

ESTADO DE OCUPAÇÃO: componentes de um conceito a partir de Conte isso...¹

STATE OF OCCUPATION: components of a concept based on Tell this...

Bruno Leites²

André Corrêa da Silva de Araujo³

Resumo: Este artigo se propõe a pesquisar o conceito de “estado de ocupação” tal como observamos no filme Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados (2018) e nos discursos expressos pelos cineastas em torno desta obra e da tetralogia de filmes que integra. Conceito é um produto teórico capaz de aglutinar um conjunto múltiplo de componentes e relações em torno de um problema. No caso, vamos considerar os seguintes componentes: experiência, tática, noite, sonoridade, simbolismo, vitória e desejo. Os componentes são observados em uma análise do pensamento do filme, de textos e entrevistas dos cineastas, e de relações teórico-analíticas propostas nesta pesquisa. Consideramos que “estado de ocupação” nos ajuda a diferenciar outras imagens e sons no contexto das disputas por moradia no Brasil, servir como conceito analítico de outras obras, além de inspirar produções textuais e audiovisuais sobre o tema.

Palavras-Chave: Estado de ocupação. Cinema. Moradia. Conceito. Teoria de Cineastas.

Abstract: This article aims to explore the concept of "state of occupation" as observed in the film Tell This to Those Who Say We've Been Defeated (2018) and in the discourses expressed by the filmmakers about this work and the tetralogy of films it is part of. A concept is a theoretical product capable of gathering a wide range of components and relationships around a problem. We will consider the following components: experience, tactic, night, sound, symbolism, victory, and desire. These components are examined through an analysis of the film's thought, texts and interviews with the filmmakers, as well as the theoretical-analytical relations proposed in this research. We argue that "state of occupation" helps us differentiate other images and sounds in the context of housing disputes in Brazil, serves as an analytical concept for other works, and inspires written and audiovisual productions on the subject.

Keywords: State of occupation. Cinema. Housing. Concept. Filmmakers' theory.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Professor do PPGCOM/UFRGS. Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS. bruno.leites@ufrgs.br

³ Pós-doutorando no PPGCOM/UFRGS, com bolsa da FAPERGS. Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS. andrecsaraujo@gmail.com

1. Introdução

Após violentas reintegrações de posse e vendo a emergência da extrema direita no Brasil, a Comissão de Comunicação do Movimento Nacional de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) se debruçou sobre as imagens de arquivo do movimento com o objetivo de produzir um filme que deveria ajudar militantes e moradores em seu estado anímico, contribuindo para superar traumas de despejos violentos, assim como preparar a disposição para enfrentamento do totalitarismo emergente.

Como resultado, Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito realizaram *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018). O filme é montado a partir de imagens noturnas, produzidas ao longo do processo de ocupação de três terrenos distintos, entre 2015 e 2017: Ocupação Paulo Freire (2015), Ocupação Temer Jamais (2016) e Ocupação Manuel Aleixo (2017). Das três, apenas a primeira seguia existindo no momento do lançamento do filme, enquanto as outras duas haviam sido violentamente despejadas pela polícia. O filme é construído a partir de imagens de arquivo, produzidas em sua maioria por Aiano Bemfica (na condição de membro e militante do MLB), desde o início pensadas em sua dimensão tática, aptas a assumirem diversas finalidades, como a proteção e a divulgação do movimento. Posteriormente, foram resgatas e remontadas para a construção de *Conte Isso...* No filme, as imagens advindas das três ocupações são montadas de modo a criar o *continuum* de uma grande noite, espécie de quarta ocupação, ancorada nas demais, mas afirmando a sua autonomia audiovisual (Maia de Brito, 2020).

Para compreender a potência de *Conte isso...* convém colocar-se em uma posição de trânsito dentro de uma tetralogia de filmes composta por *Na missão, com Kadu* (2016), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), *Entre nós talvez estejam multidões* (2020) e *Videomemória* (2020). São filmes lançados por Bemfica e Maia de Brito entre 2016 e 2020, dois deles em colaboração com outros cineastas, Kadu Freitas, Camila Bastos e Cristiano Araújo.

A tetralogia também é fortemente caracterizada por um rico universo conceitual e discursivo. Textos, entrevistas e os próprios filmes de Bemfica e Maia de Brito expressam pensamentos sobre o cinema, a imagem e a política. No presente trabalho, nosso foco será

Conte isso... e o que pudermos articular em torno do conceito de “estado de ocupação”. Como afirmam Bemfica e Maia de Brito:

Sua montagem está interessada não em contar a história de tal ou qual comunidade, mas em **construir um “estado de ocupação”**, com um tempo e uma geografia que atravessem o conjunto de experiências dessas diferentes lutas para buscar, na coordenação de ações e gestos, seu personagem - o coletivo, fundamentalmente. (Bemfica, 2021, p.162, grifo nosso).

A gente foi entendendo que não ia falar de uma ocupação, mas desse **estado de ocupação**. Esse estado, esse processo... (...) A gente não está falando de despejo, a gente está falando de movimento. (Bemfica, 2023, grifo nosso).

O filme já parte da ideia de **construir um estado que seja sensorial**, espacial... Já que estamos pensando em território, então vamos tentar estruturar um território que seja cinematográfico também. (Maia de Brito, 2023, grifo nosso).

A aposta deste trabalho é que “estado de ocupação” possa ser tomado como conceito aglutinador de uma série de pensamentos audiovisuais que constam no filme, além de servir como âncora de outros conceitos e enunciados propostos pelos cineastas. Cineasta não é alguém que unicamente produz objetos para a comunicação e a experiência estética, mas alguém que pensa e teoriza a partir da sua produção artístico-comunicacional. Compreender, tensionar, sistematizar e se apropriar dessa produção teórica é o que pretende fazer a abordagem Teoria de Cineastas (Penafria *et al*, 2020) em suas diversas vertentes, inclusive quando enfatiza a criação e a crítica de conceitos formulados ou apenas indicados por cineastas.

