

## Sobre mundos, filmes e conceitos de ocupação urbana: entrevista com Aiano Bemfica sobre sua tetralogia de filmes

Bruno Leites<sup>1</sup>, Isabelle do Pilar Mendes<sup>2</sup>,  
Lennon Macedo<sup>3</sup> & Tatiana Gomes dos Santos<sup>4</sup>

O presente texto transcreve uma entrevista com o cineasta Aiano Bemfica sobre seus quatro filmes realizados em contexto de disputa pelo direito à moradia no Brasil, junto ao MLB - Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas. Os filmes são *Na missão, com Kadu* (Aiano Bemfica; Kadu Freitas; Pedro Maia de Brito, 2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica; Camila Bastos; Cristiano Araújo; Pedro Maia de Brito, 2018), *Entre nós talvez estejam multidões* (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020) e *Videomemória* (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020). Reconhecer o mundo, a luta e a imagem tática como prioridade não implica renunciar à estética e à teoria. Estamos diante de filmes radicalmente diferentes entre si, que não se furtam a atualizar suas estratégias expressivas e seu arcabouço teórico a cada passo. Bemfica e Maia de Brito constroem, para cada filme, um universo teórico e conceitual próprio, oferecendo-nos um conjunto de conceitos e proposições sobre a imagem e o cinema que correspondem a uma teorização. Seus filmes estão articulados com suas palavras ditas e escritas e julgamos encontrar aí conceitos tão potentes quanto os filmes: o bloco autônomo estruturante, a imagem tática, a multidão, o estado de ocupação, entre outros.

---

1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Porto Alegre, Brasil. E-mail: bruno.leites@ufrgs.br

2. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 90010-150, Porto Alegre, Brasil. E-mail: isa.pmenes2@gmail.com

3. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 90010-150, Porto Alegre, Brasil. E-mail: lennon-macedo@hotmail.com

4. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 90010-150, Porto Alegre, Brasil. E-mail: tatifigo@gmail.com

Sem deixar de enfatizar o seu desejo por fazer e falar de cinema, Aiano Bemfica reitera que prefere o mundo. Aiano admira quem consegue, ao falar de filmes, falar de política, de cidade, de história. Devemos evitar armadilhas teóricas e institucionais que insistem em forçar uma separação entre coisas do cinema e coisas da vida.

Nota-se que, além de Aiano e Pedro Maia de Brito, há outros realizadores que tomam parte em um filme ou outro: cada filme tem a sua história dentro da tetralogia e, sobretudo, sua articulação própria com o movimento - no caso, o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB): “É sempre bom lembrar que o que está no centro é a luta, e a relação das imagens com a luta, e não tanto a relação de um filme com o outro”, como afirma Bemfica na entrevista.

Cada um dos filmes expressa um momento em uma dada trajetória. *Na missão, com Kadu*<sup>5</sup> (Aiano Bemfica; Kadu Freitas; Pedro Maia de Brito, 2016) tem como eixo principal dois longos planos feitos por Kadu Freitas, um militante e morador da ocupação urbana Izidora, em Belo Horizonte. Os dois planos foram feitos durante uma marcha pacífica que foi violentamente reprimida pela polícia militar de Minas Gerais. A força das imagens e sua capacidade de tornarem-se “planos” de cinema traz consigo uma história de formação audiovisual que mobilizou a comunidade da ocupação nos anos anteriores ao acontecimento.

*Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*<sup>6</sup> (Aiano Bemfica; Camila Bastos; Cristiano Araújo; Pedro Maia de Brito, 2018) é um filme que reúne imagens noturnas do processo de chegada em três diferentes ocupações urbanas, montadas de um jeito a formar a ideia de um *continuum*, sensação de única ocupação que vemos na tela. Este é um filme feito com imagens de arquivo, que nasceu com o objetivo terapêutico de superar traumas coletivos de despejos violentos e preparar animicamente as pessoas do movimento para enfrentar a intensificação do autoritarismo bolsonarista no Brasil. *Conte...* está diretamente vinculado ao conceito de “imagem tática” (Bemfica, 2020), como veremos na entrevista.

*Entre nós talvez estejam multidões*<sup>7</sup> (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020) é o único longa-metragem da tetralogia. Para além do processo de chegada no

---

5. Sinopse: “Na luta por moradia em Belo Horizonte, no maior conflito fundiário urbano da América Latina, um militante, sua câmera e seu povo enfrentam o poder dos cassetetes e das bombas de gás.” Duração: 28 min. Local de produção: MG/Brasil, PE/Brasil. Festivais e prêmios (entre outros): Melhor Filme pelo Júri Oficial; Melhor Filme pelo Júri Popular – 18o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte; Melhor Filme pelo Júri Popular da Mostra Outros Olhares – 23o Festival de Cinema de Recife. (<https://embaubaplay.com/catalogo/na-missao-com-kadu/>)

6. Sinopse: “Na madrugada luzes apontam um caminho”. Festivais e Prêmios (entre outros): Melhor Filme (curta-metragem) – 51o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2018; Melhor som (curta-metragem) – 51o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2018; Melhor Montagem – XI Janela Internacional de Cinema do Recife, 2018; Prêmio Sesc de Arte Contemporânea – 21ª Bienal de Arte Contemporânea VideoBrasil\_SESC, 2019. (<https://embaubaplay.com/catalogo/conte-isso-aqueles-que-dizem-que-fomos-derrotados/>)

7. Sinopse: “Entre nós talvez estejam multidões propõe uma jornada experiencial através da Ocupação Eliana Silva, ao longo da campanha que elegeu Bolsonaro, na recente ascensão do fascismo ao poder no Brasil. O filme é conduzido pela profundidade dos sujeitos que vivem na comunidade e onde, por meio de seus sonhos, desejos, contradições e lembranças, constituem o imaginário desse microcosmos construindo um documentário que se articula como uma pintura mural.” Prêmios e Festivais (entre outros): Melhor Longa-metragem pela ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos

território ocupado, se dedica a dar forma audiovisual à ocupação uma vez tornada bairro na cidade. *Entre nós...* é um filme feito com longo tempo de produção, tem uma rigorosa estrutura formal, ancorada em entrevistas e performances artísticas, filmadas e montadas como “blocos autônomos estruturantes”, um conceito criado pelos cineastas no processo produtivo do filme.

*Videomemória*<sup>8</sup> (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020) é o quarto filme, produzido e lançado paralelamente a *Entre nós...* Feito majoritariamente com imagens de arquivo, oriundas do cerco e despejo da ocupação Eliana Silva em 2012, visa consolidar em imagens e sons uma memória que faz parte da narrativa de fundação deste ciclo do movimento social e de várias ocupações que ocorreram desde então.

Reconhecer o mundo, a luta e a imagem tática como prioridade não implica renunciar à estética e à teoria. Estamos diante de filmes radicalmente diferentes entre si, que não se furtam a atualizar suas estratégias expressivas e seu arcabouço teórico a cada passo. Bemfica e Maia de Brito constroem, para cada filme, um universo teórico e conceitual próprio, oferecendo-nos um conjunto de conceitos e proposições sobre a imagem e o cinema que correspondem a uma teorização.<sup>9</sup> Seus filmes estão articulados com suas palavras ditas e escritas e julgamos encontrar aí conceitos tão potentes quanto os filmes: o bloco autônomo estruturante, a imagem tática, a multidão, o estado de ocupação, entre outros.

É sobre a relação entre mundos, filmes e conceitos que conversamos nesta entrevista, realizada por teleconferência no dia 19/7/2023.

**Bruno Leites:** Aiano, você tem uma atuação muito forte na militância, na academia, na realização audiovisual e na comunicação popular de modo geral. Como encara as diversas facetas de atuação?

**Aiano Bemfica:** Quando eu penso nisso e olho para a minha trajetória, parece que a gente fala de três coisas diferentes, né? A gente fala de pesquisa, a gente fala de militância, a gente fala de realização. E, atualmente, eu estou tendo uma atuação, que na verdade eu já tinha no movimento, como comunicador social. Eu estava trabalhando no Fundo Brasil de Direitos Humanos. Sempre nessa pauta: direitos humanos, luta por direitos, e a comunicação nesse contexto.

De um lado, isso gera certas angústias e uma dispersão. Mas, de outro lado, ouvindo você falar agora, Bruno, eu acho que isso tudo tem um guia. A questão é que o

---

Cinematográficos) no 53o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Mostra Competitiva Nacional (Brasília, BRA, 2020); Filme destaque no 24o FORUMDOC – Festival do Filme Documentário e Etnográfico- Mostra Contemporânea Brasileira (Belo Horizonte, Brasil, 2020). <https://embaubaplay.com/catalogo/entre-nos-talvez-estejam-multidoes/>

8. Sinopse: “As trabalhadoras e os trabalhadores da Ocupação Eliana Silva, em Belo Horizonte, como de outros centros urbanos brasileiros, viram-se obrigadas(os) a enfrentar sucessivos processos de disputa para se estabelecerem no território. Três conjuntos heterogêneos de imagens nos revelam isso, formando um arco temporal que elabora e aponta para a construção coletiva de um movimento social, bem como suas conquistas na luta por moradia.”, por Vinicius Andrade, catálogo do 22º FestCurtasBH, disponível em: [https://festcurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2024/10/22FestCurtasBH\\_catalogo\\_compressed.pdf](https://festcurtasbh.com.br/wp-content/uploads/2024/10/22FestCurtasBH_catalogo_compressed.pdf)

9. Nota-se que esta entrevista se apropria da abordagem Teoria de Cineastas (Penafria et al, 2020; Leites; Macedo, 2024).

guia, nesse caso, não está no trabalho unicamente, como fonte de renda, forma de se relacionar com o mundo e com a sociedade através da produtividade. Esse guia está através de uma pauta. No meu caso específico, majoritariamente, a pauta da luta por moradia, por reforma urbana, entendendo que essa é uma pauta que permeia a cidade. E a cidade como esse grande território central de produção da vida, de produção das diferenças, de produção econômica. Então, para mim, o esforço (na verdade, não é um esforço, foi meio um caminho natural) foi de sempre convergir isso.

Eu vinha de uma relação profissional exclusivamente do audiovisual. Na realidade, do cinema, de forma muito específica, como assistente de produção, em um primeiro momento, depois como assistente de direção. De 2009 a 2013, foi basicamente o que eu fiz: assistência de direção para cinema: cinema documentário, cinema de ficção... sempre relacionados com questões sociais que me interessavam, mas sempre cinema.

Em 2010, eu fui para a Argentina. Eu já trabalhava aqui [em Belo Horizonte], tinha um nicho de trabalho através de formações livres com cinema. Eu tinha sido assistente de produção em alguns curtas. Estava começando a fazer assistência de direção. Fui para a Argentina fazer um curso técnico de assistência de direção pela Escola de Formação Profissional do Sindicato dos Profissionais da Indústria Cinematográfica Argentina. Lá tem isso muito forte, a Argentina é um país muito sindicalizado, inclusive no audiovisual.

Uma vez na Argentina, entrando em contato com outras pessoas que estavam lá, a gente formou um coletivo, que se chamava *Pantalla Rota*, que é “A Tela Quebrada”, “A Tela Rompida”, enfim... A gente fazia filmes, eu fiz basicamente assistência de direção.

E começamos a elaborar umas propostas que já envolviam streaming. Assim, com as limitações do streaming daquele período, mas que era de realização simultânea de filmes de curtíssima duração, em cidades diferentes da América Latina, porque esses realizadores e realizadoras, que trabalhavam nesse coletivo, vinham de diferentes países. Então, a gente teve, por exemplo, uma edição que foi em Bogotá e Buenos Aires. Era basicamente um convite para que pessoas das cidades filmassem a cidade, e a gente exibisse elas simultaneamente nos dois lugares. O que hoje parece uma coisa meio besta, mas naquele momento era um exercício tecnológico, quase, você conseguir fazer isso acontecer. E tinha muito esse recorte da relação com a cidade, sabe? Naquele momento eu não sabia onde ia chegar, mas de certa forma começava a desenhar interesses, que iam se configurar depois.

