrafas de que não há regras que condicionem a aplicabilidade e a execução do fazer cartográfico (KASTRUP; BARROS, 2009; ROLNIK, 2014), trata-se de uma postura em meio à pesquisa, “um movimento atencional, concentrado na experiência, na localização de pistas e de signos do processo em curso” (MOURA, 2012, p. 2). Assim,

Cartografar é mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado, para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar. Nesse sentido, a cartografia tem como eixo de sustentação do trabalho metodológico a invenção e a implicação do pesquisador, uma vez que ela se baseia no pressuposto de que o conhecimento é processual e inseparável do próprio movimento da vida e dos afetos que a acompanham (ROMAGNOLI, 2016, p. 45).

Para Suely Rolnik (2014), diferente do mapa cuja representação tende à consolidação de uma visão estática da relação entre as coisas, a cartografia se produz e se transforma junto com os movimentos da paisagem. Recuperando a epígrafe que convocamos para este subcapítulo, uma vez que estamos diante de um “imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2018,

p. 211) e que “um cartógrafo nasce numa paisagem que habita com um corpo que se articula com os diferentes fragmentos da cena”, ele “prolonga-se como extensão de cada segmento dessa paisagem que se constitui com ele” (POZZANA, 2013, p. 326). Tentar fazer uma cartografia em imagens – entendendo as imagens como formas que pensam e jardins de memórias vivas (SAMAIN, 2012) –, não poderia ser, assim como uma arqueologia, “arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas”? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 212).

Ou, ainda, se entendemos que

cada fotograma, plano ou sequência configura-se como “agora” histórico, a sua organização, dentro do tempo, é uma possível montagem. Ao compreender que a história geral tal qual conhecemos foi montada a partir de escolhas da classe dirigente, para Benjamin torna-se legítimo remontá-la de outra forma. Ao propor um trajeto desviante das “grandes linhas”, ele defende um rompimento revolucionário e epistemológico numa narrativa tida como intocável e inevitável e nas “grandes linhas” teóricas e históricas. Para isso, o falso caráter científico, neutro e objetivo da historiografia oficial poderia ser substituído por um critério assumidamente político: no seu caso, uma contra-história “do ponto de vista dos vencidos” (SOTOMAIOR, 2014, p. 11-12).

Uma cartografia em imagens realizadas junto à luta do MLB seria também um modo de acessar as zonas cinzas – no sentido que atribui Didi-Huberman ao falar das imagens que ardem quando tocam o real – à medida que “as práticas cartográficas podem captar processos emergentes e conformações de espacialidades (intersubjetivas, urbanas, econômicas e culturais) não consideradas ou tornadas invisíveis pelas lógicas consensuais” (SPERLING, 2016, p. 81). Ou seja, cartografar também como um método de “imaginação e montagem”. Afinal, as cartografias “trazem à visibilidade modos de (re)produção sociais, econômicos e políticos contemporâneos e abrem espaço para mundos possíveis” (SPERLING, 2016, p. 89).

1.3 Pistas e possibilidades de uma cartografia *a partir de e com* as imagens

Antes de passarmos ao próximo capítulo, onde experimentamos a aplicação do método cartográfico que aqui propomos, gostaríamos de trazer para diálogo dois trabalhos recentes no campo da análise fílmica, que nos inspiram em seus modos inventivos de associação entre e a partir das imagens e que, cada um a seu modo, irão contribuir para a sistematização analítica e

representacional que aqui propomos.⁴¹ O primeiro deles vem sendo desenvolvido por Mariana Souto a partir da noção benjaminiana de constelação. Em seu artigo *Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema* (2020), o gesto constelacional foi por ela definido como fruto da “liberdade de estabelecer conexões entre partes dispersas, fundada num pensamento que escapa ao linear e busca a criação de redes entre filmes” (SOUTO, 2020, p. 153). Na contramão dos métodos de análise mais verticais – como aqueles que se aprofundam em determinadas obras ou procedimentos a fim de esgotá-las/os –, a autora lança mão do princípio comparativista para, então, ativar uma lógica de aproximação e associação que produza na “dinâmica metodológica algo de vivacidade ao ver os objetos como interagentes entre si, tecendo relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança e diferença” (SOUTO, 2020, p. 154). Para isso, parte-se do pressuposto que

os filmes são como substâncias que, só quando aproximadas, saberemos como se comportarão: uns se fundem, outros se repelem como água e óleo; uns explodem ao contato, outros mudam de estado físico; e há ainda os que não reagem. Como obras que se atualizam a cada novo confronto com a imaginação e a memória de seu espectador, os filmes são objetos vivos cujas ideias variam ao sabor do tempo e do espaço sem, todavia, abdicar de sua autonomia no mundo. Assim, tão importante quanto a relação dos pesquisadores com os objetos é a relação que produzimos dos objetos entre si. É preciso relacioná-los e desenvolver cotejos entre eles, colocando-os em movimento. Desse modo, praticamos uma perspectiva de investigação que se permita ser guiada pela força da empiria e que tenha como princípio a observação e a escuta atentas dos objetos. Os filmes – e os agrupamentos que constituem – têm o poder de despertar inquietações, engendrar perguntas e provocar caminhos (SOUTO, 2020, p. 154).

O modo como a Mariana Souto propõe que olhemos para o processo de análise fílmica – sugerindo movimentos, aberturas, aproximações, desmontagens e até mudanças de estados físicos como consequências das operações comparativas que têm como eixo a empiria – e o duplo interesse pela “relação dos pesquisadores com os objetos” e dos “objetos entre si” dialogam diretamente com alguns princípios cartográficos que têm pautado nossa pesquisa. Remontam à reflexão de Laura Pozzana, que trouxemos em momento anterior deste texto, quando pondera que à cartografia “interessa o acesso a um estofado diferente daquele proveniente

⁴¹ Cabe aqui um especial agradecimento ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM-UFMG), do qual fazemos parte. Apesar de todas as dificuldades que nos atravessam no momento atual em função da pandemia e de suas consequências, o coletivo de pesquisa promoveu ao longo do segundo semestre de 2020 potentes encontros com pesquisadoras que muito contribuíram para o desenvolvimento do trabalho que aqui compartilhamos. Foi ao longo de algumas dessas atividades que tivemos a oportunidade de nos aproximar mais dos trabalhos de Mariana Souto (2016, 2020) e Ana Caroline Almeida (2019) e vislumbrar possibilidades de diálogo que muito contribuíram para encaminhar esta etapa da pesquisa.

de uma observação isolada daquilo que observa”, dedicando-se a “detectar a trama que acompanha o ato de conhecer e de criar um mundo, pois assim nos aproximamos do que engendra o pessoal e o coletivo” (POZZANA, 2013, p. 327). Constelar imagens poderia, então, ser um princípio cartográfico?

De um lado, parece fundamental pensar as obras audiovisuais não apenas em sua autonomia, mas também imersas nas memórias e imaginações que produzem (e pelas quais são produzidas), imiscuídas no mundo, em fricção com ele – seja no processo de realização, circulação ou fruição. De outro, à medida que abrimos as obras, as agrupamos com outras, fazemos novas associações e aproximamos imagens, antes separadas em filmes/circuitos distintos, também estamos produzindo novos sentidos e leituras. Recortes, reenquadres e montagens são, como no processo de realização de um filme, gestos criativos estéticos e narrativos da pesquisa.

Em sua tese de doutorado, *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (2016) – recentemente publicada como livro sob o mesmo título –, Mariana Souto destaca a potência que se produz ao agruparmos objetos (em coleções, constelações, séries etc.) uma vez que, enquanto gesto ativo de pesquisa, a seleção e organização do mundo ativa “determinados traços e marcas dos objetos que, ainda que já estivessem lá, nessa específica constelação se fazem emergir de maneira mais evidente. Um campo gravitacional passa a atuar. Na coleção, o objeto pode ser alinhado com outras forças” (SOUTO, 2016, p. 20). Nesse sentido, destaca que a importância de realizar tais gestos de agrupamento e associação reside justamente no fato de que “somente no contexto de determinada coleção, e não isoladamente ou em diferente arranjo, alguns aspectos podem ganhar relevo” (SOUTO, 2016, p. 20). Podemos concluir junto a ela que, ao aproximarmos filmes/obras/objetos, passam a conviver simultaneamente as dimensões de serialidade e singularidade, uma vez que

Um elemento colecionado é atravessado pelo todo, mas não é uma miniatura ou um perfeito representante dele, assim como o todo não é simplesmente a soma dos elementos, mas algo que os transcende. Em outras palavras, a coleção não é a resultante mecânica de um somatório de peças; se precisamos defini-la, seria melhor dizer que se trata de um conjunto de forças que põe em relação e imanta uma constelação de peças (SOUTO, 2016, p. 20).

Falar em conjunto de forças, em oposição a uma leitura que privilegia características rígidas inerentes a um objeto, aparece como uma possibilidade de pensar não em progressões lineares e causais do desenvolvimento do tempo, dos fatos e das coisas, mas em relações em

rede (BENJAMIN, 1984; ROLNIK, 2014; SOUTO, 2016). Aposta-se, assim, em certo grau de liberdade na leitura que permite estabelecer ligações e conexões entre partes, uma vez que “à maneira do observador de estrelas, cabe ao colecionador contemplar elementos que se destacam e ver que ligações poderiam ser estabelecidas entre os pontos” (SOUTO, 2016, p. 35). Trazendo essa dimensão analítica para a representacional, as constelações de que nos fala Souto, assim como na astronomia, convidam a “pensar na coleção espacializada, formando desenhos e diagramas entre as obras” (SOUTO, 2016, p. 35). Falamos, então, de uma trama entre imagens.

Ainda que não nos interesse importar de forma tão direta a proposta de desenho/associação constelar inventiva que a autora constrói, inspiramo-nos aqui na ideia de trama e articulação entre partes como forma de relacionar e “coleccionar” imagens. A pesquisa de Ana Caroline Almeida (2019) também nos ajuda a pensar formas de articulação e leitura das imagens envolvidas nessa trama. Ao optar por uma metodologia warburguiana, onde coloca sobre pranchas imagens em constelação extraídas de diferentes obras, a pesquisadora “busca pelo *pathos* que atrai essas sequências distintas e as coloca em zonas de vizinhança energética” (ALMEIDA, 2019, p. 1). A aposta metodológica que se exercita ao fazê-lo remonta ao processo de construção do *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, e às noções de presença e intensidade na imagem como elementos centrais do gesto do historiador alemão (DIDI-HUBERMAN, 2013; ALMEIDA, 2019). Para isso, a autora parte do entendimento de que

para Warburg, seria a ‘intensidade das formas simbólicas’ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 214) que faria com que imagens, produzidas em tempos e espaços diversos, poderiam criar zonas de vizinhança energética e, com isso, uma vez dispostas lado a lado, dariam a ver sobrevivências (*Nachleben*) dessa ‘intensidade das formas simbólicas’ que dão conta de um tempo antropológico. A intensidade ou presença, e aqui faço naturalmente uma curva de interpretação que equivale os dois sentidos, é operador teórico essencial nessa aposta metodológica warburguiana (ALMEIDA, 2019, p. 9-10).

Ao reunir imagens a partir deste *pathos* comum, tal carga afetiva “abria o tempo antropológico de cada uma dessas imagens, e revelava forças do passado (e talvez do futuro) contidas nelas”; dessa forma, “era necessário que as imagens passassem a estabelecer uma contiguidade de forças entre elas” (ALMEIDA, 2019, p. 9).

Assim, mais uma vez, trata-se de um gesto orientado pelo afeto, que dá a ver forças e que tem como princípio a aproximação de imagens de diferentes origens e sua posterior organização e disposição para que, sobre elas, o olhar possa vagar. Além da mudança e ampliação das possibilidades de leituras, extrapolando a unidirecionalidade para propor a

regência do “princípio-atlas”, onde o olhar pudesse vagar e explorar as diferentes possibilidades de aproximação e relação entre/nas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013; ALMEIDA, 2019), Warburg tencionava recuperar a dimensão expressiva das imagens, não “apenas representações da nossa experiência no Planeta”, mas “pulsção da vida em si, de uma memória da humanidade que sobrevive em gestos” (ALMEIDA, 2019, p. 10). Ana Caroline Almeida irá apropriar-se também das reflexões de Vilém Flusser (2014) sobre a noção de gesto para, explorando a distinção entre causa e motivo, conceituá-la:

A causa diz respeito a uma consequência, uma ação. O motivo diz respeito a uma energia, uma carga simbólica, uma concentração de afetos. Também por isso, haveria uma diferença crucial entre a teoria dos gestos e a filosofia da história. Enquanto os fenômenos pesquisados pela última dão conta de ações que possuem ponto fixo na linearidade do tempo (e por isso obedecem a uma estrutura de causa e consequência), no caso da primeira esses fenômenos ocorrem em um espaço-tempo circular (ALMEIDA, 2019, p. 11).

Essa dimensão não linear, pela qual já advogamos em outros momentos ao longo deste texto, nos interessa à medida que amplia as possibilidades de leitura histórica para além da compreensão das relações de causalidade. Afinal, ainda que haja em toda imagem (ou conjunto de imagens) algo que lhe é atribuído por seu tempo e pelo momento do registro, as imagens capturam e portam também “uma energia, uma carga simbólica, uma concentração de afetos”.

Entendendo que não há uma objetividade científica pura e tampouco uma cisão completa entre sujeito e objeto na relação entre quem pesquisa e o que é pesquisado – afinal, o pesquisador se constitui como tal à medida que define, em uma relação mútua, seus “objetos” e “conceitos” no percurso de sua pesquisa –, Vilém Flusser

sugere a manipulação de objetos inanimados (manipulação de conceitos, e não mais apenas de objetos tocáveis); o “gesto de pesquisar” [...] se torna importante em meio à multidão de gestos a serem observados justamente pela crise que essa mutação no “pesquisar” provoca. Gestos de crise interessam pois rompem, deslocam, criam rupturas no modo de existir no mundo pois estão carregados de proposições estéticas. Pesquisar, nesse sentido, pode também ser um gesto estético (ALMEIDA, 2019, p. 11).

Logo, a cisão entre “ciência, arte e política cai imediatamente por terra” à medida que “toda pesquisa é, espontaneamente, política, artística e científica [...]. Porque o gesto de pesquisar passa a ser um dos gestos da vida humana, isto é, a busca de valores e de sentido” (FLUSSER, 2014, p. 53). E aqui reside um dos desafios (e também uma das potências) do trabalho cartográfico que queremos fazer junto às imagens.

Antes de prosseguirmos, é importante destacar algumas diferenciações entre nossa proposta e as de Souto e Almeida, e dos autores com os quais elas dialogam. A primeira grande cisão diz respeito ao recorte/ponto de partida. Recuperando novamente o que propôs Roberta Romagnoli, compreendemos que “cada pesquisador e cada objeto de estudo habitam um ‘meio’, circulam em formas de se relacionar, constituindo um território que envolve marcas, estratos, conexões, relações” e, portanto, “são essas relações que devem ser mapeadas no método cartográfico, para se conhecer a realidade em sua complexidade” (ROMAGNOLI, 2016, p. 44-45). Nesse sentido, por nos interessarmos não apenas pelo que é próprio das imagens, mas também pela relação destas com o desenvolvimento das lutas, propomos uma forma de pensamento que parta do território – enquanto lugar de atravessamentos de forças, disputas, de construção e materialização de uma historicidade e geograficidade próprias.

Assim, como se poderá ver a seguir, nosso movimento de agrupamento, organização e aproximação não está regido por um pensamento a partir das imagens, exclusivamente, ou por elementos internos a estas. Atentos às entradas múltiplas que a perspectiva territorial nos permite trabalhar, buscaremos trazer aquilo que marca a experiência de produção do espaço e a prática junto ao movimento como ponto de partida para chegar às imagens. Para, então, num momento seguinte, a partir das linhas de força que atravessam essas imagens, relacioná-las a outras através de seus elementos internos e, também, processuais. Constituindo, assim, diferentes *gestos cartográficos* que, articulados entre si, irão dar forma a uma cartografia maior.

Por seu papel central na reorganização do MLB em Belo Horizonte, definimos a Ocupação Manoel Aleixo (2) como o núcleo territorial da nossa cartografia – nosso ponto de partida. Localizada às margens da Avenida Perimetral, principal via do Distrito Industrial do Jatobá, no Barreiro, o terreno foi palco de dois violentos despejos (Ocupação Eliana Silva [1], em 2012, e Ocupação Temer Jamais, em 2016). E foi finalmente destinado à moradia em 2018, a partir de uma negociação feita junto ao Governo do Estado de Minas Gerais para que fossem reassentadas cerca de duzentas famílias da Ocupação Carolina Maria de Jesus – comunidade que se constituiu em setembro de 2017 em região nobre da capital mineira.

Com o congelamento das políticas federais de financiamento de moradia popular através das organizações e movimentos sociais – o Minha Casa, Minha Vida Entidades – e o desinteresse da Prefeitura de Belo Horizonte em viabilizar a urbanização e formalização do

bairro, o processo de assentamento das famílias foi paralisado; porém, o terreno se encontra em posse do movimento, que aguarda pelas condições materiais para assentar as famílias. Assim, os oito anos transcorridos, desde que o terreno foi ocupado pela primeira vez, até o presente, estabelecem um arco potente, tanto no que tange ao processo de reorganização do MLB em Belo Horizonte, quanto, se pensarmos nos aspectos conjunturais mais amplos, à história mais recente da cidade e do Brasil.

Outro aspecto que também marca diferenças relevantes entre o que aqui propomos e as pesquisas com imagens mencionadas é a natureza das imagens com as quais nos relacionamos. Ainda que filmes realizados para o cinema estejam presentes e, em alguns momentos, funcionando como eixos importantes, não nos limitaremos a pensar junto a imagens feitas para a tela grande. Afinal, como Fernando Birri já suspeitava:

A palavra cinema já me soa conservadora. A imagem audiovisual tem outras formas possíveis além do cinema. Estou falando de uma nova maquinaria de imagens, de novas fantasmagorias, novas e insuspeitadas sombras eletrônicas, ou melhor, luzes eletrônicas que por enquanto apenas entrevemos (BIRRI *apud* VALE, 2020).⁴²

Hoje testemunhamos um mundo onde as imagens (em movimento ou não) são amplamente produzidas, circuladas e compartilhadas. Não por acaso Brenez (2017) já fala em *ur-information* quando olha para a participação das imagens nas lutas sociais - referindo-se à informação “original” produzida por coletivos e sujeitos que estão no centro das disputas políticas e dos eventos. Como lembra Edinho Vieira, coordenador nacional do MLB e realizador, o crescimento dessa produção vem acompanhado de mudanças estruturais:

Da década de 90 para cá cresceu mais essa questão da cena do documentário e tudo mais, é também quando começa a aparecer os meios de produção para poder fazer esse cinema mais alternativo, né? A gente consegue ter um acesso a uma câmera... naquela época que usava a fita magnética e, hoje, até com celular e a gente consegue fazer esse registro e colocar isso num filme. Como no caso do *Na Missão, com Kadu*, por exemplo, é um filme que metade dele foi produzido com celular, né? O próprio Kadu com um vídeo-selfie produz metade daquele filme. Então, a gente começa a ganhar aqueles novos espaços e que a gente consegue democratizar mais a produção desses materiais (VIEIRA, 2020).⁴³

⁴² Essa passagem de Fernando Birri está estampada em uma das paredes do Memorial da América Latina, em São Paulo. Agradecemos à pesquisadora Glauro Cardoso Vale por compartilhá-la conosco durante o seminário “Documentário Brasileiro e Transformação Social”, em setembro de 2020.

⁴³ Fala feita durante o Seminário *Documentário Brasileiro e Transformação Social*, em setembro de 2020.

Assim, a possibilidade de participar e ter controle da cadeia de produção, finalização e circulação de imagens tornam seus usos ainda mais intensos ao longo da construção política do movimento.

Glauber Rocha, ao evocar um cinema engajado no futuro, dizia: “queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate” (ROCHA, 2003, p. 52). Já Júlio Garcia Espinosa, em seu manifesto: *Por un cine imperfecto*, ampliaria ainda mais as demandas desse engajamento, pleiteando também as possibilidades sobre quem seriam os autores desse cinema:

Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos [...]. Pero [...] ¿qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística (ESPINOSA *apud* SOTOMAIOR, 2014, 122).

É preciso ter em conta também como, em meio a essa profusão imagética, a produção engajada tem conseguido (ou não) realizar-se enquanto espaço de combate e também de democratização da cidade, das ferramentas e, por que não, da linguagem. Afinal, como escreveram Pino Solanas e Octavio Getino no paradigmático manifesto *Hacia un Tercer Cine*,

La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla (GETINO; SOLANAS, 1973, p. 65).

Se reunimos em um único parágrafo Glauber Rocha, Espinosa, Getino e Solanas é porque reivindicamos, ao presente estudo, reverberações desse pensamento do Cinema Novo Latinoamericano.

Ao olhar, então, para o atual contexto de realização, parece fundamental estarmos atentos às potências e possibilidades políticas que se elaboram e aprofundam junto às lutas à medida que participam da construção de “novas relações dentro da realização, circulação, exibição e produção de debates e educação política” (SOTOMAIOR, 2014, p. 12). Nesse sentido, cabe também reforçar que a apropriação do processo, das técnicas e das tecnologias não se dá de forma isolada e nem súbita. Cooperar e construir redes solidárias, alianças e parcerias é uma marca da forma de organização do MLB e de muitos movimentos ligados às lutas urbanas. Afinal,

a luta pelo direito à moradia e à cidade aproxima e catalisa a cooperação e o aprendizado entre agentes diversos. A vida cotidiana dessas ocupações constitui-se tanto como luta quanto como espaço físico e social onde emergem possibilidades de ação e criação bastante flexíveis. A urgência, diversidade e extensão dos problemas vividos e sua invisibilidade para o mercado e para o Estado, formas hegemônicas de atendimento às necessidades cotidianas, abrem portas para a colaboração social e o comprometimento político (BASTOS *et al.*, 2017, p. 260).

Também a realização audiovisual está imersa nessas práticas de colaboração e troca. Como esperamos demonstrar ao longo da imersão cartográfica, à medida que se desenvolvem as lutas e a organização do Movimento, também os processos de produção e as questões de linguagem vão sendo elaboradas. E aqui, novamente, dimensões técnicas e políticas se fundem na construção de soluções complexas para demandas cotidianas das lutas.

Como destacaria ainda Vinicius Andrade de Oliveira (2019), as imagens produzidas junto a movimentos como o MLB

desempenham um papel tático no interior de uma luta e se relacionam muitas vezes com uma ideia mais ampla de comunicação. Essa ideia, que pode estar mais ou menos sistematizada no interior do movimento, se refere ao modo como este articula sua atuação a práticas comunicacionais que visam dar apoio à luta, seja para difundir as pautas, seja para dar visibilidade à causa, ou ainda para manter os militantes mobilizados. Ela pode envolver também o cinema, mas normalmente este é ‘apenas’ mais um dos campos onde as imagens podem circular. A imagem pode então ser realizada por diferentes razões, com variadas motivações, de acordo com a função ou o uso que se pretende dar a ela. Essas funções surgem na sua gênese e/ou variam de acordo com os possíveis caminhos que ela poderá perfazer (OLIVEIRA, 2019, p. 81-82).

Indo na mesma direção do autor, destacamos ainda que, ao passo que os processos de realização se tornam mais orgânicos à luta, uma mesma imagem pode cumprir, em diferentes momentos, essas múltiplas funções. Como no exemplo dado por Edinho Vieira ao resgatar o processo de

realização de *Na Missão, com Kadu*: uma pessoa que tenha um celular ou uma câmera na mão pode, em determinada situação, realizar um plano que, em sua circulação e múltiplas apropriações, pode “servir como elemento de mobilização social nas redes, prova material para um processo, parte de um filme (ou um filme inteiro), conteúdo para formação e, claro, constituição de memória” (BEMFICA, 2020b, p. 303). Por isso, não basta falar em filmes. Precisamos falar de imagem em sua dimensão mais ampla e tendo, sempre, a luta e a constituição dos territórios como marcos iniciais, desdobrando os modos como essa produção audiovisual se relaciona com elas.

Não menos importante, a instauração de processos contra-hegemônicos em seus diferentes modos de produção também trará dimensões relevantes, que pretendemos trazer à tona à medida que operamos nossa cartografia. Como sistematiza Gabriel Sotomaior ao recuperar com precisão o pensamento benjaminiano sobre a relação entre arte, estética e política:

[Walter Benjamin] em suas reflexões, a crítica estética se relaciona, também, às transformações dos meios de produção intelectuais e materiais, bem como às mudanças de paradigma na obra de arte. O campo das significações existe como expressão tanto da superfície material, de seus lógicas e mecanismos, como das relações culturais constituídas em seu tempo. Assim sendo, a obra e, por consequência, a crítica, não podem mais ser pensadas como representações espirituais abstratas, apartadas do conjunto social/técnico/cultural que as envolve e as compõem como campo de força (SOTOMAIOR, 2014, p. 9).

É necessário, então, pensá-las para além de suas qualidades intrínsecas, olhando também para os processos nos quais estão inseridas e suas vocações revolucionárias (ou não), no modo como potencializam ou limitam mudanças nos campos políticos e culturais. Ou, ainda, como perguntaria Walter Benjamin em um trecho de *O Autor como produtor*, “consegue ele promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar trabalhadores intelectuais no próprio processo produtivo?” (BENJAMIN, 2012, p. 34).

Essas diferentes dimensões e possibilidades de abordagem das imagens de que aqui trataremos são tão múltiplas quanto borradas. Aí reside, mais uma vez, a justificativa e a potência da escolha da cartografia como método que permita, ao organizarmos, a partir de gestos, as diferentes imagens que atravessam e são atravessadas pelo desenvolvimento da história e do território, que elas se iluminem, tencionem e expandam mutuamente. Do mesmo modo como, até este ponto do texto, viemos articulando diferentes vozes e referências, ao longo da aproximação desses planos, fotografias, filmes e vídeos também vamos evocar diferentes

vozes, relatos e narrativas – acessando assim, através das imagens, possibilidades diversas da história. Por essa razão, ao invés de trabalharmos com a apresentação de um *corpus* pré-definido de obras/imagens que sirvam como ponto de partida, optamos por partir de um território para desdobrá-lo em tempos e espaços vários. Ao longo do próximo capítulo iremos definir alguns conceitos e parâmetros que fazem operar a cartografia que aqui propomos e experimentar possibilidades analíticas do método.

CAPÍTULO 2. LABORATÓRIO CARTOGRÁFICO⁴⁴

Até este ponto estivemos empenhados em estabelecer e definir teórica e metodologicamente algumas relações entre o tríptico historicidade/geograficidade/imagem, e em fundamentar a escolha da cartografia como alternativa para tatearmos algumas das linhas de força que atravessam a realização e a circulação imagética no bojo das lutas desenvolvidas pelo Movimento de Lutas nos Bairros, Vilas e Favelas (com suas características, contextos e processos de produção). Compartilhadas essas reflexões, que nos ajudam a apresentar o modo como olhamos para as imagens *junto*, *com* e *através* das quais nosso trabalho se desenvolve, neste laboratório iremos explorar as possibilidades do método cartográfico, sua operação analítica e sua contribuição para a “descrição e a compreensão do movimento permanente de transformação urbana no tempo e no espaço” (AGIER, 2015, p. 484), ou seja, o movimento de “fazer-cidade” protagonizado por ocupações urbanas organizadas pelo MLB.

Num primeiro momento, estabelecemos as pistas e os parâmetros para navegar entre as imagens, memórias, experiências e afetos e construir aquilo que chamaremos de *gestos cartográficos* e *movimentos cartográficos*. Assim, relacionamos as imagens a partir de elementos internos e externos a elas, construindo tramas, promovendo aproximações e distanciamentos temporais e espaciais, e operando os princípios cartográficos que nos parecem centrais. Em alguma medida, é como se estivéssemos reunindo o substrato fundamental de nossa cartografia. Quando as imagens já estão tramadas, parecem emergir, de sua colocação em relação, novas associações e formas outras de olhar o conjunto. Deste modo, ao mesmo tempo que dão a ver características, recorrências, presenças e ausências que não estavam pressupostas em nossas intenções originais, convocam para diálogo/tensionamento outros elementos. Aparecem assim como formas que pensam, na concepção de Samain (2012).

Buscando compartilhar esse processo, ao longo das próximas páginas faremos o seguinte percurso: no primeiro tópico apresentaremos nossas pistas cartográficas, escolhas de modos de aproximação e a organização das imagens e seus desdobramentos (recorte/ponto de partida, gestos cartográficos, alçamentos temporais/espaciais, movimentos cartográficos, meio e gestos emergentes). Ao longo dos subcapítulos seguintes, apresentaremos de forma mais

⁴⁴ Além dos *links* com os vídeos e filmes correspondentes a cada imagem, disponibilizamos também uma pasta no *google drive* onde o leitor ou leitora poderá encontrar todos os fotogramas e fotografias utilizados em nosso laboratório cartográfico. Além disso, nessa mesma pasta é possível encontrar os diagramas dos gestos, movimentos e do próprio esboço cartográfico. Sugerimos, contudo, que cada imagem ou diagrama seja acessado de forma paralela à sua inserção ao longo do fazer cartográfico; assim, o fluxo de encontro com as imagens não ficará prejudicado por uma eventual antecipação de gestos ou movimentos cartográficos. <https://drive.google.com/drive/folders/1B9PbsQ8Enu117qYFj0ktGaXqRPxEWgMA?usp=sharing>

aprofundada o desenvolvimento de movimentos cartográficos, dando a ver como o processo de cartografar opera enquanto método analítico e indicando as possibilidades de diálogo abertas pelas imagens (entre si e com outros materiais/referências). Por fim, traremos o esquema de representação da cartografia, dando a ver os gestos, alçamentos e movimentos cartográficos que a compõem.

Não pretendemos alcançar um modelo fechado de investigação ou um esquema rígido de representação cartográfica. Ao contrário, interessa-nos compartilhar os princípios das associações e desdobramentos que podem ser operados a partir dessa articulação de dimensão tríplice (tempo, espaço e imagem). E, à medida que vamos tramando as imagens e investigando os outros tipos de materiais, memórias e relatos que emergem, buscaremos indicar possibilidades de representação e formas para essa experiência cartográfica. Portanto, nem as imagens, nem suas associações e, menos ainda, as possibilidades de leitura que se abrem e se desdobram a seguir estão esgotadas. A cada nova entrada, aproximação ou deslocamento, novas redes de articulação poderiam se abrir.

2.1 Gestos cartográficos, diagramas e possibilidades de representação

Passaremos à apresentação dos aspectos estruturantes da cartografia sem nos determos demais à construção de justificativas e/ou fundamentações, pois acreditamos que já elaboramos, até aqui, uma base sólida. Optamos por uma estrutura em tópicos apoiada por esquemas e diagramas que facilitam a compreensão da proposta. Cabe destacar que nosso objetivo ao definir as categorias que aqui apresentamos não é burocratizar ou criar uma escala de termos que complexifique demais a compreensão do processo. Ao contrário, propomos a construção de esquemas e representações que nos permitam pré-visualizar as imagens em relação, bem como as possibilidades de sentido/sensação/leitura quando estão aproximadas.

Recorte Territorial/Ponto de Partida – Para adensar as possibilidades de leitura e análise, definimos como ponto de partida o terreno onde hoje está a Ocupação Manoel Aleixo (2) e onde antes foram realizadas e despejadas as ocupações Eliana Silva (1) (2012) e Temer Jamais (2016). Localizado no Vale das Ocupações, área do Distrito Industrial do Jatobá, na região do Barreiro, que concentra outras seis ocupações urbanas, o terreno aguarda recurso público para ser destinado à moradia de famílias da Ocupação Carolina Maria de Jesus⁴⁵,

⁴⁵ Em junho de 2018, o MLB e as famílias da Ocupação Carolina Maria de Jesus conquistaram um acordo com o Governo do Estado para que suas moradoras e moradores fossem reassentados neste terreno. A verba para urbanização e construção das casas nunca foi liberada.

realizada em 2017 em uma área nobre de Belo Horizonte. O nome Manoel Aleixo⁴⁶ é uma homenagem ao militante comunista assassinado pela ditadura e também à ocupação de mesmo nome realizada pelo MLB na cidade de Mário Campos, na RMBH, que foi brutalmente despejada pela PMMG sem ordem judicial.

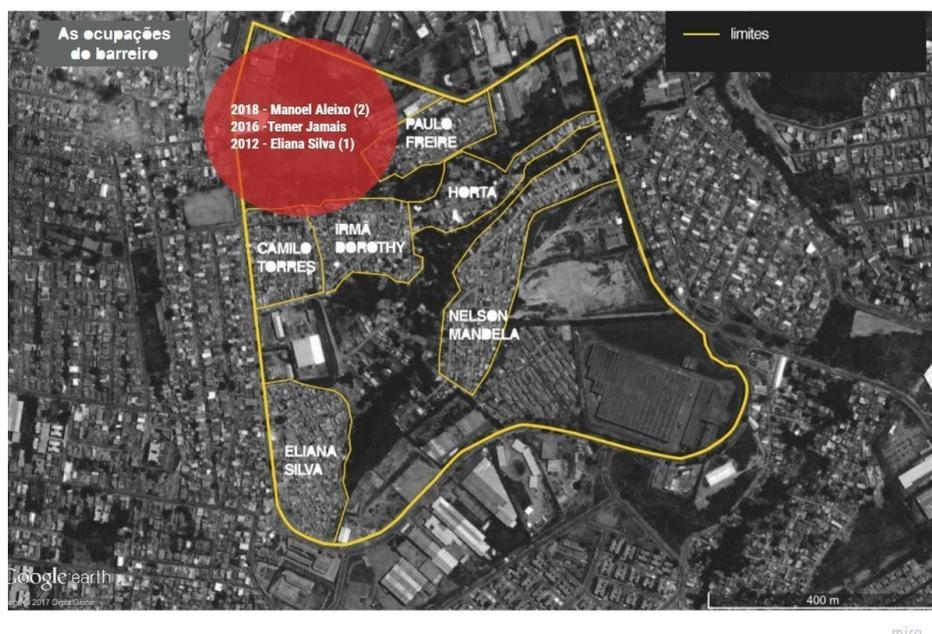


Figura 20 - Mapa dos Ocupações do Barreiro.