“Estado de ocupação” não está dentre os conceitos formulados com maior centralidade por Bemfica e Maia de Brito. Se observarmos, por exemplo, o conceito de “imagem táctica”, veremos que Bemfica (2020; 2021) produziu uma extensa teorização acadêmica sobre ele.⁴ No caso de “estado de ocupação”, as referências são mais passageiras. Por isso, devemos observar que “estado de ocupação” também é uma aposta desta pesquisa em algo que, advindo das palavras dos cineastas, pode aglutinar uma série de questões teóricas expressas em enunciados verbais e no próprio *Conte isso...*

O conceito é compreendido como uma elaboração teórica com grande multiplicidade interna. José D’Assunção Barros propõe adotar a metáfora do acorde para compreender a

⁴ Outros conceitos também se destacam na tetralogia, como o de “bloco autônomo estruturante”. Por ocasião de *Entre nós talvez estejam multidões*, Bemfica e Maia de Brito criaram este conceito como forma de ancorar a produção, orientando as filmagens e a montagem do filme. Ali, podemos ver a relação entre bloco, autonomia e estrutura que pretenderam impregnar tanto na forma da expressão do filme, quanto na sua visão da comunidade, em estreita relação com o conceito de multidão que consta no título. Para uma análise do “ato teórico” em *Entre nós talvez estejam multidões*, cf. Leites e Macedo (2024).

composição dos conceitos, incluindo a existência de “componentes” e “relações”.⁵ Com apenas um componente, não se faz conceito. Porém, com um excesso de componentes e relações, ele tende a ficar saturado e perder sua eficácia. Como afirma Reinhart Koselleck (2020, p.13-111), escrevendo sobre a “História dos Conceitos”, os conceitos possuem história e temporalidade, trazendo restos de passado, ao mesmo tempo agindo para a produção de futuros. Além disso, conceitos são controversos, imersos em disputas e reivindicados por agentes que desejam estabelecer um monopólio interpretativo. Para estudar conceitos é importante considerar os seus “contra”, “sobre” e “sub” conceitos, o que indica que um conceito jamais está isolado (p.109-110).

Acerca do conceito de conceito, destacamos um aspecto poético e singular na definição de Deleuze e Guattari (1992), qual seja, o conceito não é um discurso que fala sobre um estado de coisas. É um pouco como a obra de arte, podendo ser referida, também, como a obra do filósofo (embora arte e filosofia tenham evidentemente inúmeras diferenças na perspectiva dos referidos autores). O conceito aparece como uma construção autônoma em relação ao discurso e ao “estado de coisas”, podendo ser designado como uma “constelação” com “variações intensivas” e seguindo uma “ordem de vizinhança” entre seus componentes (p.42). Nesse sentido, devemos avaliar o conceito primeiramente desde sua composição, incluindo relações internas e externas, e sua eficácia perante os problemas que enfrenta.

No caso deste artigo, consideramos que ele se caracteriza como uma pesquisa de componentes e relações que povoam o conceito de “estado de ocupação”. Parte de tais elementos e relações estão dadas explicitamente nas palavras e nos filmes dos cineastas, mas outra é exercício analítico e propositivo da pesquisa. Reiteramos que há aqui um nível de investimento, que não se coloca sem riscos: centralizar o conceito para aglutinar uma série de questões de *Conte isso...* e da tetralogia de filmes. Vamos considerar os seguintes componentes: experiência, tática, noite, sonoridade, simbolismo, vitória e desejo.

A hipótese que queremos desenvolver é de que há um pensamento singular sobre a imagem e sua articulação com o território, as disputas por moradia, os movimentos de ocupação

⁵ “Acredito que essa imagem – a do acorde – seja especialmente apropriada para dar a entender o que é essencialmente um conceito. A ‘compreensão’ de um conceito (ou o seu ‘conteúdo’) é formada simultaneamente pelas notas características que a definem, todas ocorrendo ao mesmo tempo e atuando reciprocamente umas sobre as outras. Na verdade, a compreensão de um conceito não é apenas constituída pelas suas notas características, mas também pelas relações de uma nota com cada uma das outras, e, por fim, pela relação de cada uma e de todas as notas com a totalidade que a constitui.” (Barros, 2016, p. 84-85).

e a experiência estética. Há, certamente, uma reflexão brasileira e situada, que se desenvolve no coletivo utilizando o audiovisual como recurso privilegiado, em articulação com a criação de conceitos.

2. A quarta ocupação: uma questão de experiência

Gostaríamos de iniciar nossa discussão articulando certas características de *Conte isso...* e dos discursos dos diretores com a ideia de experiência. Como afirma o diretor Cristiano Araújo, *Conte isso...* parte da ideia de produzir um filme que expresse a sensação e a experiência da ocupação, em que espectadores se sintam “ali, no mesmo movimento daquelas pessoas, e aí tem uma estratégia de som e das imagens, de a gente tentar trazer as pessoas para dentro, pegar por esse lado da sensação mesmo, da experiência (...)” (Araújo, 2019). Há, na colocação de Araújo, a expressão do desejo de fazer um filme em que o espectador se sinta parte do processo de ocupação do território. Trata-se menos de um impulso demonstrativo sobre as lutas de moradia, do que da criação de uma obra que seja capaz de produzir, por meio de sons e imagens, a sensação e a experiência da ocupação.

Essa perspectiva nos coloca diante de uma reflexão sobre experiência estética, participação e poder das imagens. O filme parte do registro de três processos de ocupação, mas é construído esteticamente para produzir uma quarta ocupação: “são três ocupações presentes no filme, três ações distintas, mas a gente cria uma quarta, que é justamente a que não existe. Em vez de buscar fazer um documento daquilo, a gente cria, na verdade, uma nova realidade para a ação política” (Maia de Brito, 2020). A concepção se afasta de cinemas baseados na denúncia e na representação. Nos vemos diante de um filme que, se passando totalmente à noite, cria um tipo de imagem difusa, de baixa visibilidade, com montagem não linear, sem voz *over* ou entrevistas, focado em expressar a experiência concreta do processo de ocupação, buscando efeitos de proximidade, participação e imersão.

Notamos no uso da semiótica cinematográfica o flerte com o experimental para constituir a relação entre duas instâncias: a experiência vivida da ocupação e a experiência estética cinematográfica. Disputando noções cristalizadas acerca de uma pura visibilidade do referente como forma de engajamento político, *Conte isso...* parece afirmar a necessidade de uma elaboração radical da linguagem cinematográfica para dar conta da experiência de participação numa ocupação. Para além do desejo e da tentativa de uma representação

mimética, trata-se de dar densidade política a uma formalização estética do cinema, e produzir uma elaboração estética do movimento político.