Em Buenos Aires, tem esse trabalho de memória muito forte, no Chile também. E eles têm, por exemplo, os Centros de Memória, como o Olimpo. Eles têm várias ações de preservação da memória, ligadas à arqueologia forense, ao diálogo com o entorno, com o bairro, para poder recuperar as memórias desse processo. E a gente foi convidado na época a elaborar uma dinâmica de audiovisual [no Centro de Memória do Olimpo]. Enfim, essas foram as primeiras experiências que eu tive saindo um pouco do cinema e começando a pensar o audiovisual de uma forma mais ampla

e conectada com a cidade, com a luta pelos Direitos Humanos, nessa perspectiva territorial e transterritorial de ligar lugares. Mas ainda muito no aspecto de laboratório, sabe?

E aí, depois, eu vim para Belo Horizonte de volta, em 2013. Pega aquele período todo de 2013... a gente conhece a trajetória dele no Brasil. Em Belo Horizonte, imagino que em outras cidades também, 2013 significou um processo de aproximação de muitas lutas da esquerda, de constituição das assembleias populares horizontais, onde vários movimentos convergiam. E que eu comecei a entrar em contato... Eu tinha essa vontade de trabalhar o cinema de forma mais conectada às pautas e às lutas. Mais do que o cinema, o audiovisual. E aí, de repente, 2013 foi o lugar de engajar. Eu contribuí com a Mídia Ninja,<sup>10</sup> com o Jornalistas Livres,<sup>11</sup> que foram se formar um pouco depois. Primeiro, numa linha de midiativista meio autônomo, que se aproximava a esses movimentos...

Eu gosto de historicizar, é um negócio que, para mim, é importante. Hoje a gente acaba narrando, profissionalmente, muito a partir de um ponto, mas tudo tem uma arqueologia do processo.

Tem uma coisa que eu acho importante chamar atenção, sobretudo hoje, que a gente vem em um novo ciclo do nosso momento político. Sobressaiu-se muito, por duas forças hegemônicas da nossa política, as de esquerda e as de direita... mas eu colocaria muito na esquerda mesmo, porque são as forças ligadas ao PT... Sobressaiu-se muito uma narrativa de 2013 como um lugar de ascensão da direita. E eu acho que o buraco é muito mais embaixo, sabe?

Existe um ciclo, quando a gente olha uma história macro, de como [os protestos de junho de 2013] foram importantes no processo de enfraquecimento do governo Dilma, o que vai desaguar, depois, na derrubada dela. E de ascensão, também, de grupos de direita... Com certeza, eu não quero, de nenhuma forma, tirar isso. Mas eu acho que é muito importante, quando a gente fala de luta política, falar de repertório. Ou seja, quais são os repertórios que estão sendo mobilizados e quais eram as pautas centrais? As pautas centrais não estavam, a princípio, conectadas com a direita. O repertório de ação também não estava. Então, acho que este também é um ponto.

Mas, tem um lado muito importante, que é o crescimento de forças da esquerda não hegemônicas. E dá para a gente colocar, nesse bolo, o PSOL, que até então era um partido com uma expressão menor. E que, ali, vai despontar alguns quadros importantes. Até porque é o seio deste período, de 2013, que vai dinamizar debates de esquerda que não estavam tão vivos antes, ligados às pautas feministas, aos movimentos negros, à pauta das cidades, à pauta do transporte - essas não eram pautas tão centrais. Elas são trazidas para o centro através desses grandes fóruns, seja na internet, sejam presenciais, que aconteceram na cidade. Então, acho que essa é uma leitura, vamos dizer, da história "menor", que a gente tem que estar sempre atento.

---

10. Sobre a Mídia Ninja, cf. <https://midianinja.org/>

11. Sobre Jornalistas Livres, cf. <https://jornalistaslivres.org/>

**Bruno Leites:** Ela obriga a esquerda mais institucionalizada a ter que lidar com essas pautas. E, hoje, mesmo a esquerda partidária tem que lidar com essas demandas.

**Aiano Bemfica:** Exatamente, a posse do Lula [em 2023] nunca teria sido daquela forma, entendeu? A gente pode pegar o retrato. Vamos pegar o retrato do Ministério do Lula [2003-2010], do Ministério da Dilma [2011-2016], e vamos pegar deste Ministério do Lula [2023-]. Ele é fruto dessa luta, não só a de 2013, mas de um contexto inteiro. A composição do Ministério, a diversidade dele, ao seu limite. Não é falar de um exemplo ou de outro... O limite de realmente se esforçar para compor ministérios e secretarias voltadas para isso. E eu acho que isso é um ganho, se a gente deixa de falar dele, a gente deixa de falar da consequência das lutas de esquerda, porque elas têm consequência! E a gente reduz essa consequência a grandes manobras, a manobras de uma grande política que não pertence a quem estava na rua, muito menos quem estava na rua pautando a esquerda.

Enfim, a própria ascensão e retorno, consolidação talvez, da pauta do movimento por moradia nesse contexto, acontece ali em Pinheirinho, 2012.<sup>12</sup> Claro, ela nunca deixou de acontecer, é uma luta histórica. Mas, 2012 está ali gestando um monte de coisa. E eu acho que a consolidação disso, em Belo Horizonte – eu falo de Belo Horizonte porque é onde eu tenho autonomia para acompanhar –, é muito consequência de 2013. E do fato que você tinha uma mobilização de forças de esquerda, e de forças independentes, e de ativistas, e de universidades interessadas. De repente, uma pauta popular e grande foi rapidamente abraçada pela cidade - como a Izidora,<sup>13</sup> por exemplo, que foi o maior conflito fundiário urbano da América Latina, que envolveu oito mil famílias.

**Bruno Leites:** A Izidora e a Eliana Silva são dessa época?

**Aiano Bemfica:** A Eliana Silva<sup>14</sup> é de 2012 também, vem no esteio de Pinheirinho. Pinheirinho em janeiro, salvo engano, janeiro e fevereiro. Eliana Silva é em abril de 2012. A Eliana Silva é um grande evento da luta por moradia, ela é um novo marco da luta por moradia em Belo Horizonte, desse ciclo, vamos dizer, de uma luta política mais aguerrida. Antes dela, Dandara,<sup>15</sup> que estava ali fazendo três anos, já tinha outra cara a essa altura.

---

12. A Ocupação Pinheirinho ficava em São José dos Campos (SP) e nela viviam cerca de 6.500 pessoas. Em 2012, o local foi violentamente desocupado. (Brasil de Fato..., 2022).

13. “De acordo com o gabinete da parlamentar [Bella Gonçalves], a Izidora é reconhecida como a maior ocupação urbana da América Latina e é formada por quatro ocupações: Vitória, Esperança, Rosa Leão e Helena Greco, em que vivem mais de 8 mil famílias. (...) Os assentamentos foram declarados de interesse social para fins de regularização fundiária por decreto da Prefeitura de Belo Horizonte de 2018 e como Áreas Especiais de Interesse Social 2 (AEIS-2) pelo Plano Diretor de Belo Horizonte, em 2019” (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 2023).

14. A Eliana Silva é hoje um bairro consolidado, com todas as casas de alvenaria, todas as ruas asfaltadas, redes de água, esgoto e energia. (Moreira, 2024).

15. “No dia 04 de abril de 2009, cerca de 150 famílias, lideradas pelo Movimento Brigadas Populares e pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), ocuparam um terreno de 40 hectares que estava desde a década de 1970 sem uso no município de Belo Horizonte, Minas Gerais. Nascia a Ocupação Dandara, uma das maiores do Brasil. O município, nesta época, tinha um déficit habitacio-

Então, é importante a gente ver que a luta por moradia vai ganhar uma centralidade muito grande na cidade, nesse período, e a gente tinha algumas lideranças importantes. Eu vou localizar em Belo Horizonte para não ficar tentando falar de coisa demais... a gente poderia dar outros nomes, Carmen Silva<sup>16</sup> em São Paulo, Guilherme Boulos,<sup>17</sup> nomes que vão pipocando aí...

Mas, assim, para falar de Belo Horizonte, a gente tem dois nomes que são representativos, e aqui vou tentar não ser clubista: o Leonardo Péricles, que basicamente foi candidato à presidência do Brasil em 2022, e é presidente de um partido que foi fundado como consequência de 2013.<sup>18</sup> A Unidade Popular pelo Socialismo é fruto de várias coisas, mas uma das avaliações que levou um conjunto de movimentos a construí-la é de que, em 2013, faltou um partido consequente que pudesse absorver as pautas mais radicais no campo da esquerda. Porque a direita tinha por onde canalizar a radicalidade, a esquerda não. A direita foi criando seus mecanismos. Na esquerda, como ela é altamente canalizável pela hegemonia de esquerda do PT, a preocupação da institucionalidade foi muito grande. E está correto, ninguém está dizendo que não, mas o fato é que também existe outra energia política, que estava tomando as ruas, as assembleias, fazendo luta, movimento, e que nem sempre encontrava no discurso institucional uma vazão. Porque, às vezes, você quer falar de socialismo, de reforma urbana, de reforma agrária, de taxação das grandes fortunas, quer falar de coisas mais diretas.

E o outro nome é a Bella Gonçalves,<sup>19</sup> que também era uma das lideranças das Brigadas Populares, muito ligada à Dandara, muito ligada à Izidora, e que entrou na “Gabinetona”, que é uma das primeiras experiências de mandato popular no Brasil, e que agora é deputada. E a outra poderia ser a Andréia de Jesus,<sup>20</sup> que é também da luta por moradia, que se consolidou deputada. Então, existem consequências institucionais desse processo também.

---

nal de aproximadamente 100 mil casas. Em seu quinto dia, a cooperação já contava com mil famílias cadastradas. O terreno é reclamado como sendo de posse da Construtora Modelo, que tem uma dívida de dois milhões de reais em Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) junto à prefeitura.” (MG – Mais de Mil Famílias da Ocupação Dandara..., 2025).

16. Carmen Silva é coordenadora e fundadora do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), ativista em prol das causas de moradia, mãe de oito filhos, professora e urbanista. Nascida na Bahia, morou nas ruas de São Paulo e hoje luta pelo direito à moradia (ECO-A-UOL, 2021).

17. “Deputado de esquerda mais votado do Brasil, Boulos, 42, nasceu em São Paulo e é professor e psicanalista. Graduado em filosofia e mestre em psiquiatria pela USP, foi candidato à Presidência (2018) e à Prefeitura de São Paulo (2020 e 2024) pelo PSOL” (Guilherme Boulos, 2025).

18. Em 2022, pela Unidade Popular pelo Socialismo (UP).

19. Isabella Gonçalves é uma cientista política brasileira que atualmente está no seu primeiro mandato na Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Seu trabalho é engajado “a movimentos sociais, ocupações urbanas, vilas e favelas, diversos segmentos de trabalhadores informais e ainda junto a movimentos pela agroecologia e contra a mineração predatória.” (Assembleia Legislativa do estado de Minas Gerais, 2025a).

20. “Andréia de Jesus é advogada popular, educadora infantil, funcionária pública e mãe-solo. Nascida no distrito de Venda Nova, em Belo Horizonte, é moradora de Ribeirão das Neves, na Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH). Trabalhou como doméstica na juventude e é a primeira pessoa de sua família com curso superior, tendo seu ingresso na Universidade garantido pelas políticas de ações afirmativas. Integrou as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e as pastorais de rua e carcerária. Militante das Brigadas Populares e da #partidA, segue ao lado das pessoas privadas

**Bruno Leites:** Eu gostaria de emendar o tópico de 2013 e luta por moradia com *Na missão, com Kadu* e os outros filmes da tetralogia. Do ponto de vista geral, como foi a organização desse projeto?

**Aiano Bemfica:** Eles foram acontecendo. Primeiro, há esse intervalo de 2013 a 2015... *Na missão...* é de 2016, mas é gestado e filmado em 2015. Nesse intervalo, a gente vai estar dentro do MLB. Antes de qualquer coisa, é importante: eu falei da Argentina, é lá que eu e o Pedro [Maia de Brito] nos conhecemos, na *Pantalla rota*.

No encontro com o MLB, eu vou desmanchar os parâmetros do cinema institucional que eu estava fazendo, do cinema tal como ele era feito, com pré-produção, produção, pós-produção, com entendimento de equipe, formação de equipe, planejamento de projeto. E aí, é um período em que basicamente eu me dedico, junto do MLB e de outras pessoas que fazem parte do MLB, a construir a comunicação do movimento, e a construir o papel do audiovisual nesse contexto.