Tratamos esta escolha como um híbrido entre recorte territorial e ponto de partida pois, como veremos mais adiante, cartografar junto às imagens que atravessam e são atravessadas pelas lutas ali desenvolvidas implica, também, em sermos levados a outros territórios e comunidades. Dessa forma, sendo este um espaço denso em experiências, significações e palco de disputas que marcaram, em diferentes momentos, o processo de reorganização do MLB na cidade, iremos tomá-lo como marco inicial para chegar a outros lugares.

Gestos Cartográficos – Entendemos o gesto cartográfico como o movimento de colocar sobre o plano as imagens, uma intervenção direta do cartógrafo. A despeito de qual seja a origem do procedimento de agrupamento ou de disposição sobre o plano, temos como fundamento a noção de *motivo*, de Flusser (2014): haveria nas coisas/pessoas/objetos (e também nas imagens) uma carga de energia e afeto, algo que não atua apenas a partir dos aspectos causais da vida ordinária.

⁴⁶ Manoel Aleixo da Silva, dirigente das Ligas Camponesas e do Partido Comunista Revolucionário (PCR) foi assassinado por agentes do DOPS/PE com um tiro nas costas em agosto de 1973 (MEMÓRIAS DA DITADURA, disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/manoel-aleixo-da-silva>).

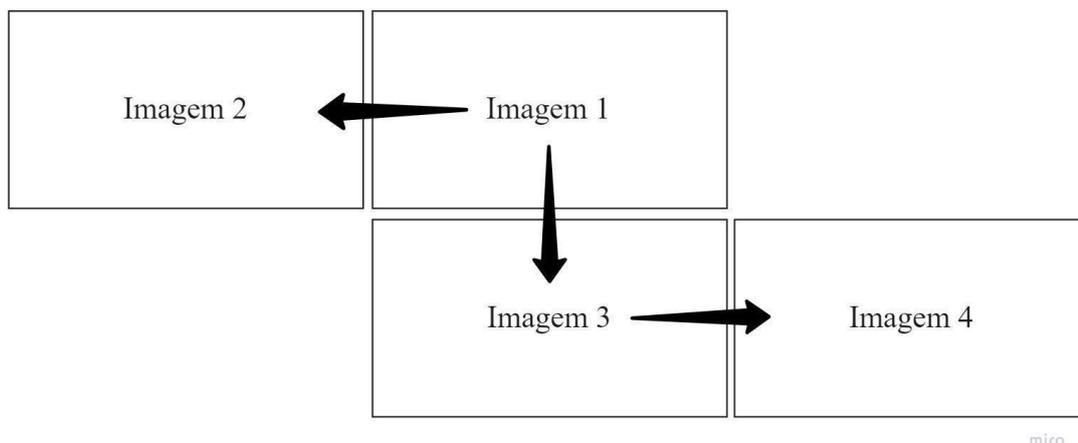


Figura 21 - Esquema dos Gestos Cartográficos.

Cada um dos gestos irá encaminhar, através de associações, a cartografia para novas direções, produzindo avizinhamentos entre imagens antes distantes e, também, alçamentos temporais e/ou espaciais - definiremos esta categoria a seguir. Em termos analíticos, são eles os operadores de aproximações/agrupamentos que nos permitem constelar diferentes imagens a partir de linhas de força e/ou elementos comuns internos a elas, mas também referentes a seus processos. Em alguma medida, são análogos às pranchas de Warburg ou às constelações de Benjamin.

Alçamentos – Como explicamos antes, partiremos de um terreno específico para, através dos gestos cartográficos, nos movermos *através, junto e com* as imagens para diferentes tempos e lugares. Assim, chamaremos de alçamentos - palavra que, segundo o dicionário Oxford, é o “ato ou efeito de alçar(-se)” - aos deslocamentos espaciais e temporais de maior alcance produzidos por essas associações. É dizer, se uma imagem (ou conjunto de imagens) nos faz, através de um gesto cartográfico, deslocar até uma luta em outro tempo ou lugar, produziu-se na cartografia um “alçamento”. Além da literalidade de seu significado, escolhemos o termo pelas possibilidades de reverberação em castelhano (*alzamiento*): insurreição, motim, rebelião.

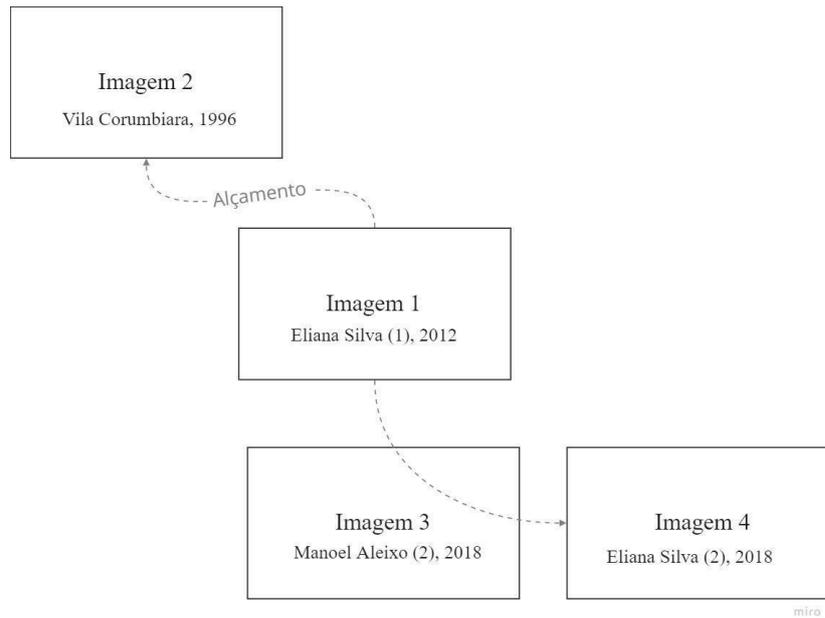


Figura 22 - Esquema dos Alçamentos Temporais e/ou Espaciais.

Se os gestos deslançam processos de aproximação e desdobramento *através, junto e com* as imagens, os alçamentos são consequências dessas aproximações e se dão a partir das imagens em relação, dando a ver aspectos e linhas de força que as atravessam.

Para apresentar o esquema que trazemos na *Figura 22*, se retomarmos o gesto cartográfico hipotético representado na *Figura 21* e imaginarmos que: a *Imagem 1*, realizada na Ocupação Eliana Silva (1) em 2012, evoca, simultaneamente, as imagens 2 (que remontam a determinada situação na Vila Corumbiara em 1996) e 3 (realizada na Ocupação Manoel Lisboa (2) em 2018); e que a *imagem 3*, por sua vez, está relacionada à *imagem 4* - capturada na Ocupação Eliana Silva (2) no mesmo ano. Temos, então, ao aproximar quatro diferentes imagens, dois alçamentos: um em direção à Vila Corumbiara no ano de 1996 e outro que, em uma articulação um pouco mais complexa, atravessa dois espaços em duas distintas temporalidades. O processo de mapeamento desses imbricamentos temporais e espaciais são potentes ferramentas analíticas já que, como veremos nas operações cartográficas que se seguem, dão a ver permanências, continuidades e rupturas na experiência de produção e disputa dos territórios. Além disso, chamam a atenção para as irrupções e espirais do tempo histórico, articulando imagens e situações não apenas em uma relação temporal linear e causal, mas a partir de outros regimes de historicidade.

Meio⁴⁷ – Em *Recordar e Escavar*, Walter Benjamin afirma que “a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas” (BENJAMIN, 1987, p. 239). Compartilhamos com o filósofo alemão essa perspectiva arqueológica que vê a memória como o meio onde encontramos as experiências soterradas - buscamos trazer para a cartografia os rastros dessas vivências (lembranças, contextos, conjunturas, processos, emoções etc). Ora partindo de nossas experiências, ora trazendo falas de personagens, entrevistas ou trechos de conversas, e ainda em condições híbridas, definiremos como *meio* os relatos e descrições de contextos que permeiam os processos de colocar em relação e articular as imagens.

Aproximamos dessa concepção de “meio” a perspectiva de Roberta Romagnoli sobre o processo cartográfico quando, em uma passagem de seu artigo *Cartografia a relação entre pesquisa e vida (2016)* que compartilhamos no capítulo anterior, a autora afirma que “cada pesquisador e cada objeto de estudo habitam um ‘meio’, circulam em formas de se relacionar, constituindo um território que envolve marcas, estratos, conexões, relações” (p.44). E, assim, “são essas relações que devem ser mapeadas no método cartográfico, para se conhecer a realidade em sua complexidade” (ROMAGNOLI, 2016, p. 45). Nesse sentido, em nosso cartografar o “meio” torna-se o espaço – simultaneamente narrativo, analítico e associativo – onde podemos acessar e colocar em relevo as diferentes relações e conexões das imagens com as experiências e os territórios.

Movimentos Cartográficos – Os movimentos são, em sua definição sociológica, um conjunto de ações produzidas por um grupo de pessoas que têm um objetivo comum. No nosso caso, cada movimento cartográfico é fruto de um ou mais gestos que agrupam/associam imagens e, ao fazerem desdobrar a cartografia, podem (ou não) produzir alçamentos que nos levem a espaços/tempos distintos. Esses diferentes gestos que compõem um determinado movimento têm em comum um motivo, uma pulsão. Como exemplo, trazemos os dois primeiros movimentos cartográficos: o *movimento cartográfico 1 – Imagens Relâmpago* tem por ímpeto a fundação de um regime de tempo/espaço; por sua vez, o *movimento cartográfico 2 - Corpos como Trincheiras* é movido pelo ímpeto de demarcação e constituição do território.

⁴⁷ Aqui cabe um agradecimento direto ao professor André Brasil que, durante a banca de qualificação realizada em dezembro de 2020, destacou a relevância do relato como componente da metodologia proposta. A partir dessa sugestão, encontramos em Walter Benjamin (1987) o diálogo teórico que nos permitiu elaborar a noção de memória enquanto meio.

2.2. Primeiro movimento cartográfico: Imagens Relâmpago

Escolher o terreno onde hoje está a Ocupação Manoel Aleixo (2) como epicentro da investida analítica que aqui propomos implica em definir essa primeira aproximação também a partir de imagens. Como sugere Porto Gonçalves (2002), entendemos que os territórios são produto do processo de tessitura das relações e disputas de poder no seio da sociedade e todo espaço geográfico, em co-ação com essas tessituras, produz em sua constituição um lastro histórico. Nesse impulso cartográfico, qual é, então, a imagem que nos permitirá pensar a relação entre historicidade, geograficidade e as imagens neste território específico?



Figura 23 - Primeiro gesto cartográfico.

De autoria (ainda) desconhecida e realizada na primeira manhã da Ocupação Eliana Silva (1), a *Imagem 1* foi uma das fotografias que teve maior alcance na divulgação *on-line* logo nos primeiros dias da comunidade. Surgida no dia 21 de abril no terreno onde, cinco anos depois, também iria nascer e ser despejada a Ocupação Temer Jamais e, ainda, onde hoje está a Ocupação Manoel Aleixo (2), a Eliana (1) é o marco da reorganização do MLB na cidade de Belo Horizonte. Além disso, foi um processo fundamental para a formação de algumas das principais lideranças comunitárias e coordenações do Movimento no estado de Minas Gerais. O urbanista e pesquisador Thiago Lourenço, que elaborou, como voluntário, o projeto urbanístico para os assentados e dedicou sua dissertação *A Cidade Ocupada* (2014) a descrever e analisar, entre outros, esse processo, nos conta:

A primeira ocupação Eliana Silva foi preparada por nove meses. O MLB constituiu núcleos no Barreiro e em alguns outros bairros, na perspectiva de uma reorganização de suas bases. Segundo o militante Leonardo Péricles (2013 b, militante e morador), esse processo resultou em encontros estaduais do movimento e culminou no Terceiro Congresso Nacional do MLB, em outubro de 2011. A mobilização no Barreiro se dava em bairros e vilas próximos ao local onde seria a ocupação, como a Vila Santa Rita. Uma coordenadora das ocupações Eliana Silva I e II, Poliana de Souza Pereira Inácio, morava nessa vila e relata como entrou em contato com o MLB e aderiu ao movimento: “Eu peguei um mosquitinho que falava assim: ‘Lute pela casa própria, você que mora de aluguel ou de favor, venha conhecer o movimento’. Era isso. O MLB não falava nada de ocupação. Eu fui porque falou lute pela casa própria. Eu falei, caramba, preciso lutar pela casa própria” (Inácio, 2014, militante e moradora) (LOURENÇO, 2014, p. 52).

Poliana Souza e Leonardo Péricles, que oferecem os relatos trazidos por Lourenço em sua pesquisa, e também são importantes interlocutores do nosso trabalho, se tornaram mais tarde parte da Coordenação Nacional do MLB e, nos anos que se seguiram, participaram ativamente dos processos de constituição e resistência de várias outras comunidades.

Outro aspecto importante que Leonardo Péricles descreve na entrevista que concedeu, ainda em 2013, para Lourenço, diz respeito ao modo como essa e outras imagens foram concebidas/produzidas. Ainda sem uma comissão de comunicação própria formada,

foi estruturada uma rede de apoio antes da ocupação propriamente dita, “para que nos primeiros dez minutos de entrada no terreno já pudéssemos divulgar nos blogs, lançar no Facebook, contactar a imprensa. Ela funcionou durante todo o processo, incluindo a fase do despejo e a segunda ocupação: essa parte da comunicação e da rede de apoio é central, porque se ficarmos isolados, nós não damos conta” (Péricles, 2013b, militante e morador) (LOURENÇO, 2014, p. 52-53).

É dizer, as imagens realizadas no bojo das ações do MLB naquele momento eram, fundamentalmente, produzidas por aliados e ocupantes que o faziam de modo intuitivo/espontâneo. Ainda sem ter constituído um pensamento e uma prática próprios de comunicação e registro, algo que seria elaborado ao longo dos anos seguintes (2013, 2014 e 2015), tal modo de produção terá também um impacto formal nesses registros - aprofundaremos essas reflexões ao longo deste capítulo.

Voltando à imagem, nela vemos: em primeiro plano Vítor Souza sentado próximo à margem esquerda do enquadramento e vestindo uma camisa onde podemos ler “Enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito”; no segundo plano, algumas barracas de lona que servem como moradia provisória das famílias e, na última porção do quadro, o vale que hoje, sete anos depois, está coberto por ocupações. Junto à fileira de montanhas que limita o quadro

ao fundo, os bairros consolidados da cidade formal e suas estruturas de asfalto e concreto. Em outra oportunidade, em que pensávamos sobre como olhar para a luta das Ocupações Urbanas, quando colocadas em perspectiva histórica junto ao desenvolvimento das limitadas políticas habitacionais brasileiras, também partimos dessa mesma fotografia para, destacando alguns dos principais aspectos evocados pela articulação desses três planos, escrever:

As terras que vemos foram cedidas em comodato pelo governo do estado a empresas privadas sob o pretexto da consolidação de um complexo industrial na região, porém, quase três décadas depois, grande parte das glebas se tornaram alvo de grilagem e especulação nunca tendo, de fato, consolidado o projeto ao qual foram destinadas e gerando prejuízos milionários aos cofres estaduais. É uma imagem que, em alguma medida, nos conta como parte significativa das cidades nascem, e se fazem. Antes abandonadas e agora destinadas à moradia através da ação direta popular, evidenciam um fazer-cidade enquanto “uma dinâmica, uma dialética, uma relação necessária” que evidencia, não uma definição prévia do objeto cidade, mas os “processos e, portanto, a política que impulsiona o movimento necessário à sua existência, às suas reprodução e transformação” (AGIER, 2015, p. 483) (BEMFICA, 2020a, p. 551).

Como uma das primeiras imagens a serem produzidas e a circularem publicamente nas redes a partir da luta e reorganização do MLB em Belo Horizonte, há algo muito forte que pode emergir de sua leitura quando pensamos na relação entre esses três planos: as palavras nas costas da criança, a cidade formal ao fundo e as barracas de lona sobre as terras (antes griladas e abandonadas). Porém, tomando em densidade a história e a experiência nesse (e desse) terreno e articulando-as à trajetória do MLB de um modo mais amplo, são ainda mais complexas as possibilidades de leitura.

Ana Caroline de Almeida, em seu artigo *A centralidade de um olhar à margem: paisagens verticais do cinema brasileiro contemporâneo* (2019), recupera a proposição feita por Édouard Glissant quando traz a noção de paisagem vertical:

Uma paisagem de pé, onde o desvanecimento até o infinito é imediatamente submetido ao comprimento de um pé de homem, única largura cultivável de uma vez, e, conseqüentemente, onde a perspectiva não encontra a menor razão de correr para longe (GLISSANT, 2014, p. 60).

Opondo-a à perspectiva ocidental clássica – pela qual imperam as linhas do horizonte, pontos de fuga e a noção de horizontalidade – o pensador martinicano aproxima sua proposição do que definirá como “um universo da representação ‘simultânea’, que para os Astecas ou os Incas vai de baixo para cima, do presente para o passado mais mítico, e que é solidária da experiência

(da visão) de uma postura vertical na continuidade das coisas e dos seres” (GLISSANT, 2014, p. 60). Na leitura de Almeida,

Uma vez que se entende que o “comprimento do pé de um homem” é a experiência de vida, sua e dos seus, que seu corpo carrega e que, portanto, a paisagem que ele observa está sempre tomada por sua memória e por um inconsciente coletivo [...]. O que essas paisagens contam, com toda a verticalidade da memória que vai “de baixo para cima, do presente para o passado”, é o que as constitui como paisagem (ALMEIDA, 2019, p. 19-20).

Diferente da perspectiva adotada pela pesquisadora - que aproxima em sua análise cenas de filmes nacionais dos anos 2010 em que as/os personagens miram a paisagem, e entende este gesto como eminentemente político, de reivindicação da paisagem para si -, não temos como centro as relações internas entre o personagem e a paisagem. Porém, a ideia de verticalidade/simultaneidade entre diferentes temporalidades aparece em nossa pesquisa de forma potente.

Considerando que estamos hoje em momento regido pelo *presentismo* – é dizer, a “perda da articulação entre passado, presente e futuro, que leva a viver num presente eterno em permanente dilatação” (LINDENPERG, 2010, p. 13) – e que esse processo é, muitas vezes, operado e reiterado pelo modo como lidamos com as imagens; pensar uma paisagem vertical com a qual nos relacionamos - uma vez que olhamos sempre a partir da experiência vivida e de nossas subjetividades, lançando sobre o que vemos uma simultaneidade de memórias no bojo das quais somos (nós mesmos e os espaços) constituídos – é reafirmar o lastro histórico dos territórios: não os vemos como são em uma dimensão puramente representativa e objetiva, mas sim a partir das experiências que os significam. Essa verticalidade parece dialogar com o regime de temporalidade benjaminiano, como sistematiza François Hartog:

Não apenas que o tempo dê lugar à descontinuidade, como também Benjamin questiona a nítida quebra entre passado e presente. Ele desenvolve uma concepção do tempo que, partindo do presente, traz o passado à atualidade do presente, o guarda, tomando por sua base a noção de *Jetztzeit* e lidando com o que ele denomina “rememoração”. [...] A imagem que melhor expressa esta operação é o raio de um relâmpago: uma iluminação recíproca do passado e do presente, de um momento do presente e um do passado, apenas por um segundo (HARTOG, 2013, p. 8).

Assim, como um relâmpago, nossa cartografia faz seu próximo gesto cartográfico:



Imagem 3



Imagem 1



Imagem 2

Figura 24 - Segundo gesto cartográfico.

Antes, quando debruçados sobre a *Imagem 1*, estávamos sentados sobre a terra junto ao garoto, vendo diante de nossos olhos o fazer-cidade em sua complexa dialética expressa no espaço - aquela de que nos falava Michel Agier. Uma paisagem figurada em diálogo com as noções de perspectiva “clássicas”: extensa, ampla, profunda e com suas linhas de fuga. Sacada em plena luz do dia, fora da ameaça iminente de um despejo ou das urgências de um processo de ocupação em curso, a/o fotógrafa/o parece ter tido tempo de organizar, internamente aos três planos, uma semântica simples e objetiva: assim se fazem cidades. A desigualdade do acesso aos bens e direitos, fruto da natureza das relações entre capital e Estado (que já discutimos nos capítulos anteriores), é combustível para ações radicais de luta que, doutra mão, garantem moradia aos que não têm. É, como definiria Patrícia Birman, a ocupação como “um ato político, em suma, direcionado para edificar uma comunidade de interesses que afrontaria, pela desobediência às políticas do Estado, a recusa deste a lhes dar acesso aos direitos reclamados” (BIRMAN, 2015, p. 166- 167).

Agora, porém, aproximando essas três imagens (1, 2 e 3), tempos distintos são colocados em relação: o processo de ocupação do terreno durante a madrugada (*Imagem 2*); o garoto que olha a cidade a fazer-se no primeiro dia da comunidade (*Imagem 1*); o despejo da Ocupação Eliana Silva vinte e um dias depois (*Imagem 3*). Compartilham em si, e entre si, reverberações mútuas e múltiplas, como um centro pulsante que produz novos e diferentes desdobramentos a cada vez que retornamos o olhar sobre elas. Quando nos propomos a entender as imagens como formas pensantes e adotamos o gesto de cartografar como método, precisamos admitir os desdobramentos múltiplos que podem nos oferecer – o jardim de memórias vivas do qual falava Samain (2012) –, ainda que jamais os esgotemos. Como ao montar um filme ou enquadrar uma cena, a cada escolha por uma imagem (ou conjunto de imagens) deixamos de falar/fazer outras tantas. Antes de seguir desdobrando, passemos a uma apresentação das imagens 2 e 3.

*Imagem 2*⁴⁸

Filmada por um aliado que se voluntariou para gravar a madrugada do dia 20 para 21 de abril de 2012, noite em que nasceu, após nove meses de gestação, a Ocupação Eliana Silva (1), essa é uma das primeiras imagens em movimento feitas junto ao MLB “em ação”, no estado de Minas Gerais, de que se tem notícia⁴⁹. Realizada em um único plano sequência de aproximadamente 7 minutos, seu intuito fundamental foi produzir um arquivo que serviria à memória do Movimento. Junto a outras imagens produzidas no período, o plano ficou guardado por anos dentro de um disco rígido até que dois projetos o trouxeram à tona: o documentário institucional *Quem luta, conquista! Uma história dos 20 anos do MLB* (2020), realizado pela Comissão Nacional de Comunicação do MLB, e o curta-metragem *Videomemória* (2020), Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito). Em nenhuma das duas obras o plano entrou na íntegra, tendo sido operados, em montagem, cortes internos nos dois casos.

Ao narrar as primeiras horas da Eliana Silva, Leonardo Péricles conta: “Era uma hora da manhã, logo que entramos no terreno chegou a polícia, tinha até helicóptero e várias viaturas, foi uma pressão gigantesca. Nós ficamos a madrugada inteira numa tensão muito grande”

⁴⁸ Para ajudar na compreensão da proposta que desenvolvemos, disponibilizamos nas notas de rodapé *links* para acesso às imagens aqui reunidas. Para facilitar a fruição, deixaremos os vídeos pré-programados para iniciarem sempre na minutagem dos planos que trouxemos para nossa cartografia, ficando a critério do leitor ou da leitora assistir ou não a toda a obra.

⁴⁹ Para assistir ao trecho correspondente à *Imagem 2* no filme *Videomemória* (2020), acesse: https://youtu.be/r_AwYAE4LII /. Para assisti-lo no filme *Quem luta, conquista! Uma história dos 20 anos do MLB* (2020): https://youtu.be/PEcNXAdw_2s?t=21.

(PÉRICLES *apud* LOURENÇO, 2014, p. 53). Imersa entre os ocupantes, a *mise-en-scene* da cena constrói entre o helicóptero policial e o movimento social uma linha de força e tensão. Com a baixa exposição inerente à situação filmada (afinal, operava-se uma câmera de mão amadora em meio a um terreno vazio e sem iluminação), é o holofote do helicóptero que ilumina a cena e dá a ver tudo o que o dispositivo registra.

Capturada pela presença vertical e intimidadora do aparato militar, a sequência inicia com um plano direto do céu completamente escuro onde, em um contra-picado ao extremo, vemos o *flaire* causado pelo confronto direto da fonte de luz. O som do veículo se impõe. Em seguida, buscando em terra os protagonistas da ação, a câmera se volta para o grupo imediatamente à frente e, pouco a pouco, os movimentos da fonte de luz do helicóptero sobre o terreno nos revelam a bandeira vermelha do MLB. Em seguida, como relâmpagos, à medida que o feixe vasculha o terreno, vemos as pessoas: homens, mulheres, idosos e crianças aparecem e desaparecem na imagem à medida que a iluminação oscila. Como quem responde à ameaça vinda do céu, as famílias sem-teto respondem, entoando palavras de ordem: “MLB, essa luta é pra valer!” e “Ocupar, Resistir e Construir!” (VIDEOMEMORIA, 2020).

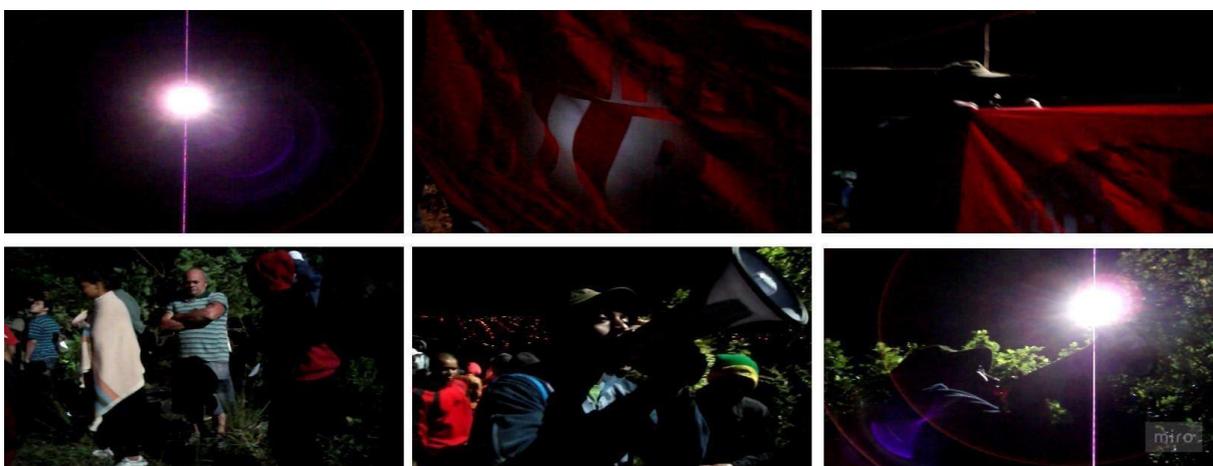


Figura 25 - Fotogramas retirados do filme *Videomemoria* (2020).

Em determinado momento, a câmera enquadra, em primeiro plano, Leonardo Péricles, que, com o megafone em mãos, responde à ostensiva presença da PMMG:

Essa aqui é uma luta justa! Quem tá desse lado aqui são famílias pobres que não têm recursos para construir sua moradia própria! Vou pedir a compreensão da polícia militar. Essa aqui é uma luta do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas e são 350 famílias que estão aqui no terreno. Vim pedir a compreensão de todos, nós queremos dialogar! Nós queremos dialogar

com a polícia militar, nós queremos dialogar com o governo do estado, nós queremos dialogar com a prefeitura de Belo Horizonte (QUEM, 2020).

No início da fala, logo quando Leo pega o megafone, a câmera o enquadra frontalmente e, enquanto o holofote militar ilumina seu rosto, vemos ao fundo as luzes da cidade sobre o vale e, entre as costas da liderança e o horizonte, um numeroso grupo de pessoas sem-teto - estamos diante de uma imagem que, como a do garoto que observa a paisagem, afirma muito sobre o que testemunha e registra. Em seguida, o operador abaixa mais a câmera e deixa incluir no quadro o helicóptero no céu, repetindo, em alguma medida, o enquadramento do plano que abre a sequência. Entretanto, se no início da cena as luzes militares pareciam exercer uma força e escolher o que mostrar, agora o movimento é inverso e são os ocupantes que interpelam a polícia: “Essa terra aqui é terra devoluta! [...] nós temos a documentação do cartório que comprova que essa terra não cumpre sua função social!” (QUEM, 2020).

Imagem 3⁵⁰

Mas ocupar não é permanecer, e os dois despejos sofridos pelo MLB neste mesmo terreno (Eliana Silva, 2012, e Temer Jamais, 2016) testemunham e colocam em evidência uma outra dimensão fundamental dessa relação:

É sabido que o direito de propriedade não é facilmente posto em questão pelo Estado e que, historicamente, ele prevalece sobre o direito de posse ou do dispositivo constitucional “concessão por uso especial”. No entanto, é importante considerar que, constitucional e legalmente, o direito à propriedade é submetido a limites e a expectativas que dizem respeito ao seu “uso social”. A não aplicação desses limites, isto é, os abusos cometidos em nome do direito à propriedade, tornada pública pelo movimento da ocupação, transformou, bem ou mal, um ato considerado “ilegal” em um evento político (BIRMAN, 2015, p. 171).

Em uma ação marcada por uma série de abusos e violências, a Ocupação Eliana Silva (1) foi despejada na manhã do dia 11 de maio de 2012:

Eram mais de 400 policiais fortemente armados, sem contar com o Choque e com o GATE, porque tavam lá também aqueles homens de preto, que são extremamente absurdos, que são extremamente monstros, com o rosto tampado... ai gente, é de doer assim, mas todos cobertos, todos cobertos... que não tem coragem de mostrar o rosto, que eu acho que eles são piores ainda que a polícia militar, que eles não mostram, é tanta truculência, é tanto absurdo que eles fazem que eles não têm coragem de andar com o rosto cru, mostrar

⁵⁰ Para assistir ao vídeo, acesse: <https://youtu.be/bB8phxADP8I>.

quem eles são. Todos sem identificação, todos sem identificação, você não conseguia ler o nome dos caras. [...] Era cavalaria, tinha muito cavalo, muito cavalo. Cachorro, muito cachorro, muito cachorro, muito cachorro. Aquela carga viva que eles andam, tinham uns dois caminhões de carga viva, então era muita polícia, era muita coisa, mais do que precisava, era só 350 famílias, sendo que nem todas estavam dentro da comunidade, a maior parte tinha saído pra trabalhar. Muita mulher e criança. Você botar arsenal de guerra como esse pra despejar mulher e criança, foi a pior coisa que eu pude ver na minha vida. Eu nunca vi, eu nunca vi uma situação como aquela, e eu espero ver nunca mais (SOUZA, 2016) (ALMEIDA; BAHURY; BEMFICA, 2017).⁵¹

O *frame* que vemos na *Imagem 3* foi extraído justamente de um dos vídeos que circularam no dia do despejo da Ocupação Eliana Silva (1), em maio de 2010. Em um período onde o MLB ainda não tinha uma estrutura própria de comunicação, essas imagens foram filmadas e postadas pelo canal do CRESS-MG (Conselho Regional de Serviço Social de Minas Gerais), com o título: *Dizemos NÃO! ao Despejo da Ocupação Eliana Silva* (MOVIMENTO [2012] 2020c). O vídeo articula quatro planos tomados à distância e conta com algumas intervenções como câmeras lentas, *zoom* digitais e destaques na imagem que colocam em evidência a violência praticada pela polícia do estado no dia. A cartela que abre o material anuncia seu contexto de realização: “Nós e toda a imprensa fomos impedidos de acompanhar a ação de despejo realizada pela Polícia Militar, no dia 11 de maio, contra a Ocupação Eliana Silva (BH). Veja neste vídeo as imagens que conseguimos captar. Note que é possível ver os policiais agredindo uma cidadã”.

Apesar das normativas militares regulamentarem as ações de despejo e terem em seus manuais orientações explícitas quanto ao acompanhamento das operações por parte de órgãos como o Ministério Público, Conselhos Tutelares, SAMU, Bombeiros e também da própria imprensa, a imensa maioria das reintegrações acontece sem que sequer sejam seguidas as regras da corporação (ALMEIDA; BEMFICA, 2018). Naquele dia não foi diferente, confirmando o que já informava uma nota que circulou amplamente nas redes sociais na manhã daquele domingo:

Urgente!!!!!!!!!!!!!! A polícia promove um cerco de 1 km de raio na ocupação Eliana Silva não permitindo o acesso de qualquer um às proximidades da ocupação, inclusive a imprensa. O aparato policial é ostensivo e prometem promover a desocupação do terreno dentro de 45 minutos (BITTENCOURT *apud* LOURENÇO, 2014, p. 57).

⁵¹ Esse é apenas um dos muitos relatos sobre as violências e abusos cometidos ao longo do despejo. Em “Cerco militar e despejo da ocupação Eliana Silva: uma aproximação etnográfica” (ALMEIDA; BAHURY; BEMFICA, 2017) nos debruçamos mais sobre essa experiência e organizamos relatos de moradoras e moradores que testemunharam a ação.

Capturados do alto de uma via próxima e com a ajuda de uma teleobjetiva, os planos publicados pelo CRESS-MG dão conta de parte dessa ostensividade e violência.



Figura 26 - Fotogramas extraídos do vídeo *Dizemos NÃO! ao Despejo da Ocupação Eliana Silva* (MOVIMENTO, [2012] 2020c).