As imagens que compõem *Conte isso...* foram produzidas como imagens táticas. Imagem tática é um conceito proposto por Bemfica a partir da sua experiência com as imagens dentro do movimento social: as imagens táticas têm um papel bem determinado em sua produção, obedecendo a um tipo de linha política interna ao movimento, carregando em si uma funcionalidade específica, como a produção de memória e acervo, a produção de conteúdo para redes sociais, o apoio jurídico e a segurança das pessoas do movimento (Bemfica, 2020, p. 300).

Portanto, o que vemos e ouvimos em *Conte isso...* nasceu como material captado nos locais de ocupação para diversos propósitos pragmáticos. Posteriormente, os materiais foram convertidos em filmes para uso no movimento social e circulação nos circuitos de cinema.

Poderíamos compreender o gesto dos cineastas como testemunho de uma dialética interna das imagens. O cinema de arquivo se articula sobre essa dialética, jogando precisamente na possibilidade de variação da imagem entendida como registro ou documento de devir propriamente sensível. Se seguirmos nesse caminho de reflexão, poderíamos até mesmo dividir a produção do filme em dois momentos distintos, desconectados entre si: um momento de captação, onde as imagens obedecem a determinados pressupostos pragmáticos e funcionais de produção; e um segundo momento, de apreciação e deslocamento do sentido das imagens para a produção de um filme, cujo propósito é produzir um tipo de experiência não funcional, mas estético.

Entretanto, não é dessa forma que iremos proceder, inclusive levando em consideração uma fala de Bemfica, quando reflete sobre o processo de captação das imagens de *Conte isso...* Citamos:

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 lá com a câmera em cima. Essa é a minha motivação inicial! (...) 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? (Bemfica, 2023)

“Isso aqui é um plano”. Em vez de reafirmar uma separação, a fala de Bemfica expressa um pensamento forte sobre a luta por moradia e sua relação com as imagens. Ao mesmo tempo

em que relata sua preocupação pragmática, também é levada em consideração, desde a captação, a dimensão artística do fazer cinematográfico. Em meio à ação, o cineasta já pensa em como a ocupação *também* é cinema. Aquilo que poderia ser lido como disjunto, como se a luta política fosse separada da luta “artística”, se conjuga em um pensamento a um só tempo instintivo e refinado, do cineasta que pensa enquanto militante e, justo por ser militante, pensa esteticamente. A tática já é estética, e a estética funciona como tática.⁶

Nesse sentido, podemos retomar a ideia de que *Conte isso...* é um filme feito para promover a sensação de participar de uma ocupação, de fazer, do espectador, um participante. Afinal, a experiência vivida da ocupação já possui algo de estético, como fica claro pela fala de Bemfica que identifica, no estado de coisas, “um plano”. De certa forma, é uma construção em duplo sentido do estético e do vivido, através da noção de experiência, em que o filme não apenas serve como testemunho: a própria experiência da ocupação é também eivada de efeitos que poderíamos chamar de estéticos, a partir do momento em que se pensa também enquanto imagem.

Como afirmam Roberta Veiga e Paula Kimo, “empunhar a câmera no acontecimento é um modo de se posicionar ali, de refletir sobre estar ali, uma ação que não visa só à imagem mas visa à forma mesma como a imagem afeta, participa, provoca e, até mesmo, institui o contexto de disputa.” (2017, p.34). A ideia de sensação e participação não se reduzem meramente ao filme, como objeto acabado, mas se insere em um circuito de produção que constitui até mesmo o contexto da disputa. O referente se produz em conjunção com a imagem, por definição participativa e não meramente observadora ou afastada:

O que queremos dizer é que esses conflitos se instituem e se configuram também no terreno das imagens (...). A experiência é performada na imagem, de modo que não se trata de tornar um acontecimento político visível, mas de experimentá-lo pela imagem, de fazer parte dele também pela imagem que o constitui. (Veiga; Kimo, 2017, p. 33).

Fica claro, a partir da discussão que empreendemos até o momento, que há uma dimensão propriamente estética quando o movimento por moradia se pensa em cinema. Tanto do ponto de vista da montagem do filme, priorizando uma dimensão da sensação em vez de

⁶ Nas palavras de Didi-Huberman: “É o que se passa quando um acontecimento *sensível* toca a comunidade na sua história, isso é, na dialética do seu devir. Então, o *afetivo* e o *efetivo* se desdobram ao mesmo tempo” (2021, p. 468-469).

uma dimensão verbal ou narrativa, quanto do ponto de vista da captação das imagens, nessa relação conjuntiva entre a tática e a estética. Não se trata de uma questão de visibilidade em um sentido corrente, mas a produção do acontecimento enquanto imagem, no sentido de que ele próprio também se torna uma experiência mais espessa a partir de sua construção enquanto cinema.

3. A noite, o som e o símbolo: componentes do conceito de “estado de ocupação” a partir de *Conte isso...*

Em *Conte isso...* tudo se passa à noite, às vezes é difícil enxergar o contorno das figuras que se deslocam no espaço. A noite tem um significado forte para os cineastas, porque oferece uma série de proteções que não existem à luz do dia. Há um nível de proteção legal, no sentido de que a polícia não pode realizar despejos, mas também um nível prático, no sentido de que é mais fácil movimentar-se durante a noite, o que soma para a instauração de um nível afetivo – a noite acaba sendo confortável e passa a ser compreendida como um ambiente propício para reuniões, trabalho e elaboração. “Na noite você tem a sensação de vitória! A grande questão era essa”, como afirma Maia de Brito⁷.

Portanto, a noite tem um papel tático para o movimento, é uma temporalidade atravessada por proteções e facilidades do ponto de vista do movimento de ocupação, e que, quando devém imagem, tem sua qualidade sensível e afetiva destacada. A sensação de vitória à noite, de viver a experiência de construção de uma ocupação sem a presença das forças de repressão do Estado tenta ser traduzida enquanto imagem, a partir de sua permanência, como uma vitória que persiste. A imagem noturna cristaliza esse estado transitório, expressa uma liberdade de construção do território e afirma um tipo de continuidade da vitória no plano estético. Enquanto for noite, seguiremos vencendo.