É importante falar: 2013 é uma primeira experiência fazendo a campanha da Creche da Tia Carminha. Ali abre minha cabeça! Parece besta, gente, é uma campanha de financiamento colaborativo, mas, para quem vinha fazendo cinema... De repente, faz um vídeo de 4 minutos que é para fazer uma creche para 70 crianças!<sup>21</sup>

Tem uma coisa muito óbvia, mas ao mesmo tempo muito forte, que tira a gente de um lugar. Eu acho que isso é importante. Tudo bem, o cinema tem o seu lugar, quem sou eu para dizer que não? Mas, qual é o tanto de coisa que a gente pode fazer em torno disso, quando está filmando junto com o movimento social? Produzir coisas junto com o movimento? Modificar a vida das pessoas? Participar dela? Fazer política?

E nesses primeiros dois anos eu me dedico a isso, basicamente: comissão de comunicação; comunicação de atos; oficina de formação; ocupação de prédio, de shopping, de terreno; despejos. Vamos dizer, a colocar a imagem dentro disso, de diferentes formas. Não só eu mesmo, mas mobilizando pessoas do audiovisual para isso, e formando, sobretudo, juventudes e lideranças para se habilitarem com o audiovisual nesse contexto.

*Na missão...* é fruto disso. De um momento em que a gente estava muito preocupado em preservar a Izidora, que tinha vivido dois grandes ciclos de despejo, em 2014 e 2015. E aí, no meio desse processo, havia várias pessoas que estavam fazendo essa comunicação. O Kadu era uma das pessoas que participaram das oficinas. Ele começou a filmar com o telefone, além disso era uma liderança comunitária.

Pedro [Maia de Brito] estava aqui para outra atividade quando aconteceu a ação da Polícia Militar na linha verde, que é a linha que dá acesso ao aeroporto e à Cidade Administrativa do estado. É uma linha bastante simbólica nesse sentido. E aí

---

de liberdade e das ocupações urbanas, pela vida da juventude negra, por segurança pública cidadã e por melhores condições de vida nas periferias.” (Assembleia Legislativa do estado de Minas Gerais, 2025b).

21. Ver *Construindo a Creche Tia Carminha* (2013), de Aiano Bemfica e Cristiano Abud. Para saber mais sobre a importância do audiovisual na construção da creche e na política das imagens do MLB, cf. Mesquita; Oliveira; Bemfica (2022) e Bemfica (2021: 146-149).

essa imagem do Kadu começou a rolar, né? A gente falou: “pô, vamos pôr essa imagem...”. Estava tendo um evento do pessoal do PPGCOM, do *Poéticas da experiência*,<sup>22</sup> que é o Colóquio de *Cinema, Estética e Política*. A gente se articulou para passar esse vídeo durante o colóquio e em um monte de outros lugares. E, quando a gente viu aquela imagem na tela do cinema, a gente falou: “puta que pariu, nós temos que propor alguma coisa para o Kadu”. A Izidora convergiu vários movimentos. O Kadu era das Brigadas Populares<sup>23</sup> e eu atuava lá também, pelo MLB. O Kadu já era um amigo meu de dois anos, a gente tinha uma amizade forte. E eu falei: “Kadu, vamos conversar?”.

E aí o filme é exatamente da forma como ele está montado. Lu [Luisa Lanna] fazendo o som, Pedro [Maia de Brito] fazendo a câmera e eu conversando. A gente chega lá e encontra o Yan [Felipe], que a gente chama de mascote. Encontra o Kadu... A gente tinha essa proposta: conversar com o Kadu sobre o filme, passar o filme para a comunidade, e conversar com a comunidade sobre o que ela estava vendo.

Tem um ponto que, para mim, é importantíssimo. A gente fala muito do filme, mas o filme surge de um contexto. Quando você trabalha no contexto da luta por moradia, é importante lembrar que “fazer filme” não é a primeira presença do audiovisual. Existiam as oficinas, existiam os vídeos e os streamings que a gente estava fazendo ali, existia eu filmando, mas existiam outros midiativistas, outros movimentos e existia exibição de filmes.

A gente tinha feito, há pouco tempo, por exemplo, o circuito *forumdoc.bh*,<sup>24</sup> que foi justamente uma série de sessões em várias ocupações da cidade: Eliana Silva, Izidora (em todas as três ocupações da Izidora), e no espaço da universidade. A gente mobilizava a comunidade para ver filme, mas essa curadoria era construída junto com a liderança das comunidades. A nossa atividade [dos bolsistas] era levar filme e levar realizadoras e realizadores para debater.

Então, por exemplo, o Kadu, nos meses anteriores, tinha debatido com a Dácia Ibiapina, com o Gabriel Martins... A gente tinha passado *Ressurgentes* (2014), a gente tinha passado *Rapsódia para o homem negro* (2015). Então, existe um ambiente de cinema! Por exemplo, nas mesmas semanas, dois realizadores foram lá passar filme: a ocupação mal tinha luz, era barricada de pneu mesmo, você tinha que passar a barricada para ir ver. Era um clima de tensão, de despejo, de polícia cercando, era um clima muito vivo. Então, o filme emerge disso! O plano do Kadu emerge disso, também. Ele emerge do Kadu, ele emerge da luta, mas ele emerge de uma vivência de cinema que a gente estava tendo naquele período, de forma muito presente para todo mundo.

22. Grupo de pesquisa vinculado ao CNPq e ao PPGCOM/UFMG. Site do grupo: <<https://www.poeticasdaexperiencia.org/>>.

23. “As BPs são uma organização militante, popular e de massas, socialista, classista, feminista, antirracista, anti-imperialista, anti-punitivista e nacionalista-revolucionária, atuando em locais diversos como ocupações, periferias, bairros, organizações comunitárias, coletivos, sindicatos, escolas e universidade, atualmente presentes na Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Santa Catarina, São Paulo, Pará e Pernambuco” (Brigadas Populares, 2025).

24. 19º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Catálogo disponível (forumdoc.bh.2015, 2015).

**Bruno Leites:** Aiano, vocês inscrevem *Na missão...* em uma série de festivais, ele começa a ter a repercussão que teve. Parece que o filme está levando tudo isso para o ambiente de um festival e está rompendo uma série de fronteiras entre o que é e o que não é cinema. Além disso, causando uma série de desconfortos... O artigo da Amaranta César<sup>25</sup> sobre esse debate circulou bastante.

**Aiano Bemfica:** O *Na missão...* está localizado em outro momento, que é bom sempre lembrar, nessa mudança curatorial que a gente vive, que a gente já viveu. Claro que ainda pode mudar mais, mas, naquele momento, a entrada de filme militante, filme com pauta... isso era muito difícil! Depois é que foi começar, muito pelo debate que a Amaranta capitaneou, não só com o *Na missão...*, mas com *Kbela* (2015) e outros filmes que ela foi puxando e levando junto.

A reformulação das próprias curadorias, de trazer pessoas de diversas perspectivas, foi mudando a perspectiva dos festivais. Mas, lá em 2016 não era assim. A gente entrou com *Na missão...* meio chutando a porta mesmo. Inclusive, ele foi recusado por curadorias importantes, que eu não vou ficar nomeando aqui, porque não é o papel, mas de festivais superimportantes do Brasil, que depois vieram pedir desculpa porque não perceberam o filme que tinham nas mãos. O que, para mim, é superestranho: “Ué, irmão, você é curador, eu faço filme. Isso aí, cada um com o seu.”

Eu acho que *Na Missão...* foi um filme que levou essa energia para dentro. E ele colocou alguns debates importantes, também. Ao mesmo tempo, ele não conquistou esse espaço por caridade, sabe? Tipo, assim: “Vamos olhar para isso, porque isso é importante”. Ele tem um impacto nas salas que é incontornável! Ele é incontornável para mim até hoje, sempre foi. Parte do filme é essa coisa... Quando a gente fala em cinema político, ele tem que deixar alguma coisa em você. Porque, se ele não deixou, ele está só te fazendo pensar. Isso aí, fazer pensar, pode ser só uma fala – não precisa de um filme para isso.

Agora, a outra coisa é que, para mim, ele tem uma questão de forma muito importante, que gira em torno do plano do Kadu. E eu digo isso com a maior tranquilidade do mundo, porque foi esse plano que moveu o filme, é o grande motor. Inclusive, ele define a montagem, muita coisa. Esse plano tem impacto concreto na vida das pessoas de lá. Para mim, cinematograficamente, é um plano que realmente sempre impressionou muito. Isso já leva a gente para um debate importante, que é algo que um festival tem que fazer, entendendo o festival como um fórum de linguagem.

É muito importante o que esse plano gera para a gente. De, bem: “Como nós vamos lidar com este plano?”, é uma grande questão! Como que a gente vai lidar com esse plano depois que o Kadu morre, é outra grande questão. E eu estou falando especialmente do primeiro e do segundo planos, os dois planos dele, na verdade, que a gente usou.

E um outro ponto importante: nós estamos vindo de 2013. E 2013 foi motivado, em certo momento, pela circulação de imagens. Nós vamos lembrar que, quando a

---

25. Trata-se de *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?*, de Amaranta César (2017).

Polícia Militar de São Paulo reprimiu muito o MPL [Movimento Passe Livre] na [Avenida] Paulista, as imagens foram detonadoras. Mas o tempo vai passando, as imagens vão circulando, de repente a gente vai se anestesiando! Essas imagens vão anestesiando na gente a possibilidade de empatia. Assim, falando de um público mais amplo, ela vai deixando de ser mobilizadora. Ela tem um caráter de denúncia, mas ela deixa de ser mobilizadora, igual eu acho que o filme tem que ser, naquilo que não é palpável, que só depois a gente vai entender o que sentiu.

Quando a gente vai fazer *Na missão...*, ele tem essa característica: a gente precisa chegar nessa imagem com a mesma força que ela tem, e com essa força que a gente reconhece no Kadu, e na história dele. Isso vai, no filme, se materializar na hora que você está vendo aqueles planos feitos pelo Kadu. Você está vivendo aquilo em primeira pessoa, mas você está vendo em primeira pessoa sabendo que ele sonhou no dia anterior. Que ele sonhou com um tiro, que depois disso ele ficou triste, porque uma mulher perdeu a visão, e ficou para baixo por isso... Porque você sabe que ele mora num barraquinho ali, dividido com mais duas pessoas, da maior simplicidade do mundo, sabe? E que aquilo tudo toca e forma ele. E você sabe que aquilo é uma comunidade, que você está vendo aquelas imagens junto com aquela comunidade. Então, a hora que você chega naquela imagem, vamos dizer, a quarta parede, ela é a comunidade, ela não é a câmera, ela não é o sujeito, ela não é a inquietação do cineasta... Ela é aquela comunidade inteira. E aquele sonho da pessoa.

Isso é uma coisa que mobiliza o filme formalmente. Passado o susto do filme, que ele vai dando nos festivais, ele mobiliza esse debate também. Para além das coisas que tem a ver com a política e com o movimento, para nós sempre foi muito importante debater forma, a gente gosta de fazer filme também, a gente gosta do debate de forma.

**Bruno Leites:** Eu estou tentando visualizar *Na missão, com Kadu* sem aquela conversa introdutória que vocês fazem, com aquele estilo, a câmera um pouco desenquadrada, e depois todo o impacto corporal dos planos seguintes. Mas vocês não fazem disso uma fórmula e, então, vem *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, que é completamente diferente. Como foi a transição para o *Conte...*?

**Aiano Bemfica:** Aí, de novo, é sempre bom lembrar que o que está no centro é a luta, e a relação das imagens com a luta, e não tanto a relação de um filme com o outro, ainda que hoje, vendo em perspectiva, eu possa encontrar as relações. O que acontece? *Na missão...* é um filme filmado em 6 horas, mais os planos do Kadu, depois a montagem com o Gabriel Martins, e a finalização... mas é um filme muito “resposta”: ele está ali tentando responder.

O *Conte...* é fruto de outro processo. Enquanto isso tudo está acontecendo, o MLB continua lutando e fazendo ocupação. Esse é um processo que Pedro já não participa tanto, ele não tem essa ligação com movimento, a pegada do Pedro é outra... Mas, dentro do movimento, a gente consolida a Comissão de Comunicação, e vai consolidando as nossas práticas de comunicação dentro dessa comissão. E aí

tem, vou fazer uma daquelas coisas chatas, mas tem um artigo que eu falo mais disso, se chama *A imagem tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB* (Bemfica, 2020).