Logo após a saída da cartela de texto, entra um plano geral capturado em uma imagem telada - chapada e sem distância evidente na relação de profundidade entre as camadas internas do plano, em função do uso da teleobjetiva - onde podemos ver, na fronteira entre o terreno onde havia sido feita a Ocupação e os limites da comunidade Camilo Torres (também uma ocupação urbana), fileiras de ocupantes sendo vigiadas por unidades da cavalaria. Em seguida, corta-se para um plano tomado metros abaixo, que enquadra algumas barracas de lona. Assistimos de longe, em um plano que não produz identificação ou individualização das ações, à atuação de dois coletivos de agentes públicos: enquanto funcionários da Secretaria de Limpeza Urbana (SLU) desmontam as barracas, uma guarnição da Tropa de Choque persegue uma mulher que estava no terreno - ação destacada por um círculo vermelho sobre a imagem.

Através do som podemos acompanhar a conversa entre duas pessoas que, longe do centro da ação, falam ao lado da câmera: “A lá, tá vendo? A lá, ó... nó. Ó, meteu na mulher, zé. Ó lá, zé. Nó, arregaçou ela toda” (voz 1), em seguida, o mesmo plano se repete em câmera lenta e sem som, dando ênfase à ação dos militares. Ao fim dessa sequência, um comentário feito por uma segunda voz anuncia o que o próximo corte dará a ver: “A lá, ó, a polícia vai meter o cavalo em cima deles, olha só. Eles não estão nem aí não, olha lá” (voz 2). A imagem que vem a seguir repete o plano conjunto anterior, porém agora, montados em seus cavalos, os militares avançam sobre pessoas que estão a pé no terreno, o diálogo em *off screen* se desenvolve: “Agora eles pôs pra atacar mesmo, olha ali” (voz 1), afirma uma das pessoas. “Enfrentar essa polícia aí é besteira, não adianta você querer enfrentar eles não” (voz 2), responde a outra. Passados alguns segundos, ouvimos: “Ali, o pessoal da prefeitura está arrancando as barracas” (voz 1) (MOVIMENTO, [2012] 2020c), intervenção sonora que, novamente, anuncia o corte seguinte:

voltamos a uma imagem muito parecida com aquela em que vimos a mulher ser espancada pelos policiais do Choque, porém agora a guarnição está com formação em bloco (todos juntos, ombro a ombro e organizados em fileiras compactas) deslocando-se pelo terreno, enquanto agentes da SLU retiram as últimas lonas das últimas barracas que ainda restam sobre o terreno.

Com esses dois gestos, constitui-se, assim, o primeiro movimento cartográfico e, junto a ele, instauramos um regime de tempo e espaço a partir do território. Ao aproximar verticalmente essas três imagens, muitas coisas reverberam. A história se adensa, projetando sobre o garoto, que olha a cidade fazer-se, a intensidade da ação de ocupar conduzida pelo MLB na noite anterior e a violência policial que permeia e acompanha a história da Eliana Silva (1), desde seu momento zero, até o despejo no dia 11 de maio daquele ano. Nosso objetivo aqui não é esgotar as possibilidades de análise ou apontar modos específicos de leitura. Ao olhá-las, queremos deixar que pensem juntas - daí a potência metodológica da aproximação cartográfica, que também poderíamos validar se, como propõe Ana Caroline Almeida (2019) em sua pesquisa, pensássemos a partir de Aby Warburg e do *Atlas Mnemosyne*.

2.3 Segundo movimento cartográfico: Corpos como trincheiras

Como apontamos antes, nossa cartografia se movimenta, a cada gesto, para uma ou mais direções. Por isso, ao longo de seu desenvolvimento, em alguns momentos iremos retomar imagens e acontecimentos, buscando não uma linearidade ou um nexos causal entre fatos, mas aproximações movidas *pelas e nas* imagens realizadas ao longo das lutas do MLB. Desse modo, queremos retomar agora a *Imagem 2*, para - a partir da intensidade visual e sonora daquela madrugada - reverberar outras imagens que se desdobram em um novo gesto cartográfico:



Imagem 4



Imagem 2

miro

Figura 27 - Terceiro gesto cartográfico.

Se no movimento cartográfico anterior apresentamos aquele que foi um dos primeiros registros audiovisuais realizados junto ao MLB a que hoje temos acesso, a *Imagem 4* é a fotografia mais antiga a remontar o processo de organização popular que deu origem ao Movimento, a Ocupação Vila Corumbiara⁵². E, assim, deslocando-nos mais de 15 anos no tempo, através do primeiro alçamento temporal e espacial, chegamos a ela a partir de uma linha de força que impulsiona os corpos que, mesmo sob ostensiva presença da polícia, materializada em cena pelo helicóptero, insistem em lutar: o passado que move a ação no presente da *Imagem 2*.

Localizada ali mesmo no Barreiro, a pouco mais de dois quilômetros da Manoel Aleixo (2), na vista zenital dos mapas que a *Google* nos oferece do bairro, reconhecemos rapidamente os aspectos de sua história cravados no nome das ruas: Rua dos Revolucionários, Rua Manoel Lisboa, Rua Carlos Lamarca e Rua Lenin. Em sua contribuição para o livro *No Tremor do mundo* (2020), Poliana Souza conta um pouco dessa história e explica a escolha pelo nome que batizou a comunidade – símbolo da reorganização do Movimento na cidade:

[Poliana Souza:] O MLB nasce em Minas Gerais e em Pernambuco quase ao mesmo tempo. Aqui em Minas, na ocupação da Vila Corumbiara, em 1996, com a Eliana Silva à frente, quando o movimento ainda não havia sido criado. Eliana Silva estava à frente e foi uma das principais lideranças que se destacou na organização do MLB e que se engajou na luta por moradia e por direitos para trabalhadoras e trabalhadores da periferia. Esta foi uma ocupação muito complexa, com muita repressão, que ficou marcada na história da cidade, mas acabou tendo muitas conquistas, colhendo bons frutos e grandes resultados. Foram a partir dessas experiências de Minas e Pernambuco que o MLB se organizou. E de lá pra cá, o MLB cresceu, a Eliana Silva entrou na luta pela regularização, depois pelo ônibus, pelo transporte. Assim o movimento foi se desenvolvendo e realizou ocupações no Rio Grande do Norte, por exemplo, e outros estados também. Aqui em Belo Horizonte construiu a ocupação Irmã Dorothy. Em 2009, a Eliana Silva faleceu de câncer de mama e, com a morte dela, o MLB ficou um pouco desarticulado durante um certo tempo em Minas Gerais, embora já fosse um movimento grande nacionalmente. Em 2011, ou seja, dois anos depois, o movimento volta a se organizar com algumas lideranças que já trabalhavam com a Eliana Silva. A primeira ocupação que fizemos em Minas Gerais, após essa reorganização, foi batizada com o nome de Eliana Silva, em sua homenagem (ENTREVISTA, 2020, p. 175).

Lourenço chama a atenção para o fato de que a Vila Corumbiara não foi apenas um marco para o próprio MLB. Em alguma dimensão, a forma de luta e organização da comunidade

⁵² A escolha pelo nome homenageia os camponeses mortos pela Polícia Militar de Rondônia no ano anterior (1996) em função de um conflito fundiário. O fato ficou conhecido como “[Massacre de Corumbiara]”.

- sobretudo diante da repressão policial que foi mobilizada na época - pode ser lida como um “mito fundador” do ciclo de lutas por moradia que se desenvolveria no período seguinte:

Ainda no último ano da gestão de Patrus Ananias, em 1996, a insatisfação com esse estado de coisas deu origem à Ocupação Corumbiara, num terreno particular na região do Barreiro, no Vale do Jatobá. Sua organização foi feita pela Liga Operária (LOP) e pelo Partido Comunista Revolucionário (PCR). As 379 famílias participantes haviam integrado núcleos de sem casa e vinham se engajando no Orçamento Participativo da Habitação (OPH), mas perceberam que a oferta formal de moradias por essa via era ínfima diante da demanda. Bedê (2005, p. 221) observa que se desenvolveu a partir disso uma forma de organização popular até então incomum em Belo Horizonte, com demarcação regular de vias e lotes, cercamento da área, vigilância constante e revista de visitantes (LOURENÇO, 2014, p. 25).

Foi a partir de sua realização, e da experiência simultânea de organização da Ocupação Mércia de Albuquerque, em Jaboatão dos Guararapes (PE), que foi se dando o acúmulo necessário para a consolidação do MLB no Brasil. Serginaldo Santos, coordenador nacional e um dos fundadores do movimento, nos conta, em uma passagem do filme *Quem luta, conquista! Uma história dos 20 anos do MLB*:

O nosso primeiro desafio foi apontar um movimento que atendesse a necessidade da população. A gente via que os movimentos populares e associação de moradores estavam muito vinculados ao aspecto eleitoral. Então a gente procurou fazer um movimento que organizasse as massas, fundamentalmente, para lutar pela moradia. A gente tem outros eixos, como a educação, a questão do transporte e do direito à cidade. Mas o MLB nasceu fundamentalmente para fazer ocupação (QUEM, 2020).

Ao organizar as famílias para que, juntas, levantem-se pelo direito de morar dignamente, uma das partes centrais de sua tática de luta é a resistência.

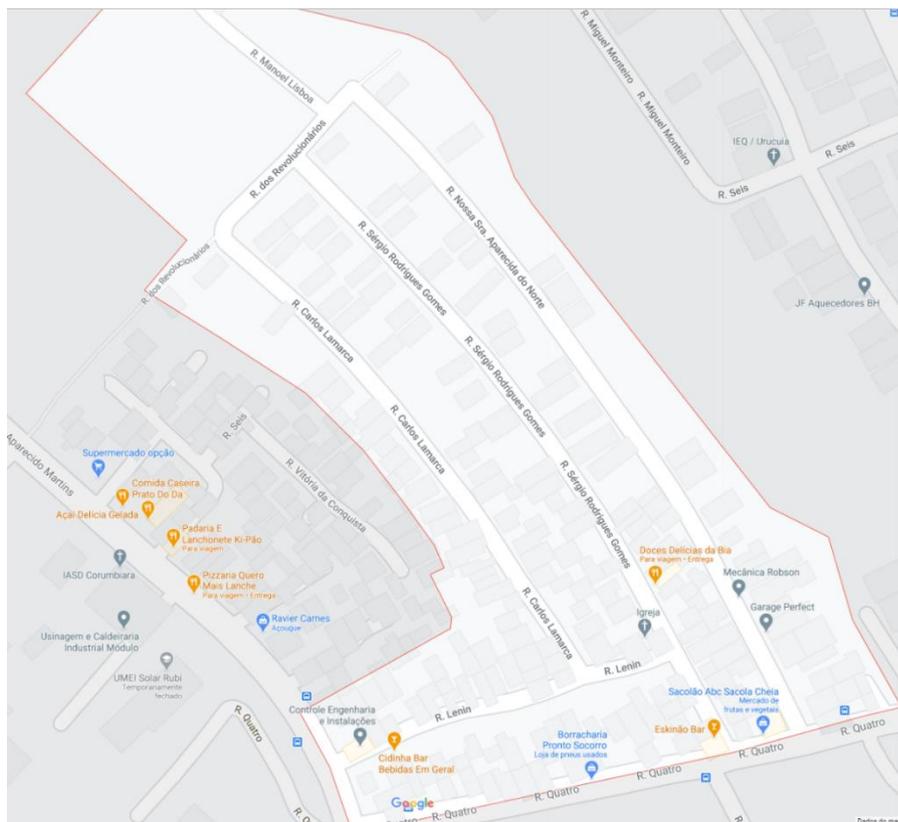


Figura 28 - Mapa da Vila Corumbiara (Fonte: *Googlemaps*).

Na *Imagem 4*, através da qual podemos acessar esse passado onde foi forjada Eliana Silva, bem como parte relevante da experiência e do acúmulo que impulsionam não só a ação em 2012, mas a organização do próprio Movimento, encontramos-nos com uma cena especialmente forte: corpos em linha demarcando o limite do território em disputa para resistir à ofensiva policial. Mas não qualquer corpo. São em sua maioria absoluta negros, grande parte mulheres e muitas delas segurando, em uma mão, crianças e, na outra, empunhando suas armas: paus e ferramentas de trabalho. Ao lutar pela terra, a palavra resistência não é um recurso retórico. E assim, através da linha de força desses corpos que se organizam e se alinham para, juntas e juntos, defenderem, de forma frontal e literal, o espaço que constroem, chegamos ao nosso quarto gesto cartográfico:

Imagem 7



Imagem 6



Imagem 5



Imagem 4



Figura 29 - Quarto gesto cartográfico.

Corpos como trincheiras. Em mais um alçamento cartográfico, partimos verticalmente da imagem feita na Vila Corumbiara em 1996, para articulá-la com mais três imagens. Como linha de força comum, estão os corpos que se erguem e lutam, resistindo às tentativas sucessivas de violência operadas, em diferentes momentos e lugares, pelo Estado, em seu esforço reiterado para assegurar o primado do direito à propriedade sobre o direito a uma vida digna. O arco constituído pelo alçamento que o quarto gesto impulsiona perpassa três diferentes terrenos em três diferentes anos: *Imagem 4* - Vila Corumbiara (1996), *Imagem 5* – Eliana Silva (1) (2012), *Imagem 6* – Eliana Silva (2) (2012) e *Imagem 7* – Temer Jamais (2016).

Esse percurso, além de reiterar a atuação tática das famílias e militantes ao longo tempo, nos deixa ver também a constante violência praticada pelo Estado nos diferentes momentos conjunturais do Brasil e da capital mineira. A despeito dos governos (federais e estaduais) ou

das administrações municipais, jamais houve uma política suficientemente contundente para solucionar os conflitos fundiários e, muito menos, a desigualdade do acesso à terra. Ficando evidente o “histórico, estruturalmente dado e constituído, de marginalização e alienação do direito à terra e à moradia que cria as condições para que a luta pela superação dessas diferenças seja fundamentalmente política” (ALMEIDA; BEMFICA, 2018, p. 31). Não por acaso, a antropóloga Christine Chaves conta que, dentro do Movimento de Trabalhadores Sem Terra (MST), é muito repetida a frase “Terra é Poder”, jargão que pretende reiterar que a “questão fundiária tem vínculos históricos com o sistema político no Brasil” (CHAVES, 2002, p. 137). Passemos agora a uma breve apresentação dessas imagens.

Imagem 5⁵³

Apesar de não ter, à época, uma comissão ou prática de comunicação organizada, ao longo do despejo da Ocupação Eliana Silva (1), ocupantes que portavam celulares com câmera fizeram diversos e dispersos registros da ação da PMMG. Aqui cabe um adendo: naquele momento, não eram tão comuns, nem tão acessíveis, aparelhos equipados com sensores, espaço de armazenamento ou lentes de qualidade como os de hoje. Antônio Anastasia (PSDB), então governador do estado, comandava a polícia que executava, após vinte e um dias de cerco, a reintegração de posse que tinha como autora a Prefeitura de Belo Horizonte e a gestão de Marcio Lacerda (PSB).

Em um gesto de preocupação em guardar as memórias dessa experiência e, ao mesmo tempo, separar imagens que pudessem ser usadas nas audiências públicas e denúncias formais contra as diferentes instâncias do Estado, dirigentes do MLB, após o despejo, reuniram em um *HD* o material registrado espontaneamente pelas pessoas. Diferente das imagens 1 e 3, reunidas no segundo gesto cartográfico, esses arquivos, assim como no caso da *Imagem 2*, não circularam e vieram a ser retomados apenas recentemente, pelo filme *Videomemoria* (2020, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito).

⁵³ Para assistir ao plano em sua montagem no filme *Videomemoria* (2020), acesse: <https://youtu.be/ca-FLQVURN0>.



Figura 30 - Fotogramas extraídos do filme *Videomemoria* (2020).

O curta-metragem parte de diferentes materiais para construir um arco temporal, dar conta da experiência do despejo e conectá-la com o presente da Ocupação Eliana Silva (2). Um de seus núcleos estruturais é a montagem dos materiais de arquivo, entre eles o plano que aqui acionamos. Nele, assistimos através de uma viva câmera na mão, operada por alguém que se coloca do lado dos sem-teto, a formação de duas linhas de corpos. Em meio a uma cortina de fumaça e gás lacrimogêneo, posicionada em um dos pontos mais baixos do terreno, a câmera filma ao longe o avanço da Tropa de Choque da Polícia Militar e, no primeiro plano da imagem, vemos as pessoas (majoritariamente mulheres negras) se organizarem em linha e agarrarem-se aos braços umas das outras. À medida que dura o plano, vemos os militares, protegidos por longos escudos e pesados capacetes envidraçados, formarem em resposta uma outra linha de frente. Em um dos momentos finais da cena, revela-se uma mulher que, em meio a toda a tensão, empunha seu celular e insiste em filmar.

*Imagem 6*⁵⁴

Com uma duração pouco maior que vinte segundos, essa imagem foi feita durante as primeiras horas da Ocupação Eliana Silva (2) e é uma das poucas cenas de confronto que foram registradas naquela manhã. Apesar de ter sido veiculado originalmente por um canal de *Youtube* como parte de uma reportagem que cobria a ocupação, o plano foi realizado por um aliado que participou voluntariamente da cobertura. Hoje, o material está montado logo nas primeiras seqüências do documentário institucional do MLB, como cobertura para a seguinte passagem:

O MLB representa algo que existe em nosso povo antes de existir o MLB, que é a luta pelo nosso território [...]. Desde que chegou os colonizadores que expulsaram os índios de suas terras, que não deram terra para o povo negro, para o povo pobre, é história do povo tentando ter seu lugar, sua casa e obter seu território (QUEM, 2020).

⁵⁴ Para assistir ao plano montado no filme *Quem luta, conquista! Uma história de 20 anos do MLB* (2020), acesse: https://youtu.be/PEcNXAdw_2s?t=64.

Apesar dos momentos iniciais de confronto, a Ocupação Eliana Silva (2) resistiu, conseguiu impedir o despejo e, mesmo depois daquelas mesmas famílias terem sofrido um violento despejo alguns meses antes, o MLB

estabeleceu ali uma comunidade que até hoje desenvolve importantes projetos de autonomia. Com creche, biblioteca e programas de alfabetização de jovens e adultos, as famílias da Eliana Silva (2) têm conseguido manter parcerias com a sociedade e setores do Estado que modificaram a correlação de forças e garantiram a estabilidade e uma crescente consolidação do bairro (ALMEIDA; BAHURY; BEMFICA, 2017, p. 14).

O filme *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (2020), que também será acionado adiante, faz um retrato íntimo e imersivo na comunidade. Desse plano fixo com curta duração, fica uma imagem forte e sintética da capacidade de reorganização e de renascimento, através da luta.

*Imagem 7*⁵⁵



Figura 31 - Fotogramas extraídos do vídeo *DENÚNCIA!...* (MOVIMENTO, [2016] 2020a).

Neste plano, que compõe um vídeo amplamente circulado nas redes sociais e que denuncia violência e violações de direitos durante o despejo da Ocupação Temer Jamais (2016), a câmera e seu operador são parte da linha de corpos. Com a câmera na mão, o plano começa com um pelotão do Choque marchando sobre a Avenida Perimetral e assumindo posição para iniciar o despejo. Em seguida, através de um movimento híbrido entre uma panorâmica e um chicote, a câmera nos revela a fileira de corpos em continuidade com o ombro do operador. Vemos em formação homens, mulheres e crianças que, mais uma vez, fazem de seus corpos trincheiras para defender o terreno ocupado. Outro chicote, este mais rápido, e estamos frente a frente com a primeira linha do pelotão: vai começar o despejo. Através de um corte somos

⁵⁵ Para assistir ao plano acesse: <https://youtu.be/ZpnfZCOql08?t=298>.

levados ao outro lado da avenida, atrás dos militares, e de lá vemos as primeiras bombas e tiros de borracha que dão início à ação.

Formada por cerca de 200 famílias em setembro de 2016, pouco tempo depois da consolidação do Golpe que derrubou Dilma Rousseff e colocou no poder seu vice, Michel Temer (a quem, em tom de recusa, o nome da ocupação fez menção), a Ocupação Temer Jamais existiu por algumas horas e foi despejada pela prefeitura de Márcio Lacerda em pleno período eleitoral. A violenta operação da PMMG, que, na época, era comandada pelo então governador Fernando Pimentel (PT), além de retirar as famílias do terreno, resultou em uma perseguição a militantes por toda a região, ao longo de mais de 12 horas, que envolveu o uso de helicópteros, viaturas e bombas de gás nas comunidades e ocupações de toda a região: Paulo Freire, Eliana Silva, Camilo Torres, Irmã Dorothy, Nelson Mandela e Horta.

Além de dar a ver novamente os corpos como trincheiras disputando aquele terreno, diferente de todo o conteúdo que vimos até aqui, esse plano compõe um material audiovisual próprio do Movimento, constituído já dentro de um pensamento de comissão. Com uma estrutura narrativa completa, está composto por imagens de diferentes câmeras que oferecem múltiplos pontos de vista ao longo da ação. Diferentemente de outros conteúdos que foram registros isolados de aliados ou ações espontâneas de ocupantes, esse material é fruto de um processo de cobertura complexo, pelo qual as imagens são “pensadas enquanto elementos táticos” (BEMFICA, 2020a, p. 302). Dessa forma, estão inseridas em um fluxo específico de produção e pensamento ao longo da ação que, como mostramos no diagrama abaixo, poderia ser resumido do seguinte modo:

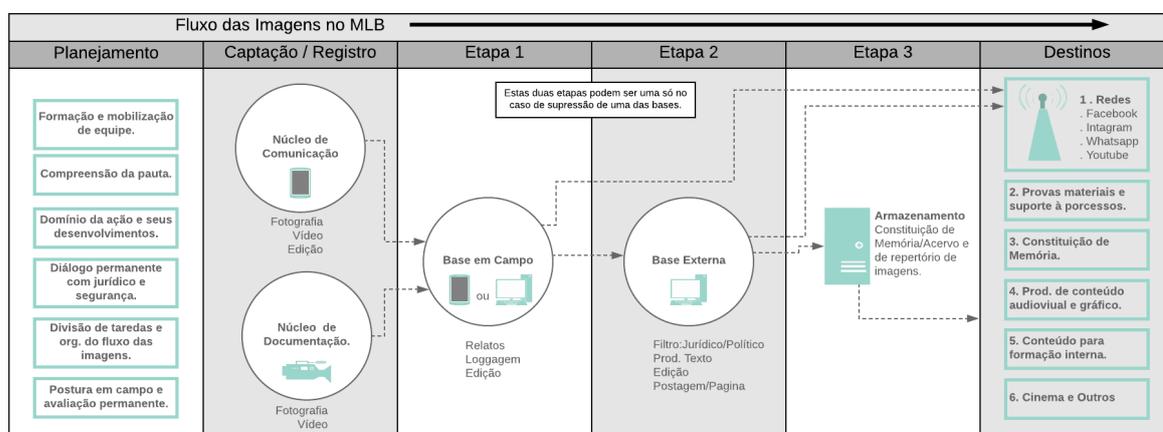


Figura 32 - Fluxo das Imagens no MLB (Fonte: BEMFICA, 2020, p. 302).

De modo amplo, o trabalho de comunicação e registro junto ao MLB se conforma a partir de cinco orientações centrais: linha política; constituição de memória e acervo; preservação das pessoas e da segurança; apoio ao trabalho jurídico; e produção de conteúdo (BEMFICA, 2020a). Porém, é sempre importante destacar que esse pensamento de realização jamais é rígido e menos ainda burocrático. Ao contrário, atua como um norte que ajuda a pensar as posições em função do desenvolvimento das ações, mas sem imobilizar as pessoas que constroem a comunicação e, menos ainda, as imagens em si. Dessa forma, o diálogo, avaliação e compreensão permanentes são condições fundamentais para que o trabalho em comissão funcione.

Essa não foi a primeira experiência de comunicação e cobertura da Comissão de Comunicação do MLB; nos anos anteriores, diversos processos de luta já haviam sido filmados e divulgados por uma estrutura própria de comunicação. Porém, foi o primeiro material de denúncia de um despejo de uma comunidade organizada pelo Movimento a ser produzido em Minas Gerais. Assim, o vídeo abriga e acompanha todo o processo da curta vida da comunidade: as primeiras horas, a creche das crianças, o primeiro café, a primeira assembleia, a chegada da polícia, as tentativas de negociação, o autoritarismo da polícia, a ofensiva militar, o despejo e, finalmente, a perseguição pelo bairro⁵⁶. O material produzido ao longo deste dia foi fundamental para repercutir nas redes a denúncia e, também, como material de apoio ao Movimento durante a Audiência Pública, realizada na Assembleia Legislativa, alguns dias após o despejo. Além disso, como veremos mais adiante, dessa experiência de registro também saiu parte das imagens que compuseram o filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018).

Se o quarto gesto cartográfico foi motivado pela presença em quadro dos corpos como trincheira, fechamos o segundo movimento cartográfico aproximando imagens a partir do papel da câmera junto a essas disputas:



Figura 33 - Quinto gesto cartográfico.

⁵⁶ Para assistir ao vídeo na íntegra, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=ZpnfZCOql08>.

Partimos da *Imagem 7*, onde tínhamos a câmera ombro a ombro com as linhas de corpos que defendiam o território ocupado em 2016, para aproximá-la através desse quinto gesto cartográfico a outras três imagens. Buscamos essas articulações a partir da pulsão pela permanência e consolidação dos territórios frente à violência que o Estado e o capital exercem através de seus aparatos militares. Como vimos nas páginas anteriores, além da organização das famílias sem-teto para a resistência, as imagens fazem também parte dessa disputa, tornando-se elementos táticos e, a partir desse modo de apropriação da câmera, chegamos às imagens 8, 9 e 10.

*Imagem 8*⁵⁷

Através de mais um alçamento temporal e espacial, chegamos ao nascimento da Ocupação Paulo Freire, em maio de 2015. Realizada em um terreno a pouco mais de 500 metros do nosso ponto de partida, diferente da experiência da Temer Jamais, essa foi uma comunidade que conseguiu permanecer e alcançar, de forma relativamente rápida, sua estabilidade. Contribui muito para esse desfecho o fato de que a área sobre a qual vemos armadas essas barracas, depois de ter sido cedida em comodata pelo governo do estado para que indústrias fizessem ali suas plantas e gerassem empregos para a região, passou por um processo de grilagem e venda irregular. O que, além de ter gerado prejuízos milionários aos cofres do estado, deixou vícios na cadeia dominial que foram identificados pelos advogados do Movimento e impossibilitaram a emissão de uma ordem judicial para despejo das famílias.

O plano que trazemos faz parte do vídeo *Dois Anos de Paulo Freire!! Muita Luta e muita Garra* (MOVIMENTO, [2017] 2020b)⁵⁸, criado em comemoração ao segundo aniversário da comunidade, para ser exibido na ocupação e também circular nas redes. Sua estrutura é simples: a música *Sem Terra*, de Zé Ramalho, serve de base para que, sobre a mobilizadora trilha sonora, sejam montados planos do primeiro dia da comunidade, deixando ver o trabalho das famílias organizadas que ergueram, em poucas horas, espaços coletivos como creche, cozinha, banheiro e, claro, as barracas para se abrigarem do sol e da chuva. Abaixo apresentamos alguns desses quadros:

⁵⁷ Para assistir ao plano montado no interior do vídeo, acesse: <https://youtu.be/Y0JVBzPwZRw?t=100>.

⁵⁸ Para assistir ao vídeo na íntegra, acesse: <https://youtu.be/Y0JVBzPwZRw>.



Figura 34 - Fotogramas extraídos do vídeo *Dois Anos de Paulo Freire!! Muita Luta e muita Garra* (MOVIMENTO, [2017] 2020b).

O plano específico que constelamos aqui foi gravado ao longo da negociação com a Polícia Militar de Minas Gerais na manhã seguinte à noite em que a comunidade foi erguida. Como se trata de uma estrutura próxima à de um videoclipe, não conseguimos ouvir a conversa entre Poliana Souza e o policial que comandava a operação naquele dia. Em torno deles estão também outros policiais, advogados populares e militantes. Em algum momento, o militar indica que quer ver algo próximo à grade em volta do terreno; Poliana e o militar, então, atravessam a rua, aproximam-se da cerca do terreno e, ali, a coordenadora aponta para diferentes ocupações já consolidadas no vale. A câmera acompanha a todo tempo a situação, atravessando a rua junto com a ação e, ao final do percurso, deixa ver uma *Imagem 8*. Em primeiro plano o arame farpado e o braço da liderança que, esticado, aponta para que o policial, e também nós, vejamos em segundo plano as barracas da Paulo Freire e, ao fundo, o Vale das Ocupações, com suas casas de alvenaria sem reboco. Assim, com um gesto a *desalambra*, inverte-se na imagem a função da cerca e as grades, que antes serviam para proteger aquela propriedade, agora abrigam e protegem as pessoas que, como vimos nas cenas anteriores, insistem em fazer-cidade. O quadro desse momento nos remete a vários outros que, ao longo da cartografia, retornaram. Há, parece, uma insistência da paisagem desse vale em sempre retornar.

A câmera, como em outros momentos do vídeo, está permanentemente junto à liderança e constrói com seu quadro uma zona de observação da negociação. É o dispositivo operando em sua ambição (ou pretensão, talvez) de modelar a ação dos militares ou, ao menos, enquadrá-los, como quem diz: “eu estou aqui, eu estou te vendo!”. Essa mesma operação pode ser observada em outros conteúdos produzidos em situações semelhantes. Os vídeos correspondentes às imagens 7, 9 e 10 apresentam cenas filmadas em situações parecidas, onde quem registra parece buscar reiteradamente essa mesma relação com a cena. Outro aspecto que permeia esses conteúdos é a recorrente presença de uma ou mais câmeras e/ou celulares filmando dentro do quadro. Em alguns momentos são aparatos aliados, de comunicadoras e

comunicadores populares que fazem parte das equipes de registro. Noutros, são os militares, fardados ou não, que registram os ocupantes e seus aliados.

Sem fazer uma ocupação por moradia em Belo Horizonte desde agosto de 2012, quando renasceu a Ocupação Eliana Silva, a Paulo Freire marca o início de um novo ciclo de lutas do MLB que, nos anos seguintes, iria realizar três lutas expressivas: Temer Jamais, Manoel Aleixo e Carolina Maria de Jesus. Isso de modo algum significa uma apatia ou baixa atuação política nesse hiato. Muito pelo contrário. Se 2012 foi um ano chave para reorganização do Movimento, quando realizaram as duas Eliana Silva e se reapresentaram para a cidade, 2013 e 2014 foram, em todo o Brasil, anos marcados pelas lutas populares. Ao longo das Jornadas de Junho e dos atos contra a Copa do Mundo, o MLB esteve sempre presente e engajado, na multiplicidade de debates que pululavam naqueles anos, em pautar o direito à cidade, a reforma urbana e a moradia digna. Contribuindo para a construção de frentes de esquerda na cidade e participando ativamente de espaços como o COPAC (Comitê dos Atingidos pela Copa) e de algumas lutas que catalisaram muitas energias naquele período, como as ocupações da Câmara Municipal e da Prefeitura de Belo Horizonte. Outras lutas urbanas também estiveram em ascensão, como pela mobilidade (a exemplo dos movimentos Tarifa Zero e Passe Livre), pautas ambientais (Salve o Parque Jardim América e Fica Ficus, para citar algumas) e a eclosão do maior conflito fundiário urbano da América Latina, as Ocupações da Izidora.

Muitas foram as redes de organizações, ativistas, artistas, instituições e comunidades que se criaram ao longo desse período. O MLB, como outros movimentos sociais organizados que tinham atuações relevantes nas lutas junto às ocupações - a exemplo da Comissão Pastoral da Terra e as Brigadas Populares - também esteve presente nessas articulações. Em um artigo recente, em que fazem uma avaliação do desenvolvimento das lutas urbanas na cidade no último período, Marina Paolinelli e Thiago Canettiერი escreveram:

os movimentos sociais de Belo Horizonte passaram por um amadurecimento que indicou um duplo movimento: por um lado a radicalização das ações e, por outro, a hibridação de várias pautas ligadas à vida na cidade. Essa estratégia tem, a nosso ver, uma razão de ser: a radicalidade e a articulação dos vários ativismos são uma poderosa ferramenta para a resistência contra o urbanismo neoliberal. De movimentos que se submetiam à política criada pela gestão municipal, insuficiente na provisão de habitação, as organizações populares deslocaram-se para a ação direta, com um destaque na formação e consolidação de ocupações organizadas – enquanto estratégia de luta, de produção de moradias e de criação de narrativas políticas de resistência (PAOLINELLI; CANETTIERI, 2019, p. 846).

Partes relevantes dessas “narrativas políticas de resistência” foram construídas junto e através das imagens.

Comunicadoras/es, cineastas e artistas compuseram os espaços de troca e compartilhamento dessas redes. As oficinas de audiovisual e fotografia, assim como sessões de cinema e exposições comunitárias, passaram a fazer parte do dia a dia dentro das comunidades, onde, sem dúvidas, já havia uma cultura de produção audiovisual espontânea e própria - como pudemos ver nos registros que foram cartografados até aqui. Em uma conversa durante o lançamento de dois filmes realizados na Izidora (*Memórias de Izidora, 2016/20* e *Izidora: Dias de Luta, Noites de Resistência, 2020*)⁵⁹ promovida pela plataforma LONA - Cinemas e Territórios, Edinho Vieira falou sobre a profusão de imagens que marcaram aqueles anos:

Várias pessoas filmavam, registravam as ocupações do seu próprio jeito, registravam as manifestações. A Izidora veio muito no período dessa ascensão das mídias digitais. Num período em que você consegue ter acesso ao *facebook*, ao *twitter* e várias outras redes em que você consegue postar vídeos. Então as pessoas tinham mais essa intuição de gravar a comunidade, até porque elas achavam importante denunciar (DEBATE, 2020).⁶⁰

No mesmo sentido, Douglas Rezende – que foi apoiador, oficinairo, pesquisador e realizador nesse período – sugeriu que pensássemos as ocupações da Izidora como coletivos não só de “produção do espaço, autoconstrução, de hortas, de um outro modo de viver na cidade... mas, junto com isso, era também uma comunidade de cinema. Essas imagens eram parte desta produção material da comunidade, do território” (DEBATE, 2020).⁶¹

Na forma como vemos, todo esse acúmulo de experiências, esses espaços de trocas, junto e através das imagens, contribuíram para a constituição da prática de registro dessas lutas. Além de ter formado diretamente pessoas como Edinho Vieira e Sthefany Paula – ambos então moradores da Izidora que se tornaram comunicadores, cineastas e militantes –, grupos de pessoas interessadas em contribuir com a luta se aproximaram e passaram a participar, como militantes ou apenas como apoiadoras/es, das lutas que as ocupações e o MLB desenvolviam.