Há uma dimensão conceitual da noite em jogo. Em uma crítica sobre o filme, Corrêa afirma: “o próprio signo visual da ameaça policial é constituído de luzes coloridas. Se a luz é nossa inimiga, talvez seja hora de inverter os valores postos na dicotomia luzes vs trevas”

⁷ “A polícia militar é impedida, não que ela cumpra muito, mas ela é impedida de fazer ações de despejo à noite. Isso faz com que a noite, por mais que tenha ameaça, seja um espaço mais seguro. (...) Já no dia a atenção se monta de outro modo. Eles cercam o terreno até efetivamente agirem. Então, na noite você tem a sensação de vitória. A grande questão era essa. Não é que há uma derrota. É que cada conquista é uma vitória em si. Cada pequena conquista vai construir uma grande vitória.” (Maia de Brito, 2023).

(Correa, 2020). Essa relação entre luz e trevas expressa um tipo de política de visibilidade, que remonta às raízes do pensamento Iluminista (das luzes), em que se equaciona a política com os dispositivos de iluminação, da luz da razão política, do que deve ser visto. Essa luminosidade, no contexto de *Conte isso...*, é na verdade uma ameaça, no sentido em que é precisamente essa tradição que coloca em perigo as políticas dissidentes de moradia. Não diríamos que há uma inversão entre luz e trevas, mas que há uma problematização, pela qualidade da imagem, de uma construção política da noite que expressa valores em contradição com aqueles associados à luminosidade.

Na escuridão, também existem momentos de plasticidade visual com um regime de luz distinto daquele vinculado ao Estado. Em *Conte isso...* observamos pequenos focos de luminosidade que se insinuam a partir dos movimentos próprios da ocupação. As pessoas que ocupam se deslocam com lanternas, cujas luzes cintilam e se cruzam no plano cinematográfico. A lembrança do trabalho de Didi-Huberman (2011) sobre a luminosidade dos vagalumes e sua política é enorme. Nesse sentido, as luzes são da ordem de pequenos vagalumes que povoam o espaço, no caso, deslocando-se organizadamente. Não é excessivo reiterar a importância da organização para *Conte isso...* No escuro, as pessoas se deslocam de modo coordenado, promovendo uma beleza que advém dos movimentos e das esperas. A ancoragem desta estética está no modo de constituição do movimento social. Como afirma Bemfica (2023), “quem conhece a forma de organizar [a ocupação], consegue ver as comissões atuando” no filme.

As imagens de trabalho, literalmente de construção, são apreendidas como vagalumes a partir das lanternas dos personagens no ambiente de baixa visibilidade da noite. A organização do movimento se torna uma coreografia de luminosidades precárias, que aos poucos emerge na imagem como um espelho das ferramentas de construção daqueles que estão produzindo sua moradia em condições adversas. O cinema, pouco a pouco, dá corpo luminoso à moradia. Como afirma Edson Costa Júnior (2022, p. 278), há uma “consustanciação entre a noite e o território tomado”. Diríamos, também: noite, território e cinema. Nesse sentido, a ocupação do território na noite é também uma ocupação da noite no cinema. Vemos que *Conte isso...* se permite ancorar a sua produção em movimentos e pulsações não verbais de um território que emerge nas imagens.

Ocupar um território cinematográfico diz respeito a construir uma realidade que não obedeça (conceitual e materialmente) às lógicas de visualidade politicamente engendradas a partir da luminosidade. Diríamos, apoiados em Mirzoeff, que uma política de ocupação por

imagens é também uma política de contravisualidade, de criar uma realidade para a ação política que se contraponha a um determinado estado de coisas cinematográfico baseado na exposição. Em suas palavras,

esse sentido alargado do real, o realista, e realismo(s) está em jogo no conflito entre a visualidade e a contravisualidade. O “realismo” da contravisualidade é o meio pelo qual se tenta dar sentido à irreabilidade criada pela autoridade da visualidade enquanto, ao mesmo tempo, propõe uma alternativa real. Não se trata de modo algum de uma representação simples ou mimética da experiência vivida, mas de retratar realidades existentes que as contrapõe com um realismo diferente. (Mirzoeff, 2016, p.756)

A construção de um realismo em sentido alargado, que não corresponde a uma representação mimética da experiência vivida, faz parte do jogo da contravisualidade proposta por Mirzoeff, que identificamos a partir do filme e das palavras dos cineastas. Também pode ser caracterizada como uma “prática moradora”, no sentido proposto por Érico Araújo Lima⁸. É notável, nesse sentido, a afirmação de Maia de Brito (2020) acerca da quarta ocupação. O deslocamento do visual, nesse real criado, produz um tipo de experiência estética aberta a outros tipos de relação sensorial, escapando do oculocentrismo e indo em direção a uma concepção multilateral e sensível do próprio espaço enquanto cinema. Essa crítica do oculocentrismo é um componente importante do conceito de “estado de ocupação”. Vemos que ela articula uma recusa da documentação direta, a aposta na criação de uma realidade política (a quarta ocupação) e a ênfase no aspecto sensorial do filme.

A relação entre luz e escuridão em *Conte isso...* pode ser compreendida como um ponto de dissonância perante outras obras que tematizam e se engajam em disputas por moradia no Brasil contemporâneo. Filmar a ação de ocupação pode ser caracterizado como um desafio de enfrentar a escuridão do ambiente. Como relata Evaldo Mocarzel, diretor de *À margem do concreto* (2006), filmar o ato de ocupação no início dos anos 2000 só foi possível devido ao recurso do “*night shot*”, que o ajudou a filmar no breu, mesmo resultando em uma imagem esverdeada⁹. Nesse sentido, é recente a possibilidade de filmar em ato, no escuro. É relevante

⁸ Discutindo a relação entre cinema e moradia, Érico Araújo Lima (2022, p.102) propõe a ideia de que o cinema é também uma prática de moradia, afirmando uma “íntima articulação entre fazer cinema e fazer morada. Dizendo de outro modo, o próprio cinema se empenha em *ser uma prática moradora* associada a outras práticas moradoras. (...) Com os filmes, pergunto-me como se pode partir da coabitação de um território para a morada em um lugar-imagem, um lugar-cinema.”