**Bruno Leites:** Estava até previsto, aqui, te perguntar sobre a questão da imagem tática e sua relação na prática.

**Aiano Bemfica:** É, o *Conte...* está muito conectado na ideia de imagem tática. A gente trabalha em comissões, e a comissão de comunicação se articula com as outras, de segurança, de estrutura, de alimentação. A gente sabe e entende tudo que está acontecendo, e qual o papel da imagem e de outras formas de comunicar no meio de todas essas ações - como, por exemplo, no processo de ocupação de um território, seja ele um prédio ou um terreno.

A gente começa a trabalhar muito com a ideia de que, durante a noite, a gente consegue construir imagens com mais liberdade, porque não tem polícia. Quando tem polícia, a nossa câmera está preocupada com a segurança direta e com o registro das comunicações. Então as câmeras se distribuem de outra forma. Durante o processo de ocupação, as câmeras vão se reorganizando em função de como as outras comissões estão se reorganizando, a de negociação, a de segurança - a gente vai respondendo ao contexto.

Nós estamos falando, não daquela tática de [Michel de] Certeau, mas de uma tática no conceito mais leninista mesmo, de que você tem uma estratégia e que, dentro dessa estratégia, você tem as táticas para alcançá-la. Então, essa imagem, durante o período da luta, vai se posicionar de forma tática. E não só se posicionar, mas durar, ter interesses de forma tática ao longo da ação, compondo com todas as outras coisas que também são táticas: o lugar que você vai colocar a bandeira, onde você vai construir a creche, onde você vai construir a cozinha... Enfim, tudo isso faz parte dessas ações e a gente, enquanto comunicadoras e comunicadores, nos relacionamos com isso, o que vai trazer elementos formais para a imagem, que têm a ver com duração mesmo.

Por exemplo, no *Conte...*, naquela sequência final, eu estou lá filmando junto com as mulheres que estão estendendo a bandeira, nós estamos no limite do terreno, tem uma tensão o tempo todo com a polícia. Eu estou lá porque, se acontecer alguma coisa com a polícia, eu já estou com a câmera em cima. Essa é a minha motivação inicial! Ela dura muito por quê? Porque eu tenho que estar pronto o tempo todo para o que acontecer, a princípio. Mas, enquanto eu estou lá filmando, eu já vou pensar assim: “isso aqui é um plano” – também. Então, como eu enquadro nesse contexto, mantendo a relação com a segurança delas, mantendo a duração necessária para estar pronto para tudo e, ao mesmo tempo, procurando um plano? Assim, um plano que possa contar a história que está aqui, trazer essa tensão, mostrar até um certo amadorismo, em algum momento, que é angustiante, que aumenta a tensão... Isso a gente está pensando, também. Mas, sobe e esconde junto, porque na hora que a polícia pas-

sa tem que esconder... Enfim, eu acho que esse plano é um grande retrato desse momento. Ele seria, vamos dizer, uma expressão... Até porque ele também está em sua íntegra. Então, assim, por ser um plano-sequência ele comporta diferentes instâncias.

E aí, o que acontece? A história vai passando, as lutas vão passando, o Brasil sofre um golpe parlamentar e a gente chega depois em um momento novo da luta por moradia, que é a violência das polícias no processo de despejo. É muito forte... e muito crescente. Sabe? Muito crescente! O processo de deslegitimação da esquerda, o crescimento de discursos reacionários, isso empodera as polícias também. E, em Minas Gerais, inclusive sob o governo do [Fernando] Pimentel, que foi um governo bastante violento aqui nas suas duas passagens. Em Minas Gerais, a orientação começa a ser: despejar no primeiro instante, não judicializar, sobretudo quando tem movimento organizado.

Então, a bandeira vermelha [do MLB] é simbólica. Os policiais ficam tirando fotos das nossas bandeiras. É sério, eles falam disso abertamente, eles confrontam isso o tempo todo. E a gente sofre, então, dois despejos bastante violentos. Um em 2016, no Barreiro, que é onde está a Eliana Silva, em que a gente fica mais de 12 horas sendo cercado pela polícia, depois de ser despejado. E o outro em Mário Campos, na ocupação Manoel Aleixo, que é região metropolitana - além de ser muito violento o despejo em si, ele resulta com o tiro no rosto da Gabi, que fez ela perder seis dentes, uma menina de 14 anos<sup>26</sup>.

Por que eu estou dizendo isso? O filme surge nesse contexto, eu sinto muito o filme nessas tensões. Então, você tem, de um lado, nacionalmente, uma mudança de conjuntura que é muito desanimadora. Em 2017, o golpe<sup>27</sup> já estava consolidado. É muito desanimador, e vai jogando aquele ânimo para baixo... não tem mais ninguém fazendo luta, praticamente, só a gente... As duas últimas lutas resultam em despejo, as duas em despejos violentos, um deles com a menina de 14 anos com tiro na boca, perdendo seis dentes. O clima era ruim, o clima era de luto.

Então, o que movimento decide? Juntar as pessoas que participaram da comunicação e olhar para as imagens feitas nos últimos quatro anos. Mas foram todas, gente, todas! Foram seis semanas vendo material bruto: olhar para as imagens, separar, organizar. Olhar essas imagens como uma forma de processar o luto, mesmo, de processar o luto e de procurar força.

A comissão vai diminuindo por outras tarefas e ficamos eu, Camila [Bastos], Cris [Araújo] e Pedro [Maia de Brito]. E a gente vai conversando sobre essas imagens e tentando entender e encontrar um filme ali. A nossa proposta era encontrar um filme, sempre foi, e nisso a gente vai entendendo um pouco esses parâmetros.

A gente quer falar de polícia, da violência da polícia, mas não de violência policial, porque a gente já tem um filme disso, de quebração de pau. A gente não quer fazer um filme para baixo, a gente quer fazer um filme para cima. A gente foi enten-

---

26. Ver *Ajude a Gabi a sorrir novamente!* (2017).

27. O golpe de estado em questão aconteceu em 2016 e culminou com a retirada da presidenta Dilma Rousseff.

dendo que não ia falar de uma ocupação, mas desse estado de ocupação. Esse estado, esse processo... E aí foi a ideia, então, de trabalhar com as três ocupações, aproveitar a noite, porque é um momento que a nossa câmera não está lá colada na polícia. A gente não está falando do despejo, a gente está falando de movimento e encontrando, então, o que é a força do movimento. Nesse contexto, a força do movimento é o movimento, então é um filme de movimento, está tudo o tempo todo em movimento... Quem conhece, consegue ler as comissões... Quem conhece as formas de organizar, consegue ver as comissões atuando. E aquele movimento todo está indo pra onde? Para a bandeira! E a bandeira é o que? Bem, o movimento não é nada, se não aquelas pessoas, por trás dessa bandeira.

**Bruno Leites:** Há, também, pelo menos dois grandes elementos simbólicos: o título assertivo, que demarca um espaço e uma distribuição de papéis (cineastas, espectadores, comunidade, inimigos); e a bandeira no final. De resto, *Conte...* tem pouca fala, algo bem diferente de *Na missão, com Kadu* e *Entre nós talvez estejam multidões*.

**Aiano Bemfica:** Acho que, como tudo nele, foi muito do processo mesmo. A gente tinha muita entrevista, uma hora abriu mão, sabe? A gente fala: vamos para a noite, a noite permite trabalhar a ideia de construir um outro território, que é o território de ocupação. Então vamos juntar as três diferentes! Aí vem até um aspecto, bem prático, antes de ser formal: na noite, a gente não faz entrevista. Além disso, não é nem esse o ponto... O ponto é que a gente vai entendendo que queria reforçar essa ideia de estado mesmo, de um movimento de ocupação. Vamos dizer, se a gente explica, tira a força que está em ver e sentir aquilo. Enquanto você está no cinema, por exemplo, vendo no 5.1, imerso naquele negócio, com uma câmera que também é em primeira pessoa, uma câmera subjetiva... Você está ali dentro, você é um corpo no meio daquela ação, que está olhando para as coisas. A gente aposta muito que isso dá conta.

E você falou do simbólico, eu acho que tem alguns simbólicos: tem a própria foice e o martelo, na virada, em vários momentos... Daria para você descrever o filme em verbos, pessoas e verbos, sujeitos e verbos. E é interessante porque todos os verbos compõem essa luta. Cavar, cozinhar, fazer café, armar barraca, colocar bandeira. Parece o checklist... para quem conhece, parece o check list. Você vai desde o início descrevendo como é que funciona: reunir as pessoas, pegar o ônibus, descer, entrar, carregar madeira, armar barraca... bem, então, o que você vai explicar, se está tudo explicado? O que você vai fazer é ter a confiança de que essa forma dá conta, e vai trabalhar para construir isso, escolhendo os planos, as durações deles, compondo essa trilha sonora - tem um ponto muito importante aí, sobretudo de Nicolau [Domingues].<sup>28</sup>

---

28. Nicolau Domingues fez desenho de som e mixagem de *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*.

**Bruno Leites:** Eu acho que eu comentei contigo sobre as primeiras vezes que eu vi *Conte...*: eu fiquei com aquele som das estacas, que vai ganhando um certo ritmo, tem algo pulsando, é um vitalismo. E aquilo me ocupou bastante tempo. Até que eu tive a oportunidade de assistir no cinema, por ocasião da Mostra Lona, em 2023, em Porto Alegre. Houve um programa começando com *Conte...*, depois passando para *Na missão...* e finalmente indo para o *Palmilha* (2018). A ordem e a escolha desses três filmes, associados com a explicação do curador, foi pautada pela representação de momentos da ocupação, a chegada, a resistência e a consolidação.

**Aiano Bemfica:** *Palmilha* é do Anderson, né? Agora as meninas já estão maiores! A Gabi é a personagem ruivinha, não sei se você sabe, que eu comentei do tiro. É a personagem ruiva de *Palmilha*, que mobiliza a galera para conseguir o dinheiro, para consertar a palmilha... Ver no cinema é outra coisa, porque ele tem uma lógica de imersão, né? Então, ver ele aqui, na telinha, é outra lógica.

Só uma coisa sobre o som, que eu acho importante também: ele tem o som do trabalho, que é outra ponta importante para o movimento. O MLB é um movimento de trabalhadores e trabalhadoras, então não é só fazer ocupação. Em outros ambientes, a gente está mais acostumado a ouvir o som da fábrica. Mas, você ouve ali, sabe? Fecha o olho, é como se você estivesse numa fábrica... aquela simultaneidade de ações, simultaneidade de trabalho, simultaneamente de ferramentas. Então, é uma fábrica, em si, porque são pessoas trabalhando para fazer aquele lugar.

E aí, para mim, tem uma coisa que é muito bonita: eu não sei como é a realidade no Rio Grande do Sul, mas em Belo Horizonte 92% da cidade é ocupação urbana. Até os bairros ricos invadiram o terreno ou foram feitos em cima de antigas comunidades, antigas ocupações. Então, esse processo que a gente está olhando é o processo de ver a cidade nascendo. Ele é um bairro, potencialmente. 10, 15, 20 anos, 5, 10, 3, não importa – depende das políticas do entorno e da conjuntura, mas é um bairro, onde vão morar crianças, as pessoas vão vender suas casas, vão alugar, vai ter gente que vai nascer, ter filho, depois trabalhar em outro lugar. É o bairro que está nascendo, é a cidade informal sendo feita. E aquelas são as pessoas que trabalham formalmente, na cidade formal, fazendo a casa dos ricos. Então, assim, aquele é o momento delas fazendo a cidade delas, eu acho bonito a gente olhar assim.

Aí a gente vai chegar no *Entre nós...*, sabe? Começa a fazer um arco. Vamos dizer, até então a gente só tinha o *Na missão...*. E aí, a gente vai ter outro ponto, que é o *Conte...*: beleza, agora a gente tem uma linha. Depois, Pedro e eu, quando vamos discutir *Entre nós...*, aí sim a gente está pensando filmografia. Mas, não existia um tríptico anterior. O *Videomemória* está nesse contexto, também, do *Entre nós...*, eles são filmados conjuntamente, tanto é que compartilham imagens e uma história de feitura.