⁵⁹ *Memórias de Izidora* (Vilma da Silveira, João Victor da Silveira, Kadu Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende, 54min, 2016) foi construído em um processo de pesquisa e partilha de imagens junto à Ocupação Esperança, na Izidora. Já o segundo, *Izidora: dias de luta, noites de resistência* (Edinho Vieira, Raquel Rodrigues e Sthefany Paula, 30min, 2020), é fruto de um processo de oficinas de formação em comunicação no bojo do projeto Ocupa Mídia. Ambos foram realizados por moradoras e moradores da região da Izidora e estão disponíveis na Mostra Acervo da LONA – Cinemas e Territórios, mostra-plataforma online organizada pelo MLB (www.mostra-lona.com.br/acervo).

⁶⁰ Fala feita durante o Debate *online* realizado pela Lona - Cinemas e Territórios através do canal de *Youtube* do MLB, em junho de 2020 (DEBATE, 2020).

⁶¹ Fala feita durante o Debate *online* realizado pela Lona - Cinemas e Territórios através do canal de *Youtube* do MLB, em junho de 2020 (DEBATE, 2020).

Talvez pareça excessivo fazer toda essa digressão para apresentar um vídeo de aniversário de uma ocupação montado sobre uma música. Mas, na realidade, se olharmos como conjunto para tudo o que move esse gesto cartográfico (e, talvez, todos os outros, em alguma medida), é essa trama de relações que construiu as condições para que as diferentes câmeras estivessem onde estavam e participassem da constituição histórica desses espaços.

Imagem 9⁶²

Como acontecerá em outros momentos de nossa investida cartográfica, esse plano, assim como na *Imagem 7*, também compõe o vídeo *DENÚNCIA! VIOLÊNCIA e ILEGALIDADE durante despejo da Ocupação Temer Jamais* (MOVIMENTO, [2016] 2020a). Retornamos, assim, ao terreno que é nosso ponto de partida, porém no momento imediatamente seguinte ao início da ação policial.

Em mais um desdobramento da paisagem vertical que se desvela em nosso mergulho, estamos agora com os dois pés no chão e assistindo à retirada dos ocupantes enquanto tentam escapar das bombas de gás que caem sobre o terreno. A presença desse plano provoca dois alçamentos. O primeiro remonta a 2012 e oferece uma perspectiva abissalmente oposta àquela constituída pela *Imagem 2*, deixando ver que o desenvolvimento da prática de registro audiovisual dentro do MLB permitiu que, poucas horas depois do despejo, estivesse nas redes e nas mãos dos advogados um material editado com pontos de vista imersos na ação. Além disso, somos colocados novamente diante daquele mesmo horizonte da *Imagem 1* que, ao retornar, não poderia ser, ao mesmo tempo, tão semelhante e tão diferente do que vimos quando dali nos aproximamos pela primeira vez: não há expectativa de uma cidade a fazer-se, mas, sim, a violência da remoção.



Figura 35 - Fotogramas extraídos do vídeo *DENÚNCIA!...* (MOVIMENTO, [2016] 2020a).

Eram muitos os dispositivos que filmavam aquele dia e a montagem nos permite acompanhar a ação por vários ângulos e pontos de vista (muitas vezes as texturas mesmas das

⁶² Para assistir ao plano montado no vídeo original, acesse: <https://youtu.be/ZpnfZCOq108?t=348>.

imagens nos informam sobre a natureza em mosaico dessa compilação). Entre as variações de situação que quem opera as câmeras se propõe a filmar, podemos ver a ação truculenta da polícia, vítimas sendo feridas ou capturadas e acompanhar o grande grupo de pessoas que foge em busca de abrigo. Como comentamos antes, mesmo após o despejo, foram 12 horas de contínua perseguição na região, e as pessoas buscaram se proteger nos bairros próximos. Em umas das últimas sequências, chegamos, junto com um homem que carrega uma mulher ferida nos braços, debaixo da grande árvore que fica justo na Avenida Comandante Che Guevara, esquina com Rua Manoel Lisboa. É a Ocupação Eliana Silva (2).

Infelizmente, a Temer Jamais não foi a única ocupação despejada naquele período. Alguns meses depois, em maio de 2017, a Ocupação Manoel Aleixo (1) – que dá nome ao território que temos como ponto de partida - também foi despejada em Mário Campos (RMBH). E, assim, através do movimento das pessoas que buscam abrigo após a violência estatal, e do corpo ferido que é carregado, fazemos mais um alçamento até a *Imagem 10*.

*Imagem 10*⁶³

“Isso é uma guerra de imagens! Estamos em uma guerra de imagens”, falou certa vez Leonardo Péricles, morador da Ocupação Eliana Silva e então coordenador nacional do MLB (BEMFICA, 2018, p. 70). A assertiva de Péricles foi dita enquanto, junto com advogados populares, apoiadores e militantes do Movimento, preparava a intervenção que formularia, diante da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), uma denúncia formal sobre o despejo da Ocupação Manoel Aleixo. Toda a reunião daquele dia se dava a partir de um procedimento central: assistir ao material bruto na íntegra, gravado pela comissão de comunicação, e, a partir desse material, elaborar o argumento de defesa e denúncia.

Surgida na cidade de Mário Campos em maio de 2017, a comunidade durou pouco mais de 12 horas e sofreu um violento despejo que, além de deixar sem casa centenas de famílias, resultou na prisão do militante Renato Amaral e em um tiro de bala de borracha na boca de Gabriela Souza, que, com apenas 14 anos, perdeu seis dentes. Diante da violência e das sucessivas violações operadas pela Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG), a ocasião talvez seja paradigmática para refletirmos sobre o papel das imagens no ápice do conflito e seu desenvolvimento posterior:

⁶³ Para assistir ao plano montado dentro do vídeo original, acesse: <https://youtu.be/o9pHLvOwtYM?t=251>. Já para assistir ao vídeo completo, use o link: <https://youtu.be/o9pHLvOwtYM>.

Em um primeiro momento, garantindo que - mesmo estando os ocupantes em um relativo isolamento, pois se trata de uma cidade pequena nos limites rurais da RMBH - uma ampla rede nacional pudesse acompanhar em tempo real o processo pelas redes sociais. Ao todo, somando-se as redes próprias do MLB, as da comunidade e a de aliados como a Mídia Ninja, a avaliação do alcance das redes naquele dia foi de mais de um milhão e meio de pessoas. Cabendo destacar que a transmissão ao vivo deste dia chegou a ter mais de mil espectadores simultâneos. Em um segundo momento, os planos filmados ao longo do processo serviram como provas materiais apresentadas para a corregedoria da polícia, Ministério Público e em audiência pública na Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Vale dizer que a longa duração e persistência dos planos foram fundamentais para evidenciar as violações policiais em curso e a inocência dos militantes. Por fim, em um terceiro momento, foram, junto com entrevistas feitas posteriormente, montados no vídeo da campanha *Sorria Gabi*⁶⁴, que arrecadou fundos para financiar o tratamento para recomposição do rosto e da boca de Gabriela (BEMFICA, 2020a, p. 11).

É impossível não falar em guerra e em luta quando olhamos para essa imagem ou tentamos uma aproximação/análise exclusivamente formal dela. Com a intensidade deste plano e a violência desta imagem, concluímos o segundo movimento cartográfico. Deixando coexistir os dois movimentos iniciais que desenvolvemos até aqui, dá-se a ver a seguinte trama:

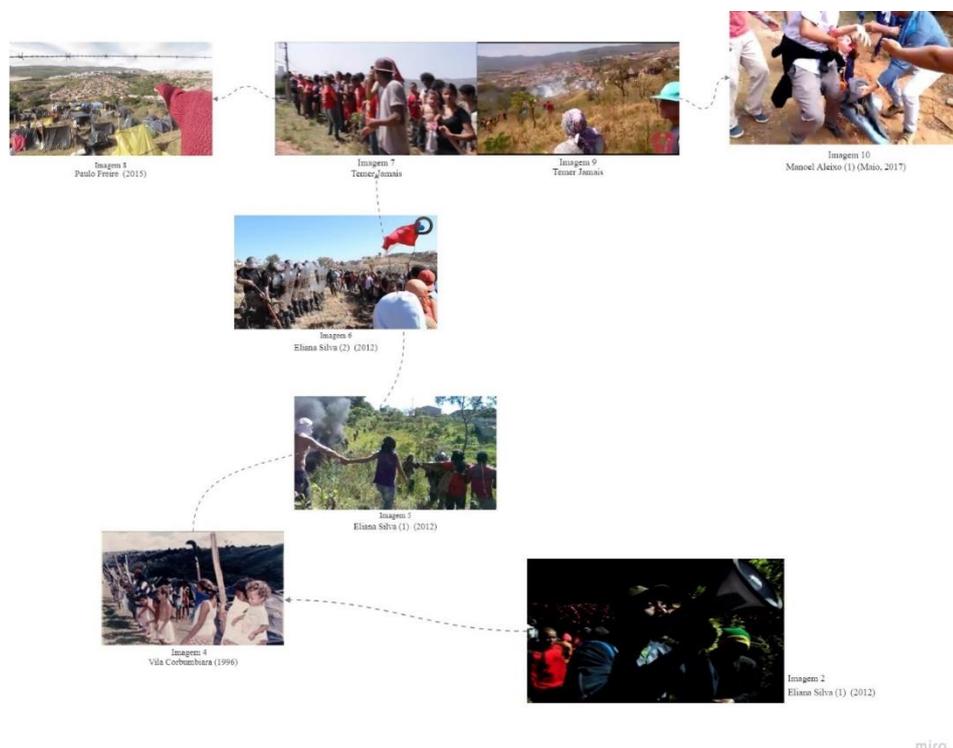


Figura 36 - Segundo movimento cartográfico: Corpos como trincheiras.

⁶⁴ Para assistir ao vídeo produzido para a campanha #SorriaGabi, acesse: https://youtu.be/lpDE_c90yG4.

Após realizarmos estes dois primeiros movimentos cartográficos, chegamos a uma trama já complexa de imagens que começa a construir nossa cartografia. Com os dois gestos de *Imagens Relâmpago*, localizamos o território e constituímos um regime de tempo e de historicidade através da relação entre a fotografia do primeiro gesto e os dois planos com ela articulados no gesto seguinte - a iluminação mútua do passado e do presente, de que nos fala Benjamin. Em um paralelo com a noção de paisagem vertical de Glissant (2014), desdobramos a cartografia através de alçamentos temporais e espaciais movidos *junto, com e a partir* de imagens que se articulam e começam a formar um “jardim de memórias vivas”, como disse Samain (2002). Assim, em *Corpos como trincheiras*, partimos da capacidade de levantar-se e resistir às violências do Estado (que se iniciam na falta de direitos, passam pela violência das ameaças, para terminar na truculência do despejo) para trazer imagens realizadas nas condições limite das ocupações: o enfrentamento direto com as forças policiais.

Ao abrimos mão de uma compreensão linear da história ou de uma representação plana da relação entre os lugares (aquele mapa rígido do qual nos falou, ainda na introdução, Suely Rolnik), começa a se desenhar um percurso de relação entre os acontecimentos e as imagens neles produzidas, que parece reforçar a sobreposição de camadas temporais que conformam a experiência do território enquanto lugar de disputas, atravessamentos e exercício de uma coletividade. Em alguma medida, como sugeria Cusicanqui (2010), é como se as lutas de determinado tempo reverberassem e ressignificassem as lutas do passado, formando uma espiral histórica.

Para facilitar a visualização do desenvolvimento da cartografia ao longo do laboratório, deste ponto em diante passaremos a inserir, ao final de cada movimento, um esboço cartográfico que inclua todos os gestos realizados até então. Neste caso, compartilhamos aqui sua configuração após a realização do primeiro e do segundo movimentos:



Figura 37 - Esboço cartográfico após a realização do primeiro e do segundo movimentos.

2.4 Terceiro movimento cartográfico: geografia e calendário da esperança

Gabriela, atingida no rosto por uma bala de borracha, é carregada em meio às nuvens de gás-lacrimogêneo para fora do terreno da Manoel Aleixo (1). Seu corpo prostrado e suas mãos sem força. Assustada, sua voz repete em meio a sons de bombas e tiros: “eu vou morrer, eu vou morrer!”. Essa imagem é forte demais para ser esquecida e os sentimentos que ela mobiliza tendem a criar um amálgama de dor e revolta que, por vezes, oferecem o risco de reduzir a luta das Ocupações à violência policial e de Estado.

Porém, foi durante uma visionagem coletiva, na qual assistimos a alguns vídeos produzidos naquele dia, que Adriel Pereira trouxe duas percepções que se tornaram fundamentais para o movimento cartográfico que aqui compartilhamos:

Faz 6 anos que eu convivo com ela. Seis anos que a gente faz as mesmas brincadeiras juntos, seis anos que a gente apronta na ocupação [Eliana Silva],

seis anos que a gente ajuda o MLB a fazer as Ocupações. [...] Uma das coisas que a Gabriela odiava era que, quando ela melhorou, as pessoas falavam: “E aí, você que é a Gabi do tiro?”. Ela estava sendo lembrada pelo tiro que ela levou. As pessoas tornaram ela especial porque ela levou um tiro, sem entender que a Gabriela é uma pessoa especial porque tinha 9 anos e ela tava numa ocupação ensinando para as pessoas como é que fala ocupação, que não é invasão. E as pessoas começam a entender que a Gabriela era especial depois que ela tomou um tiro, sem entender que ela começou há 6 anos atrás explicando o que era ocupação pra moradia (PEREIRA, 2019).

Um pouco mais adiante, na mesma conversa, completa:

E tem pessoa que até hoje fala que a Gabriela tomou um tiro porque ela estava no lugar errado, na hora errada, porque a polícia disse que a Gabriela não tinha que estar lá. E a gente vê uma falta de preparo da Polícia Militar, inclusive na lei, porque está no Estatuto da Criança e do Adolescente, fala que a criança pode ter vida política na forma da lei. Está na Constituição. E, mesmo assim, a polícia alega que ela não podia estar lá porque ela era criança. Tem que lutar! E a gente, enquanto morador de ocupação, a gente entende que a nossa luta começa por moradia e a gente tem que lutar pela escola e por tudo. Mas tudo parte da sua casa e, se você tá em casa, você vai abrir os olhos para lutar por outra coisa. [...] É o que a Gabriela faz todos os dias: “eu tenho minha casa mas, enquanto eu tiver um sem-teto, eu vou ser um sem-teto” (PEREIRA, 2019).

Hoje com 20 anos, Adriel é militante da juventude do MLB e da União da Juventude Rebelião (UJR). Além disso, é músico e tem uma atuação muito intensa em diferentes igrejas evangélicas próximas a seu bairro. Vive na Ocupação Eliana Silva desde os 9 anos de idade, tendo chegado lá no primeiro dia de ocupação. É um dos melhores amigos de Gabriela, com quem, juntamente com outras crianças, formavam, ao longo dos primeiros anos da Ocupação, um unido grupo de amigas e amigos. Ser criança e viver em uma comunidade periférica em luta constrói possibilidades outras de infância: se os pais, mães, irmãs e irmãos estão envolvidas (os) no cotidiano político do bairro, essa é uma realidade que rapidamente cobra sentido e força também das crianças. E, assim, logo nos primeiros meses da Ocupação, fundaram juntas (os) a União das Crianças Revolucionárias (UCR), uma forma engajada de brincadeira insurgente que envolvia reuniões, estudos e muitas brincadeiras políticas nas comunidades. Nesse caminho, além de terem contribuído diretamente para dezenas de lutas pela cidade (nos encontraremos com eles em outras imagens), participaram de diversas oficinas de formação e realização audiovisual, que foram também espaços de elaboração e ação sobre suas realidades.

Mesmo que não possamos jamais relevar ou normalizar a dor provocada pela ação da PMMG durante o despejo em Mário Campos, depois de cartografar entre violências e resistências durante agudos momentos das disputas pelos territórios, propomos aqui um

movimento cartográfico interessado nas possibilidades de construção afirmativa de vidas junto a essas lutas, partindo, nesse primeiro momento, dessa outra possibilidade da infância. Chegamos, assim, ao sexto gesto cartográfico e colocamos, ao lado do plano em que Gabriela é socorrida, a *Imagem 11*:



Imagem 11
Eliana Silva (2) (2014)



Imagem 10
Manoel Aleixo (1) (Maio, 2017)

Figura 38 - Sexto gesto cartográfico.

Imagem 11

Provocando um alçamento temporal e espacial, nos deslocamos até uma tarde de sábado na creche comunitária da Ocupação Eliana Silva, em outubro de 2014. O plano começa com Alexandre, que também faz parte do mesmo grupo de jovens amigas e amigos que cresceram juntas (os) na Eliana Silva, apontando uma caixa para a câmera e, ao fundo, ouvimos Adriel se aproximar enquanto repete euforicamente: “Tô vendo tudo, tô vendo tudo! Tô vendo tudo!”. Em seguida, Jackson também aparece segurando um objeto muito parecido. Ao longo do minuto que se segue, vemos os três amigos, na época crianças com idades entre nove e onze anos, explorarem o entorno olhando através das caixas, alternando-as de mão em mão. “Agora vem cá vocês me mostrar, mostra pra câmera o que vocês estão vendo”, convida o cinegrafista que registra o momento. Alexandre vira sua caixa e nos damos conta de que aqueles objetos são câmeras escuras artesanais e, a partir desse momento, a câmera digital passa a filmar o que os garotos veem.

Sobre um despolido improvisado, começa a ganhar forma e nitidez uma imagem: em primeiro plano, Adriel segura sua câmera escura e, ao fundo, a Av. Comandante Che Guevara

e as casas da Eliana Silva - como era de se esperar, em função do efeito óptico, o plano está “de cabeça para baixo”. Ele tenta escapar do quadro, mas Alexandre o chama de volta à cena: “Adriel, volte aqui, fi. Você é meu artista”; o garoto volta para o centro da imagem e abre um sorriso. A câmera se desloca levemente e muda o enquadramento, agora vemos Adriel de cabeça para cima e sorrindo, a cena segue, enquanto ele explica para o amigo como foi o processo para que se tornasse possível ver através daquela câmera. Um corte nos faz voltar brevemente no tempo, até o início da oficina “Redescobrimo a imagem”⁶⁵, quando as câmeras escuras ainda eram apenas folhas de cartolina abertas sobre uma mesa na Creche Tia Carminha⁶⁶. Sem que nenhuma palavra de instrução seja dita, passo a passo vemos surgir da mão dos jovens e crianças da Eliana Silva as caixas que reproduzem a estrutura da primeira “máquina de imagens” e, fundamentalmente, o princípio óptico que permite, há mais de um século, a existência da imagem-técnica.

Sem a película fílmica, onde a luz que se projeta no interior da caixa possa ativar os halletos de prata, ou um sensor digital, que capture a luminância para, através de percurso eletrônico, transformar em *pixels* as cores do bairro, são a imaginação e a memória de Gabriela, Adriel, Alexandre, Jackson, Izaque, Aline, Joyce, Lorryne, Tatá e outras garotas e garotos que vemos ao longo dos registros daquele encontro, o material sensível (ou meio) de registro e fruição daquela experiência. Em um tempo em que vivemos cercadas e cercados por uma profusão de imagens em contínua e múltipla produção e reprodução, dar um passo atrás e construir com as mãos uma ferramenta que permita observar atentamente a formação de imagens do mundo, diante de nossos olhos, parece se configurar, de fato, uma forma de (re)descobrimo. Como mostra o vídeo-registro daquele encontro, frases como “estou vendo a casa da minha avó”, “estou vendo a sua casa”, “você está de cabeça pra baixo”, “olha, mãe!” ou, retomando as palavras de Adriel, “eu tô vendo tudo! eu tô vendo tudo!” (VÍDEO-REGISTRO, [2015] 2022) foram recorrentes ao longo daquela tarde enquanto as crianças e jovens redescobriam, através da imagem, a Eliana Silva.

⁶⁵ Na ocasião, essa oficina foi ministrada a nosso convite pela antropóloga canadense radicada no Pará, Véronique Isabelle.

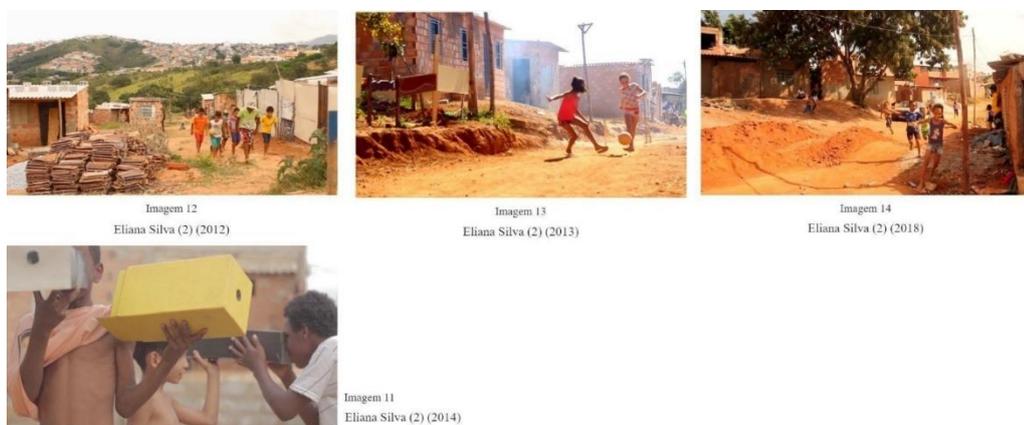
⁶⁶ Construída através de mutirões e financiada através de uma campanha de financiamento coletivo, a creche, que recebe dezenas de crianças ao longo da semana, aos fins de semana abriga oficinas e outras atividades comunitárias.



Figura 39 - Fotogramas retirados do registro em vídeo da oficina “redescobrimo a imagem”.

Apesar de já terem tido contato com câmeras diversas vezes, as simultâneas imediatez e efemeridade da imagem produzida artesanalmente por eles pareciam provocar um encanto e manifestar-se com especial força. As brincadeiras entre amigos que se tornaram “artistas”, cenários cotidianos, cinegrafistas que não filmam e câmeras artesanais que não registram, pareciam destituir o seu estatuto de imagem-técnica e evocar seu lugar como imagem-imaginada. Uma dimensão pictórica do mundo que se fazia, desfazia e refazia a cada movimento de quem operava a caixa.

Para a maioria daquelas pessoas, não era a primeira vez que entravam em contato com uma oficina ligada à fotografia, cinema ou produção audiovisual de um modo mais amplo. Inclusive, muitas delas haviam participado da construção de roteiros e atuado em filmes de ficção que, de modos diferentes, tematizavam a experiência da infância naquele território. E, assim, através da relação dessas juventudes com essa realização, em nosso sétimo gesto cartográfico, atravessamos três curtas-metragens de oficina, realizados em parceria com Anderson Lado Beco:



miro

Figura 40 - Sétimo gesto cartográfico.

Filósofo, educador e cineasta, Anderson transitou em diferentes espaços ao longo de sua carreira e buscou explorar as possibilidades de pedagogias emancipatórias quando articuladas com o audiovisual. Assim, entre cursos regulares e oficinas pontuais diversas, seu trabalho tem como marca a introdução à linguagem e produção audiovisual junto às crianças e adolescentes, através de propostas de realização filmicas que, partindo das realidades de seus educandos, refletem sobre o universo em que estão. Um dos motores dessas experiências foi a proposta metodológica por ele desenvolvida e batizada de OPALA – Oficina de Produção e Alfabetização Audiovisual.

Como poderíamos esperar de uma trilogia, os filmes realizados junto à comunidade da Eliana Silva partilham algumas coisas – personagens, cenários, brincadeiras e elementos de seus enredos. Seus roteiros, ainda que com diferentes nuances entre si, deixam ver uma estrutura recorrente: há um desejo comum entre um grupo de crianças que, juntas, devem encontrar uma solução para um problema, de modo a realizar esse desejo. Para a trama avançar, as personagens devem contribuir criativamente e encontrar soluções para os novos problemas que se impõem. O futebol também aparece como elemento recorrente no universo da criança envolvida, o “jogar bola” como um grande objetivo que funciona como motor das três diferentes narrativas.

Pelos modos como interrelacionam imagem, território e a construção criativa da vida no bojo dos processos das ocupações, de modo um pouco distinto do que fizemos em algumas das imagens anteriores, ao longo deste gesto interessam-nos as obras em sua totalidade, e não apenas uma cena ou plano. Por essa razão, partilhamos a seguir algo do enredo desses curtas, colocando em relevo aspectos que nos despertam especial interesse.

Imagem 12

A Rua é Pública (Anderson Lado Beco, 2013) não é apenas o curta que abre essa série, como é o primeiro filme para cinema feito junto às lutas do MLB em Belo Horizonte. Protagonizado por Vítor Souza, o mesmo garoto que observa sentado no chão o horizonte da *Imagem 1*⁶⁷, a história se desenvolve a partir da vontade, nutrida por ele e seus amigos, de encontrar um espaço para jogar bola. Através de uma mobilização feita de porta em porta (vale notar, uma abordagem típica no processo de organização de movimentos sociais de bairro como o MLB), o grupo de garotos cresce pouco a pouco, à medida que as cenas iniciais se desenvolvem, até formar um número suficiente para realizar uma partida: “temos a bola e os

⁶⁷ Assim como Vítor, algumas das pessoas que já encontramos nas outras imagens e outras que veremos nas imagens seguintes aparecem atuando neste e em outros filmes.

amigos, o lugar a gente arruma!”, diz o protagonista em algum momento. A partir daí, desafios mais complexos se impõem para o coletivo. Em cada lugar que tentam jogar há um adulto com um motivo para impedi-los: ora é a roupa que vai ser estendida, noutra a parede em construção de uma casa em obras ou a janela de vidro que não pode ser quebrada.

Filmado logo nos primeiros meses depois de estabelecida a Ocupação Eliana Silva (2), nos planos podemos ver o bairro ainda em processo de consolidação: barracos de madeirite, paredes sendo erguidas e as casas de alvenaria ainda compostas apenas por um pequeno cômodo. E é por este espaço, ainda em plena transformação, que Vítor, Kauã, Alexandre, Davizinho e outros garotos da Eliana transitam em busca do lugar ideal para a partida.



Figura 41 - Fotogramas extraídos do filme *A Rua é Pública* (2013).

Após terem sido rechaçados em todas as tentativas iniciais, um evento modifica o rumo das coisas: através da inserção de fotografias de arquivo, vemos serem abertas as primeiras ruas do bairro. Com isso, os garotos encontram, finalmente, espaço para jogar futebol na avenida principal do bairro. Conquistado o espaço, faltam ainda as traves para demarcar a área do gol. Eles tentam, com chinelos e garrafas pet, mas as soluções não funcionam. Em seguida, em uma sequência breve e ritmada, cujas ações remontam ao processo de montagem de barracas nas primeiras horas de uma Ocupação, o grupo constrói as traves com estacas de pau e, finalmente, parecem ter encontrado as condições perfeitas para que o jogo aconteça. Após pouco tempo de bola rolando, a partida é interrompida por Poliana Souza, que reclama com a meninada por estarem jogando na avenida. Vítor, em um plano com alguma intensidade dramática, responde: “ou, a rua é pública!” (A RUA, 2013). Está reivindicando mais um direito e ganha mais uma luta, agora o futebol das crianças tem lugar na Ocupação Eliana Silva.

Se essa história nos é contada a partir de uma perspectiva muito masculinista, onde os homens jogam bola e as mulheres lavam roupa (as três personagens femininas que o grupo cruza em sua trajetória estão envolvidas em tarefas domésticas), o filme lançado no ano seguinte daria uma resposta direta a esse problema.

Imagem 13

Apesar do curto intervalo entre as filmagens do primeiro curta e deste, ao longo das cenas houve uma relevante mudança na configuração urbana do bairro. Com o processo de crescimento bastante acelerado, um ano depois de realizado o primeiro curta, a Ocupação Eliana Silva (2) já tem o seu próprio campinho de futebol, e não é mais necessário jogar bola na rua. Neste curta, o problema é de outra natureza: Vitor, Alexandre, Kauã e outros garotos não deixam as meninas do bairro participarem do futebol: “vai brincar de boneca!”, diz um deles após o grupo expulsar as meninas do campo. Assim, o conflito que move o *Zaga de Bonecas* (Anderson Lado Beco, 2013) tem como centro a organização e elaboração tática das garotas da Eliana para resistir às restrições impostas pelos meninos do bairro e conquistar o direito de jogar futebol.

Lideradas por Gabriela, que percorre com o megafone a comunidade, convocando outras meninas a se somarem à luta (mais uma vez, as crianças se apropriam de táticas militantes para mobilização), as meninas decidem reunir um grande grupo e brincar com suas bonecas bem em frente a um dos gols do campo, desafiando o autoritarismo masculino. Provocados, a situação com os garotos evolui para uma partida de futebol “meninas contra meninos”. O jogo acontece e, com um gol de Kamilly, que jogava de muletas e uma perna quebrada, Gabriela e suas amigas saem vitoriosas.



Figura 42 - Fotogramas extraídos do filme *Zaga de Bonecas* (2013).

Como comentou Adriel na visionagem dos vídeos gravados durante o despejo da Ocupação Manoel Aleixo: para as crianças e jovens das periferias urbanas ter uma casa é só uma primeira vitória; uma vez conquistada, depois é preciso lutar por tudo. Se no curta anterior era tematizada a reivindicação do espaço público para as crianças em meio à comunidade que emergia, neste a articulação política e inventividade infantil são ferramentas para confrontar o machismo estrutural que se manifesta também nas brincadeiras.

Imagem 14

O último filme da trilogia, lançado seis anos depois do início das gravações da série, provoca um novo alçamento temporal. O bairro já está em um estado de consolidação muito mais avançado – casas com mais cômodos, carros na rua, pequenos comércios, um campo de futebol maior, entre outros aspectos. Também dentro das quatro linhas do futebol as coisas mudaram, meninas e meninos de diferentes idades jogam juntos, e o problema que enfrentam é de outra natureza: a palmilha do sapato de Gabriela estragou e a meninada precisa reunir R\$1,60 para comprar uma folha de EVA e fazer uma nova para proteger o pé machucado da garota.

Palmilha (Anderson Lado Beco, 2018) é protagonizado por Kamilly, que mobiliza outras crianças do bairro para solucionar o problema: o jeito é recolher moedas em suas casas para juntar dinheiro e comprar o EVA. Quando não conseguem reunir dessa forma todo o dinheiro necessário, decidem ajudar uma vizinha com as compras para conseguir a diferença. Por fim, o plano dá certo e Gabriela consegue jogar bola junto de suas amigas e amigos.



Figura 43 - Fotogramas extraídos do filme *Palmilha* (2018).

Além de um entorno já muito mais adensado de casas em relação aos curtas anteriores, chama a atenção o fato de a câmera, agora, acompanhar algumas das crianças e entrar em casas da Ocupação pela primeira vez na trilogia. Ainda que em cenas breves, esse gesto termina revelando uma consolidação maior dos lares e sublinhando um tipo de articulação recorrente e fundamental no cotidiano das ocupações: a permanente articulação entre o privado das famílias e o coletivo. É dizer, um problema que inicialmente seria apenas de Gabriela passa a ser tratado coletivamente pelos amigos e suas famílias em busca de uma solução que, no fim, contribuirá com todos. Afinal, ela poder jogar bola significa que o time estará formado, e as outras pessoas também poderão participar.

Se, em *A Rua é pública*, o percurso porta a porta foi a tática utilizada por Vítor para mobilizar seus amigos, e a agitação com megafone pelas ruas foi fundamental para recrutar mais garotas em *Zaga de Bonecas*, neste curta a assembleia passa a ser a ferramenta militante que ajuda a construir as condições de superação do conflito. Nesse sentido, tem forte presença

simbólica a escolha da árvore localizada na avenida principal da Eliana Silva, ponto de referência tradicional para a realização de reuniões comunitárias, onde se discutem problemas tanto da vizinhança como da política; é também o local onde as crianças se reúnem para discutir o problema e planejar, juntas, uma solução.