⁹ “Por exemplo, fui lá filmar, dentro de uma ocupação é um breu. Não tem luz. A gente teve que filmar lá dentro com uma câmera amadora, com aquele *night shot*, com a imagem verde, mas não importa. Se a precariedade em um documentário é orgânica no filme, ela vira linguagem. (...) Primeiro, o barateamento e a leveza do digital permitiram inclusive filmar dentro de uma ocupação no escuro. Na verdade, ali só podia com câmera amadora,

que um filme mais recente, *É noite na América* (2022), busque a visualidade noturna azulada, por meio da técnica da noite americana (Vaz, 2023). Este filme não aborda movimentos organizados de ocupação do espaço urbano, mas também filma disputas pelo espaço da cidade, com atenção aos animais que, uma vez expulsos, retornam reivindicando seu habitat. A escuridão, nesse caso, possui uma reserva de potência acumulada pelo que foi expulso pela modernidade e sua hiperiluminação.

Em *Era o hotel Cambridge* (2016), algumas das cenas mais emblemáticas ocorrem no subsolo onde se encontra a maquinaria que leva eletricidade e luminosidade a todo o prédio. Antes desativado, é pelo movimento de ocupação que ele volta a funcionar e a iluminar o prédio, contribuindo para a retomada da vitalidade do espaço. O movimento de ocupação, portanto, é também um movimento de iluminação, ao passo que a escuridão é um signo do abandono. Já em *O teto sobre nós* (2015), a ocupação fica no escuro após o corte da eletricidade, o que favorece a aparição de eventos insólitos e ambíguos.

Quase não há palavras em *Conte isso...*, o aspecto verbal seria mais bem caracterizado como murmurante: murmúrios de pessoas falando baixo, sem que possamos compreender o que se diz. Os sons de murmúrios, respirações, passos e estacas fazem parte de um sofisticado trabalho de ambientação sonora que se estende por todo o filme. Em entrevista, Maia de Brito relata a opção de trabalhar a sonoridade com múltiplos canais de áudio, de modo a ampliar esteticamente o que existe no plano material – o que é capaz de “fundar” a linguagem do filme, no caso, sem opor o que chama de plano “material” ao plano “estético”.¹⁰

Uma cena merece destaque do ponto de vista sonoro. Quando as pessoas chegam no espaço ocioso e começam a fixar as primeiras estacas da ocupação, ouvimos a sonoridade das estacas batendo, aos poucos encontrando um ritmo, batimento orgânico e vital que faz parte do

que tinha aquele efeito *night shot*, que as câmeras mais profissionais não tinham.” (Mocarzel, 2023, trecho entre 36-40min no vídeo).

¹⁰ “A gente faz um desenho sonoro que se utiliza de todas as trilhas de áudio que a gente possuía. Então, muitos canais, muitas pistas simultâneas, cada uma tocando em uma das caixas do 5.1. De modo que se amplie esse espaço, se amplie esse volume de pessoas e ações, dando uma dimensão simbólica de multidão, de coletivo, de trabalho que existe para que aquilo aconteça. A gente apenas amplia esteticamente o que é fato material. Eu acho que isso em alguma medida é capaz de fundar um pouco a linguagem desse filme, de tornar ele mais interessante do ponto de vista estético. Porque ele está muito arraigado no que é ação direta, no entanto ele está propondo uma linguagem muito clara de si e de como da luta também pode surgir proposição formal.” (Maia de Brito, 2023).

“estado de ocupação”. Não se trata de um organismo individual, mas coletivo, que em determinado momento bate em sincronia para a consecução dos objetivos da ocupação. Este aspecto organizativo que está na base do ritmo e do “batimento” é fundamental para a dimensão política e estética do filme.

Construir um “estado de ocupação”, em *Conte isso...*, passa também pela recusa da entrevista e pouca utilização da palavra. Sob determinado aspecto, há um recuo com relação ao nível simbólico, de modo a estabelecer a ênfase na dimensão da sensação. Por outro lado, os elementos simbólicos que permanecem no filme acabam ganhando amplo destaque discursivo, visual e narrativo.

O título altamente discursivo é um deles, já que impacta a compreensão de toda a obra. *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* traz a derrota em seu enunciado, mas dá nome à afirmação de uma vitória. Este estilo de título, com base em um enunciado, é uma característica de filmes de Bemfica e Maia de Brito, incluindo *Na missão, com Kadu* e *Entre nós talvez estejam multidões*. Os títulos promovem uma distribuição de papéis no espaço e no tempo, além de recomendarem ações e manifestarem um pensamento sobre o papel da imagem nessa partilha. No caso de *Conte isso...*, existe um espectador, que também é convertido em mensageiro, com a incumbência de transmitir a mensagem para “aqueles”, isto é, os “não espectadores”, pessoas adversárias ou indiferentes que creem na derrota da luta por moradia. No título, existe também um “nós”, dada a construção na primeira pessoa do plural, dentro do qual se incluem os cineastas, além de militantes e moradores. Destacamos, ainda, a existência de uma tarefa atribuída para ser realizada no tempo: contar algo a certas pessoas. Finalmente, existe o próprio filme, objeto repleto de pensamento, que funciona como signo a ser propagado.

A bandeira do MLB, elemento simbólico por excelência, encerra o filme. Ela é o centro de uma performance de corpos que se escondem do carro da polícia ao fundo, ao mesmo tempo avançando para fixar a bandeira do movimento social na grade que delimita o terreno. Colocar a bandeira, no filme, é a constituição do ato da ocupação. Em meio a toda a ênfase na sensação, há um aspecto simbólico, a bandeira como símbolo maior para o qual flui o movimento do filme e que, portanto, precisa ser erguida com o máximo de cuidado e precaução.

Após a colocação da bandeira, o filme finaliza e lemos a mensagem de que duas das ocupações foram violentamente despejadas pela polícia militar de Minas Gerais – Manoel Aleixo, em 2017; e Temer Jamais, em 2016. O letreiro segue, afirmando que a terceira ocupação – Paulo Freire, de 2015 – se consolidou, abrigando à época 200 famílias, uma horta

comunitária e uma escola em construção – elemento este que também é simbólico da vitória e do vitalismo no filme.