**Bruno Leites:** Isto eu gostaria de perguntar, também: sobre a decisão de lançar dois filmes, e se eles são, de fato, para serem vistos juntos. Do meu ponto de vista, de quem está assistindo, eu entendo que um interroga o outro. Eu vejo *Entre nós...*,

depois descubro e vejo *Videomemória*, mas então eu preciso voltar para *Entre nós...* Eu quero saber: “não, espera aí, essa imagem está lá”, então eu volto para ver onde ela está, em que tipo de relação ela está colocada.

*Entre nós talvez estejam multidões* fala exatamente da multidão, desde o título. Eu sei que o título tem uma história particular no processo de realização, mas, enfim, está nomeado no título o conceito de multidão. E a gente vê no filme, majoritariamente, pessoas, elas têm a primazia. Então, tem uma série de deslocamentos que vão nos chamando atenção para essas relações, que nunca se fecham, mas vão nos conduzindo a observar coisas...

**Aiano Bemfica:** O projeto de *Entre nós...* é anterior a tudo isso que eu contei. Quando eu conheço o movimento, vou fazer a campanha de financiamento da creche e, naquele período, me dão um HD com imagens do despejo da Eliana. E a Eliana tem essa história, que vocês já conhecem, eu não sei se é importante falar aqui.

**Bruno Leites:** Eu acho que vale sim, Aiano, porque tu tens um olhar muito interno.

**Aiano Bemfica:** A Eliana Silva tem uma história muito específica. Ela surgiu dia 21 de abril de 2012 e, desde o primeiro dia, ela ficou cercada pela Polícia Militar, e foi despejada dia 11 de maio daquele ano. Despejada de forma muito violenta. Foi a primeira vez que o caveirão<sup>29</sup> foi colocado na rua em Belo Horizonte. Tinha cavalaria, cachorro, tropa de choque, tudo o que vocês imaginarem, todo o aparato que foi usado em 2013. Parece que ele foi treinado, testado, em 2012, na Eliana Silva. E foi muito violento esse despejo, muito traumático. E aí, como a Eliana Silva ficou cercada, mobilizou muitas pessoas, que foram para a volta, tentaram fazer cordão de isolamento, mas nada disso adiantou.

Teve uma mobilização, vamos dizer, parecida com a Lanceiros Negros,<sup>30</sup> de Porto Alegre, que conseguiu impedir o primeiro despejo através da mobilização da sociedade. Aqui a intenção foi essa, mas não conseguiu, a polícia despejou.

As famílias se reorganizaram e, em agosto do mesmo ano, fizeram a nova Eliana Silva. É interessante, também, falar da comunicação nesse ponto, porque é uma comunicação que não estava sistematizada dentro do MLB, mas mesmo assim ela foi eficaz. Ela não garantiu a permanência das famílias, mas ela garantiu o estabelecimento de redes de apoio que fortaleceram o surgimento da segunda Eliana Silva. Com isso, a Eliana Silva ganha muita visibilidade e a sua estabilidade é muito mais certa.

Mas isso faz com que gere, então, durante esse período de cerco e despejo da Eliana 1, um conjunto de materiais audiovisuais diversos e dispersos. E o MLB foi

29. Caveirões são veículos blindados usados por policiais militares em certos estados brasileiros.

30. “Entre 14 de novembro de 2015 e 14 de junho de 2017, dezenas de famílias moraram no local, batizado de Ocupação Lanceiros Negros. Pessoas que transformaram um espaço vazio em habitação, com um quarto para cada família, cozinha compartilhada, a criação de uma biblioteca e uma creche, agência de empregos e até oficinas. Tudo acabou numa gelada noite de junho, sob ordens do governo de José Ivo Sartori (MDB), que exigiu a reintegração de posse.” (Brasil de fato, 2023).

juntando esses materiais e me passou, lá em 2013: “A gente quer fazer um filme que conte essa história”. E aí, bem, nós falamos: “Vamos fazer um projeto”. Ficamos trabalhando nesse projeto, que foi aprovado em 2017, a grana chegou em 2018... e daí muita coisa tinha acontecido, né? A Eliana estava em outra etapa, a gente também estava em outra etapa de cinema, já tinha dois filmes feitos, e querendo fazer outros debates.

E eu acho que o cinema não é essencial para uma luta do porte da luta do MLB, tanto é que muito movimento importante não faz cinema, mas o cinema é um lugar de elaboração muito foda. O cinema é um lugar que te permite o tempo, tanto o tempo da realização, quanto o tempo da imagem. O tempo da imagem mudar o seu status, assim, de uma imagem-denúncia, para ser outra imagem. O tempo da realização... de você poder olhar para essas imagens com calma, porque o filme não tem urgência. Ele tem um tempo, vamos dizer, que está ligado à filmografia presente no período, aos temas caros ao período. Mas ele não tem a urgência de um vídeo para internet! E, de outro lado, também, o tempo da própria montagem. Então esses três tempos... a montagem é o lugar em que esses dois tempos se encontram, esse novo tempo da imagem, o tempo da realização, e o tempo de articulação mesmo, formal.

A gente, então, estava sentindo que aquele era um momento de voltar para essa ideia, que está indicada em *Conte...*, tem uma experiência dela lá atrás, com o *Na missão... Na missão...* tem a experiência da entrevista, que, na sua formalidade, tem dimensões de profundidade. E no *Conte...* a gente tem essa coisa do território surgindo.

No *Entre nós...*, a ideia é: vamos olhar para a cidade agora e vamos ver quem está fazendo essa porra! E esse “quem está fazendo” já não é mais o mesmo “quem está fazendo” da luta, para a gente não cair naquela armadilha de que ocupação é só pauleira. Ocupação é cotidiano. Ocupação é modificação disso na vida das pessoas. Ocupação é o sonho de alguém. Ocupação é um remédio que o outro toma para o coração. Ocupação é uma mãe com seus dois... até me arrepio, gente, porque, por exemplo, o Dedé, que conta do coração dele, morreu do coração no ano seguinte que o filme foi lançado, 2021. Morreu do coração, trabalhando em casa.

A Kênia, que mostra os dois filhos, na primeira entrevista... [Na cena] chega o Adriel, depois chega o Cauã... O Cauã morreu, a gente não sabe de quê ainda. O corpo dele ficou no IML 49 dias, nem procuraram a família. Ainda estão esperando o laudo. Na real, é isso... Filmar nesse contexto é isso, você está lidando com vidas. E, em compensação, a Madu, que é aquela mulher artista, linda, que canta Whitney Houston, que canta *Mulher do fim do mundo*,<sup>31</sup> está estourada como influencer, naquela época não estava. O Adriel, que é o outro filho da Kênia, virou coordenador estadual do MLB.

---

31. Composição de Rômulo Fróes e Alice Coutinho, conhecida na interpretação de Elza Soares, no disco *A mulher do fim do mundo*, de 2015.

Essas coisas da vida, que têm suas várias nuances. São vidas de pessoas, que vão morrer, viver, perder seus filhos, que vão ser modificadas pela ocupação e que naquele território se encontram. Isso, em grande medida, é a multidão! Essa multidão, nessa luta, e a multidão das suas relações também.

E o *Entre nós...* é muito isso. Tem um gesto de montagem que representa muito, é a volta para o plano geral. Para mim, é um plano conjunto, porque esse plano é feito pela escala e cada casinha daquela é quase um indivíduo. A gente mergulha neles... Como se fosse, mesmo, um mural, em que você pudesse olhar para aquilo e ver como um mural mexicano, que varia o tempo todo o tamanho da escala. Você tem, de repente, uma mãe com uma criança na mão, mas você tem uma multidão com “não sei o quê” na mão, com ferramentas... O filme se apresenta dessa forma. Ainda que, claro, com a montagem do cinema ele vai se articular de outra forma. Mas, vamos dizer, conceitualmente, é isso que guia a filmagem, é isso que guia a montagem.

**Bruno Leites:** Te ouço falar sobre os vários locais em que a gente observa a multidão proliferando no filme... ela não está no local em que, normalmente, a encontramos na sua relação com a mídia e a imagem. Normalmente, a multidão aparece associada à inserção da câmera no furacão do acontecimento, a uma dada instabilidade na tomada... *Em Entre nós...*, por outro lado, há muito rigor na filmagem e na montagem. Tem também a utilização da arte, das apresentações, das performances.

Isso, para mim, é tão enigmático... Eu já te ouvi falando numa entrevista, me corrige se eu estiver enganado, alguma coisa do tipo: “ah, a gente gostaria de ter filmado com com plateia, mas na verdade ficou tarde, era um dia de semana e não deu tanto público assim”. Mas, bom, o caso de existirem esses bastidores de produção não inibe o fato de que, naquele filme, retornam pessoas performando e se apresentando sem público. E, aí, a gente pensa: “O que isso está fazendo aqui”? E, de novo, a gente vai começar a conectar com a multidão... Se tu puderes falar um pouco desse contexto da performance artística, do objetivo e da relação com a multidão...

**Aiano Bemfica:** Eu acho que isso também não adianta explicar, porque, se não está no filme, não está no filme. Mas é legal saber que aquele palco é sempre montado ali, é um palco onde acontecem os shows. E quando a gente começou a filmar, em pesquisa, foi no aniversário da Eliana Silva, no show que foi exatamente ali. A gente filmou uma fala da Poli [Poliana Souza], depois filmou um pouco o show. A gente deu uma experimentada nesta outra forma: multidão, gente, o negócio acontecendo... A gente não sabia o caminho formal do filme, ainda. Eu considero esse documentário muito dirigido, as cenas foram muito dirigidas em vários aspectos, até porque ele é um documentário muito formal, estruturalmente falando, mas ao mesmo tempo muitas coisas foram se constituindo ao longo do processo.

Então, por exemplo, a questão da música não era uma coisa que a gente tinha visto de princípio, só que ela começou a surgir com vários personagens. E fomos tentando entender de que forma trazer isso para dentro, não porque é atraente, mas porque é característico. E traz uma coisa legal, quando você vê: é tudo juventude!

Então, assim, é essa juventude, que tem essa forma de se expressar, de construir uma coisa bonita, porque, afinal de contas, ocupação não é pobreza, pelo contrário, é um negócio de uma riqueza fodida, em termos de potencialidade e tudo.

E aí a gente foi tentando entender que forma seria essa. Primeiro, a gente chamava, internamente, de show de calouros. Era basicamente convidar pessoas que tinham habilidades artísticas diversas, poderia ser para além da música até, naquele momento, para participar da performance. A nossa intenção, na verdade, por mais que a gente quisesse um público, nunca foi filmar público. A nossa intenção era ter um público e continuar filmando só eles. Mas, como a gente tem um ambiente sonoro no filme todo, a gente gostaria que tivesse um ambiente sonoro de público mais forte, ter as pessoas falando o nome do pessoal, ter uma torcidinha, ter uma palavra de ordem, ter essa multidão no entorno. O que acabou não se consolidando, mesmo, porque a gente terminou de filmar às 4h30min da manhã. Estava muito frio!, porque o Barreiro, gente, de noite, vocês não estão entendendo...

Enfim, não rolou e a gente foi encontrando outra forma para isso no filme. A gente foi entendendo esses retornos: o retorno do master, das performances, como isso poderia compor o que seria o arco de montagem. E aí vem um ponto fundamental, também, que é o contexto da eleição, o contexto eleitoral, que foi se impondo, por questões históricas, questões do cotidiano da comunidade, e que acaba sendo uma aposta nossa.<sup>32</sup> De, enfim, construir o nosso arco a partir da eleição, e a gente vai estruturando os nossos blocos, os blocos autônomos estruturantes.

**Bruno Leites:** De onde vem e como se chega ao conceito de bloco autônomo estruturante? Ele está articulado com os retornos e com a narrativa em torno do processo eleitoral... Mas, aí, a gente também vê um grande rigor... eu acho que tem a ver com o que tu estavas falando, no sentido do excesso e da potência. Um projeto feito com tempo, com muita reflexão em cima, com um determinado rigor... A gente sente o bloco autônomo estruturante quando vê o filme.

**Aiano Bemfica:** Só um adendo... eu concordo com tudo que você disse, farei só um adendo. Uma busca que a gente tinha, também, era: “como filmar comunidade?” E não só pessoa. E como filmar pessoa, com profundidade histórica, sem querer fazer recapitulação histórica. Então, por exemplo, a gente tem essa câmera que é realmente mais baixa; os nossos planos de coletivo, eles são sempre planos abertos; a gente tem essa coisa de ir e voltar no território; a gente tem as texturas da rua, dos muros, da árvore, falando desse entorno.