Seja na reivindicação do espaço para exercício livre da infância e seus desejos, na luta por igualdade de direitos dentro das violentas relações patriarcais que atravessam a vida das mulheres desde a infância, ou na superação de barreiras econômicas que ameaçam privar uma garota de jogar com suas amigas e amigos – quando colocados lado a lado, emerge com força, desse conjunto de filmes, a inventividade e a inteligência política que permeiam as tomadas de decisões no processo de superação das dificuldades e impasses políticos que atravessam a vida no território. O que se reforça quando lembramos que a metodologia que serve de base à realização dessas obras tem como princípio a participação desses sujeitos na elaboração do roteiro, construção das cenas e solução das situações criadas para que sejam superadas. Na pulsão dessa criatividade política e da força coletiva, chegamos ao oitavo gesto cartográfico, aproximando desse conjunto de filmes a *Imagem 15*:

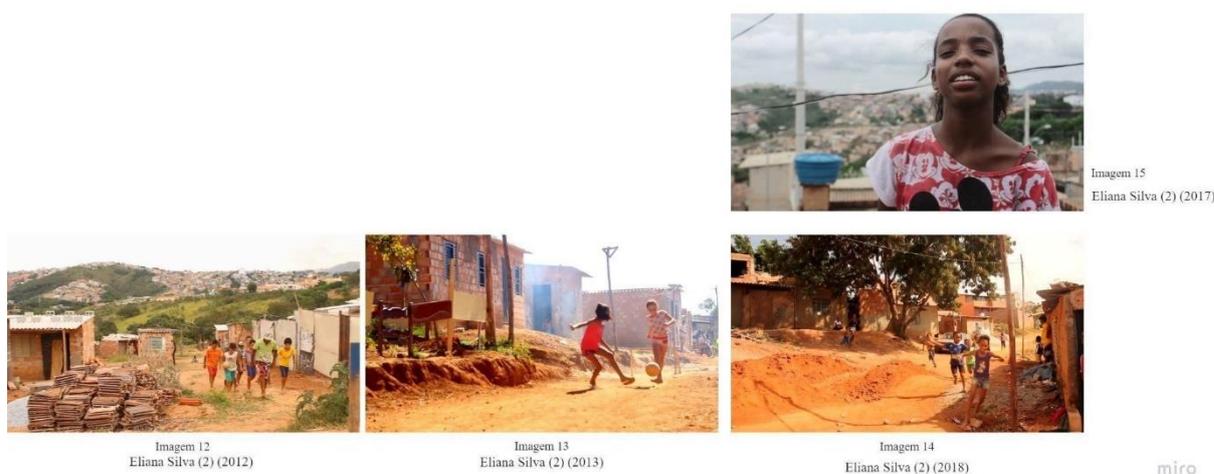


Figura 44 - Oitavo gesto cartográfico.

Imagem 15

Com tudo o que já partilhamos até aqui, parece possível dizer que a vida nas Ocupações Urbanas, assim como em grande parte das periferias do Brasil, acontece em uma tensão permanente entre as reivindicações por direitos fundamentais que deveriam ser amplamente garantidos pelo Estado (moradia, saúde, educação e infraestrutura urbana, para citar alguns exemplos) e a sobrevivência às violências múltiplas às quais as pessoas que ali vivem estão

sujeitas. Seja quando vítimas da ostensiva atuação das polícias nos momentos críticos de despejo e nas ações corriqueiras de policiamento nos bairros; seja quando, através da ausência de interesse público em construir oportunidades para essas pessoas, esses bairros, suas moradoras e moradores ficam sujeitos a outras formas de violência que atuam nas periferias. Seria idealista demais imaginar que uma comunidade como a Eliana Silva existisse livre das contradições e desafios que permeiam as grandes cidades do Brasil e da América Latina.

Aquelas crianças e jovens com os quais nos encontramos nas imagens anteriores crescem, como a imensa maioria da juventude negra brasileira, permanentemente ameaçadas pelo projeto de extermínio e criminalização que permeia a vida nas periferias. Se, por um lado, os adultos – em especial as mulheres, que são, em sua maioria, as chefes de família e pilares de seus lares – são envolvidos diretamente nas atividades de organização e coordenação diária das ocupações, de modo que as crianças possam ser alcançadas por projetos de creche, oficinas e brincadeiras comunitárias; garotos e garotas a partir dos 15 anos estão em permanente disputa com as outras forças que atuam por ali. Como canta o *rapper*, compositor e historiador Gustavo Djonga: “Eles quer estirar seu corpo aí nesse cimento / Fala mal, mas aqui é bola, igreja ou crime / Que serve pra tirar os menorzin do sofrimento / Então a onda é ser vapor pra andar de Vapormax” (DJONGA, 2020).⁶⁸

Assim como as outras táticas coletivas elaboradas para lidar com os diferentes problemas enfrentados no bairro, os jovens do MLB que vivem na Eliana Silva construíram, em parceria com a União da Juventude Rebelião (UJR) e a Associação Metropolitana de Estudantes Secundaristas de Belo Horizonte (AMES-BH), o projeto Minha Quebrada. Sua primeira edição aconteceu em 2017 e propôs um conjunto de atividades voltadas para a aproximação, envolvimento e formação de juventudes presentes nas Ocupações da região do Vale do Jatobá: Paulo Freire, Nelson Mandela, Irmã Dorothy, Camilo Torres, Horta e Eliana Silva. Para viabilizar sua realização, o audiovisual foi acionado como ferramenta de mobilização junto à sociedade e foi produzido um vídeo que tinha por objetivo apresentar o projeto e arrecadar recursos financeiros para a realização da primeira edição do evento; são essas imagens que trazemos agora à cartografia.

O vídeo se estrutura de forma parecida com a que o Movimento utilizou em outras campanhas (como *Sorria Gabi* e *Construindo a Creche Tia Carminha*), articulando depoimentos, planos de cobertura que mostram essa juventude em suas

⁶⁸ Trecho da faixa *Gelo*, que faz parte do álbum *Histórias da Minha Área* (2020), de Djonga, produzido por Coyote Beatz. Para escutar a música completa, acesse: <https://youtu.be/nWIRdVzT2Vc>.

comunidades e o apoio de uma trilha-sonora reiterativa. As falas de jovens que moram no bairro, assim como de coordenadores do MLB e da UJR, constroem um argumento que descreve frontalmente parte da realidade dos jovens que ali vivem: “A gente tem visto crescer muito o número de jovens que têm abandonado a escola e ficado solto aqui no bairro [...]. E essa evasão tem muito a ver com o sentimento de não pertencimento”, explica Pedro Vieira, então coordenador da UJR. “Muitos saem da escola porque não têm interesse e acabam entrando nos caminhos errados”, corrobora Kamilly (MINHA, 2017). Indianara Conceição, moradora da Eliana Silva e, à época, parte da coordenação estadual do MLB, é enfática: “acabam na cadeia ou, muitas vezes, nem na cadeia chegam, acabam morrendo. E eu vejo isso também no meu vizinho ao lado, nas comunidades ao lado também. Infelizmente, a gente tá perdendo grandes futuros para o mundo do crime” (MINHA, 2017). Na trilha sonora, Eduardo, do Facção Central, reafirma:

O boy queria que eu tivesse traficando
Gritando assalto com uma nove pro caixa do banco
Queimando a cara de um refém com cigarro
Dá a senha, filho da puta, anda, desgraçado
O Brasil não aceita pobre revolucionário
O marginalizado defensor do favelado
Fugi do controle, quebrei a algema
Expandi meu veneno, meu ódio, minha crença
Contaminei o povo, revolta incurável
Terrorista verbal, discurso implacável
(CENTRAL, 2001).⁶⁹

Em 2019, o projeto foi ampliado para outras ocupações da cidade, contemplando as também regiões do centro e da Izidora. Hoje, já em sua terceira edição, propõe arrecadar recursos para viabilizar o Centro Cultural Minha Quebrada, estrutura comunitária direcionada aos jovens, que será instalada na Ocupação Paulo Freire. O audiovisual continua sendo utilizado como ferramenta importante para as edições seguintes da iniciativa, tendo sido definitivamente apropriada por jovens que, cinco ou seis anos atrás, faziam suas primeiras oficinas de introdução à produção de vídeos⁷⁰.

⁶⁹ Trecho da faixa *Sei que os porcos querem meu caixão*, que é parte do álbum *A Marcha Fúnebre Prossegue* (2001) e está disponível através do link: <https://youtu.be/KKdggkPkF8Fs>.

⁷⁰ Para assistir ao vídeo de divulgação realizado em 2019, acesse: www.instagram.com/p/BzjpQZVHdPW/. Já os vídeos da campanha de financiamento do Centro Cultural Minha Quebrada podem ser vistos através dos seguintes links: www.instagram.com/p/CTF2rtupyqh/ e www.instagram.com/p/CSzO3ziieO/.



Figura 45 - Publicação feita pelo perfil do projeto *Minha Quebrada*. Na imagem, vemos Adriel Pereira dar um depoimento para a câmera durante a gravação do vídeo de divulgação, preparado para o ano de 2021.

Ainda que o envolvimento e a participação política sejam dimensões importantes para a construção de alternativas, é importante reconhecermos outras forças, outros modos pelos quais essas juventudes criam e reafirmam suas presenças e potências criativas como sujeitos - quando se vestem, performam, cantam, dançam ou tocam um instrumento, por exemplo. Afinal, falamos aqui de vidas que insistem em viver e se colocar no espaço público mesmo quando são, insistentemente, vitimadas pela violência.

É em busca dessa pulsão de vida e sua força afirmativa, que trazemos a seguir o nono gesto e aquele que fecha nosso terceiro movimento cartográfico. Composto por cinco planos que fazem parte do longa *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (2020), não nos interessa aqui uma descrição minuciosa do percurso de cada um deles, mas pensá-los como possibilidades de representação das múltiplas formas outras de (re)existir através da arte, do corpo e da voz:

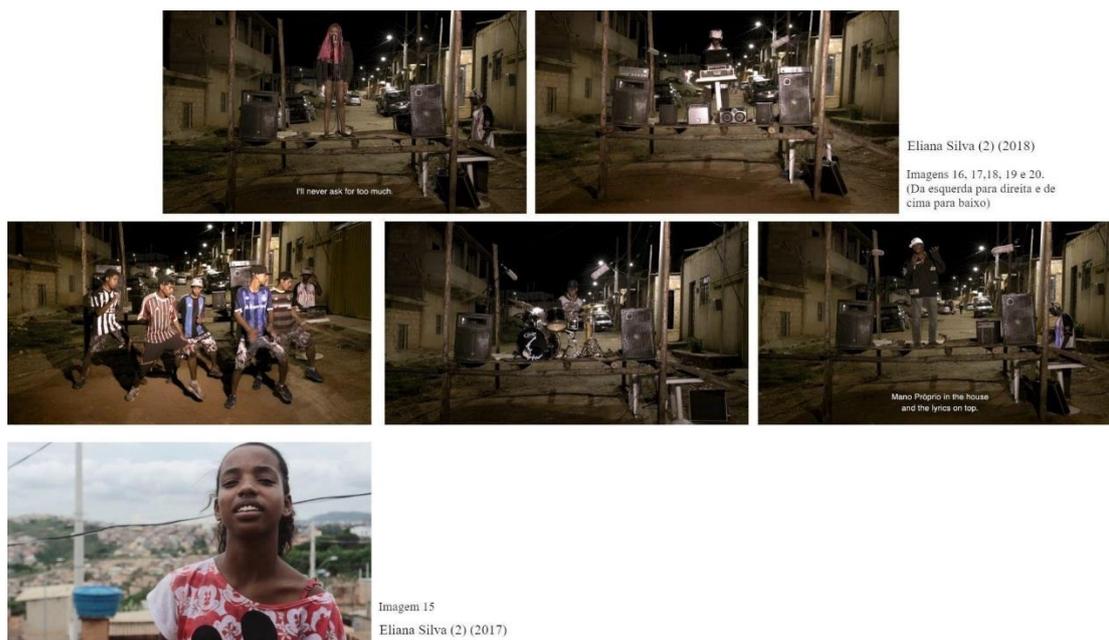


Figura 46 - Nono gesto cartográfico.

Filmadas em planos praticamente idênticos, as cinco cenas que trazemos aqui aconteceram em um palco montado na avenida principal da Ocupação Eliana Silva (2). Apesar de ter sido um cenário montado para a gravação do filme, algo semelhante costuma acontecer durante festas e eventos comunitários: monta-se o palco ali na Comandante Che Guevara, em frente à Creche e ao lado da árvore onde acontecem as assembleias. De forma parecida, também as performances que ali se dão foram propostas que emergiram das próprias pessoas junto às quais o filme foi realizado. Ao longo dos meses em que a equipe morou na Ocupação, a dimensão artística e, sobretudo, musical das personagens emergiu no cotidiano dessas relações até se tornarem elementos aos quais a obra não poderia escapar. Para abrigar essa pulsão, construiu-se a proposta de remontar, “para a câmera”, o mesmo palco usado nas festas, e jovens moradoras e moradores foram convidados a performar para a câmera, interpretando, dançando ou tocando a música que desejassem.

Montado sobre o chão de terra batida, podemos ver, através do palco, as casas consolidadas, os postes de luz que iluminam a rua e as sutis dinâmicas noturnas: carros passam ao fundo, um gato atravessa o plano, um homem corta o quadro... Enquanto isso, em cada uma das diferentes cenas, assistimos a uma performance: a dançarina, cantora e compositora Madu Carvalho interpreta *I have nothing*, composição de David Foster e Linda Thompson que ficou mundialmente famosa na voz de Whitney Houston (*Imagem 16*). Cleber Nunes, *DJ* em festas e bailes na região, solta um *beat* de improviso e faz o palco vibrar com os graves das caixas de

som (*Imagem 17*). Os dançarinos da Ocupação Paulo Freire, Cadu, Matheus, Jr Magrin e Wandin, dançam “Copo cheio”, música dos MC's Rick, Kaio e Frog (*Imagem 18*). Juliano Tiago, jovem da Eliana Silva que toca em diferentes igrejas do Barreiro e dá aula particulares de bateria, faz um solo em seu instrumento (*Imagem 19*). Ricardo Fonseca, vulgo Mano Próprio, vendedor de espetinhos no bairro, recita uma rima de sua autoria (*Imagem 20*)⁷¹.

Acionando um repertório artístico amplo, essas são cenas que nos fazem lembrar que – a despeito de todas as complexidades que atravessam as vidas das pessoas que lutam para construir esse e outros bairros da cidade – os territórios são constituídos também pela potência dos desejos e pulsões, que se expressam através de seus corpos e vozes. Quando as colocamos ao lado das outras imagens que compõem esse movimento e remontamos o *Minha Quebrada* (2017) e a reivindicação de um futuro para a juventude negra periférica, as histórias de futebol da trilogia feita através da OPALA ou o olhar encantado que redescobre o bairro através da imagem-imaginada, parece possível pensar com o Subcomandante Marcos, quando sugere que, contra os calendários e geografias da destruição, “nos tempos de obscurantismo que agora se vive e se alargarão ainda por algum tempo” (MARCOS, 2007b, p. 99), é preciso que tenhamos um calendário e uma geografia da esperança.

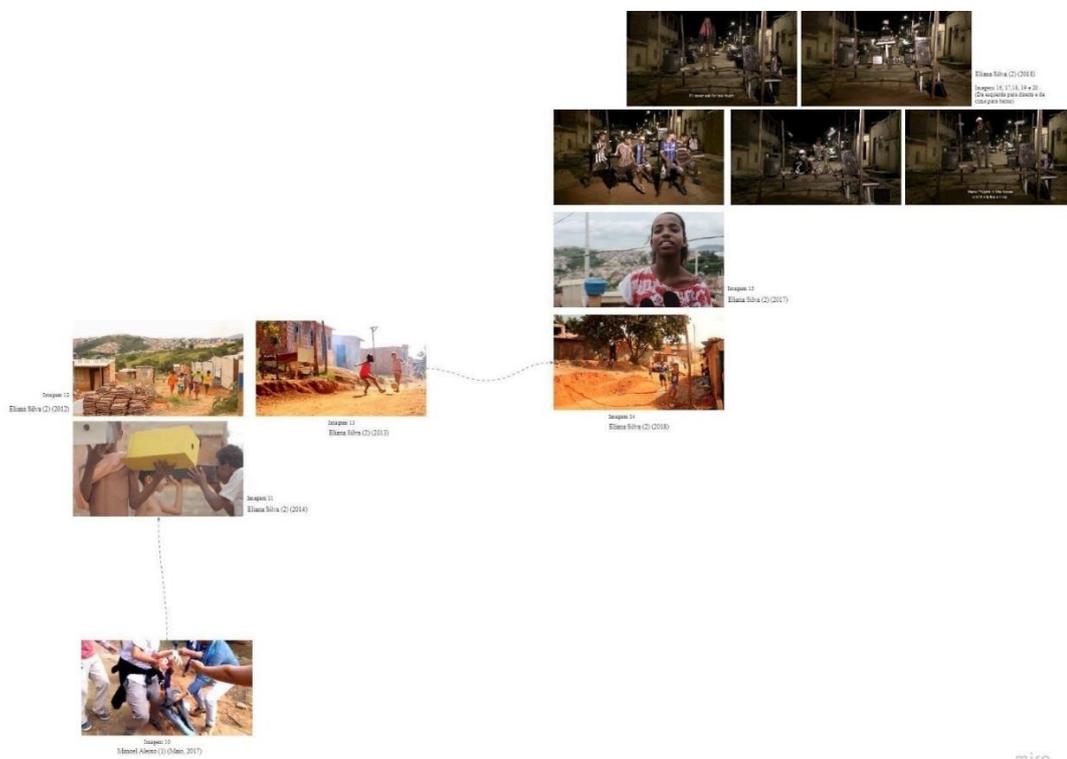


Figura 47 - Terceiro Movimento Cartográfico: Geografia e calendário da esperança.

⁷¹ Para assistir às imagens 16 a 20, acesse: <https://youtu.be/ViGyU3yovUY>.

Realizados o sexto, sétimo, oitavo e nono gestos cartográficos, um novo movimento se completa em nossa cartografia e seu esquema se expande. Passamos a vê-la, então, da seguinte maneira:



Figura 48 - Esboço cartográfico após a realização do primeiro, segundo e terceiro movimentos.

2.5 Quarto movimento cartográfico: toda cidade é uma construção coletiva

“Toda cidade é uma construção coletiva”, está escrito na tese aprovada no 4º Congresso Nacional do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas e publicada com o título *As propostas do MLB para Reforma Urbana* (MLB, 2014). Pensando junto ao MLB, parece plausível olharmos para as relações – sociais, culturais, produtivas ou econômicas – que se dão no bojo do tecido urbano como modos de participação, elaboração e construção da urbe, seja de forma direta ou indireta. Entretanto, as decisões que permeiam as cidades não fazem parte da vida de quem as constrói, estando a maior parte da população alienada das possibilidades de participação e o destino das políticas públicas nas mãos de poucos. Afinal, “a especulação imobiliária se desenvolve sem controle: privatiza a cidade, corrompe e controla prefeitos, governadores e parlamentares, aumenta o preço dos imóveis e aluguéis e passa por cima de

leis” (MLB, 2014, p. 9). Expressão típica do modo de operar capitalista, os sujeitos que trabalham e produzem efetivamente a cidade terminam afastados dos processos de gestão e tomada de decisão que impactam diretamente suas vidas.

Como uma de suas consequências mais agudas, o controle exercido pela especulação imobiliária e fundiária sobre a ordem política e econômica urbana, faz com que a limitação do acesso à terra e à habitação sejam motores de seu enriquecimento: “a falta de moradia alimenta a especulação e os dois juntos expulsam os pobres para a chamada ‘periferia da periferia’. Ou seja, a especulação se alimenta da miséria dos trabalhadores” (MLB, 2014, p. 11). Desenhando um cenário que se repete em diferentes cidades ao longo da história urbana brasileira: as pessoas que levantam edifícios, pavimentam ruas e limpam casas e empresas nas regiões mais nobres, vivem em bairros precarizados que, como já mostramos antes, têm que resistir apesar do Estado e dos governos. Por essas razões, o MLB defende que a luta pela casa é o principal eixo que move uma reforma urbana efetivamente democrática.

Através do movimento cartográfico que aqui propomos, pretendemos olhar para a organização das Ocupações Urbanas como experiências onde se pretende construir espaços de formação e coletivização do trabalho e das decisões (MLB, 2014). Ou seja, ações que, além de corresponderem às demandas imediatas de famílias sem-teto, despojadas do direito à terra, e serem ferramenta de pressão aos governos, à medida que colocam em evidência problemas urgentes das grandes cidades, se propõem a “garantir a gestão democrática e o controle social da cidade como formas de planejar, produzir e governar coletivamente o espaço urbano” e “incentivar e apoiar práticas de autogestão e produção social da cidade” (MLB, 2014, p. 8).

Para isso, retornamos à cena onde Kamilly, suas amigas e amigos se reuniam embaixo da grande árvore da Ocupação Eliana Silva para discutir como ajudar Gabriela em *Palmilha* e trazemos para a cartografia uma cena que atravessamos ao longo do segundo capítulo, quando apresentamos as bases teóricas e metodológicas para o desenvolvimento deste trabalho: a cena inicial do filme *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2020).



Imagem 14
Eliana Silva (2) (2018)



Imagem 21
Eliana Silva (2) (2018)

miro

Figura 49 - Décimo gesto cartográfico.

*Imagem 21*⁷²

Filmado na Ocupação Eliana Silva entre os meses de agosto e dezembro de 2018, as gravações do longa coincidiram com o período de campanha eleitoral que culminou na chegada ao poder de Bolsonaro e do projeto político fascista que hoje ele tenta impor ao Brasil. Ainda que essa seja uma dimensão que atravessa o filme em diferentes momentos, trata-se de uma obra interessada na permanente construção daquela comunidade e nas elaborações políticas e afetivas das pessoas que a produzem diariamente. Entre outras escolhas e caminhos, uma das formas que o filme propõe para dar conta dessa tarefa é o jogo entre as dimensões coletivas e individuais das experiências dos sujeitos junto aos quais se realiza. Para isso, lança mão de entrevistas em profundidade, onde se abre para que as personagens apresentem de forma complexa seus sonhos, histórias, desejos e visões de mundo, e as articula com cenas coletivas que registram desde aspectos cotidianos da vida até reuniões em momentos políticos determinantes – tanto em sua relação com a conjuntura nacional, quanto para decisões internas ao bairro.

Gravada ao longo de uma assembleia que aconteceu na esquina da Av. Comandante Che Guevara com a Rua Manoel Lisboa, debaixo da mesma árvore em que Kamilly reuniu seus amigos para buscar uma solução para o problema da Gabriela, a cena que aqui trazemos condensa, em pouco mais de quatro minutos filmados em um único e contínuo plano, uma parte da história da Eliana Silva, ao mesmo tempo em que expressa, mais uma vez, a inteligência política envolvida na busca pela superação das dificuldades impostas pelo Estado à existência do bairro.

⁷² Para assistir à *Imagem 21*, acesse: <https://youtu.be/mtOOZJS2jRg>.

Com a câmera posicionada a uma distância relativamente grande do ponto onde a assembleia acontece, trata-se de um plano que, como grande parte dos enquadramentos do longa, privilegia um quadro aberto no qual o entorno da ação das personagens tem grande presença na imagem. Dessa forma, o espaço e sua produção, dimensões chave da luta territorial, em especial nas ocupações urbanas autoconstruídas, passa a ter também centralidade fílmica - afinal, articula-se em quadro o lugar e os sujeitos que o produzem, nas muitas acepções que a palavra "produção" pode ter nesse contexto (desde a organização política à sua materialidade).

Enquanto a cena se desenvolve, ouvimos Poliana Souza narrar vitórias e desafios da comunidade, partindo da conquista recente do CEP até retomar o violento despejo sofrido em 2012. Ela lembra que, seis anos antes, quando nasceu ali a Ocupação Eliana Silva, as famílias não tinham direito a escola, água, luz, creche ou posto de saúde e que cada avanço, cada direito conquistado por aquelas pessoas reunidas debaixo daquela árvore, foi fruto de muita luta e organização popular. Entretanto, o fato de finalmente haver endereço formal que identifique as casas não implica em se ter reconhecido, ainda, o direito de receber as cartas, pois os correios instruem seus carteiros a não entrarem nas ruas do bairro. Assim como Kamilly (em *Palmilha*), Gabriela (em *Zaga de Bonecas*) e Vitor (em *A Rua é Pública*), as pessoas ali reunidas têm de criar uma tática para fazer os correios entrarem: trocar cartas entre si e ir até a agência mais próxima pressionar para que elas sejam entregues. Mais uma vez, é a criatividade e a inteligência política daquelas pessoas, sujeitos implicados na modificação direta de sua realidade, que aponta um caminho para superar mais uma etapa da luta. Se os curtas realizados no bojo da OPALA deixam ver parte do processo interno de elaboração e construção política da infância, essa cena remonta aos desafios e lutas daquelas pessoas para conquistarem a possibilidade de serem reconhecidas pela própria cidade.

Para o MLB, as ocupações “devem ser espaços reais de poder popular”, onde deve-se buscar “difundir e praticar os valores de solidariedade, companheirismo, socialismo” (MLB, 2014, p.17). Nesse caminho, o Movimento entende que:

Quando falamos em organização social das nossas ocupações, falamos de todos os aspectos fundamentais e indispensáveis para se viver bem em comunidade: água, energia elétrica, saneamento, banheiro, cozinha, alimentação, educação, creche, lazer, cultura, saúde, esporte, moradia, etc. (MLB, 2014, p. 17).

No rastro de outras experiências de coletivização da gestão e produção da cidade, chegamos ao décimo primeiro gesto cartográfico, atravessando três experiências em três tempos distintos:



Imagem 21
Eliana Silva (2) (2018)



Imagem 22
Eliana Silva (2) (2015)



Imagem 23
Eliana Silva (2) (2013)



Imagem 24
Eliana Silva (2) (2013)

Figura 50 - Décimo primeiro gesto cartográfico.

*Imagem 22*⁷³

Quando uma ocupação vive suas primeiras semanas e meses de vida, são muitas as tarefas a serem levadas a cabo pela comunidade: cuidar da segurança, abrir ruas, construir casas, tocar a cozinha coletiva, levantar estruturas comuns, realizar cadastros, negociar com o Estado, com a polícia, resolver problemas internos... As assembleias são diárias e, em função de todas essas demandas, há uma dinâmica de vida comunitária intensa (falaremos mais sobre isso ao nos debruçarmos sobre a *Imagem 24*). Porém, à medida que as primeiras vitórias vão se consolidando, e a ocupação se estabiliza, as demandas de cada família se intensificam, comissões se dissolvem e as assembleias passam a ter um intervalo maior entre elas. Diante disso, novas iniciativas para estender o alcance da gestão do bairro e manter um diálogo

⁷³ A *Imagem 22* pode ser assistida em: <https://youtu.be/If2YOhnaiLA>.

próximo com as pessoas que ali vivem passam a ser necessárias. Foi pensando nisso que, em maio de 2015, montou-se na creche comunitária um sistema de votação aberto para toda a comunidade e aconteceu a primeira eleição para coordenadoras/es de rua na Eliana Silva.

Através do voto, moradoras e moradores escolheram quais de seus vizinhos e vizinhas iriam representá-los junto à coordenação geral da ocupação. Além disso, o cargo tinha uma outra importante tarefa: ajudar a implementar localmente na rua as iniciativas e decisões tiradas nas reuniões de coordenação e nas assembleias. Ao longo do vídeo-registro realizado na ocasião, um dos moradores nos conta:

A ideia do coordenador de rua se deu devido às muitas necessidades de acompanhamento dos próprios moradores, uma vez que a gente não tem o auxílio da prefeitura [...] Então, tivemos a ideia de criar a eleição por rua onde os próprios moradores escolhem uma pessoa para representá-los naquilo que mais necessita (VÍDEO-REGISTRO, [2016a] 2021).

De forma complementar, Lourdes Barbosa, à época uma das coordenadoras da Eliana Silva, destaca outro importante papel das coordenações de rua:

Todos votaram felizes, satisfeitos, querendo novas melhorias. Principalmente se tratando do lixo, rede de esgoto, água e asfalto. Cada morador de rua [coordenador de rua] foi representado [eleito] para nos ajudar a tomar conta do desenvolvimento das tarefas do bairro (VÍDEO-REGISTRO, [2016a] 2021).

Assim, a instância mais local de coordenação, que acabara de ser criada, passa a cumprir um papel duplo de ampliar as vozes do bairro e, simultaneamente, dar mais perenidade às iniciativas tomadas pelos espaços comunitários de decisão.



Figura 51 - Fotogramas extraídos do vídeo-registro da primeira eleição por rua na Ocupação Eliana Silva.

Além da capacidade organizativa da iniciativa que o MLB então inaugurava, os registros daquele domingo de eleições deixam ver também as urnas organizadas por conjunto de ruas. Entre elas, podemos ler: “Av. Olga Benário, Alameda Carlos Marighella, Alameda Graciliano

Ramos, Rua Zumbi dos Palmares”, entre outros nomes de heróis, heroínas, artistas e referências da luta popular e da cultura.

Imagem 23

Dentre os muitos aprendizados que o MLB teve durante a experiência vivida com a realização, cerco e despejo da Ocupação Eliana Silva (1), a importância da creche comunitária foi um dos que adquiriu maior relevo. Ter, logo nas primeiras horas, um lugar seguro para as crianças, onde elas possam estar cuidadas e envolvidas em atividades lúdicas, passou a ser uma prática recorrente em todas as ocupações que foram feitas de 2012 em diante. Afinal, quando falamos da luta por moradia, é importante que tenhamos em conta que, em sua maioria absoluta, são as mulheres que estão à frente de suas famílias e envolvidas nas múltiplas tarefas que atravessam a organização comunitária.

Algumas delas são mães solo que têm que sustentar sozinhas a casa, outras estão com seus companheiros, mas acumulam a maior parte das responsabilidades domésticas e do cuidado com filhos e filhas. À medida que o bairro se estabiliza, novos desafios vão sendo colocados para elas e passa a ser importante construir alternativas. Foi a partir dessa compreensão que, em setembro de 2013, o MLB decidiu realizar a campanha *Construindo a Creche Tia Carminha*: “A realidade aqui é dura, né? Muitas mulheres que vivem em um ciclo: não trabalham porque não tem creche, não tem creche porque não trabalham” (CONSTRUINDO, 2013), diz Cediléia, moradora da Eliana Silva e mãe de dois filhos, em uma entrevista concedida para o vídeo da campanha. Leonardo Péricles, também morador do bairro e, à época, coordenador do MLB, completa:

Querendo ou não, a gente vive numa sociedade machista. E, tem-se como regra que o homem é quem vai trabalhar. E, quando a mulher vai trabalhar, a criança tem que ficar com alguém e ela vai ter que pagar para criança ficar. O que é uma dificuldade, porque a renda das pessoas aqui é muito baixa. Então isso se torna muito difícil. Então, a creche funcionar dentro da Ocupação é garantir uma independência financeira das mulheres (CONSTRUINDO, 2013).



Figura 52 - Fotogramas extraídos do vídeo da campanha *Construindo a Creche Tia Carminha* (2017).

Erguida através de mutirão, o audiovisual é utilizado como ferramenta para divulgar o financiamento coletivo e mobilizar recursos financeiros para a construção da creche, participando de forma bastante concreta da solução do problema que se impõe à comunidade:

A gente sabia que havia uma demanda: resolver a construção da creche. Havia uma ferramenta: o financiamento coletivo. Havia outra ferramenta, que era o mutirão. O mutirão precisava de financiamento, e o audiovisual entra para fazer a conexão entre as pontas. A luta já estava acontecendo – a gente precisava encontrar formas para a imagem entrar nessa luta e participar do fortalecimento dela (MESQUITA; OLIVEIRA, BEMFICA, *no prelo*)

A campanha foi bem sucedida, a Creche Tia Carminha foi construída e hoje é totalmente gerida pelas mulheres da Eliana Silva. Nos anos seguintes, o espaço se tornaria o abrigo, não apenas para crianças, mas também para diversas atividades coletivas, como o processo eleitoral do qual nos aproximamos antes, oficinas como “redescobrimo a imagem”, reuniões de coordenação, festas de natal e ano novo, entre tantas outras.

Cabe destacar também que, ainda que o objetivo central fosse a arrecadação financeira e que a obra transite entre uma estrutura documental e uma publicitária, em uma conversa recente, Cláudia Mesquita chama a atenção para o comprometimento político do vídeo:

Entra fortemente em jogo no vídeo da creche uma dimensão performativa das imagens, que buscam sensibilizar os espectadores e espectadoras para, como diz o letrado, “mudar aquela realidade”. A realidade das mulheres, por exemplo, que não têm autonomia financeira, que dependem da creche para trabalhar. Poliana vai dizer isso super bem no vídeo: na ocupação, muitas mulheres dependem do Bolsa Família porque não podem sair para trabalhar, têm os filhos pequenos etc. Mas, além disso, há desde o começo uma ambição crítica, explicativa... O vídeo é curtíssimo, mas já começa com uma fala de Léo Péricles, que entra como narração: ele comenta que as ocupações resultam da irresponsabilidade do Estado, que não responde à altura às necessidades dos trabalhadores. Então tem tudo isso: desde a razão de existir das ocupações segundo uma liderança do movimento, passando pela condição específica das mulheres naquele contexto, e chegando ao apelo performativo para que o espectador ajude a transformar aquela realidade (MESQUITA; OLIVEIRA, BEMFICA, *no prelo*).

De fato, conteúdos como esse, por seu caráter agregador de diferentes setores sociais, já que se trata de uma pauta de amplo alcance e relevância, se abrem também como oportunidades de pautar o debate na sociedade e reverberar a importância e o impacto da luta das ocupações.

Imagem 24

A forma como a organização comunitária se reflete concretamente na velocidade de produção e transformação do espaço fica evidente se colocamos lado a lado as imagens do vídeo anterior e os dois planos sequência realizados por Frei Gilvander Moreira no dia 2 de setembro de 2012.⁷⁴ O pároco, que também é coordenador nacional da Comissão Pastoral da Terra (CPT), tem a comunicação e a produção de imagens como uma de suas formas de atuação junto às lutas pela terra no campo e na cidade e fez diversos registros junto às lutas do MLB em Belo Horizonte.

Depois de ter acompanhado e filmado todo o conflito que marcou a história da Eliana Silva (1), Gilvander seguiu apoiando a Ocupação Eliana Silva (2) e seu desenvolvimento. No vídeo que aqui trazemos, realizado ainda na primeira semana após seu renascimento, o Frei percorre toda a área, desde a entrada e, narrando sobre as imagens que captura, apresenta o estágio da Ocupação à época, seus avanços e dificuldades. Entre panorâmicas, onde podemos ver as barracas de lona montadas sobre o imenso terreno vazio, e entrevistas com as coordenações responsáveis pelas diferentes tarefas do dia a dia na comunidade, somos aproximados às diferentes estruturas organizativas e físicas.