Portanto, podemos no momento afirmar que o “estado de ocupação” encontra na noite o seu momento privilegiado de mobilização. A relação do “estado de ocupação” com o “movimento” é intrínseca, sendo impossível falar de um sem mencionar o outro. De certa forma, estar em “estado de ocupação” é estar em movimento. Desde sempre, o “estado de ocupação” já designa um fluxo com algum nível de organização com vistas a uma finalidade. Eventualmente poderíamos tender a acreditar que “estado de ocupação” procura um estrato de sensação pré-simbólica, algum tipo de estágio anterior à organização simbólica e discursiva. De fato, a ênfase nas sensações e a recusa da palavra explicativa é forte no pensamento do filme, contudo os símbolos que organizam a sensação aparecem com proeminência em momentos importantes, ofertando uma espécie de sensação direcionada para um fim e simbolizada dentro de uma luta codificada.

4. “Estado de ocupação” e o sentido da vitória

Com relação ao “estado de ocupação”, tão importante quanto destacar a vitória, é caracterizá-la como um estado de movimento em direção ao futuro. A vitória não está associada à conquista imediata do objeto desejado. Nesse sentido, vencer é estar em movimento, dentro de uma dada coletividade organizada. Uma referência para *Conte isso...* é o poema *Conte*, do palestino Najwan Darwish (2014). Maia de Brito (2023) afirma que Darwish “está se lembrando, ao longo do texto, de situações que viu. Situações de finais trágicos, em sua maioria, mas que ele coloca como gestos de resistência, não de um sujeito, mas de um povo, de uma comunidade. Aquilo não é a derrota, na verdade, é a construção da vitória.” Portanto, vencer não implica necessariamente conquistar o objeto de desejo. Diga-se, ainda que haja o despejo, haverá um “estado de ocupação”, necessariamente vitorioso, em caso de permanência do movimento.

Podemos ver na luta por moradia e suas imagens a busca por um objeto de desejo. No caso, desejo não designa algo “não necessário”, mas o movimento em direção ao futuro, visando à conquista do que é vivido como uma necessidade, tal como a moradia. Como afirma Marilena Chauí (2003), que recupera a trajetória do conceito de desejo na filosofia, no contexto dos seus trabalhos sobre Espinosa, o desejo tem um “laço” com o movimento e será inseparável

das imagens de combate: “Tendência, impulso, tensão, inclinação, aspiração..., indissociáveis das imagens de combate, conflito, privação, carência e posse, prendem o desejo num laço que jamais será desatado: o do movimento”. A mesma autora destaca a dimensão temporal que existe no fato de desejar. O desejo não busca a satisfação no presente, como o “apetite”, porque está fundado na memória, mobilizada para a possibilidade de construção de um futuro. Antes de tudo, quem deseja acredita que é possível alterar o futuro. Não pensemos, aqui, apenas sobre a construção de um futuro melhor, porque o desejo também pode estar associado à construção de objetos doentios e futuros fascistas.

Este ponto é extremamente decisivo para as teses de Deleuze e Guattari, que tanto enfatizaram a necessidade de romper o vínculo necessário entre desejo e objeto. O próprio ato de desejar é revolucionário. Por isso, o poder não tem o objetivo de eliminar objetos de desejo, mas eliminar a própria capacidade de desejar ou, o que descreve melhor a ação do poder, capturar a capacidade de desejar, direcionando esta capacidade para objetos existentes e pré-determinados pelo capitalismo.¹¹

Alguns filmes que tematizam as disputas por moradia se dedicam a contar o circuito do desejo em direção ao seu objeto. Em *Construção* (2020), por exemplo, a mãe e os três filhos pequenos batalham para construir a casa própria, em regime de autoconstrução, até conquistar o objetivo de fundar ali a sua comunidade, em torno de uma constituição própria, designada como “Regras para todos os filhos”.

Como podemos caracterizar, neste contexto, um filme que não se dedica a narrar o percurso do desejo em direção ao seu objeto, mas a dar forma cinematográfica ao próprio ato de desejar no contexto da moradia urbana? Ainda, a fazer imagem do desejo sem relacioná-lo à conquista do seu objeto? Não seria isso que Aiano e Pedro chamam de “estado de ocupação”? (E que dão forma cinematográfica com suas imagens noturnas, seus murmúrios, seus batimentos vitalistas e trabalhistas?)

Em anos recentes, Didi-Huberman (2017) tem publicado sobre a relação entre imagem, desejo e política. Essa relação está na base do seu projeto sobre a visualidade dos levantes e articula uma série de questões importantes para o autor. Para Didi-Huberman, há um imperativo ético de afirmação do desejo no mundo contemporâneo, em meio ao obscurantismo

¹¹ “Apesar do que pensam certos revolucionários, o desejo é, na sua essência, revolucionário — o desejo, não a festa! — e nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas.” (Deleuze; Guattari, 2010, p.158)

e a posturas melancólicas, cínicas ou niilistas de artistas e intelectuais. Para ele, o desejo está ancorado em uma perda anterior e na memória que advém do passado, contudo é essencialmente um movimento que leva ao futuro. Da perda, vem o luto (que imobiliza) e, do luto, emerge o desejo, que mobiliza¹². O vocabulário relativo à mobilização pós-traumática e à confiança na força da imagem para lidar com a perda são comuns ao discurso que envolve *Conte isso...* O “estado de ocupação” é um estado de mobilização e serve para lidar com a paralisia do luto e a determinação de construir um novo futuro.¹³

Porém, é preciso ter em mente que Didi-Huberman (2017, p.311) está interessado nos levantes, uma ação política que define como a expressão de uma “potência nativa” e “nascente”:

Não exercemos o poder no momento em que protagonizamos um levante. Para tomar o poder, estabelecê-lo e exercê-lo, é preciso uma boa e velha revolução (mas o que seria essa boa e velha revolução? Essa é outra questão perigosa.) Em um levante, não fazemos nada além de desenvolver uma *potência* que é desejo e vida - o que por si só já é algo considerável.” (p. 328)