E uma coisa interessante: é sempre coisa aberta, sempre coisa bonita. Isso aqui não é gueto. O fato de que isso aqui não está no reboco, não está asfaltado – ainda, porque agora já está asfaltado, inclusive. Não está falando que isso aqui é fodido, é o contrário. E lembrando que tudo isso surge do chão, das pessoas que trabalharam isso aqui. Essa é uma coisa.

---

32. O filme foi gravado em 2018, no período eleitoral que culminou com a vitória de Jair Messias Bolsonaro.

A outra coisa é dentro das casas: traz para baixo, um pouquinho, a câmera, porque aquelas são pessoas grandes. Pessoas grandes que a gente quer filmar de forma grande. Não estamos em posição de igual com ninguém. Estamos numa posição de dizer: “que massa que você está de personagem no filme, que foda essa conversa e que foda o que você faz!”. Então, é ali baixinho mesmo. A gente filmava, nós os dois, sentados no chão, do lado da câmera. A gente via dessa perspectiva na hora de filmar, para manter o olhar assim, para deixar que as pessoas surjam grandes. E as nossas entrevistas têm duas horas, aí tira 5 minutos de entrevista [para incluir no filme].

E outra coisa importante é esse plano aberto, que é pouco usual em entrevista em profundidade. Eu acho que vocês vão poder falar melhor que eu, porque são espectadores, e críticos e críticas, mas o filme não falta em profundidade por não aproximar a câmera. Essa não é uma sensação que eu tenho: que ele deixa de estar em uma relação profunda com as pessoas. Porque não é isso que define a relação profunda, né? Uma câmera pode aproximar e não te mostrar nada. Mas a gente queria a câmera mais aberta porque... porque aquela casa foi feita por elas. Se elas têm alguma coisa lá dentro hoje, se elas têm aquele tijolo, é porque foi feito por elas. Então, mostrar aquela casa não é igual a mostrar a decoração da sua casa, que você alugou, que o arquiteto fez, que o seu namorado te deu um quadro bonito, não importa. Você está mostrando também tudo isso, que a namorada deu um quadro bonito, mas o quadro está lá na parede que a pessoa subiu! Entendeu? Tem outra textura, tem uma textura de gente...

**Bruno Leites:** É notável, é notável! E vocês não afastam a pessoa, naquela questão da figura/fundo. Não é um fundo que está ali, cada pessoa está inserida no espaço.

**Aiano Bemfica:** Se fosse pensar no enquadramento fotográfico, eu acho que é do retrato. Do retrato fotográfico: você encontra o personagem, o lugar, a luz, a cor, o fundo. E ali você trabalha para ter essa relação complexa entre o quadro e a pessoa dentro do quadro.

Mas, enfim, estou dizendo isso porque eu acho que, ao longo do filme, a gente teve diferentes caminhos. Eu e o Pedro, a gente sempre pensou muito junto com a equipe. A gente fazia um negócio que era: filmava quatro dias na semana só... só?! A gente ficava lá quatro dias na semana. Quatro dias morando lá, depois a equipe estava liberada, e eu e Pedro ficávamos vendo o material. Então, o filme e as formas dele foram sendo esculpidas muito em processo. Lá no projeto escrito não tinha “blocos autônomos estruturantes”, não tinha “pessoa sentada com quadro não sei o quê”, sabe? Era tipo assim: era ver, era conversar, era entender, era pensar quem a gente ia entrevistar na próxima ida. A gente ia lá, ficava quatro dias: de quinta até segunda. De segunda até quarta, em casa. E aí, era pensando mesmo como fazer o próximo passo.

De novo, assim como *Conte...* foi se definindo como filme noturno, sem entrevista, sem violência policial, esse filme também foi se definindo a partir de alguns lugares. A gente tinha muito teste de caminhada com personagem, o que praticamente desapareceu. Algumas ações que a gente tinha previsto foram caindo... E a gente

foi entendendo que a montagem teria essa ideia do mural mexicano, que a gente teria vários frames dentro de um mesmo quadro. A gente começou a pensar o filme assim: várias cenas dentro de um mesmo quadro.

Outra coisa que a gente foi entendendo é que as pessoas não voltariam... A gente não voltaria na entrevista de ninguém, as pessoas só retornariam ao filme coletivamente. Então, a gente tem dois tipos de aparição: a entrevista ou participação em ambientes coletivos. E é rigorosamente isso - as multidões, de novo, ainda que sejam "multidinhas". É o coletivo, é o estar ali, as pessoas que se juntam e formam aquilo. O que cria um pouco essa relação, ou que pretende criar, do que eu falei lá atrás no *Na missão*.... É você ver aquelas pessoas não só pelo que elas são no coletivo, na luta, mas pelo que elas são nos sonhos, nos desejos, nas músicas. A gente está sempre referenciado nisso.

E a gente foi entendendo, então, que o arco que move o tempo é a eleição. A gente foi lá em vários dias diferentes fazer planos de conjunto, porque eles indicariam para a gente essa passagem do tempo de forma mais direta. Mas, ao mesmo tempo, também, eles permitem à gente dosar o clima do filme.

Por que eles são blocos autônomos estruturantes? Primeiro, eles são autônomos porque são cenas que não dependem uma da outra, embora, claro, qualquer montagem se relaciona à narrativa, constroi a narrativa. Elas são aqueles vários desenhos e cenas dentro dos painéis mexicanos, dos muros. Mas que, na hora que a gente se aproxima, eles vão se estruturando. Então, a nossa busca de montagem era assim: encontrar os momentos das cenas. E a estrutura é: o geral constroi a passagem de tempo.

Entendendo que aquela cena do CEP era uma puta de uma introdução fodida<sup>33</sup>... Essa foi realmente daquelas! Eu lembro de estar filmando, enquadrando, e falei: "pronto, primeira cena do filme". Tem coisa que não tem como você fugir, né? Tem coisas que você já vai vendo... As demais cenas vão se repetindo na mesma ordem: você tem um momento da música, um momento da entrevista, um momento da incursão. Então, é essa a ideia, de que a gente está montando a partir disso e de que essas cenas são autônomas.

**Bruno Leites:** Eu acho ótimo te ouvir, porque vejo o bloco autônomo estruturante como um modo de incluir a multidão na própria estrutura do filme, ou seja, um pensamento em torno da multidão na própria forma da expressão. A singularidade de cada elemento que aparece ali é absurda. Quem quer encontrar um amálgama, de alguma coisa média, vai ficar deslocado, não vai conseguir. Por isso que parece um conceito muito poderoso, o de bloco autônomo estruturante. Assim, como modo de pensar a forma de um cinema político.

---

33. A cena mostra um grupo de moradores da Eliana Silva. A liderança afirma que, agora, as ruas possuem CEP, isto é, Código de Endereçamento Postal, importante etapa no processo de transformação da ocupação em bairro.

**Aiano Bemfica:** Acho que a busca vai por aí mesmo. E fazer uma coisa, que a gente tenta ao longo dos filmes: encontrar uma forma para lidar com esse tema, com esse contexto, com essa proposta, com essas pessoas, que dê conta de uma relação política maior com as partes. Assim, como lidar com as partes?

A gente trocava muita referência sobre o modernismo soviético, modernismo socialista, sobretudo de arquitetura, de espaço, de monumento. Tanto que o nome é um trecho de um poema de [Vladimir] Maiakovski, que se chama *Conversa com o camarada Lenin*.<sup>34</sup> A gente vai trazendo para o filme, o próprio muralismo mexicano é uma arte que, de certa forma, traz alguns desses elementos para a América Latina. Então, são referências estéticas, não são buscas rigorosas. Elas são ressonâncias, que aparecem também nesse formalismo, na forma do enquadramento, de composição dos quadros, lineares e proporcionais, nessa ideia de bloco estruturante.

E que era, em alguma medida, uma forma de lidar com um filme a ser realizado naquele lugar, construído por um movimento de organização de reforma urbana e pelo socialismo. Existe uma coisa de respeito com o espaço, além de coincidências ideológicas, de procurar uma linguagem para lidar com o espectro político que está ali. Sem, claro, de forma nenhuma fazer com que isso seja aplastador da diferença, mas seja uma forma de diálogo, vamos dizer assim.

**Lennon Macedo:** Quanto ao lance dos blocos autônomos estruturantes, me lembrou o pensamento da montagem, [Dziga] Vertov, [Sergei] Eisenstein, o modo como eles pensam as imagens. E eu fiquei pensando, como tu tinhas comentado no início, da luta política e dos repertórios de ação, da questão da imagem tática e do modo como vocês pensam as imagens. Quando uma imagem vira um plano, por exemplo... Enquanto estou fazendo a comunicação do movimento, estou fazendo uma imagem, mas daí essa imagem pode virar um plano. Então, a própria metalinguagem sobre aquilo que está sendo filmado varia conforme a sua ação.

*O Conte...*, ao mesmo tempo que é uma câmera subjetiva, talvez por não ter entrevistas, tem um aspecto meio observacional. Uma câmera que observa, só que não parece um cinema de testemunho, porque a câmera está fazendo parte da ocupação, é uma imagem participante. Ela não tem tanto o aspecto de testemunhar um evento, mas de produzir o evento junto.

*O Entre nós...* já parece ter uma ordem de testemunho, pelo menos, ser testemunha do que ocorreu, ou de um estado de coisas tal como se apresenta. Não sei o quanto essa relação da imagem que participa, ou participa mais ativamente, ou participa mais passivamente, enquanto testemunha... Não sei se isso passa para você também...

---

34. “Conversa com o camarada Lênin: Depois da jornada / o tumulto serena, / o dia se foi, / a noite inicia. // No cômodo, dois: / Eu / e Lênin — / na branca parede / a fotografia. // Com a boca / entreaberta / a discursar / e o bigode / eriçando-se / ao vento, / a testa / enrugada, / exemplar: / para uma testa grandiosa / um grandioso pensamento. // *Entre nós / talvez estejam / multidões invisíveis / caminhando, / uma floresta de bandeiras / farfalhando... (...)*” (Maiakovski, 2023, grifos nossos).

**Aiano Bemfica:** Você falou da imagem, do plano... Uma coisa legal de a gente pensar, só voltando um pouquinho, é no plano do Kadu. Eu já falei disso outras vezes: ele circula, mobiliza na internet, vai para uma peça judicial e vira um filme.

E eu acho superinteressante, na verdade, porque tem um problema interno do nosso meio, cineastas e pesquisadores e pesquisadoras do cinema. O cinema, muitas vezes, se vê muito privilegiado, sabe? Muito privilegiado de crítica, muito privilegiado de potências, muito privilegiado como o *locus* da imagem reflexiva. Claro que existem todas as exceções do mundo, graças a Deus, e elas são cada vez maiores. Eu falei do cinema como lugar do trabalho do tempo, e eu acho que é isso, mas, cara, a imagem é um negócio muito maior que o filme! A imagem é muito maior do que o cinema. E eu acho que o plano do Kadu mostra isso pra gente. De que, quando a gente fala imagem, já contempla o plano, é uma potencialidade enorme. Não que você não tenha falado isso, eu estou dizendo porque a sua fala me fez pensar...

Quando a gente fala plano, quer dizer que já enquadrou no cinema, porque só existe plano para quem fala linguagem de cinema. Se você fala para alguém: eu tenho um plano aqui... a pessoa: “Mas qual plano? Deixa eu ver o que você quer fazer com o seu plano, mostra aí o que você desenhou, qual é o seu plano de vida?” Mas, o plano só vive dentro do filme. Se ele não está num filme, ele não é um plano. (Ou no material bruto que um dia vira um filme.) Mas, assim, ele só existe como linguagem do cinema e do audiovisual.

Sobre o *Conte...*, grande parte das imagens fui eu que fiz. Assim, 85%... Mas, quando eu penso essa câmera dentro da ação, eu penso ela como participante mesmo. Eu sei todas as diferenças de quem que eu sou, sei de onde eu falo, sei do meu trabalho, em relação à pessoa que está lutando por casa. Mas eu sei também que, dentro de um processo de luta complexo e articulado, uma imagem pode ter muita participação na vida daquela pessoa que está lutando pela casa dela. É por isso que eu entendo que cavar um buraco para armar uma barraca, passar um café, ou fazer um plano – fazer um plano, não! – ou fazer uma imagem – tá vendo? – são elementos de igual importância, que devem ser igualmente preservados durante a ação. Nesse momento, eles estão na mesma escala e eu acho que, aí sim, aquela câmera está participando sim! Porque ela está lá, ela participa de imediato, ela participa no tempo. A gente está aqui contando a história das ocupações até hoje porque alguém fez um filme. Outra pessoa podia estar falando lá no encontro de Geografia, de Arquitetura e Urbanismo...