O plano inicial começa ainda na portaria que controla o acesso ao terreno. Em seguida, Frei Gilvander desce em direção ao local onde há maior concentração de pessoas enquanto narra alguns avanços: “o pessoal já conseguiu trazer água, já conseguiram puxar a energia... o povo tá aqui concentrando, daqui a pouco vai ter uma celebração ecumênica”. Adotando um recurso que presente também em outros materiais produzidos por ele, à medida que cruza pessoas pelo caminho, realiza pequenas entrevistas. “Meu irmão, você é o Onofre, né?”, fala enquanto aborda Onofre Maia, então coordenador da comissão de estrutura. E continua: “Inclusive, eu ia te perguntar, qual a atribuição desta comissão?” Pergunta à qual o militante responde: “A estrutura mais aqui é a montagem de barraca, né? Preocupação com a creche, nós temos que preocupar em levantar a creche. Cozinha tá levantada, nós temos aqui uma cozinha comunitária e tudo

⁷⁴ *Nova Ocupação Eliana Silva, em BH: Organização interna, segredo da luta. 03/09/2012, vídeo de Frei Gilvander, pode ser visto online através do link: <https://youtu.be/pQ5uS3L41Dw>.*

mais” (MOREIRA, 2012a). Onofre, então, segue caminhando em direção ao local onde estavam sendo erguidas as paredes que abrigariam a creche provisória pelos primeiros meses. E, ao lado, com paredes de tábua e chapas de alumínio, mostra também a cozinha comunitária.



Figura 53 - Fotogramas extraídos do vídeo publicado no canal de Frei Gilvander (MOREIRA, 2012a).

Com Ederson, coordenador da comissão de segurança, Gilvander conduz uma conversa sobre o papel da comissão:

A comissão de segurança é importante para as famílias poderem ter uma noite tranquila. Para nós cuidarmos e zelamos pelo cuidado das famílias, dar uma proteção para o terreno, para as crianças. [...] Há uma organização por trás disso tudo. Se tem paz, se tem tranquilidade, é porque tem uma organização trabalhando. [...] Todo mundo aqui tá em busca de um objetivo: a moradia. Então nós temos que trabalhar para isso acontecer. Porque, se depender do governo, não vai ter nada disso (MOREIRA, 2012a).

Lourdes Barbosa, com quem também nos encontramos no vídeo-registro sobre as eleições de rua que aconteceram em 2015, era então uma das coordenadoras da comissão de cozinha: “Eu e minha companheira ficamos empenhadas em fazer uma bela cozinha. Porque todos nós aqui somos merecedores de uma belíssima alimentação! Nosso dia aqui tem que começar com uma bela alimentação” (MOREIRA, 2012a). Perguntada sobre como manter a alimentação das cerca de mil e duzentas pessoas, e como se organizavam na hora das refeições, Dona Lourdes respondeu: “ganhamos muita coisa, não está faltando nada para nossas crianças! O povo está sendo muito solidário com a Ocupação, não falta nada”. Em seguida, mostra um papel com os horários das refeições fixado na parede e fala sobre a ordem de prioridade na hora de comer: “as primeiras a serem servidas são as crianças da creche, depois as outras crianças, depois os idosos, as mulheres e os últimos são os homens”.



Figura 54 - Fotogramas extraídos do vídeo publicado no canal de Frei Gilvander (MOREIRA, 2012a).

Poliana Souza, à época iniciando sua militância junto ao MLB, conta em entrevista que estava à frente da comissão de cadastro e regularização das famílias. É através desse instrumento que o Movimento mantém o controle das famílias: “quem são, quantos são, o tempo que estão aqui e se realmente precisam [...]. Isso afasta a chance de oportunista ou de ficar pessoas que não precisam. Hoje nós temos aqui quatrocentas famílias e todas elas precisam” (MOREIRA, 2012a). Além do acompanhamento socioeconômico dos ocupantes, a conversa entre Gilvander e Poliana deixa explícita a importância dessa ferramenta para o andamento jurídico do processo, à medida que permite demonstrar a origem das famílias, sua condição financeira e o impacto positivo da ocupação para reestruturação da economia doméstica.

Abrimos esse movimento cartográfico recuperando a importância da luta das ocupações urbanas e o modo como o MLB propõe a gestão dos territórios onde atua. Através da aproximação de quatro diferentes conjuntos de imagens, fomos conduzidos por iniciativas de organização e atuação frente à realidade ao longo da breve história da Ocupação Eliana Silva (2), que deixam ver de forma latente a dimensão coletiva da produção da cidade: a assembleia para discutir a conquista do CEP e a entrada dos correios (2018), eleições por rua (2015), campanha para construção da creche (2013) e a organização por comissão nas primeiras semanas de ocupação (2012).

Ainda que a trajetória da Eliana Silva (2) seja um forte exemplo de autogestão dentro dos processos de produção da cidade, através de nosso décimo segundo gesto, iremos retornar, junto a Frei Gilvander, aos primeiros dias de outras duas ocupações, Paulo Freire e Eliana Silva (1). Neste gesto cartográfico, ao aproximarmos do vídeo anterior os dois planos sequência filmados pela liderança da CPT, alguns elementos ganham relevo.



Figura 55 - Décimo segundo gesto cartográfico.

Imagem 25⁷⁵

No início de junho de 2015, pouco mais de três semanas após o nascimento da Ocupação Paulo Freire, comunidade situada também no Vale do Jatobá, a poucos metros da Eliana Silva (2) e da Manoel Aleixo (2), Frei Gilvander realiza em plano sequência um vídeo que, em muitos aspectos, se parece ao que apresentamos anteriormente: com uma câmera subjetiva que filma na altura dos olhos, em meio à ocupação que ainda está “na lona”, com barracas pretas, azuis e amarelas espriadas pelo terreno, ele transita pela comunidade alternando entre narrações feitas sobre a imagem e entrevistas a lideranças e moradoras (es).

Após se apresentar e contextualizar onde e quando o vídeo estava sendo gravado através de uma fala em *off screen*, faz uma rápida interação com as mulheres que estão na cozinha coletiva e começa uma entrevista com Leonardo Péricles, que, a partir de uma pergunta sobre a situação do terreno antes que fosse realizada a ocupação, responde: “Isso aqui é terra que, segundo os moradores da região já falam, é um caso muito parecido com o da Ocupação Eliana Silva que fica ali em cima, né? Não sei se sua câmera pega...” (MOREIRA, 2015b). Enquanto Leonardo aponta com o braço para o outro lado do Vale do Jatobá, Frei Gilvander reenquadra e faz um *zoom* que nos permite ver ao longe a Ocupação Eliana Silva (2). Leonardo, então, continua:

Essa região aqui é de terrenos que eram do Estado, da antiga Companhia de Distrito Industrial, a CDI, que virou CODEMIG. E ela passou para particulares para eles construírem empresa, eles tinham no contrato que tinha entre doze e vinte quatro meses para fazer isso. Só tem que muitos, não só não constroem aqui neste Distrito Industrial do Vale do Jatobá aqui, como também começam a grilar terra. Vender a terra ilegalmente, fazer contrato de compra e venda ilegal. [...] E esses terrenos aqui permaneceram abandonados, com gente especulando e ganhando rios de dinheiro com eles. E, isso, o Estado já

⁷⁵ Para assistir na íntegra o vídeo de Frei Gilvander visitando a Ocupação Paulo Freire no dia 2 de junho de 2015, acesse: <https://youtu.be/Re-8DEs68us>.

tinha que ter retomado há muito tempo esses terrenos e dado função social para eles (MOREIRA, 2015b).

Os dois conversam um pouco sobre as suspeitas de ilegalidade na cadeia dominial da região e, em seguida, Péricles passa a mostrar o espaço e Gilvander reenquadra para acompanhar,

O senhor já viu ali que está preparando um lanchinho pras crianças e tá servindo aqui café da manhã, almoço e jantar. E, são mais de trezentas famílias, e não tem ninguém passando fome [...]. As pessoas estão num processo de reconstruir suas vidas. Isso aqui é um primeiro passo! E aqui a gente vê a falta de compromisso que têm os governos, tanto federal, estadual e, principalmente, municipal. Porque várias dessas iniciativas aqui podiam ser organizadas ainda mais pelo governo. Podia ceder a terra para as pessoas construírem, podia ter financiamento para as pessoas conseguirem fazer construções boas, podia ter assessoria técnica para que as pessoas pudessem fazer suas construções de forma melhor, podia ter empresa pública para poder fazer a construção junto com o povo... E nada disso tem. A reforma urbana não anda no Brasil, então nós fazemos a reforma urbana (MOREIRA, 2015b).

A densidade dos diferentes argumentos trazidos por Leonardo Péricles ao longo da entrevista deixa evidente o descompasso entre a demanda real por moradia e as políticas públicas, e aponta para a ação de ocupar e autogerir o território como força para produção material da cidade e transformação da vida dos sujeitos.



Figura 56 - Fotogramas extraídos do vídeo *Ocupar é um direito e um dever?*, publicado no canal de Frei Gilvander (MOREIRA, 2015b).

Em alguma medida, ao colocarmos a *imagem 25* ao lado da *Imagem 24*, há também uma mudança de perspectiva que, acompanhada por um alçamento temporal de poucos anos, deixa ver na paisagem a expressão dessa força: se na segunda estávamos em meio às barracas recém montadas da Eliana Silva (2), conhecendo suas comissões; três anos depois, quando Frei Gilvander realiza o *zoom* desde a Paulo Freire, podemos ver na última camada do plano a Ocupação Eliana Silva (2) já consolidada. A terra, antes devoluta, agora é um bairro com casas

de alvenaria, ruas abertas e creche definitiva através da organização popular. Em primeiro plano, as barracas de lona e postes de luz improvisados indicam uma comunidade que acaba de nascer, mas que se projeta também para esse futuro de consolidação.

Já entre a primeira e a última camada da imagem, ali, entre a ocupação consolidada e a emergente, vemos uma ampla área vazia e sem casas. Trata-se, justamente, do ponto de partida territorial dessa cartografia: o terreno onde hoje se encontra a Manoel Aleixo (2), e de onde a primeira Eliana Silva e a Temer Jamais foram despejadas. Produzindo mais um alçamento, outro vídeo do Frei Gilvander nos levará até lá.

*Imagem 26*⁷⁶

Com uma estrutura praticamente idêntica à do vídeo gravado em 2015, esse plano-sequência foi filmado na tarde do dia 21 de abril de 2012, primeiro dia de vida da Ocupação Eliana Silva (1), que, como já salientamos em outros momentos, foi o marco da reorganização do MLB em Belo Horizonte. Trata-se do dia seguinte àquela madrugada em que foram realizadas as filmagens noturnas que trouxemos na *Imagem 2*, horas depois de ter sido tomada a fotografia da *Imagem 1*, que inaugura nosso laboratório cartográfico, e vinte e um dias antes da operação militar que culminou no despejo da *Imagem 3*.

Frei Gilvander Moreira filma e narra em *off* enquanto caminha entre as barracas de lona e, em dado momento, aborda Leonardo Péricles e lhe pergunta sobre as razões e origens daquela luta:

Aqui aconteceu a mais nova ocupação em Belo Horizonte, a ocupação Eliana Silva que é uma homenagem a uma grande companheira que fundou o nosso movimento. Estamos aqui com cerca de 300 famílias que vieram de diversas regiões de Belo Horizonte e algumas da metropolitana. [...] Estamos aqui em um terreno público que não tem dono, a gente levantou no cartório. Um terreno que está abandonado há mais de trinta anos, segundo moradores aqui da região. Mais de trinta anos abandonado, que tava servindo para desova de cadáver, para tráfico de drogas... pra um monte de coisa! Menos para função que deve ter um terreno desse, que é a função social da moradia. Então, nós fizemos a ocupação que é um direito nosso, nós não tamo fazendo nada de errado aqui. Inclusive, na constituição federal fala que os terrenos têm que cumprir sua função social e nós só estamos dando vida para esse terreno. Estamos colocando a vida à frente da especulação imobiliária, à frente da falta de competência dos programas habitacionais que tem hoje e que as prefeituras não cumprem porque não construiu nenhuma casa do programa Minha Casa Minha Vida de zero a três salários mínimos [em Belo Horizonte] (MOREIRA, 2012b).

⁷⁶ Para assistir na íntegra o vídeo de Frei Gilvander visitando a Ocupação Eliana Silva (1) no dia 21 de maio de 2012, acesse: <https://youtu.be/q1UmdO8mDkc>.

Mais uma vez, como na entrevista que trouxemos anteriormente, vemos na fala de Leonardo Péricles um discurso que coloca a falta de políticas públicas e a especulação como limitadoras do acesso a direitos, e posiciona a luta a serviço da vida.

Poucos segundos após a entrevista, Frei Gilvander retoma sua caminhada entre as barracas enquanto narra:

Estamos aqui na Ocupação Eliana Silva, a mais nova ocupação que aconteceu nessa noite. A noite aqui do dia 20 para o 21 de abril dia de Tiradentes, dia da liberdade. E o povo aqui tentando construir a liberdade aqui nesta Ocupação Eliana Silva, que está ao lado da Ocupação Camilo Torres e da Ocupação Irmã Dorothy que a gente pode ver lá no fundo (MOREIRA, 2012b).

Simultaneamente ao momento em que nomeia as comunidades vizinhas, por coincidência ou intuição, o pároco volta a filmar o Vale do Jatobá e realiza um leve *zoom*, destacando as comunidades ao fundo e mantendo as barracas de lona e bambu da Eliana Silva (1) em primeiro plano, antecipando praticamente o mesmo quadro que faria três anos mais tarde.



Figura 57 - Fotogramas extraídos do vídeo publicado no canal de Frei Gilvander (MOREIRA, 2012b).

Após termos circulado e percorrido lutas e construções - através de tantos alçamentos, rastros e conexões -, retornamos ao terreno no início da reorganização da luta do MLB em Belo Horizonte. Um novo deslocamento de perspectiva e tempo se produz: a câmera está situada no terreno que vimos vazio na *Imagem 26* e, na última camada do plano, depois das ocupações citadas pelo Frei (Irmã Dorothy e Camilo Torres), vemos o terreno abandonado onde, no ano seguinte, ressurgirá a Eliana Silva (2).

Ao aproximar planos tão parecidos (ainda que separados por quase três anos), não podemos deixar de notar a escolha política de Frei Gilvander, ao garantir o lugar de fala da liderança que, por sua vez, fazendo uso desse lugar, traz em seu discurso elementos afirmativos

que valorizam as Ocupações Urbanas e buscam influenciar o ambiente público de discussão e debate. É preciso que vejamos o tipo de conteúdo produzido nessa relação como respostas ao silenciamento histórico e sistemático que tais pautas sofreram e sofrem junto aos meios de comunicação e imprensa tradicionais. No fluxo do retorno ao território que tivemos como ponto de partida e buscando ampliar as possibilidades de vozes, como objetivo de adensar as histórias desse espaço, chegamos ao gesto seguinte, que aproxima desse grupo de imagens a *Imagem 27*.



Figura 58 - Décimo terceiro gesto cartográfico.

*Imagem 27*⁷⁷

Gravado sobre o terreno vazio em junho de 2016, antes das experiências do despejo da Temer Jamais (2016) e da negociação que culminou no estabelecimento da Manoel Aleixo (2), trazemos aqui parte do material bruto de uma visita da comissão de moradoras e moradores da Ocupação Eliana Silva (2) ao lugar onde existiu, por vinte e um dias, a Eliana Silva (1). A atividade havia sido proposta como parte de uma iniciativa de pesquisa etnográfica conduzida por Aiano Bemfica, Luísa Bahury e Matheus Almeida (2017):

Pensando a câmera como potencial agenciadora de discursos, explicamos que nos interessava entender a forma como o Estado e as forças policiais tinham agido durante a operação e propusemos que as pessoas nos contassem como tinha sido o processo de entrada, a organização interna, o cerco e o posterior despejo. No centro dessa proposta estava a expectativa de que, assim como nos conta Ana Lúcia Ferraz (2006) sobre sua pesquisa entre trabalhadores de fábricas recuperadas em São Paulo e Rose Hikiji em suas oficinas entre jovens detentos da FEBEM, a presença da câmera como agente mobilizador dos relatos traga a “possibilidade de emergência de discursos silenciados em outros espaços - como o da assembleia ou de reuniões formais” (CUNHA *et al.*, 2006, p. 293). Afinal, “estar frente a frente da câmera, falar para o vídeo é marcar uma presença, expor a sua condição, abandonar por momentos a invisibilidade que os caracteriza, deixar registrada sua existência, sua revolta”. (CUNHA *et al.*, 2006, p. 293) (BEMFICA; BAHURY; ALMEIDA, 2017, p. 16).

⁷⁷ Para assistir à *Imagem 27*, acesse: <https://youtu.be/qHim7KgSSiA>.

A cena se desenvolve em longos planos-sequência no decorrer dos quais Selma, Wagner, Manoel e Dona Marta⁷⁸, pessoas que se voluntariaram para a atividade a convite da equipe, alternam de forma orgânica o protagonismo dos relatos. À medida que caminham pelo terreno, diferentes elementos acionam lembranças e memórias:

Logo ao entrarmos eles foram desenhando com gestos um mapa mental da forma como se estabeleceram e organizaram o espaço: onde a comissão de segurança fez suas barracas para garantir melhor visibilidade e acesso às fronteiras do terreno, o lugar onde reuniam as famílias para as assembleias, o lugar da fogueira, da cozinha, da creche, onde dançavam forró. Falaram também das portarias: “a de cima pra vigiar a polícia e a de baixo pra segurar os bandido” (WELLINGTON, 2016), indicando já nessa sucinta frase a imbricada trincheira política que aquela Ocupação instaurava. [...]. Ao longo do percurso pelo terreno os relatos assumiram uma forma dispersa e pouco cronológica. Relacionando tal aspecto com o fato de estarmos fazendo um percurso muito mais geográfico que cronológico, à medida que nos deslocávamos as diferentes lembranças relacionadas àqueles lugares iam sendo acionadas. A opção por trabalhar com grupo focal embaralhava ainda mais, produzindo um efeito duplo: se de um lado ela promovia determinada desordem na forma como a informação era dita, de outro possibilitou que uns complementassem as narrativas do outro (BEMFICA; BAHURY; ALMEIDA, 2017, p. 17).

Se, ao ver os materiais anteriores feitos por Frei Gilvander, nos encontramos com vídeos realizados em meio às barracas de lona recém armadas que privilegiam entrevistas a lideranças e coordenações que atendiam à necessidade de pautar o debate público, aqui estamos diante de um material com força distinta.

Filmando majoritariamente as pessoas em plano conjunto e lançando mão de uma lente grande angular, combinada com um diafragma que produz uma profundidade focal quase infinita, vemos a todo momento o amplo espaço vazio, as pessoas juntas alternando seus relatos, e o entorno do vale já coberto pelas Ocupações Urbanas.

⁷⁸ Quando publicado o artigo *Cerco militar e despejo da Ocupação Eliana Silva: Uma aproximação etnográfica* (2017), um dos frutos dessa experiência, foi feita a opção por utilizar pseudônimos para identificar tais personagens. Em respeito a essa decisão anterior, manteremos da mesma forma na dissertação.



Figura 59 - Fotogramas extraídos do material gravado durante a visita ao terreno.

Entre as diferentes histórias que ouvimos, Dona Marta, indígena Pataxó Hã-hã-hãe, conta como sua família chegou “corrida” em Belo Horizonte depois de ter sido despejada da aldeia onde vivia no Sul da Bahia alguns anos antes:

Quando a polícia chegou aqui apresentou eu a minha família como indígena, né? Que nós somos Pataxó do Sul da Bahia. A polícia falou assim: “o que é que índio tá fazendo aqui?”. E eu falei: “O que nós tamo fazendo aqui é o que nós devemos fazer: nós tamo lutando, procurando terra pra nós fazer moradia”. Ele falou: “mas índio tem que tá em aldeia”. E eu falei: “mas nós fomos corridos da aldeia por polícia com farda igualmente você está aqui, ó! 800 homem entrou na nossa terra, fardado, matou índio, deu tiro no braço da índia, ela tava segurando a criança a menina caiu no chão... tudo pra tomar a nossa terra! E o que que nós vamos fazer? Nós vamos se matar pra poder não sobreviver, não procurar um lugar pra gente viver? Tem que ter onde ficar. Porque o primeiro dono do Brasil é o índio!.. Aí eles falaram assim: “mas índio tem o lugar deles, eles têm que ir é pra aldeia!”. Aí eu falei: “o índio você sabe qual o lugar do índio? O lugar do índio é qualquer lugar do Brasil que eles quiserem ficar, não é você que vai dizer onde que índio vai ficar não!”... Eu acho que quem não deveria de tá aqui era eles” (VÍDEO-REGISTRO, [2016b] 2021).

Manoel, que era uma das pessoas responsáveis pela comissão de segurança da comunidade, conta do desafio que é resistir à margem do Estado, estando sujeitos, simultaneamente, à violência vinda da polícia e a que vem do tráfico:

A portaria de baixo, Boca do Capeta, lá em baixão. Chamava assim pra meter medo nos alemão [...] Lá o pessoal da outra comunidade queria ocupar também... Foi lá que foi o confronto nosso com os bandidos. Pessoal de lá tentou subir. Tudo armado, com arma em punho. Aí o pessoal daqui já com foice, enxada, martelo... E eles subiram tudo querendo tomar, dizendo que isso aqui era deles. Aí nós fomos e começamos a falar: que não, isso aqui é ocupação pra moradia. Aí nós entramos em acordo com eles, explicamos tudinho e eles entenderam. Aí nós começamos a ter o apoio deles da comunidade lá de baixo (VÍDEO-REGISTRO, [2016b] 2021).

Mas não foram apenas lembranças difíceis que atravessaram aquele encontro. Ao caminharem para a parte mais central do terreno, as noites de forró, fogueira e viola são trazidas

pelas falas. Assim como as rodas de conversa e assembleias onde debatiam e definiam o destino da luta que estava em curso. Mãe solo de dois filhos, Selma conta como conciliava o trabalho com as empreitadas de vigília na Ocupação e fala com orgulho de sua experiência na comissão de segurança:

Mas aqui foi maravilhoso, eu tenho orgulho de falar dessa Ocupação aqui [*a Eliana Silva 1*]. Essa aqui eu bato no peito e falo [*interrompe e chora*]. Não tenho vergonha de soltar nenhuma lágrima... Virei dois dias aqui no relento [...]. Eu tenho orgulho em falar que eu era a única mulher da segurança, muita gente achava até que eu era homem por causa do meu jeitão que eu só andava com pau, facão... e era muito estúpida. Mas, como eu sou mulher, se eu não fosse estúpida em falar com as pessoas eles não respeitam, né?.. Porque muita gente não tem respeito porque a gente é mulher, eles vão pisar (VÍDEO-REGISTRO, [2016b] 2021).

Com o vigor das memórias suscitadas na visita ao terreno, chegamos à última imagem que compõe esse movimento cartográfico:



Imagem 27
Eliana Silva (1 e 2) (2016)



Imagem 28
Eliana Silva (1) (2012)

miro

Figura 60 - Décimo quarto gesto cartográfico.

*Imagem 28*⁷⁹

De autoria desconhecida, esse plano foi gravado durante um culto ecumênico na Ocupação Eliana Silva (1) conduzido por Frei Gilvander e faz parte hoje do curta-metragem

⁷⁹ Para assistir à *Imagem 28*, acesse: <https://youtu.be/R56M1oB74n4>.

Videomemoria (Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2020). Provavelmente tomado desde uma perspectiva muito parecida com grande parte do vídeo que faz o registro da visita ao terreno, apesar da baixa qualidade da imagem, podemos ver ao fundo esse mesmo horizonte tão presente nas imagens que acionamos até aqui. Em meio a toda a comunidade, no centro da ação da cena, vemos Dona Marta ao microfone, conduzindo um canto para que, ao som ritmado das palmas, sua família dance:

Caboclo na aldeia na paz de deus chegou
 Caboclo na aldeia na paz de deus chegou
 Na paz de Jesus Cristo todo mau vai carregar
 Pisa miudinho, ô, torna a repisar
 Pisa miudinho, ô, torna a repisar
 Pisa miudinho todo mau vai carregar
 Pisa miudinho, ô, torna a repisar
 Pisa miudinho, ô, torna a repisar
 Pisa miudinho todo mau vai carregar
 (VIDEOMEMORIA, 2020).

Guiados pelo ritmo e imersos nessa cena coletiva que carrega tanta vida, concluímos esse movimento cartográfico e passamos à última etapa do laboratório cartográfico que aqui compartilhamos.

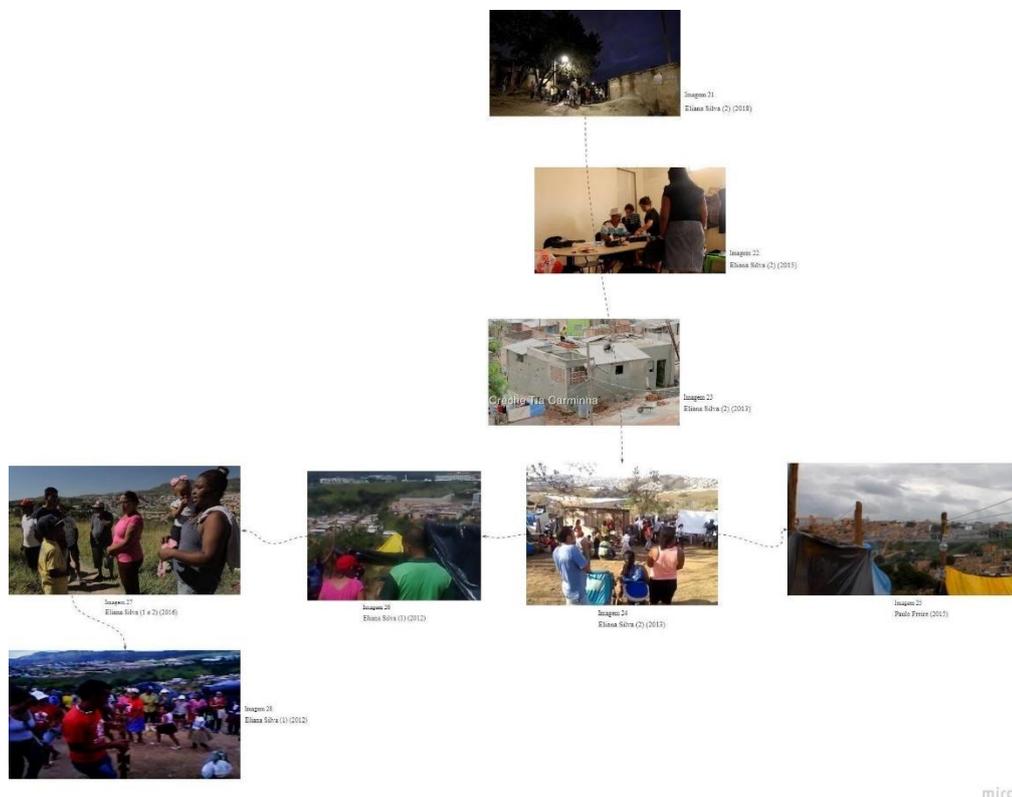


Figura 61 - Quarto movimento cartográfico: A cidade é uma produção coletiva.

visibilidade fruto do mapeamento que pretende tornar tudo visível – propor que pensemos a escuridão da noite não mais como indício de um tempo de trevas:

Ao contrário de imaginar que tudo está dominado pelo capitalismo contemporâneo com seus dispositivos que tudo capturam e tudo controlam, buscamos observar nos filmes da última década processos subjetivos que resistem à dominação criando formas de viver em comunidade (seja em uma ocupação urbana ou em uma aldeia indígena, ou mesmo nas grandes cidades) que inventam formas de vida alternativas àquelas neoliberais, formas de vida que escapam das luzes opressivas do espetáculo e das trevas de nosso tempo presente (RENA, 2020, p. 15).

Assim, em oposição a um projeto de poder hegemônico que pretende “inundar de luzes os espaços a fim de suprimir as sombras e criar condições de controle graças à visibilidade completa” (CRARY *apud* RENA, 2020, p. 8), os filmes acionados no ensaio permitem pensar que “é justamente na noite da noite escura, na baixa luminosidade da escuridão, que conseguimos enxergar o lampejo dos povos, daqueles que são frequentemente invisibilizados e silenciados pelos poderes e discursos dominantes” (RENA, 2020, p. 11).

Um dos filmes que Pedro Rena Todeschi analisa em seu trabalho é o curta-metragem *Conte Isso àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia, 2018) - falaremos mais detidamente dele ao longo do próximo gesto. Em um sentido parecido, Adler Correa escreveu, ao fim de uma crítica feita ao mesmo filme,

Pós-escrito: É curioso notar que os personagens-coletivo habitam o escuro da noite durante todo o filme, enquanto o espaço das luzes do Estado é reservado à polícia. O próprio signo visual da ameaça policial é constituído de luzes coloridas. Se a luz é nossa inimiga, talvez seja hora de inverter os valores postos na dicotomia luzes vs trevas (CORREA, 2020).⁸⁰

Movidas pela potência da noite enquanto espaço-tempo de ação política, criação coletiva e resistência popular, as imagens que encontramos ao longo dos próximos gestos buscam “adherir a los márgenes para reinventar la política. Habitar la noche para redescubrir las potencias solares del cine” (GUIMARÃES, 2019).

Nessa busca, voltamos ao segundo gesto cartográfico e retomamos a *Imagem 2*: o plano-sequência compartilhado pelos filmes *Videomemoria* (Aiano Bemfica e Pedro Maia, 2020) e

⁸⁰ Escrita para o blog do Coletivo Teté, a crítica *Longa jornada dentro da noite* (CORREA, 2020) foi realizada como parte da cobertura da Mostra de Cinema de Rio Grande, concebida e organizada por alunos do curso de cinema da Universidade Federal de Pelotas. O texto está disponível para leitura através do link: <https://coletivotete.wordpress.com/2020/12/11/longa-jornada-dentro-da-noite/>.

Quem Luta, Conquista! Uma história dos 20 anos do MLB (MLB, 2020). Ao longo do desenvolvimento da cena, vemos centenas de sem-teto ocupando o terreno da Eliana Silva (1) em meio à noite escura, enquanto um helicóptero militar sobrevoa e lança sobre as pessoas facho de luz vindos de um enorme holofote. Como resposta, o grupo sustenta a bandeira do MLB e grita em coro palavras de ordem, enquanto Leonardo Péricles argumenta pela legitimidade daquela ação através do megafone.

A imagem que se constrói é forte: do meio do terreno escuro, a liderança popular filmada em *contra-plongé*, segurando nas mãos a ferramenta de agitação política, confronta com sua voz a luz forte e direcional que vem dos céus. Atrás dela, famílias apoiam com palavras de ordem, disputam com os sons da hélice do aparato militar o espaço sonoro e, no fundo, ali na última camada do plano, vemos as luzes fixas da cidade brilharem em meio ao horizonte escuro. A luz opressora do poder, verticalmente lançada sobre o coletivo popular, atua, na escuridão da noite, como forma de controle e supressão da ação que propunha a transformação daquele terreno.

No rastro, ainda, da relação entre a luz da ordem e a insurgência das noites, passamos ao décimo quinto gesto cartográfico. Com o plano-sequência final de *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (2018), voltaremos novamente ao mesmo terreno, porém, alguns anos depois, durante a realização da Ocupação Temer Jamais, em 2016.



Imagem 2
Eliana Silva (1) (2012)



Imagem 29
Temer Jamais (2016)

miro

Figura 63 - Décimo quinto gesto cartográfico

Imagem 29

Realizado a partir de um longo período de pesquisa e visionagem coletiva junto a imagens filmadas ao longo de quatro anos, *Conte Isso...* (2018) é um documentário feito somente com cenas noturnas, todas tomadas ao longo dos processos de ocupação de terrenos de três diferentes comunidades: Ocupação Paulo Freire (2015), Ocupação Temer Jamais (2016) e Ocupação Manoel Aleixo (2017). Como já comentamos em outras passagens dessa cartografia, e também como informa o conjunto de cartelas finais do filme, apenas a primeira das três ocupações se consolidou e permanece até hoje. As outras duas, inclusive aquela onde foi gravado o plano que aqui trazemos, foram violentamente despejadas.

O arco de lutas que as imagens desse curta-metragem atravessam coincide também com o desenvolvimento de algumas etapas fundamentais do processo de Golpe de Estado que vem, mês a mês, ano a ano e, atualmente, dia a dia, se agravando no país. Nesse sentido, após o MLB ter sofrido dois contundentes revezes em 2016 e 2017, a visionagem e realização desse filme apareceu também como lugar de elaboração coletiva a partir da crescente violência que avançava, especialmente sobre os movimentos sociais, e de busca por uma força coletiva que respondesse ao contexto.

Nesse esteio, o crítico, pesquisador e professor Victor Guimarães escreveu: “Ante el fascismo que triunfa hoy en Brasil, tolerado por instituciones fallidas y medios de comunicación que asisten diariamente a la instalación del reino de la falsificación y de la violencia gratuita, el cine independiente brasileño elabora sus respuestas” (GUIMARÃES, 2019). No ensaio em que propunha tal reflexão, *Érase Una Vez Brasil: Cuerpos disidentes y fábulas insurgentes*⁸¹, publicado na revista digital argentina “Com os Olhos Abertos”, Guimarães analisou um conjunto de curtas-metragens produzidos e/ou lançados nesse mesmo período e escreveu:

Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo y Pedro Maia De Brito, 2018), la más nocturna de todas esas películas, es también, paradójicamente, la más solar. Por media hora, durante una noche oscura, somos invitados a acompañar los pasos rápidos y precisos por un terreno abandonado, a escuchar nada más que el ruido de los machetes que rompen el silencio de la madrugada, a ver solamente las luces de los focos intermitentes que apenas se desprenden de la oscuridad reinante, a compartir la respiración de las familias de luchadores sin techo que ocupan un terreno improductivo para erigir sus tiendas improvisadas y luchar por el derecho básico de tener adonde vivir. La película termina cuando la última bandera roja marca la culminación de la transfiguración cromática de la noche.