Nota-se que a oposição entre potência e poder é forte no embasamento de Didi-Huberman e o levante é caracterizado como uma ação que não visa o poder, mas a expressão de uma potência. É didática e afirmação de que a potência é do âmbito do “recurso” e da “fonte”, ao passo que o poder é da ordem do “canal” ou da “barragem” (p. 311). Ocorre que essa articulação dicotômica dificilmente será válida para *Conte isso...* e “estado de ocupação”. Aqui, já surpreendemos a potência e o desejo articulados por uma organização. A potência e o desejo não existem apesar da organização, eles são mais fortes porque organizados. Para usar a metáfora proposta por Didi-Huberman, no “estado de ocupação” não se renuncia a algum grau de canalização, sob o risco de que a potência do “recurso” e da “fonte” se espalhe sem atingir o seu objetivo. Com isso, não queremos argumentar contra a validade da ação política baseada na recusa do poder, mas também não pretendemos idealizá-la. Olhando para o “estado

¹² “De início, não é possível afirmar que elas [as forças que nos sublevam] surgem em nós, que elas sobrevivem ou ressurgem, em consequência de uma perda? Não é verdade que perder nos subleva, depois que a perda nos deixou arrasados? Não é verdade que perder nos faz desejar, depois que o luto nos deixou imobilizados? Começamos, então pela perda.” (Didi-Huberman, 2017, p. 289).

¹³ “Não há nada mais antigo, em sua própria urgência, que o desejo. Se é verdade que o desejo nos constitui – não no sentido em que nos daria uma ‘constituição’ estável, um *nomos*, mas no sentido em que nos levanta, dando-nos a própria força de nossa *dynamis* – então podemos dizer que não há nada mais antigo que o desejo, embora seja o que sempre ritma nosso presente, a cada instante, em nossos movimentos para o advir, rumo ao futuro.” (Didi-Huberman, 2017, p.357, grifos do autor).

de ocupação”, o que vemos é uma composição, a afirmação de um movimento, mas mediado e potencializado por uma finalidade comum.

5. Questões conclusivas sobre o conceito de “estado de ocupação”

Buscamos, nesta última seção, sintetizar alguns componentes que são imprescindíveis ao considerarmos o “estado de ocupação”, tal como ele emerge de *Conte isso...* e da tetralogia em que está inserido. Experiência, tática, noite, sonoridade, simbolismo, vitória e desejo. Não é possível retirar qualquer desses elementos, sob o risco de descaracterizar o conceito de “estado de ocupação”, tal como o observamos a partir dos materiais considerados. Exceto, talvez, o componente da noite: embora fundamental no filme *Conte isso...*, seria possível pensar outras experiências de “estado de ocupação” que utilizassem imagens diurnas, desde que não prescindissem do que é fundamental a respeito do pensamento sobre a noite neste filme – abdicar do desejo de ver tudo.

Para sistematizar componentes do conceito de “estado de ocupação” que trabalhamos no artigo, começamos com a questão da **experiência**. Não se trata de meramente registrar um determinado coletivo em processo de ocupar, mas sim de utilizar imagens e sons diversos para construir um tipo de experiência. É por isso que os cineastas falam sobre fazer uma quarta ocupação, propriamente cinematográfica, e sobre ampliar esteticamente o que já existe materialmente (Maia de Brito, 2020). É importante destacar a dimensão anímica, ou seja, um tipo de relação com a imagem que se dá na ordem da sensação e da participação. Não importa tanto a narrativa, é preciso estar tomado pela ocupação, nesse caso, pelas imagens e sons que compõem o ambiente da construção de um território. É um tipo de imagem solidária, que leva em consideração a ideia de que o “estado de ocupação” também opera no plano das imagens.

Importante destacar, ao lado da ideia de que se trata de um estado anímico, a relação entre transitoriedade e permanência de tal estado. Entrar em um “estado de ocupação” é uma experiência transitória, assim com entrar em outros estados, como de euforia, de melancolia, de ira, etc. Não mantemos um “estado” de maneira contínua, porque “estado” designa uma experiência transitória por definição. Ocorre que, ao produzir um filme que consiga materializar este “estado”, a transitoriedade encontra uma hipótese de permanência, no sentido de que o filme tem a capacidade de dar consistência e até autonomia ao “estado de ocupação”. Nesse sentido, parece haver uma dialética na imagem entre o que passa (um “estado de

ocupação” anímico subjetivo ou coletivo) e o que permanece (o “estado de ocupação” tal como expresso e conservado no filme).

Nesse sentido, a **noite** também é um componente importante. O estado noturno é construído plasticamente na imagem com uma coreografia de pequenas lanternas, abdicando da exposição em nome da construção de uma sensação coletiva de pertencimento. Não se trata de entrar em um estado contemplativo: a baixa visibilidade nos retira da experiência de observadores de uma ação. Pelo contrário, a baixa visibilidade, no caso, favorece a construção de um estado anímico. Nesse sentido, a noite é tão relevante porque orienta a uma rearticulação das relações padronizadas em torno da visão, permitindo à **sonoridade** emergir com autonomia e relevância, o que parece ser imprescindível para a produção de um “estado de ocupação”. Enquanto vemos e ouvimos o filme de forma multilateral, experimentamos a construção de um território cinematográfico.

O “estado de ocupação” está inserido no contexto de uma **tática**, ou seja, ele é produzido dentro de um ordenamento que distingue funções e prioridades, de acordo com uma finalidade. Nesse sentido, não há oposição entre movimentar-se e organizar-se. Antes, parece que o movimento ocorre com maior potência quando está conjugado com a organização, que pode ser inserida no contexto de uma tática. Uma das formas de expressar no filme a tática e, mais fundamentalmente, a organização, é o investimento no **simbolismo**. Como dissemos, é relevante que uma obra tão focada na produção de sensação recorra a símbolos que auxiliam no agenciamento dessas sensações – a bandeira, o enunciado do título, as informações finais que ajudam a significar e contextualizar o “estado de ocupação”.