Mas, assim, os filmes existem e as comunidades e as lutas vivem mais através desses filmes e chegam a mais lugares, né? Então, eu acho que essa imagem está participando, ela só é uma outra tática. Quando a gente fala em imagem tática, talvez suba a expectativa, né? Mas eu acho que, do ponto de vista da luta, ela só iguala. [Ou] ela diminui: “não, você não está fazendo filme, você está fazendo imagem tática”.

E aí vem um lado, que é assim... nenhum desses filmes seria possível se fosse feito em outra sequência, porque não existe “se” na vida. Se a gente tivesse lá atrás começado a fazer *Entre nós...* em 2013, ele teria outro nome, outras entrevistas, falaria de outras coisas. Então, as coisas são como são. Mas o fato é que, quando a gente chega em *Entre nós...*, eu já estou filmando há 5 anos com o MLB.

Eu já fui despejado de duas ocupações com o MLB, eu já fiz ocupação, *Na missão...*, *Conte...* Há uma luta interna dentro do movimento, que, no caso do MLB está bem consolidada: o MLB é um movimento que pensa em cinema! O MLB hoje pensa em cinema, se organiza para fazer imagem, seja ela para filme ou não...

Quando, em 2018, a gente chega para fazer *Entre nós...*, o *Conte...* tinha acabado de ser lançado. Enquanto a gente estava na produção, o *Conte...* foi lançado em Brasília, ganhou os prêmios<sup>35</sup>. Além disso, *Conte...* foi um filme que a gente construiu em etapas na montagem, exibindo e debatendo internamente. O MLB gosta muito desse filme porque é um excelente filme de formação. Mais de 350 famílias já tinham visto antes de estrear em Brasília, mas internamente. Ou seja, existe uma consciência do MLB de que fazer cinema é uma coisa importante.

Nesse momento, também, nós tínhamos um dinheiro ali, porque a gente aprovou no Funcultura [Fundo Estadual de Cultura de Pernambuco], e foi premiado com o prêmio de roteiro do Rucker Vieira. Então, tinha um dinheirinho, não é um dinheiro expressivo... mas é um dinheiro, coisa que a gente não tinha tido até então. Poderia, assim, apoiar o movimento em várias coisas, e eles já sabiam que fazer filme valia a pena, o MLB entendia a importância disso.

Com isso, é uma outra perspectiva que a gente coloca, por tudo que eu contei já, em termos de escolhas formais, mas, “pô”, aquelas pessoas são todas minhas amigas! Naquela altura, já eram minhas amigas há cinco anos, a gente já tinha passado por altos e baixos juntos, conheciam a minha família, eu conhecia a família delas. O pessoal já conhecia o Pedro, já respeitava o trabalho de cinema, já estava acostumado com a presença da câmera.

Então, vamos dizer, ali [em *Entre nós...*] eu acho que não é tão evidente a dimensão táctica da imagem, porque não está no meio de uma ação tão central. Mas, não por isso... não quer dizer que o movimento não esteja entendendo a importância de ter um filme e de contar aquelas histórias, com aquela profundidade, ainda que não tivesse naquele momento respondendo a uma emergência.

Mas, é de virar e falar: são pessoas, e muita gente já tinha falado isso antes – a Poliana Souza, por exemplo, em diversos momentos ao longo da história, tinha falado: “Não, Aiano, tem que entrevistar a gente da família, ver de onde elas são e tal”. Era uma vontade, só que, vamos dizer, a forma até então não tinha permitido. A forma dos filmes, o seu tempo, as suas características... De repente, aquele era o momento. Vamos fazer um filme de falar de pessoas? E vamos falar do lugar e das pessoas? E vamos falar que território é isso, território não é um terreno. Terreno é terreno, território é território: é um espaço modificado e vivido a partir da ação humana, atravessado por políticas, atravessado por disputa de forças. Isso é território, conceitualmente falando. Era um filme de falar de território na sua complexidade, falar de ocupação, falar de gente. Então, a nossa preocupação já era, realmente, en-

---

35. Prêmio de Melhor filme (curta-metragem) e Melhor som (curta-metragem), no 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2018.

contrar outro lugar para fazer as perguntas, outra dimensão para fazer as conversas, mas que só foram acessíveis porque eram relações longas, ninguém estava sentado ali me vendo pela primeira vez.

Eu acho que isso modifica. Eu concordo com você quando diz desse outro lugar da câmera, eu não saberia, mas também me faltaria um outro lugar, para encontrar uma forma de conceituar essa câmera. Mas acho que, assim, talvez o que a gente poderia trazer de mais próximo que existe é o encontro mesmo, coutiniano, mais clássico. No sentido das entrevistas, porque eu acho que o resto do filme não, eu não vejo como um filme coutiniano como um todo, mas eu acho que essa coisa das entrevistas e da relação com as pessoas, muito pautada pelo encontro verdadeiro, interessado, que a câmera estabelece. A gente está ali interessado no sujeito do outro lado e não querendo que ele venha comprovar uma coisa que a gente já está pensando. Acho que essa seria uma categoria melhor do que testemunho, sabe?, nesse sentido, mas também não saberia esgotar isso agora.

**Bruno Leites:** Aiano, se você pudesse falar um pouco sobre a relação de *Entre nós...* com *Videomemória*, se eles são de fato um díptico, ou se não... É relevante que sejam processos paralelos de realização, são lançados no mesmo período. Têm estéticas muito diferentes, mas compartilham tantas coisas, alguns planos, inclusive.

E outra questão: ao longo da sua fala, você coloca que a imagem tem que impactar de alguma maneira, e não apenas do ponto de vista reflexivo ou teórico... porque, se não, poderia escrever um livro, apresentar uma conferência... Isso é muito importante para nós, a gente participa de uma rede de pesquisa que se chama Teoria de Cineastas. Nos interessa compreender, nos cineastas, seja em filmes, palavras, debates, entrevistas etc., como está sendo pensado o cinema – o cinema a partir e em diálogo com quem está realizando, é o centro da ideia de Teoria de Cineastas.

**Aiano Bemfica:** Que massa!. Fico pensando que quem pesquisar Adirley [Queirós] está com o prato cheio! É um cara... nossa! Ai, nossa senhora, pensei muito nele, quando você estava falando. Tem algumas pessoas que, para mim, são pensadores e pensadoras que eu gosto muito. Adirley, claro... A Cris Amaral! Ver aquela mulher falando é tipo... não, sério... Entre outras tantas, também, que me mobilizam: a Dácia [Ibiapina], mas Dácia também é uma acadêmica, tem essa trajetória<sup>36</sup>. Estou pensando muito pela prática... A Cris, para mim, sempre é uma aula, de tudo. A Cris já faz um tempo que ela expandiu, de ser alguém que fala só de cinema, para falar de Brasil, de política... igual o Adirley.

Ah, o Lincoln Péricles! É outro cara, que, enfim... O Adirley eu não conheço pessoalmente, mas vejo entrevista dele, texto sobre e acho foda. Já Cris Amaral, Dá-

---

36. Ver conversa entre Aiano Bemfica, Cláudia Mesquita e Vinícius Andrade de Oliveira com Dácia Ibiapina e Edson Silva sobre *Cadê Edson?* (2019). A conversa se chama “Nosso filme tem que ser para construir a luta do povo: uma conversa com Dácia Ibiapina e Edson Silva” (Bemfica; Mesquita; de Oliveira, 2021).

cia e Lincoln, a gente tem mais proximidade de amizade. Cris estava até no júri [do Festival] de Brasília quando o *Conte...* foi premiado. A gente já esteve em algumas mesas, eu acho incrível conversar com ela.

Essas pessoas têm em comum uma coisa que me interessa muito. Cara, eu gosto de filme, eu respeito quem gosta, aqui todo mundo gosta. Mas, na verdade, eu gosto muito mais do mundo, sabe? Tipo: do mundo, da sociedade, da política, das coisas, da participação dos filmes no mundo. Para mim, eu acho muito sedutor quando a realizadora, o realizador, a pesquisadora, o pesquisador, qualquer pessoa, está pensando o trabalho que faz, na sua relação com o mundo, o tempo todo. Porque, enfim, isso é muito interessante, quando o cinema, de certa forma, materializa uma possibilidade de reflexão política, uma possibilidade de participação na política. E eu acho que eles participam, sim, porque, se eu não achasse, eu não estava fazendo...

Mas, participam, nem que seja isso, proporcionando com que um filme de 2016 seja assunto até hoje, da nossa conversa, e vocês viram ele aí em Porto Alegre. Ele está participando, ele está vivo, participando dessa política. Então, eu acho muito interessante pensar essa perspectiva, de realizadores e realizadoras que estão teorizando.

Há pouco tempo atrás parecia que, se você estava debatendo filme, era uma coisa, se estava falando do mundo, era outra. A gente estava vendo filmes que tangenciavam, se tanto, as questões sociais. Hoje, eu acho que elas já estão vivas, seja em temas frontais, seja em modo de produção, seja em trabalhos coletivos, seja realizadores e realizadoras de diferentes origens, diversidades e trajetórias que estão fazendo seus filmes e isso está empapado na linguagem.

Sobre o *Videomemória...* Ele vem de uma demanda. Como lidar com as imagens, que a gente não lidou, como o MLB pediu? A gente tem que lembrar disso, também. Assim, é movimento, e no movimento você também faz tarefa. Você não faz só as suas ideias, você tem que dialogar o tempo todo. Então, continuava havendo uma demanda de recuperar a história do despejo. Porque não eram só as imagens. A história do despejo escapa um pouco ali no *Entre nós...* Tem a entrevista com a Poliana e só. Então, escapa um pouco. E essa é uma história muito importante para aquele lugar, porque ela marcou a história deles.

Era quase como uma arqueologia... É fazer uma arqueologia das imagens, né? Olhar para essas imagens lá de trás. Uma arqueologia com imagens, ao mesmo tempo. Uma arqueologia das imagens, quando a gente olha para elas, e com as imagens, quando a gente olha para a experiência que a Eliana viveu. E essa experiência atravessa dois territórios. A Eliana foi ocupada em um território, mas esse lugar foi despejado. E a segunda Eliana surge em outro lugar, a 500 metros de lá. Então, o terreno não é o mesmo.

O que a gente faz? Essa proposta de ação, com a Cris [Veríssimo], que é ir no terreno vazio – que está vazio até hoje. Tem essa coisa, não é do filme... O terreno da Eliana Silva I continua vazio! E também lá foi filmado parte do *Conte*, porque uma das ocupações também foi feita nesse terreno, e também foi despejada. Mas, o terreno continua vazio. A Cris vai caminhando nesse lugar, com a lanterna, uma coisa que ela fazia enquanto segurança da ocupação. E a gente filma ela como essa

*Mulher do fim do mundo*, em relação à música. Você não identifica quem é, mas é aquela mulher, com a lanterna, no meio daquele lugar vazio... é uma menção ao *Conte...*, também, em alguma medida. E aquele terreno vazio, onde a Eliana não está, e o outro terreno, onde as imagens estão estáveis, estabilizadas, que são as imagens compartilhadas com o *Entre nós...*, que é o da Eliana consolidada.

E, no meio disso, você tem o quê? Aquela *Videomemória*, que é uma memória do que aconteceu, totalmente construída a partir das imagens em arquivos. E essas imagens em arquivos têm uma característica formal que é a absoluta diversidade de formatos, de formas de filmar, de vozes que você ouve, de pessoas que você vê na frente da ação. Ela é o anti-*Entre nós...*, assim, no sentido formal, se você pensar na natureza das imagens. Mas, ela vai trazer justamente aquilo que *Entre nós...* não conta, que é essa camada que o tempo não dá conta de restituir, mas que a gente escava através das imagens. A gente faz essa arqueologia, com as imagens, escavando as imagens que a gente tinha do cerco e do despejo.