⁸¹ O título, como afirma o editor da revista, Roger Koza, faz uma menção direta ao filme de Adirley Queirós, *Era Uma Vez Brasília* (2019), uma das obras analisadas também por Pedro Rena Todeschi no ensaio com o qual abrimos este subcapítulo. O texto de Victor Guimarães está disponível através do link: www.conlosojosabiertos.com/erase-una-vez-brasil-cuerpos-disidentes-fabulas-insurgentes/.

“Cuenta eso a los que dicen que hemos sido derrotados”. El título ya es todo un programa estético-político: el cine no como meditación sesuda sobre la derrota macropolítica, sino como afirmación solar del triunfo de la lucha popular en los márgenes; no como entramado autorreflexivo, sino como irrupción de ruidos intermitentes, luces precarias y cuerpos disidentes enderezados al futuro (GUIMARÃES, 2019).

Sua montagem está interessada não em contar a história de tal ou qual comunidade, mas em construir um “estado de ocupação”, com um tempo e uma geografia que atravessem o conjunto de experiências dessas diferentes lutas para buscar, na coordenação de ações e gestos, seu personagem - o coletivo, fundamentalmente. Nesse sentido, ainda que aposte na linguagem cinematográfica para elaborar essas construções, o filme recusa estratégias mais tradicionais do cinema e aposta na não individualização de vozes ou ações e em uma câmera que se coloca, a todo momento, imersa nas ações:

Essa recusa abre mão de diversos artifícios costumeiros ao cinema hegemônico ficcional e documental, onde o espaço e os corpos filmados operam em função do aparato cinematográfico para, aqui, o aparato servir aos que estão em cena. A câmera observa a organização e a divisão de tarefas como estes são feitos em seu próprio tempo e, ela própria, se implica como parte do todo com seu próprio papel a cumprir. Se uns cortam mato, outros constroem estruturas, outros montam barracas ou arrumam a cozinha, há também aqueles que filmam (CORREA, 2020).

É através dessa câmera que acompanha, ombro a ombro, os corpos em luta submersos na escuridão da noite, que chegamos ao ponto onde vemos três jovens mulheres pendurarem a bandeira do MLB.



Figura 64 - Fotogramas extraídos do filme *Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados* (CONTE, 2018).

Filmada em um plano-sequência de pouco mais de seis minutos, a cena começa com a aproximação das personagens da margem do terreno, no limite da ocupação. Enquanto as jovens se organizam para pendurar as bandeiras do MLB, marco de que aquele é um território ocupado

pelo Movimento, a cada carro ou viatura que passa na via ao lado, elas, acompanhadas pela câmera, se abaixam para se esconder. Quando as condições de segurança estão dadas, elas atravessam a cerca, avançam sobre a zona iluminada e penduram as bandeiras. Cumprida a tarefa, fecham a passagem que usaram com uma barricada de troncos e galhos e voltam a submergir na escuridão da noite, em meio à ocupação.

Até esse ponto do curta, as únicas luzes que nos permitiam ver eram os focos intermitentes das lanternas e as ruas da cidade formal, iluminadas pelos dominantes postes de cor âmbar, antes só vistos à distância. Em oposição à segurança do coletivo submerso na escuridão e no silêncio, a aproximação da luz da rua representa também a ameaça das viaturas policiais - sempre presentes, ao longe, através do som da sirene e nos momentos em que atravessam o quadro nos planos em que as áreas de fora dos terrenos podem ser vistas. Evidenciando os limites geográficos do território que estava sendo ocupado, a relação estabelecida entre as zonas de escuridão e as áreas iluminadas à margem do terreno propõe uma inversão onde a cidade iluminada pelos postes e controlada pela polícia torna-se a periferia de um novo centro: a ampla área escura onde a cidade nasce das mãos de quem a constrói.

É esse fazer-cidade que acontece em meio à noite, contrário à ordem controlada pelos poderes, que nos leva ao próximo gesto-cartográfico, aproximando desse conjunto a *Imagem 30*.



Imagem 2
Eliana Silva (1) (2012)



Imagem 29
Temer Jamais (2016)

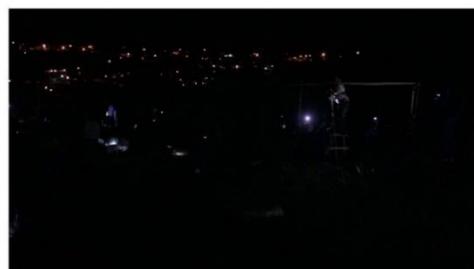


Imagem 30
Paulo Freire (2015)

miro

Figura 65 - Décimo sexto gesto cartográfico.

Imagem 30

Procuram-se ainda os vaga-lumes em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes
(DIDI HUBERMAN, 2011, p. 45).

Essa é também uma das cenas de *Conte Isso...* (2018). Nela vemos, em plano aberto, dezenas de corpos e focos de lanternas se movimentando dentro do quadro - uns cavam, outros constroem, alguns organizam e outros tantos carregam materiais e ferramentas pelo terreno. Ao fundo, a mesma linha do horizonte, com suas luzes fixas que vimos na *Imagem 2* e ao fim da *Imagem 29*, reforça o contraste e reitera a narrativa que se desenvolve ao longo do filme: aquelas luzes intermitentes que se movimentam continuamente em quadro constroem ali, no presente da imagem, os bairros da cidade que vemos ao fundo. Com forte uso da construção sonora em toda a obra, o som também reforça a dimensão do trabalho envolvido ali, a cada segundo que passa ouvimos um crescente e reiterado som de ferramentas.

Se, para Didi-Huberman (2011, p. 55), “a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do que uma dança do desejo formando comunidade”, podemos concordar com Vinícius Andrade de Oliveira (2019), quando sugere que, ao olharmos essa imagem, vemos “na intermitência das fontes luminosas, como lanternas, responsáveis por repartir o que se vê e o que não se vê, fazendo os ocupantes assemelharem-se a uma horda de seres brilhantes trabalhando sob a escuridão” (OLIVEIRA, 2019, p. 179). É, afinal, na indistinção provocada pela escuridão noturna que as “fronteiras rígidas e discerníveis entre os sujeitos se rompem para dar espaço aos gestos coletivos e às alianças entres os corpos” (RENA 2020, p. 14). A noite, as luzes do horizonte fixas ao fundo, as luzes das lanternas se movimentando na escuridão, os corpos em aliança e o trabalho direto na terra... Juntos, esses diferentes e coordenados elementos constroem em cena o horizonte por vir.

Mas não é só o horizonte em construção que está por vir. Como vimos nas imagens que cartografamos em alguns dos movimentos anteriores, fazer-cidade é também construir novas possibilidades de transformação na vida das pessoas que as produzem. No bojo de uma sociedade profunda e estruturalmente desigual, uma Ocupação Urbana opera mudanças concretas para além das dimensões materiais, afetando a vida à medida, também, que participam do processo de subjetivação desses sujeitos. Buscando, ainda na escuridão da noite, os rastros

dessas possibilidades de transformação, chegamos ao gesto que traz a *Imagem 31* e fecha este movimento cartográfico.



Imagem 2
Eliana Silva (1) (2012)



Imagem 31
Manoel Aleixo (2) (2018)



Imagem 29
Temer Jamais (2016)



Imagem 30
Paulo Freire (2015)

miro

Figura 66 - Décimo sétimo gesto cartográfico.

*Imagem 31*⁸²

A vídeo-performance *Todas as Vozes, Todas Elas* (2018) foi realizada em uma parceria com a diretora teatral Cristina Tolentino, o Grupo de Teatro Mulheres de Luta e a equipe que realizava o filme *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (2020). Originalmente montada como uma cena-performance, a obra para teatro homônima foi escrita, montada e encenada por mulheres moradoras da Ocupação Carolina Maria de Jesus e tem como eixo temático o papel da luta por moradia na superação das diversas violências patriarcais sofridas pelas mulheres, e teve ampla circulação em espaços e eventos culturais de Belo Horizonte.

Por ser um trabalho feito em parceria com a equipe que realizava o longa-metragem na região do Barreiro, foi possível coordenar recursos de fotografia, cenografia e som para adaptá-

⁸² Para assistir à vídeo-performance, acesse: <https://youtu.be/t3m6HbLu3dM>. Observamos que se trata de uma versão em processo e de trabalho, estando ainda em estado bruto (sem tratamento de cor, luz, som e sem ter sido finalizado).

la ao formato de vídeo-performance. Para isso, a primeira decisão tomada foi filmá-la no terreno da Ocupação Manoel Aleixo (2) e enquadrá-la de modo que, ao fundo do espaço cênico, estivessem sempre visíveis, no horizonte, as luzes da cidade. Dessa forma, o quadro que resulta estabelece, como na imagem anterior, uma relação interna direta entre a linha do horizonte e os elementos das ações que se desenvolvem sobre o terreno ocupado. Essa escolha não se deu por casualidade ou por um esmero formal não justificado. Como contamos brevemente quando definimos o recorte / ponto de partida territorial deste laboratório, as histórias da Ocupação Carolina Maria de Jesus e das mulheres do Teatro Mulheres de Luta se cruzam com aquele território.

O primeiro ponto em que esse entrelaçamento acontece é na relação do ciclo de despejos vivido pelo MLB nas ocupações Temer Jamais (2016), realizada justamente nesse mesmo terreno, e Manoel Aleixo (2017). Como vimos em outros movimentos cartográficos que realizamos, essas duas experiências foram extremamente violentas e geraram imagens e denúncias que percorreram amplamente o Brasil. Uma das respostas elaboradas pelo MLB para esse momento conjuntural específico vivido em Belo Horizonte, onde a ação militarizada do Estado contra os movimentos sociais mostrava-se cada vez mais repressora, foi seguir organizando as famílias despejadas daqueles lugares e fazer uma nova ocupação, mudando fundamentalmente sua tática: se, até então, o centro de suas ações era ocupar terras devolutas nas periferias urbanas, era necessário agora ocupar um prédio em uma região central e valorizada da cidade. E foi assim que, quatro meses depois de serem despejados em Mário Campos, naquela ação que culminou na prisão de Renato Amaral e no tiro no rosto de Gabriela Souza, o MLB reuniu duzentas famílias e ocupou um prédio no bairro Funcionários, uma das áreas mais valorizadas da região centro-sul da capital mineira. Nascia, assim, a Ocupação Carolina Maria de Jesus.

Na avaliação do movimento, o acúmulo de forças, fruto, não apenas, mas também da ampla denúncia feita sobre os violentos despejos, com a circulação de imagens produzidas durante essas ocasiões, foi um dos fatores que favoreceu a permanência das famílias na nova ocupação. A visibilidade e ampliação da rede de apoio alcançadas com a consolidação de uma comunidade próxima a universidades, escolas e bairros de classe média, também contribuiu para a implementação rápida de projetos artísticos, culturais, acadêmicos e educacionais, estendendo rapidamente laços e alianças com setores da sociedade que foram decisivos para que a negociação do edifício ocupado fosse vitoriosa – a formação do grupo Teatro Mulheres de Luta é um exemplo forte das potencialidades desse tipo de troca.

Ao final do período de negociação, o Governo do Estado de Minas Gerais - que à época tinha à sua frente Fernando Pimentel (PT), em seu último ano de mandato – e o MLB firmaram um acordo pelo qual o edifício seria desocupado e as famílias redistribuídas da seguinte maneira: uma parte delas iria para um antigo hotel abandonado na região do micro centro da cidade, que teria seu aluguel bancado pela gestão estadual, e outra parte seria direcionada ao terreno, na região do Barreiro, de onde o MLB fora despejado em duas ocasiões - na Eliana Silva (2012) e na Temer Jamais (2016). Uma vez destinado o terreno pelo governo do estado, caberia ao município viabilizar, através do acesso aos programas nacionais de moradia (como o Minha Casa Minha Vida, extinto pelo governo Bolsonaro), a construção das casas e urbanização do bairro.

Hoje, passados quatro anos desde a assinatura do acordo, a verba para construção do bairro jamais foi liberada e não há sequer um projeto. Do mesmo modo, o governo de Romeu Zema (NOVO) deixou de pagar o aluguel do Hotel, que foi recuperado e ganhou vida através do engajamento das famílias, do Movimento e de aliados, em reconstruir e transformar o espaço. Assim, a realização da vídeo-performance, naquele espaço de partida, sobrepõe simbolicamente camadas distintas da história daquelas pessoas e do terreno, e reforça as conexões da luta da Ocupação Carolina Maria de Jesus com a região.



Figura 67 - Fotogramas extraídos da vídeo-performance *Todas as Vozes, Todas Elas*.

Apropriando-se de recursos do teatro, a vídeo-performance explora narrativamente as três áreas do “palco”: o cenário, composto pelas luzes da cidade ao fundo, objetos cênicos e o fundo dos barracos de madeirite; o espaço cênico, onde têm início e se desenvolvem todas as ações coletivas das personagens; e o proscênio, região da imagem mais próxima da câmera, à qual, em determinado momento do texto, cada uma das mulheres se aproxima para contar suas vitórias.

Em um plano muito parecido com o da *Imagem 30*, a cena começa sob a escuridão quase completa da noite: vemos apenas as luzes fixas da cidade ao fundo. Entretanto, ao invés de escutarmos as ferramentas trabalhando intensamente, ouvimos as vozes das mulheres

conversando desordenadamente sobre assuntos da vida cotidiana na comunidade – criando um ambiente sonoro de burburinho coletivo de vozes. Assim como o som é outro, a luz também é outra. Já não são mais as lanternas intermitentes que nos deixam, ou não, ver o coletivo de pessoas, mas sim projetores de luz que vão se acendendo gradualmente até que podemos ver Ana Luisa, Emanuelle, Priscila, Nilmara, Poliana Campos, Liliana Ramos e Mara juntas ao fundo do espaço cênico, sentadas em bancos de madeira, vestindo avental e descascando batatas enquanto conversam. Uma a uma, começam a evocar nomes de outras mulheres de luta, e o coletivo de atrizes, interrompendo brevemente o burburinho, grita “presente”: “Maria, Presente!”, “Isabel, Presente!”, “Rosa, Presente!”, “Anita, Presente!”. (CENA-PERFORMANCE, 2020).

A performance se desenvolve sobre o palco-chão-de-terra, denunciando com sarcasmo as violências físicas, psicológicas, sexuais e estruturais sofridas por essas e por tantas outras mulheres no Brasil. Em determinado momento, todas as luzes se apagam novamente, ficamos alguns segundos imersos no escuro, vendo apenas o horizonte noturno do Vale das Ocupações. A luz de um projetor de cinema invade a cena e projeta, sobre o barraco de madeirite montado no centro do cenário, imagens dessas mesmas atrizes construindo o seu dia a dia político, familiar e de trabalho coletivo nos prédios da Ocupação Carolina Maria de Jesus 1 e 2.

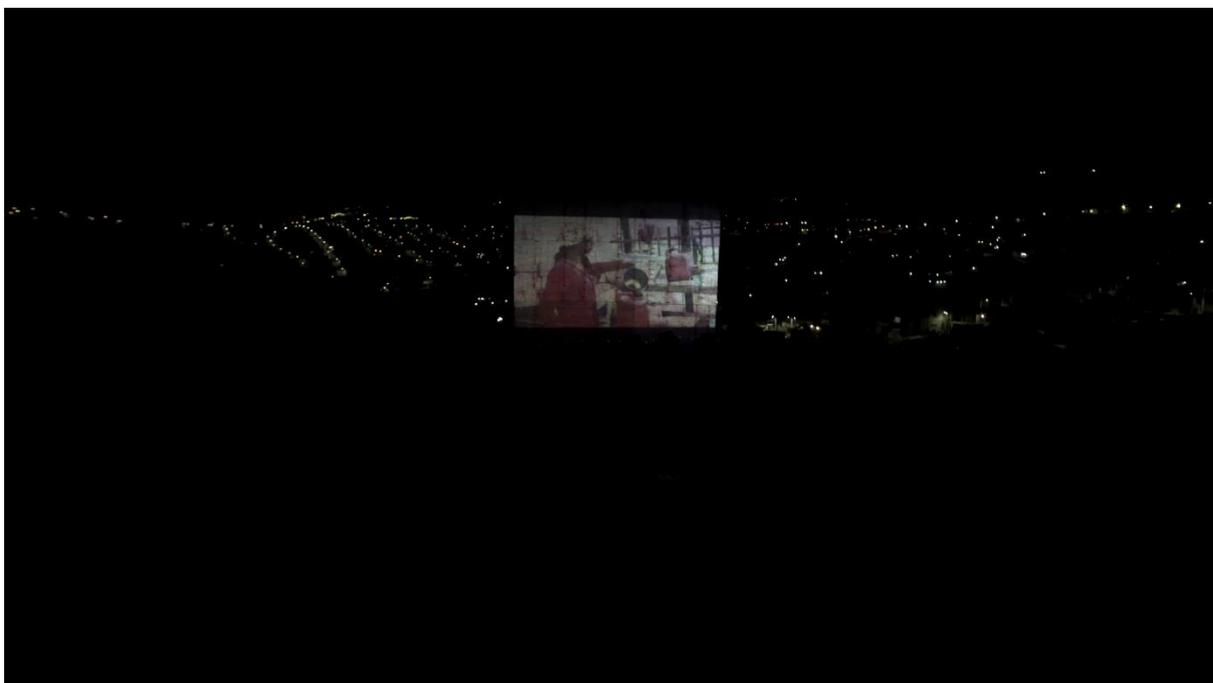


Figura 68 - Fotograma extraído da vídeo-performance *Todas as Vozes, Todas Elas* (CENA-PERFORMANCE, 2018).

Enquanto assistimos às imagens que, deixando ver a textura expressiva do madeirite, são projetadas em meio às luzes fixas da cidade, uma voz em *off* faz a leitura de Vozes-Mulheres, poema de Conceição Evaristo:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade
(EVARISTO, 2008, p. 10-11).

Terminada a projeção do vídeo e leitura do poema, uma leve luz de preenchimento volta a iluminar o espaço cênico. Ao fundo do cenário, e postados um de cada lado do madeirite, dois refletores em contraluz se acendem, como luzes que emanam do conjunto de luzes que vemos na linha do horizonte. Uma luz pontual ilumina o proscênio, construindo bem em frente à câmera um espaço-força onde vemos entrar, uma por vez, as mulheres, e narrarem suas vitórias:

Meu nome é Ana Luisa. Antes de entrar na Ocupação a minha vida era muito corrida, eu não tinha tempo de conviver de perto com as pessoas. Hoje, eu

posso ir além dos meus sonhos, pois estou numa luta com vários lutadores e lutadoras pelo mesmo objetivo que o meu: a moradia, saúde e educação.

Meu nome é Emanuelle. Antes de morar em Ocupação, eu não sabia dos meus direitos, dos direitos das mulheres. Via várias injustiças e não sabia como lidar com elas. Agora eu sei que sou forte! E que, nós mulheres, podemos muito juntas. Tô na luta, sou mulher, posso ser o que eu quiser! Sou linda, sou louca, sou luta, sou minha!

Meu nome é Mara, tenho 36 anos, sou casada e mãe de dois filhos. Moro na Ocupação Carolina Maria de Jesus. Antes de entrar na Ocupação, não sabia nem o que era lutar pois era muito família. Agora, depois da ocupação, me sinto mais forte, mais mulher e mais guerreira e, junto com outras mulheres, estamos fortes na luta por moradia.

Meu nome é Poliana Campos, tenho 36 anos e três filhas lindas. Acabei de receber o João Pedro. Estou na Carolina desde o primeiro dia, sou uma das coordenadoras da creche. Já passei por poucas e boas, mas eu não desisti. E não desistirei jamais dos ideais que nos completam como mulheres guerreiras, mulheres guerreiras sim! Para quem não acredita, vai um lembrete: atura ou surta, venceremos!

Meu nome é Priscila. Antes de entrar na Ocupação, minha vida era repetitiva, sempre achei que mulher não tinha voz. Depois que entrei pra Ocupação vi que mulher tem voz, sim! Basta a gente se unir, pois somos muitas!

Sou Cristina, sou da Ocupação Carolina Maria de Jesus. Tenho 39 anos, mãe de sete filhos. A minha vida antes da Ocupação era casa, trabalho e filho. Agora eu aprendi que minha vida não é só isso, agora aprendi a ser mais mulher, mais forte e mais guerreira.

Meu nome é Nilmara Tenho 22 anos e dois filhos maravilhosos. Estou na Ocupação desde o início, aprendi muita coisa. A primeira coisa que eu aprendi é a ser independente, coisa que eu não era. E aprendi a ser mais eu!

Meu nome é Liliana Ramos, sou moradora da Carolina Maria de Jesus. Sou mãe de dois filhos. Estou lá com o objetivo da minha própria moradia. Lá eu aprendi muito mais do que isso! Aprendi a ser guerreira, companheira e muito mais humana. Conviver com as outras pessoas da Ocupação, para mim é uma sensação única e gratificante pois, hoje, eu posso dizer: sou Carolina Maria de Jesus agora e sempre! (CENA-PERFORMANCE, 2020).

Lançando mão de um enquadramento que reforça a continuidade entre o espaço cênico e a linha do horizonte, a luz tem, outra vez, um papel importante, fazendo avançar sobre o teatro-ocupação os holofotes da cidade. Porém, agora coordenados com a ação das atrizes-ocupantes em cena, submetidos aos sentidos e direções de suas ações, a estabilidade da câmera e a variação precisa da iluminação cênica destacam o protagonismo feminino na luta e a centralidade da luta na vida daquelas mulheres que performam - em sua maioria negras. Ainda assim, os momentos de escuridão plena e as zonas escuras das imagens também têm força e evocam algo central na política: ela se constrói entre o que se vê e o que não se deixa ver.

Há, portanto, uma inversão do modo como está presente a iluminação e a consequente visibilidade em relação às imagens com as quais nos encontramos cartografando no mapa

noturno: se, na Eliana Silva (1) (2012), o holofote do helicóptero policial oprimia à medida que iluminava, para controlar; e os holofotes âmbar no limite do terreno da Temer Jamais (2016) representavam uma ameaça e a chegada a uma zona de risco; na Manoel Aleixo (2) (2018), a cena-performance criada pelas mulheres da Ocupação Carolina Maria de Jesus sujeita as luzes à potência de suas ações.

Com essa imagem de tantas camadas – o terreno e as histórias que o atravessam, as luzes, a cidade, as projeções das imagens sobre o horizonte e as histórias coletivas e individuais dessas mulheres - concluimos nosso quinto e último movimento cartográfico.



miro

Figura 69 - Quinto movimento cartográfico: É noite no mapa.

Após desenvolver com profundidade e detidamente cada um dos gestos e movimentos cartográficos anteriores, chegamos a um esboço final deste laboratório cartográfico. Como já colocado anteriormente, não pensamos aqui em um esquema rígido ou representação final. Relacionadas entre si, as imagens postas sobre o plano reverberam, se desdobram e sugerem novas alianças e aproximações possíveis.



Figura 70 - Esboço cartográfico ao final dos cinco movimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

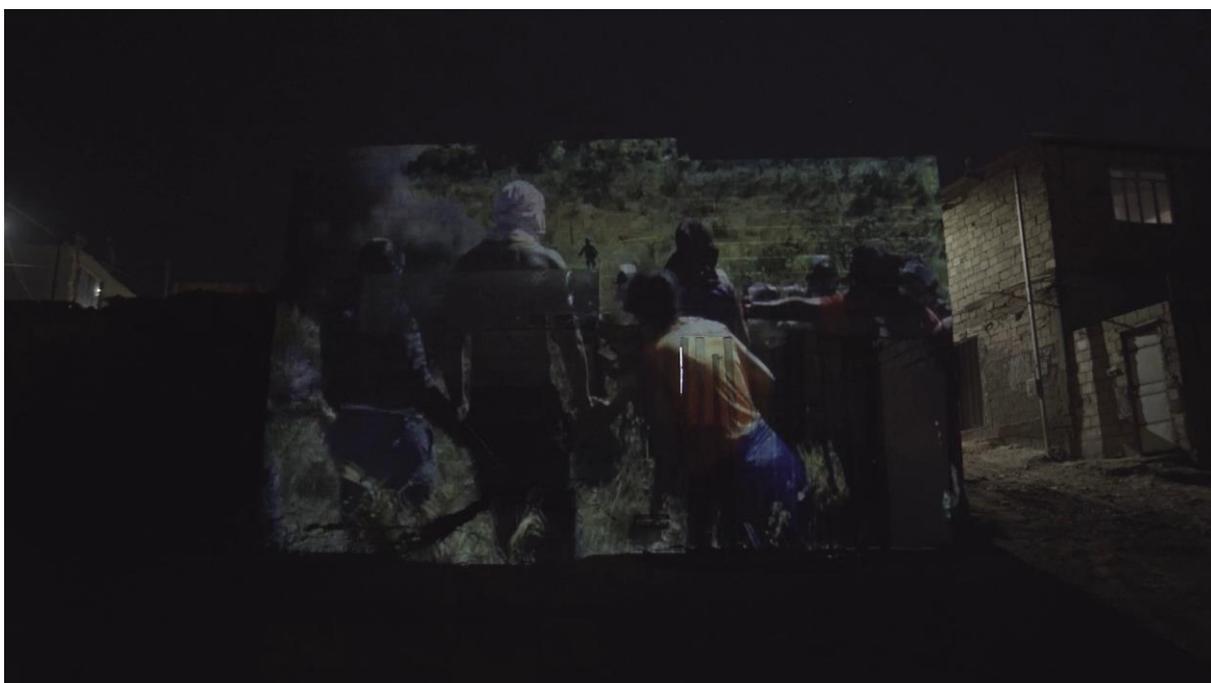


Figura 71 - Fotograma de *Projeção cartográfica número 1* (PROJEÇÃO, s.d.),⁸³

É noite na Ocupação Eliana Silva (2). O plano geral do bairro, que abre a videoinstalação *Projeção cartográfica número 1* (Aiano Bemfica e Pedro Maia, *em processo*), dura o suficiente para vermos um conjunto de ações cotidianas simultâneas dentro da cena: pessoas caminham pelas ruas; um cachorro vagueia pelo bairro; um homem faz uma pequena fogueira no quintal; alguém recolhe roupas do varal; uma moto atravessa a avenida principal. Na banda sonora, a retumbante batida de um *beat*, que se ouve ao longe, repete seus ciclos em meio aos sons da noite: os grilos; a fogueira; o falatório distante e o motor da moto que atravessa o bairro. É noite no mapa. Mas o mapa está em movimento permanente e a comunidade está viva. Entre as casas consolidadas, vemos as lanternas iluminarem o caminho de quem anda pelas ruas de terra que, como sabemos, agora já têm CEP.

O único corte da obra nos leva até o plano seguinte (Figura 71): a câmera está agora em uma das ruas da Eliana Silva (2) e tem, no centro do enquadramento, a parede de uma casa. Se, na cena-performance do Teatro Mulheres de Luta, a câmera estava posicionada no terreno da

⁸³ Apesar de ser um trabalho ainda em processo, para fins de apreciação pela banca disponibilizamos *online* a versão em processo da obra *Projeção Cartográfica Número 1*. Para assistir, acesse: <https://youtu.be/6ZegyQ0V1uA>. Cabe destacar que esses planos são parte do material bruto dos filmes *Entre Nós Talvez Estejam Multidões* (2020) e *Videomemória* (2020), tendo a primeira imagem feito parte da montagem final de ambos e a segunda jamais sido montada.

Manoel Aleixo (2) e, no cenário, víamos um barracão de madeirite à frente do horizonte de luzes fixas da cidade e das Ocupações já consolidadas nas encostas do Vale das Ocupações, nesta cena temos uma perspectiva muito diferente. Com a câmera posicionada à altura do olhar, casas de alvenaria preenchem o fundo do quadro e a luz fixa de um poste ilumina a rua de terra, que corta diagonalmente um dos lados da imagem. Sobre a parede de tijolos, vemos serem projetadas, sucessivamente, algumas das imagens *com, junto e através* das quais cartografamos em nosso laboratório: o plano em que vemos a cavalaria da Polícia Militar avançar sobre famílias da Eliana Silva (1) (*Imagem 3*), a linha de defesa formada pelos corpos de seus moradores para conter a ofensiva da tropa de choque (*Imagem 5*), o culto ecumênico em que ouvimos Dona Marta cantar (*Imagem 28*) e, por fim, as filmagens do momento de entrada no terreno em que Leonardo Péricles e os ocupantes enfrentam, com a palavra, o helicóptero militar (*Imagem 2*). Os sons desses vídeos também invadem a cena e se misturam com o burburinho do bairro que escutamos no plano anterior. E assim se desenvolvem os quase oito minutos em que, em meio ao bairro já consolidado, vemos projetadas imagens de seu passado de luta.

Em uma de suas acepções mais literais, dessas rápidas que encontramos ao pesquisar em buscadores da internet, a projeção cartográfica “é definida como um tipo de traçado sistemático de linhas numa superfície plana, destinado à representação de paralelos de latitude e meridianos de longitude da Terra ou de parte dela, sendo a base para a construção dos mapas”⁸⁴ (PROJEÇÃO, *s. d.*). Por sua vez, *Projeção cartográfica número 1*, imagem que escolhemos para encerrar esse trabalho, propõe um movimento procedimental inverso ao que fizemos até aqui. Se, ao longo da experimentação metodológica com a cartografia, partimos do território para articular imagens através dos gestos, movimentos e alçamentos cartográficos, aqui essas imagens são devolvidas e lançadas sobre o espaço marcado por suas características materiais e sociais. Ambos os processos operam como uma espécie de arqueologia visual da cidade.

No esteio da pesquisa de Paula Kimo (2017), entendemos a produção audiovisual que emerge desses contextos como imagens insurgentes engajadas nas urgências do presente e preocupadas em construir outras possibilidades de futuro. Caracterizando-se, assim, ora como o que Nicole Brenez e René Vautier chamariam de “cinema de intervenção social” (BRENEZ, 2016) e ora como *ur-information* (BRENEZ, 2017), a depender do formato e dos meios de circulação nos quais essas imagens participam – cabendo destacar que, como esperamos ter

⁸⁴ Segundo definição da Wikipedia. Disponível através do link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Proje%C3%A7%C3%A3o_cartogr%C3%A1fica. [Último acesso em 17 /09/ 2021].

mostrado ao longo das páginas anteriores, um mesmo registro transita entre essas categorias de acordo com os usos e destinos que lhe são atribuídos.

No caso específico da realização e circulação de imagens junto às lutas das Ocupações Urbanas em Belo Horizonte, independentemente de qualquer categoria ou análise acadêmica que as olhem no esforço de sistematizar essas experiências, parece-nos fundamental reconhecer que as pessoas que protagonizam e vivem cotidianamente no seio dessa disputa elaboram, de modo profundo e efetivo, sobre as relações entre o audiovisual e o desenvolvimento de suas pautas. Documentaristas, ocupantes e lideranças populares como Edinho Vieira, Dona Vilminha, Frei Gilvander, Poliana Souza, Kadu Freitas e Leonardo Péricles compreendem e lançam mão de câmeras como ferramentas ativas de atuação no presente para construção do futuro. As possibilidades de agência das imagens mobilizadas por essas pessoas são muitas: disputar a verdade, constituir um acervo de memórias, narrar a história das lutas, como ferramenta de agitação política ou de denúncia de injustiças e violações.

Na obra *Projeção cartográfica número 1*, a projeção visual de planos do passado, tomados no terreno onde foi realizada e despejada a Ocupação Eliana Silva (1), sobre o território do bairro já consolidado, parece constituir uma espécie de figuração da relação entre as imagens e a produção histórica e espacial da própria cidade – acessando um passado soterrado. Pesquisar *com, junto e através* das imagens produzidas no bojo desse processo, nos permitiu uma aproximação desse movimento de “fazer-cidade” (AGIER, 2015) e supôs entendê-las, nos termos de Didi-Huberman (2019), simultaneamente como obras, documentos, objetos de passagem, sonho, memória, montagem e ciência. Ao mesmo tempo, abordá-las enquanto formas pensantes em um amplo jardim de memórias vivas, tal como sugeriu Etienne Samain (2012), nos exigiu uma atenção múltipla interessada em diferentes aspectos e dimensões, que extrapolam características imanentes às imagens em si, para cartografar processos e relações com as lutas, territórios e sujeitos.

Sem a pretensão de produzir uma análise vertical das obras com as quais nos pusemos a cartografar, a noção benjaminiana de constelação, mobilizada por Mariana Souto (2020) em sua proposta de análise comparatista do cinema, trouxe-nos a possibilidade de pensar com as imagens a partir de associações e agrupamentos. E, assim, em detrimento de uma busca rígida por aspectos intrínsecos aos objetos, esquemas fechados de análise ou do afã por inseri-los em sequências causais e lineares do tempo, pudemos experimentar com imagens de tempos e lugares diferentes, através de relações rizomáticas (BENJAMIN, 1984; ROLNIK, 2014; SOUTO, 2016). Apostando, assim, que os gestos que as aproximam, agrupam, associam, ou até

mesmo opõem, constroem tramas constelares que deixam ver recorrências, diferenças e rupturas nas relações entre as imagens, o tempo e o território.

Com Ana Caroline Almeida (2019) e sua opção por uma metodologia warburgiana, que, a partir da busca por um *pathos* em comum, constela sobre pranchas imagens extraídas de diferentes obras, voltamos nosso olhar para o que a autora define como uma carga afetiva que “abre o tempo antropológico” das imagens e evidencia “forças do passado (e talvez do futuro) contidas nelas” (ALMEIDA, 2019, p. 9). Esse movimento de pesquisa, orientado pelo afeto, aproxima imagens de diferentes origens em busca de uma carga simbólica e energética comum e as organiza para que, juntas sobre um plano, possam ser olhadas. Procedimento regido pelo “princípio-atlas”, que extrapola uma leitura temporal e imagética unidirecional e propõe um olhar que explore as diferentes imagens e suas possibilidades de aproximação e relação (ALMEIDA, 2019, DIDI-HUBERMAN, 2013).

Balizados pelo tríptico historicidade, geograficidade e imagem, que buscamos estabelecer e aprofundar ao longo do primeiro capítulo, encontramos na metodologia cartográfica pistas que indicavam para um possível trajeto de pesquisa. Porém, se em sua prática mais difundida no meio acadêmico, a cartografia costuma pressupor uma ação junto ao grupo com quem a pesquisa se desenvolve (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2009), método também conhecido como pesquisa-ação, nós estávamos diante de um desafio distinto: começamos a cartografar quando já acumulávamos quase oito anos de atuação junto ao Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas. Ao longo da maior parte desse tempo, transitamos sobre uma tripla fronteira entre militância, pesquisa e realização audiovisual. Invertendo, assim, o movimento tradicional onde a pesquisa é concebida dentro da universidade para, então, debruçar-se em tal ou qual contexto; propusemo-nos a construir um trabalho acadêmico a partir de um conjunto de experiências acumuladas ao longo dos anos anteriores.

Ao contrário de ser um empecilho, a proximidade com o contexto, os sujeitos e as imagens *com, junto e através* das quais nos propusemos a cartografar apareceu como uma potência. Afinal, são também operadores cartográficos a percepção, os afetos e as sensações de quem pesquisa e a articulação entre diferentes saberes (ROMAGNOLI, 2016). Partilhando com Nísia Martins do Rosário (2021), Roberta Romagnoli (2016), Suely Rolnik (2014) e Virgínia Kastrup (2009) alguns dos platôs fundamentais da abordagem cartográfica, propusemo-nos a construir não um guia que aponta caminhos ou localizações precisas, mas um esboço cartográfico fruto de uma experiência subjetiva entre nós, o rizomático *corpus* imagético e os caminhos de pesquisa, realização e militância que percorremos. Assim, experimentamos em

nosso *Laboratório Cartográfico* possibilidades de articulações, desdobramentos e associações que, ao final do percurso, co-atuam na constituição de um mapa movente, sem qualquer intenção de fixidez ou universalidade.

Ao olharmos para o esboço cartográfico, fruto das experimentações do nosso laboratório, seu esquema de representação sugere uma forma constelar. Porém, mesmo que o pensar por constelações benjaminiano reverbera ao longo deste trabalho e, como recuperamos há pouco, que o trabalho de Mariana Souto (2020) e sua proposta da constelação como possibilidade metodológica para uma análise comparatista de obras cinematográficas seja uma importante referência, parece importante ressaltar que o motor do trabalho que aqui compartilhamos é o método cartográfico. É dizer, navegamos pelo mundo *junto, com e através* de imagens, leituras, entrevistas e trocas, movidos pelos princípios da experiência e do afeto. Assim, atravessados pelas forças que nos marcam e pelas experiências históricas dos territórios e sujeitos que as constroem, passamos a tatear possibilidades de relações entre esse amplo *corpus*. Nesse sentido, a esboçada forma constelar torna-se uma consequência em processo da travessia aqui apresentada e não uma figuração final do território, um mapa acabado ou um esquema fixo de relações de sentido entre as partes. A possibilidade constelar emerge como uma configuração momentânea, fruto de um conjunto de movimentos que tecem redes mutáveis de aproximações, pontos de contato e distanciamentos.

A seguir, compartilhamos novamente nosso esboço cartográfico, porém, dessa vez destacando com cores cada um dos cinco movimentos: o primeiro movimento, *Imagens Relâmpago*, em amarelo; o segundo movimento, *Corpos como trincheiras*, em vermelho; o terceiro movimento, *Geografia e calendário da esperança*, em azul; o quarto movimento, *Toda cidade é uma construção coletiva*, em cinza; e o quinto movimento, *É noite no mapa*, em lilás. Ainda que não seja nossa intenção restringir as leituras sobre a experiência cartográfica, gostaríamos de compartilhar breves notas sobre alguns aspectos desse percurso que nos parecem relevantes quando pensamos sobre algumas de suas formas de operação.



Figura 72 - Esboço cartográfico destacando com cores os cinco movimentos.

Dos estados cartográficos

Quando concluímos o traçado dessa trama de imagens, ao final dos dezessete *gestos cartográficos* que compõem os cinco *movimentos cartográficos*, notamos que nossa trama poderia ser compreendida em, pelo menos, três diferentes *estados* – entendendo estado como uma circunstância em comum em que um conjunto de coisas e fatores se encontram.

Um deles compreende o primeiro e o segundo movimentos cartográficos (destacados respectivamente pelas cores amarela e vermelha) e tem, como marca comum, o *estado de emergência nas lutas*. São imagens realizadas fundamentalmente em contextos de conflito, quando as Ocupações estão enfrentando (ou prestes a enfrentar) frontalmente a violência estatal e lançam mão de seus corpos, barricadas, palavras de ordem e câmeras para construir a resistência. Gravadas em regime de urgência, as imagens produzidas neste estado são marcadas

por um menor controle por parte do documentarista, diante da necessidade de responder e se relacionar diretamente com o que acontece no entorno. Paula Kimo (2017) definiria tais marcas como consequências da incidência das forças no empuxo do acontecimento.⁸⁵

O segundo corresponde ao *estado de construção e invenção* que, muito além das paredes de alvenaria construídas, semana a semana, dentro de uma Ocupação, dá conta das elaborações afirmativas de vida no bojo das lutas. O terceiro (azul) e o quarto (verde) movimentos cartográficos fazem constelar experiências de produção do cotidiano dentro das comunidades em diferentes etapas de seu processo de consolidação. No percurso, atravessam brincadeiras infantis, projetos das juventudes para superação da violência, creche para atender às demandas das famílias e fortalecer a autonomia das mulheres, eleições de rua e o trabalho das diferentes comissões já nos primeiros dias de uma ocupação.

São imagens marcadas por uma maior estabilidade e pela possibilidade de caminhar com liberdade pelas ruas de terra (ou entre as barracas de lona) e escolher ativamente o que filmar. Nesse sentido, as possibilidades de linguagem e articulação formal também se ampliam e emergem desse estado algumas obras de ficção, roteirizadas a partir de aspectos do dia-a-dia; outras, que têm entrevistas como eixo; vídeos-registros para memória e até mesmo vídeos de campanha em rede.

O terceiro seria um *estado noturno*, onde as imagens se abrem como espaço-tempo de experimentação através da aliança entre os corpos, o território e a escuridão. A retomada de experiências anteriores ressignifica e projeta, num tempo futuro, possibilidades de luta. Protegidos da luz que ordena e controla, tanto o risco iminente de despejo, quanto a excessiva racionalidade que organiza a vida, dão lugar à elaboração poética e metafórica. A câmera, submersa na escuridão em alguns dos momentos mais agudos do “fazer-cidade” (a tomada da terra), registra planos que duram, nos quais os documentaristas se deslocam e enquadram com relativa liberdade em meio à ação marcadamente coletiva – afinal, nem a polícia e nem as luzes da cidade controlam esse espaço-tempo de luta. Nesse processo,

Em paralelo ao gesto de escavação da terra para erguerem suas barracas, os sujeitos das ocupações urbanas realizam também uma arqueologia dos personagens que fazem parte de sua história de luta e resistência: Dandara, Eliana Silva, Carolina Maria de Jesus, Paulo Freire: restaram que nem cinzas, renasceram nomeando as ocupações. Como se pergunta Drummond, no poema “Mundo grande”: “Renascerão as cidades submersas? Os homens [e as mulheres] submersos — voltarão?” (RENA, 2020, p. 13).

⁸⁵ Interessados em apontar leituras possíveis, não iremos analisar detidamente cada um dos *estados* que aqui indicamos. Cabe destacar que, caso haja interesse em conhecer mais sobre imagens realizadas em contexto de urgência e suas relações com os acontecimentos, a dissertação de Paula Kimo (2017) pode ser uma leitura valiosa.

Em resposta à pergunta de Drummond, dessa cidade submersa emergem as mulheres da cena-performance *Todas as vozes, todas elas* (Teatro Mulheres de Luta, *em processo*). Com o território retomado, o controle dos elementos da cena reafirma o processo de empoderamento, e tomada das rédeas da própria vida, que a luta representa para cada uma delas.

Da relação com o tempo e o espaço

À medida que desenvolvemos nossa cartografia, produzimos *alçamentos* através dos quais nos deslocamos espacial e temporalmente. Retomando agora o olhar sobre o esboço cartográfico que trouxemos acima (Figura 72), é possível notar como alguns *movimentos cartográficos* partilham imagens: *Corpos como trincheiras* (segundo movimento) retoma a *Imagem 2*, trazida à cartografia pelo *Imagens Relâmpago* (primeiro movimento); *Geografia e calendário da esperança* (terceiro movimento) retoma a *Imagem 10*, na qual havíamos chegado através do movimento anterior (*Corpos como trincheiras*); o terceiro e o quarto movimentos (*A cidade é uma produção coletiva*), partilham a *Imagem 14*; ao passo que *É noite no mapa*, nosso quinto e último movimento cartográfico, retoma a *Imagem 2* para se desenvolver.

Esse retorno a determinadas imagens torna-se possível em função da abordagem não-linear do tempo histórico no fazer cartográfico. Afinal, essa perspectiva permite mapear relações entre fatos, pessoas, espaços e acontecimentos independentemente de sua posição no mapa da cidade ou na linha do tempo da história. Ao fazê-lo, colocamos em relevo imbricamentos e recorrências entre passado, presente e futuro, e dá-se a ver relações entre acontecimentos e reverberações de uma luta na outra – o que remete à espiral histórica proposta por Vera Cusicanqui (2010).

A postura de pesquisa que permite o retorno circular a um mesmo espaço-tempo através de uma imagem, abre também uma outra possibilidade: a sobreposição de camadas temporais e o retorno a um mesmo lugar em tempos diferentes. Se concordamos com Milton Santos, quando diz que o espaço é definido como “um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções” (SANTOS, 1978, p. 122), retornar ciclicamente ao nosso ponto de partida – o terreno da Manoel Aleixo (2) no Vale das Ocupações – adensa também as possibilidades de compreensão dos processos de produção do espaço.

Das relações entre as imagens e a cartografia

Junto, com e através, essas três preposições retornaram insistentemente ao longo deste trabalho, até conquistarem o direito de ocupar um espaço no título. Foi também no percurso desta pesquisa que se tornaram mais latentes as diferentes modulações da relação entre as imagens e o texto, que constrói a tessitura entre os gestos – o *meio* coabitado por nós e as imagens (ROMAGNOLI, 2016). Ao contrário de uma análise sistemática que procurasse observar e comparar aspectos recorrentes, nosso laboratório foi lugar de aproximação e compreensão dessas relações, extratos, marcas e dissonâncias.

Os dezessete *gestos cartográficos*, que aproximaram e desdobraram as imagens, o fizeram a partir de diferentes tipos de relações entre elas: contrastes, afinidades, pulsões, continuidades, rupturas etc. Como consequência, enredaram-se nessa trama uma heterogeneidade de materiais, que nos exigiram diferentes posturas analíticas, e se relacionaram com o texto de modos distintos. Em alguns gestos (como aqueles que compõem o primeiro e o segundo movimentos cartográficos, por exemplo), fazer relacionar as imagens impulsiona o texto, através de aspectos internos aos planos fílmicos e quadros fotográficos, sendo, as próprias imagens, detonantes das reflexões que se desdobram. Noutros, como no quarto movimento cartográfico, essa relação se modifica e as imagens são acionadas pelo texto, como forma de dar a ver situações e aspectos da realidade convocados pela cartografia. Em uma terceira situação, são os relatos, falas ou entrevistas registradas em vídeo que interessam e, em sua busca, os planos passam a compor também o mapa final.

Na forma como compreendemos, essas modulações são também consequência de uma postura investigativa experimental, na qual, ao cartógrafo(a), interessam os diferentes materiais e entradas, desde que produzam sentido e permitam tatear as marcas e relações que os atravessam. Entre uma imagem e outra, diferentes materiais são trazidos à trama: publicações, poemas, canções, trechos de documentos, falas e memórias. Assim, seja *através* das pulsões que se produzem internamente a determinada imagem, *junto* às experiências compartilhadas em seu momento de realização, ou *com* planos e fotografias, que são convocados a dar a ver algo que se quer contar, vamos reconstruindo o *meio* onde elas “circulam em formas de se relacionar, constituindo um território que envolve marcas, estratos, conexões, relações” (ROMAGNOLI, 2016, p. 44).

Por fim, o fim

Uma imagem se realiza em relação com o mundo. Sejam elas fotografias, vídeos, fotogramas ou a projeção de um filme; são artefatos complexos que guardam em suas formas rastros, marcas e incidências do mundo no qual foram forjadas. Parece-nos potente a possibilidade de seguir (ou buscar) os rastros, marcas e aspectos (visuais, sonoros ou processuais) dessas imagens para relacioná-los com o presente de suas tomadas, com o nosso próprio tempo histórico e com outras imagens igualmente complexas.

Noutra mão, a cidade é viva e ainda mais complexa. Espacialmente marcada pelas desigualdades e injustiças que, mais que efeitos colaterais, são parte operante do *estado das coisas* em quem vivemos, o projeto de cidade que hoje opera tem como alguns de seus pilares o apagamento das diferenças, a periferização da pobreza e o privilégio da especulação imobiliária sobre a vida. Como resposta a esse contexto, emergem grupos, organizados ou não, que autoproduzem territórios urbanos e propõem lógicas outras de organização e compartilhamento da vida. Através da realização de Ocupações Urbanas, o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas é um dos agentes dessa construção de um contra-modelo territorial.

Através da cartografia podemos olhar simultaneamente para as imagens e para a cidade. “Deixe a cidade descascar debaixo de você”, canta Killer Mike (2012) numa passagem de *Anywhere But Here* escolhida por Gabriel Martins como epígrafe de *Rapsódia para um homem negro* (2015) – que já havíamos citado em nossa introdução. Em alguma medida, a busca pelas densas e complexas camadas temporais do espaço, que propusemos, ao longo de todo este trabalho, tenta responder à necessidade de deixar descascar a cidade sob nossos pés e tatear as histórias que se desenvolvem em uma relação de co-ação com os lugares, produzindo, simultaneamente, as experiências dos sujeitos e os próprios territórios – constituindo a geograficidade de que nos falava Walter Porto Gonçalves (2002). Afinal, por mais que as narrativas oficiais e o braço forte do Estado se esforcem, paulatinamente, para apagar as formas de organização que não estejam sujeitas às suas normas e controle, outras imagens, geografias e calendários produzem cotidianamente a cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A RUA é pública. Direção: Anderson Lado Beco: Lado Beco, 2012. Digital Full HD (9 min). Disponível em: <https://youtu.be/A7OyxBN3nm0>.

ACSELRAD, Henri. Mapeamentos, identidades e territórios. *In*: ACSELRAD, Henri (org.). **Cartografia social e dinâmicas territoriais: marcos para o debate**. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, p. 9-45, 2010.

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. **Mana**, v. 21, n. 3, p. 483-498, 2015.

ALMEIDA, Ana Caroline. A centralidade de um olhar à margem: paisagens verticais do cinema brasileiro contemporâneo. *In*: XXVIII Encontro Anual da Compós, 2010, Porto Alegre. **Anais**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2010.

ALMEIDA, M.; BAHURY, Luisa; BEMFICA, A. Cerco Militar e despejo da ocupação Eliana Silva: Uma aproximação etnográfica. Belo Horizonte, **Revista 3 pontos**, v. 14, n. 1, 2018.
ANDRADE, Carlos Drummond. **Passeios na ilha**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BASTOS, Camila Diniz; MAGALHÃES, Felipe Nunes Coelho; MIRANDA, Guilherme Marinho; SILVA, Harley; TONUCCI FILHO, João Bosco Moura; CRUZ, Mariana de Moura; VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. Entre o Espaço Abstrato e o Espaço Diferencial: Ocupações Urbanas em Belo Horizonte. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos Regionais**, Recife, v. 9, p. 251-266, 2017.

BEMFICA, Aiano. **A imagem como vestígio: uma aproximação do conflito entre os rituais de ocupação e despejo**. 2018. 105 p. Monografia (Graduação em Antropologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

BEMFICA, Aiano. A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB. *In*: PILAR, Olívia; GUERRA, Ana; BRITO, Alessandra (orgs.). **Comunicar, insurgir: engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG: p. 295-310, 2020b.

BEMFICA, Aiano. Políticas Habitacionais e a Luta das Ocupações Urbanas no Brasil. **Temporalidades**, v. 12, n. 1, p. 509-535, 2020a.

BEMFICA, Aiano; ALMEIDA, Matheus. Ocupação Urbana e Despejo: entre o ritual popular e o estatal, **Ponto Urbe**, v. 23, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BIRMAN, Patrícia. Ocupações: territórios em disputa, gêneros e a construção de espaços comuns. In: BIRMAN, Patrícia, LEITE, Marcia Pereira; MACAHADO, Carly; SÁ CARNEIRO, Sandra de. **Dispositivos Urbanos e tramas dos viventes: ordens e resistências**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

BITTENCOURT, R. R. **Cidadania autoconstruída: o ciclo de lutas sociais das ocupações urbanas na RMBH (2006-15)**. 2016, 241f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

BIZZOTTO, Luciana Maciel. **#RESISTEIZIDORA: controvérsias do movimento de resistência das Ocupações da Izidora e apontamentos para a justiça urbana**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

BRENEZ, Nichole. Contre-attaques. Soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Soulèvements**. Paris: Gallimard, Jeu de Paume, 2016.

BRENEZ, Nichole. Informação, contra-informação, ur-informação, fílmicas. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 2, p. 211-231, 2017b.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMPOS, João Paulo de Freitas. Delírio Fantasma, ou os Tempos de "Era uma Vez Brasília". **Illuminuras**, v. 21, n. 53, 2020.

CANETTIERI, Thiago; PAOLINELLI, Marina Sanders; CAMPOS, Clarissa; VELLOSO, Rita. **Não são só quatro paredes e um teto – uma década de luta nas ocupações urbanas da Região Metropolitana de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG – Cosmópolis, 2020.

CASTRO, José Luis Serpa Osorio de; PERICO, Nathalia Ventura; NOBRE, Ana Luiza. Jogos olímpicos e transformações urbanas no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Iniciação Científica**, v. 3, n. 7, 2016.

CENA-PERFORMANCE “Todas as Vozes, Todas Elas” [em processo]. Direção: Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito e Teatro Mulheres de Luta. Belo Horizonte: Aiano Mineiro, 2018. Digital Full HD (18 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3m6HbLu3dM>.

CENTRAL, Facção. Sei que os porcos querem meu caixão. São Paulo: 1Dasul Fonográfica, 2001. Disponível em: <https://youtu.be/KKdggkPkF8Fs>.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 2, p. 101-121, 2017.

CHAVES, Christine. A Marcha Nacional dos Sem-terra: estudo de um ritual político. *In*: PEIRANO, Mariza (org.). **O dito e o feito**: ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

CONSTRUINDO a Creche Tia Carminha. Direção de Aiano Bemfica e Cristiano Abud. Belo Horizonte: (s. n.), 2013. Digital Full HD. 1 vídeo. (4 min). Disponível em: www.catarse.me/crecheelianasilva.

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

CORONIL, Fernando. Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **La Colonialidad del Saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO, 2000.

CORONIL, Fernando. **The Magical State**. Nature, Money and Modernity in Venezuela. Chicago: University Press, 1997.

CORREA, Adler. **Longa jornada dentro da noite**. Coletivo Teté, 2020. Disponível em: <https://coletivotete.wordpress.com/2020/12/11/longa-jornada-dentro-da-noite/>.

CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta limón, 2010.

DE CARVALHO, Ana Priscila Rezende. Fotografando na resistência: memória e visibilidade no caso de remoção da comunidade Vila Autódromo (RJ). *Sociologia*, v. 3, n. 7, p. 29-44, 2019.

DEBATE / Lançamento Acervo - Memórias de Izidora e Izidora: Dias de Luta, Noites de Resistência. 1 vídeo (73 min), Belo Horizonte: Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/OZmqGW95kAs>.

DEBATE 19: Nossas vozes, nossos olhares, nossa luta. 1 vídeo (83 min), Belo Horizonte: Semana de Cinema, 08 fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2WGP8OgoNhU&t=87s&ab_channel=SemanadeCinema

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva). *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. Edições Sesc: São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DJONGA. Gelo (pt. NGC Borges & FBC). Belo Horizonte: Coyote Beatz, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nWIRdVzT2Vc>.

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

ENTREVISTA com o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas. *In*: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor (orgs.). **No Tremor do Mundo**. Rio de Janeiro: Cobogó. 2020.

EVARISTO, Conceição. Vozes-Mulheres. *In*: EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**. Juiz de Fora: Gallimard, 2014.

GUIMARÃES, Victor. **Érase una vez Brasil: cuerpos disidentes y fábulas insurgentes**. Con los ojos abiertos, 2019. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/erase-una-vez-brasil-cuerpos-disidentes-fabulas-insurgentes/>.

HARLEY, J. B. Deconstructing the Map. **Cartographica**, v. 26, n. 2, p. 1 – 20, 1989.

HARNECKER, Marta; URIBE, Gabriela; DRI, Rubén R. **Estrategia y táctica**. Editorial Antarca, 1986.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade** – presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

IZIDORA: Dias de luta, noites de resistência. Direção: Edinho Vieira, Raquel Rodrigues e Sthefany Paula. Belo Horizonte: Ocupa Mídia, 2020. Digital Full HD (30 min). Disponível em: <https://youtu.be/P5R8GZzYOds>,

KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana; PASSOS, E. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KIMO, Paula. **Modulações das Imagens Insurgentes: a variação do antecampo nos atos de disputa política**. 181 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. *In*: **Catálogo do forumdoc.bh**. BH, Filmes de Quintal/FAFICH UFMG, 2010.

LOURENÇO, Tiago Castelo Branco. **Cidade ocupada**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MAIRESSE, D. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. *In*: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto alegre: UFRGS, p. 259-271, 2003.

MANOEL Aleixo da Silva. **Memórias da Ditadura**, (s. l, s. n, s. d). Memorial. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/manoel-aleixo-da-silva>>.

MANOEL Lisboa de Moura. **Memórias da Ditadura**, (s. l, s. n, s. d). Memorial. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/manoel-lisboa-de-moura>>.

MANOEL Lisboa. **Herói da Resistência à Ditadura**. (s. l), A Mestiza Audiovisual, 2019. Publicado pelo canal do Jornal a Verdade. Disponível em: <https://youtu.be/4D2k0imx6TA>.

MARCOS, Subcomandante Insurgente. **Nem o centro e nem a periferia** – sobre cores, calendários e geografias. [s.l, s.n], 2007b.

MARCOS, Subcomandante Insurgente. **Ni el centro, ni la periferia**. Intervenciones en el “Primer Coloquio Internacional In Memoriam Andrés Aubry”, v. 13, p. 33, 2007a. Disponível em: https://www.nodo50.org/cubasigloXXI/taller/marcos_301207.pdf.

MARICATO, Ermínia. O Ministério das Cidades e a política nacional de desenvolvimento urbano. **IPEA – políticas sociais – acompanhamento e análise**, n. 12, fev. 2006.

MEMÓRIAS de Izidora. Direção: Vilma da Silveira, João Victor da Silveira, Kadu Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende. Belo Horizonte: 2016. Digital Full HD. 1 vídeo. (52min). Disponível em: < <https://youtu.be/6EIdMsUUa00>>.

MESQUITA, Cláudia; OLIVEIRA, Vinícius Andrade de; BEMFICA, Aiano. “O processo é mediador, a linguagem é uma consequência” - sobre modos de participação política das imagens na história de lutas sociais no Brasil, *no prelo*.

MLB. Morar Dignamente é um Direito Humano: as propostas do MLB para a Reforma Urbana. **Tese do 4o Congresso Nacional do MLB**. [s. l, s. n], 2014.

MOREIRA, Gilvander Luís. Kadu/Ricardo Freitas, mártir da luta por moradia/reforma urbana, faz memória de Manoel Bahia. 1 vídeo (5 min), Belo Horizonte: Frei Gilvander - Luta pela Terra e por Direitos, 23 nov. 2015a. Disponível em: <https://youtu.be/x1QD1DWizhs>.

MOREIRA, Gilvander Luís. Nova Ocupação Eliana Silva, em BH: Organização interna, segredo da luta. 1 vídeo (15 min), Belo Horizonte: Frei Gilvander - Luta pela Terra e por Direitos, 03 set. 2012a. Disponível em: <https://youtu.be/pQ5uS3L41Dw>.

MOREIRA, Gilvander Luís. Ocupação Eliana Silva, em Belo Horizonte, MG, em 21/04/2012 em área pública abandonada. 1 vídeo (7 min), Belo Horizonte: Frei Gilvander - Luta pela Terra e por Direitos, 21 abr. 2012b. Disponível em: <https://youtu.be/q1UmdO8mDkc>.

MOREIRA, Gilvander Luís. Ocupar é um direito e um dever? Na Ocupação Paulo Freire, do MLB, em BH. 02/06/15. 1 vídeo (6 min), Belo Horizonte: Frei Gilvander - Luta pela Terra e por Direitos, 09 jun. 2015b. Disponível em: <https://youtu.be/Re-8DEs68us>.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, Brasília: UNESCO, 2003.

MOURA, Carla Borin. Cartografia como método de pesquisa em arte. **Seminário de História da Arte - Centro de Artes** - UFPel, n. 2, 2012.

MOVIMENTO DE LUTA NOS BAIROS, VILAS E FAVELAS. [#MemóriaMLB] - Despejo da Ocupação Temer Jamais em 2016. 1 vídeo (8 min), Belo Horizonte: [2016] 27 nov. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZpnfZCOql08>.

MOVIMENTO DE LUTA NOS BAIROS, VILAS E FAVELAS. [#MemóriaMLB] Dois anos de Paulo Freire!! Muita Luta e muita Garra. 1 vídeo (3 min), Belo Horizonte: [2017] 27 nov. 2020b. Disponível em: <https://youtu.be/Y0JVBzPwZRw?t=100>.

MOVIMENTO DE LUTA NOS BAIROS, VILAS E FAVELAS. Dizemos não! ao Despejo da Ocupação Eliana Silva. 1 vídeo (3 min), Belo Horizonte: CRESS-MG, [2012] 2020c. Disponível em: <https://youtu.be/bB8phxADP8I>.

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

NERUDA, Pablo. A Mi Partido. *In*: NERUDA, Pablo. **Canto general**. Madri: Ediciones Cátedra, [1950] 2011.

NÓS. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/n%C3%B3s>.

NUNCA é noite no mapa. Direção: Ernesto de Carvalho. Recife, 2016. Digital Full HD (6 min). Disponível em: <https://vimeo.com/175423925>

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. **Caminhos do cinema engajado na atualidade: uma conversa com Dácia Ibiapina**, realizadora de *Ressurgentes – um filme de ação direta*, no prelo.

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. **Intervir na História: Modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil**. 2019. 337 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

PALMILHA. Direção: Anderson Lado Beco: Lado Beco, 2013. Digital Full HD, (10min). Disponível em: https://youtu.be/_k8Ig1_hqvw. Acesso em: 28 jul. 2021.

PAOLINELLI, Marina Sanders; CANETTI, Thiago. Dez anos de ocupações organizadas em Belo Horizonte: radicalizando a luta pela moradia e articulando ativismos contra o urbanismo neoliberal. **Cadernos Metrôpole**, v. 21, n. 46, p. 831-854, 2019.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia. Editorial - Dossiê Cartografia: pistas do método da cartografia - Vol. II. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 25, n. 2, p. 217-220, 2013.

PEREIRA, Adriel. Belo Horizonte, 15 jun. 2019. Vídeo (120 min.). Entrevista concedida a Aiano Bemfica Mineiro.

PINA CABRAL, João. A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições na antropologia contemporânea, **Mana**. Estudos de Antropologia Social, v. 2, n. 1, 1996.

PORTO GONÇALVES, Carlos Walter. A geograficidade do social: uma contribuição para o debate metodológico sobre estudos de conflito e movimentos sociais na América Latina. *In*: SEOANE, José (org.). **Movimientos sociales y conflictos en América Latina**. Buenos Aires: CLACSO. Programa OSAL. p. 288 - 297, 2003.

PORTO GONÇALVES, Carlos Walter. Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. *In*: CECEÑA, Ana Esther; SADER, Emir (orgs.). *La Guerra Infinita: Hegemonía y terror mundial*. Buenos Aires: CLACSO. 2002.

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 25, n. 2, p. 323-338, 2013.

PROJEÇÃO cartográfica número 1 [em processo]. Direção: Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, (s.d.) Digital Full HD, (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ZegyQ0V1uA>

QUEM luta conquista! Uma história de 20 anos do MLB. Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas. Direção: Comissão de Comunicação do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas, Belo Horizonte: 01 mai. 2020, (66 min). Disponível em: https://youtu.be/PEcNXAdw_2s.

RAPSÓDIA para um homem negro. Direção: Gabriel Martins, Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2015, (24 min). Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/rapsodia-para-o-homem-negro/>

RENA, Pedro. Na noite da noite escura: Figuras da noite no cinema brasileiro contemporâneo. *In*: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL –. **Anais**, 2020.

RESSURGENTES - Um filme de ação direta. Direção: Dácia Ibiapina, Brasília: Trotoar Produção de Serviços Audiovisuais Ltda, 2014, (74 min). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/ressurgentes-um-filme-de-acao-direta/>.

REVEL, J. **A invenção da Sociedade**. DIFEL-Bertrand, Lisboa-Rio de Janeiro, 1989.

REZENDE, Douglas. O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema. 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIBEIRO, Daniel Melo. **Limiares da cartografia** [recurso eletrônico]: uma leitura semiótica de mapeamentos alternativos / Daniel Melo Ribeiro. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

RIO Now. **Indisciplinar**. Rio de Janeiro, (s. n, s. d). Disponível em: <<http://rionow.org> >. Acesso em: 27 set. 2020.

ROCHA, Glauber. O Cinema Novo 62. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RODRIGUES, Fábio. Enquadrar o enquadrador. **Alagoar**, 06 fev. 2020. Disponível em: <https://alagoar.com.br/enquadrar-o-enquadrador/>.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças**. Boitempo Editorial, 2017.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. **Revista Indisciplina**, Belo Horizonte, n. 2, v. 2, p. 33-52, 2016.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Experiências cartográficas do comunicacional: perspectivas históricas e aplicação do método. In: 14º Seminário de Teorias da Comunicação: “Cartografias do comunicacional e a subjetividade do pesquisador nas produções da pós-graduação em comunicação”, 2020. **Apresentação online**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aI4rzDVBCfQ>.

SAMAIN, E. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, B. de S. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Afrontamento, 2002.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço - Técnica e Tempo. Razão e emoção**. São Paulo, Hucitec, 1996.

SEVERIEN, Pedro. Cinema de ocupação—uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. **DOC On-line**, n. 23, 2017.

SOLANAS, Fernando; GENTINO, Octavio. **Cine, cultura y descolonización**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973.

SORRIA Gabi. Direção: Aiano Bemfica e Cristiano Abud. Belo Horizonte, 2017. Digital Full HD, 1 vídeo. (7 min). Disponível em: <https://www.catarse.me/sorriagabi>.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história**, 2014. 376 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285259>.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p. 153-165, 2020.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SPERLING, David M. Você (não) está aqui: convergências no campo ampliado das práticas cartográficas. *In: Revista Indisciplinar*, Belo Horizonte, n. 2, v. 2, p.79-91, 2016. Disponível em: <https://wiki.indisciplinar.com/index.php?title=.download/002.pdf>.

TERRITÓRIOS Populares. *Indisciplinar*. Belo Horizonte, (s. n, s. d) Territórios Populares. Disponível em: <http://territoriospopulares.indisciplinar.com>.

VALE, Glaura Cardoso. **Apresentação online**. *In: Seminário Documentário Brasileiro e Transformação Social [virtual]*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIhmT1fHtcg>.

VIDEOMEMORIA. Direção: Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Recife: Miúdo Cinematográfico, 2020, DCP (21min).

VÍDEO-REGISTRO Eleição por rua na Eliana Silva. 1 vídeo (1 min), Belo Horizonte: Aiano Mineiro, [2016a] 26 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=If2YOhnaiLA>

VÍDEO-REGISTRO Oficina Redescobrimo a Imagem. 1 vídeo (18 min), Belo Horizonte: Aiano Mineiro, [2015] 31 jan. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MqZbAOot500>

VÍDEO-REGISTRO Visita ao terreno da Eliana Silva (1). 1 vídeo (11 min), Belo Horizonte: Aiano Mineiro, [2016b] 26 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qHim7KgSSiA>

VIEIRA, Edinho. **Apresentação online**. *In: Seminário Documentário Brasileiro e Transformação Social [virtual]*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIhmT1fHtcg>.

WALSH, Catherine. Introducción. *In: WALSH, Catherine (org.). (Re) pensamiento crítico y (de)colonialidad*. Pensamiento crítico y matriz (de) colonial. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, p. 13-35, 2005.

ZAGA de Bonecas. Direção: Anderson Lado Beco: Lado Beco, 2013. Digital Full HD, (8 min). Disponível em: <https://youtu.be/REmnd0AYvjE>.