É uma coisa que consolida até um pouco do *Na missão...*, porque *Videomemória* tem aquela coisa de ser imagens no bojo da ação, que estão mostrando a violência policial. Ele condensa um repertório, em alguma medida, para dar conta da história desse cerco e desse despejo sem a pretensão de contá-lo ação a ação.

Nós também temos uma preocupação permanente nos trabalhos, que é não diminuir da imagem o estatuto de “imagem autônoma”. Ou seja, ela não precisa de uma fala para mostrar o que aconteceu. Dá para você montar ela de forma que alguma coisa fique ali. Você está sentido o que está acontecendo. Você pode não estar entendendo tudo, mas está sentido o que está acontecendo. E talvez esse sentir seja até mais próximo da vida ali perto do que o “entender” explicitamente.

Essa é a articulação que a gente propõe no filme, tentando construir uma arqueologia entre esses dois estados. Daquele terreno vazio, com a Cris caminhando, e, a partir da memória dela, aprofundar a experiência do passado, com as diversidades de memórias e texturas que ele tem.

**Bruno Leites:** E sobre ser um díptico? Isso que eu ia comentar...

**Aiano Bemfica:** Eu acho que eles podem ser um díptico, mas acho que, enfim... Eu vejo um tríptico entre o *Na missão...*, o *Conte...* e o *Entre nós...*, por exemplo, tanto quando a gente pensa em linguagem, quanto quando a gente pensa em etapas da luta.

Como o *Conte...* é num estado de ocupação, eu posso pôr ele, depois o *Entre nós...*, e aquela pode ter sido a ocupação do *Entre nós...*, na leitura de montagem direta, sabe? Eu vejo que funciona muito assim.

Eu gosto muito da relação histórica e formal entre *Entre nós...* e *Videomemória* - faz sentido vê-los como um díptico. Mas, e aí é absoluta opinião pessoal, a montagem do *Conte...* com o *Entre nós...* me seduz mais, porque tem essa coisa da luta e da vitória mais forte. Entende o que eu quero dizer? Mais do que a coisa da violência, da polícia, do tumulto...

A gente chegou a fazer um teste para montar esses arquivos [que estão em *Videomemória*] no *Entre nós...* de duas formas: diretamente; e também fizemos pro-

jeções no bairro, com o mesmo tipo de plano que a gente estava fazendo, mas em diferentes espaços. A gente projetava e filmava. Mas, em montagem, com o Gabriel [Martins], a gente entendeu que não passaria por ali, que o filme já estava muito articulado com as opções que a gente tinha feito.

**Bruno Leites:** Mas os dois foram lançados juntos? Foi no mesmo ano, não?

**Aiano Bemfica:** Foi no mesmo ano, mas não foi junto. O *Entre nós...* foi lançado no *Olhar [de Cinema]*. [*O Festival de*] *Brasília* foi no final da trajetória dele... Ah, eu já nem lembro como foi o trem, mas ele lançou na competitiva do *Olhar*. E o *Videomemória*, salvo engano, lançou no *FestCurtas* de Belo Horizonte. Agora eu fiquei na dúvida, se foi *FestCurtas* ou se foi *Tiradentes*, porque aquilo foi nos anos de pandemia. Mas a gente lançou junto no mundo, um pouco para ver como pegava, e curiosamente acho que os dois nunca foram projetados juntos.

**Bruno Leites:** Bom, pelo menos, em casa, eu vi várias vezes os dois juntos, usando um para interrogar o outro. Tem imagens do *Entre nós...* que aparecem em vídeo institucional do MLB, não? Essa circulação é notável, tem tudo a ver com a questão da tática. Conectando *Entre nós...* e *Videomemória*, os pontos que os aproximam também mostram as diferenças. Então, tem coisa que eu só consigo ver num, a partir do outro. Esse dispositivo para mim é riquíssimo.

**Aiano Bemfica:** Os dois filmes poderiam sim ser um díptico e projetados juntos, ia ser superinteressante também. O negócio é só que, realmente, eles foram lançados juntos, mas nunca aconteceu de ser assim. Eu acho que os dois têm muito a ver, inclusive, pelas suas diferenças. Isso é inevitável, e é completamente inerente. Os dois filmes foram filmados juntos, montados quase que contemporaneamente, a gente foi fazendo escolha de um em função do outro, eles compartilham planos. E eu acho, na real, esse lance de compartilhar planos maravilhoso. Isso é o bonito, para ir justamente na contramão do sistema de autor... Cara, essas imagens não são nossas. É óbvio que nós somos realizadores, produtores, tem nosso empenho e nosso trabalho lá. Normalmente, a gente recebe nada ou muito pouco para fazê-las. Mas, as imagens: nós não temos a propriedade intelectual delas. Elas são do movimento, da luta. Enquanto elas estiverem servindo a isso, é ótimo. Inclusive, isso aumenta, também, a nossa responsabilidade. Porque o contrário também é verdadeiro: se você faz uma imagem que é prejudicial, que desconstroi, que vulnerabiliza qualquer luta em qualquer lugar – ela também não é só sua. Aquilo pode ser usado contra o movimento, contra as pessoas, pode resultar em prisões, em deslegitimação. A qualquer tempo, uma coisa que você fez e está no YouTube pode ser resgatada.

É importante a gente pensar, também, porque dialoga com a ideia de imagem tática. A tática também está dentro do plano, do quadro, você tem que estar pensando... E por isso é tão importante, quando você trabalha nesse contexto, filmar sempre conectado com todas as frentes do movimento, sobretudo a jurídica e a de segurança. Você o tempo todo olha para coisas que, só como realizador, não olha normalmente. Liberdades que às vezes você adoraria ter, como alguém desavisado que chegou no lugar, mas que você não vai. Na hora de montar, a mesma coisa, é o compromisso

ético, humano, político, de lidar com aquelas pessoas, com a entrevista delas. E uma parte é racional, mas uma parte é quase física. Na hora que você está filmando, você já aprendeu, seu corpo já aprendeu, está introjetado na sua forma de se colocar na situação.

**Bruno Leites:** Aiano, agradeço muito por dispor desse tempo para conversar. Espero que a gente possa repercutir e retribuir isso de alguma forma.

**Aiano Bemfica:** Eu agradeço. Desculpa se eu me desvio às vezes. É igual eu falei... eu gosto mais de falar do mundo do que de falar de filme. Eu gosto de falar de filme, mas eu gosto de falar de filme trazendo as coisas para dentro. Por isso, aquela conversa inicial, quando falava “o cineasta, o pesquisador, o militante” – na verdade não, né? São coisas que eu faço como desdobramento de uma postura que eu tento ter diante do mundo. Então, eu acho que é isso, no final das contas. De certa forma, eu gosto sempre de deixar reverberar essas outras coisas na hora de falar dos filmes.

### Referências bibliográficas

- Assembleia Legislativa de Minas Gerais. (2023, maio 12). *Direitos humanos visita moradores da ocupação Izidora*. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/comunicacao/noticias/arquivos/Direitos-Humanos-visita-moradores-da-ocupacao-Izidora/>.
- Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. (s/data). *Bella Gonçalves*. Recuperado em 3 de abril de 2025a. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/deputados/bella-goncalves/28860>
- Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. (s/data). *Andréia de Jesus*. Recuperado em 23 de outubro de 2025b. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/deputados/andreia-de-jesus/26143>
- Baggio, E., Carvalho, M., Leites, B., & Penafria, M. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, (48), 6–21. <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>.
- Bemfica, A. (2020). A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB. In O. Pilar; A. Guerra; A. Brito (orgs.), *Comunicar, insurgir: engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação* (pp. 295-310) Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG.
- Bemfica, A. (2021). *Fazer imagem, fazer cidade: uma aproximação cartográfica da luta do MLB em Belo Horizonte junto, com e através das imagens*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Bemfica, A. & Abud, C. (2013). *Construindo a creche Tia Carminha*. Belo Horizonte. Disponível em: [www.catarse.me/crecheeliasilva](http://www.catarse.me/crecheeliasilva).
- Bemfica, A., Abud, C., Mendz, A., Scarpa, G., Araújo, Â., Mello, R., Costa, N. & Fernandes, L. F. (2017). *Ajude a Gabi a sorrir novamente!* Catarse. Disponível em: <https://www.catarse.me/sorriagabi>.

- Bemfica, A., Mesquita, C. & Oliveira, V. A. (2021). “Nosso filme tem que ser para construir a luta do povo”: uma conversa com Dácia Ibiapina e Edson Silva. In C. Amâncio; P. Heméritas; W. Moreira (orgs.), *Cinema: afetos e territórios* (pp. 153-173) Belo Horizonte: Led.
- Brasil de Fato. (2022, janeiro 22). *10 anos do Pinheirinho: Memória está viva às vésperas de centenas de despejos agendados*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/22/10-anos-do-pinheirinho-memoria-esta-viva-as-vesperas-de-centenas-de-despejos-agendados/>
- Brasil de fato (2023, abril 27). *Prédio da Ocupação Lanceiros Negros será transformado em anexo da Biblioteca Pública*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/04/27/predio-da-ocupacao-lanceiros-negros-sera-transformado-em-anexo-da-biblioteca-publica/>
- Brigadas Populares. (s/data). *Página oficial*. Recuperado em 3 de abril de 2025. Disponível em: <https://brigadaspopulares.org.br/quem-sao-as-brigadas-populares/>
- Cesar, A. (2017). Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista ECO-Pós*, 20 (2) 101-121 [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/viewFile/12493/8743](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/viewFile/12493/8743).
- EOCA - UOL. (s/data). *Causadores: Carmen Silva*. Recuperado em 3 de abril de 2025, disponível em: <https://www.uol.com.br/eoca/reportagens-especiais/causadores-carmen-silva/#cover>.
- Forumdoc.bh. (2015). *Catálogo do 19º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogos/2015-mostra-olhar-um-ato-de-resistencia>.
- Guilherme Boulos (s/data). *Guilherme Boulos – titular em exercício 2023-2027*. Recuperado em 22 de abril de 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/220639>.
- Leites, B. & Pereira M. L. (2024). O ato teórico no filme Entre nós talvez estejam multidões: conceito, proposição, programa, série. *Mídia e Cotidiano*, 18 (2) 214-235. <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/60010>.
- Maiakovski, V. (2018, maio 18). *Conversa com o camarada Lênin*. (A. Nogueira, Trad.) Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2018/05/18/15-poemas-de-vladimir-maiakovski/>
- Mapa de Conflitos. (s/data). *MG - Mais de mil famílias da Ocupação Dandara lutam para garantir seu direito fundamental à moradia*. Disponível em: <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/mg-mais-de-mil-familias-da-ocupacao-dandara-lutam-para-garantir-seu-direito-fundamental-a-moradia>
- Mesquita, C., Andrade, V. & Bemfica, A. O processo é mediador, a linguagem uma consequência. In E. Grigoletto, F. Nardi, F. Galli & H. Sobrinho (Orgs.), *Tensões entre o Urbano e o Digital: discursos, arte, política(s)* (pp.255-278). Campinas: Pontes Editores.

Moreira, F. G. (2024, dezembro 11). *Despejar a Ocupação Eliana Silva: absurdo dos absurdos*. Instituto Humanitas Unisinos - IHU. Disponível em <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/646983-despejar-a-ocupacao-eliana-silva-absurdo-dos-absurdos-artigo-de-frei-gilvander-moreira>

### **Filmografia**

*Cadê Edson?* (2019), de Dácia Ibiapina.

*Entre nós talvez estejam multidões* (2020), de Aiano Bemfica & Pedro Maia de Brito. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/entre-nos-talvez-estejam-multidoes/>

*Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), de Aiano Bemfica, Camila

Bastos, Cristiano Araújo & Pedro Maia de Brito. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o4u-XatEpto>>

*Videomemória* (2020), de Aiano Bemfica & Pedro Maia de Brito.

*Kbela - O Filme* (2015), de Yasmin Thayná. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE>

*Na missão, com Kadu* (2016) de Aiano Bemfica, Kadu Freitas & Pedro Maia de Brito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9tewVeNPPU>

*Palmilha* (2013), de Anderson Lima. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_k8Ig1\\_hqw](https://www.youtube.com/watch?v=_k8Ig1_hqw)

*Rapsódia para um homem negro* (2015), de Gabriel Martins. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/rapsodia-para-o-homem-negro/>

*Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014), de Dácia Ibiapina. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/ressurgentes-um-filme-de-acao-direta/>.