Outro componente forte no “estado de ocupação” é a afirmação da **vitória**. Produzir sensação de vitória parece ser uma ética implicada no conceito. Do ponto de vista do engajamento político, não faria sentido um “estado de ocupação” ser um estado de derrota. Inclusive, sendo pensado a partir da necessidade de superar uma experiência traumática, sua constituição tende a ser otimista em relação à modificação do futuro. Para tanto, a vitória se desliga da necessidade de obtenção imediata do objeto desejado. O “estado de ocupação” vitorioso não acaba se houver despejo, mas acaba se houver fim do movimento. Nesse sentido, o “estado de ocupação” está ancorado no movimento e na força do **desejo**. Como dissemos, faz sentido aqui a perspectiva de que a força política está mais na capacidade de desejar do que na conquista imediata do objeto de desejo.

Um filme e uma série de filmes não são feitos apenas de sons e imagens, mas também de discursos e conceitos. Em alguns casos, discursos e conceitos são tão potentes quanto os filmes. Ao fazermos criação e crítica de conceitos, o objetivo não é evidenciar conceitos que expliquem um filme. No conceito, há um esforço de “composição” com a reunião de diversos aspectos do pensamento que consta no filme e seu entorno. Bons conceitos também tendem a circular e serem apropriados em outros contextos.

O conceito de “estado de ocupação” nos ajuda a diferenciar outras imagens e sons de ocupação e autoconstrução urbanas no Brasil? De que outras imagens poderíamos dizer que produzem um “estado de ocupação” à sua maneira? Podemos crer que “estado de ocupação” é um composto de componentes teóricos com a capacidade de inspirar a produção de outras imagens no Brasil e além? Em outro sentido, poderíamos fazer de “estado de ocupação” um conceito analítico para auxiliar na análise de outros filmes e ser contraposto a outros conceitos?¹⁴ Julgamos ter posição afirmativa para todas as questões, mas preferimos formulá-las em termos de perguntas abertas nesta seção final. Desejamos de um conceito que possa ter a boa chance de circular e contribuir nas articulações para criação de novos filmes, teorias e, principalmente, na mudança do estado de coisas injusto que observamos na realidade.

É na noite da ocupação que se organiza um tipo específico de sensação, que é da ordem da produção e da criação e que podemos chamar de movimento do desejo. Aqui, fica clara a ideia de um conceito de “estado de ocupação” propriamente cinematográfico. Há uma dialética entre um estado, transitório, mas que se perpetua e se conserva no “estado de ocupação” audiovisual. A ocupação pode vir a ser despejada, assim como as políticas dissidentes podem falhar em obter seu objeto desejado, mas há um acontecimento que permanece. É da construção desses acontecimentos que se trata o “estado de ocupação”. Não apenas como registro, observação, documentação ou contemplação, mas como bloco capaz de expressar e conservar um tipo de experiência, servindo como agente de propagação para outros tempos e espaços.

Referências

BARROS, José D’Assunção. **Os conceitos**: seus usos nas ciências humanas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

¹⁴ Por exemplo, entre “estado de ocupação” e “zona de conflito” ou “narrativa intersubjetiva”, como refere Eliane Caffé (2017) a propósito de *Era o hotel Cambridge?* Ou frente ao conceito de “noite americana”, que emerge como elemento fundamental do pensamento de Ana Vaz (2023) em torno de *É noite na América?* Ou, até mesmo, frente ao “bloco autônomo estruturante”, tão importante para Bemfica e Maia de Brito na produção de *Entre nós talvez estejam multidões?*

À MARGEM DO CONCRETO. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: 24 VPS Filmes, Cinematográfica Superfilmes, Casa Azul Produções Artísticas, 2006.

ARAÚJO, Cristiano. Luva de Película - Conte Isso Àqueles Que Dizem Que Fomos Derrotados. Entrevista concedida a Marina Mara. **Tarape TV**. Publicada em 31 out 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JbYWRBJSak>>. Último acesso em 17 fev 2025.

BEMFICA, Aiano. A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB. In: Pilar, Olívia; Guerra, Ana; Brito, Alessandra (orgs.). **Comunicar, insurgir**: engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 295-310.

BEMFICA, Aiano. Entrevista concedida por teleconferência a Bruno Leites, Isabelle do Pilar Mendes, Lennon Macedo e Tatiana Gomes dos Santos, no dia 19/7/2023. Ainda não publicada.

BEMFICA, Aiano. **Fazer imagem, fazer cidade**: uma aproximação cartográfica da luta do MLB em Belo Horizonte junto, com e através das imagens. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

CAFFÉ, Eliane. Construindo o filme *Era o hotel Cambridge*. In: CAFFÉ, Carla. **Era o hotel Cambridge**: arquitetura, cinema e educação. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. p. 234-245

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: CHAUÍ, Marilena. **Desejo, Paixão e Ação na Ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CONSTRUÇÃO. Leonardo Rosa. Pelotas: Saturno; UFPel, 2020.

CONTE ISSO ÀQUELES QUE DIZEM QUE FOMOS DERROTADOS. Direção: Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: MLB/Miúdo Cinematográfico, 2018.

COSTA JÚNIOR, Edson. A política e as noites no cinema brasileiro recente. **Revista Eco-Pós**, v.25, n. 2, 2022. p. 258-283.

CORREA, Adler. Longa jornada dentro da noite. **Coletivo Teté**, 11 dez 2020. Disponível em: <<https://coletivotete.wordpress.com/2020/12/11/longa-jornada-dentro-da-noite/>>. Último acesso em: 21 fev 2025.

DARWISH, Najwan. Tell. In: DARWISH, Najwan. **Nothing more to lose**. New York: New York Review Books, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Ed. 34, 2010.

É NOITE NA AMÉRICA. Direção: Ana Vaz. Produção: Fondazione in Between Art Film; Spectre Productios, 2022.

ENTRE NÓS TALVEZ ESTEJAM MULTIDÕES. Direção: Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito. Produção: Amarillo Produções Audiovisuais, 2020.

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção: Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, Fandango Sales, 2016.

KOSELECK, Reinhardt. **Histórias de conceitos**: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

LEITES, Bruno; MACEDO, Lennon. O ato teórico no filme *Entre nós talvez estejam multidões...* **Mídia e Cotidiano**, v. 18, n.2, mai-ago de 2024.

LIMA, Érico Araújo. Diante das cisões: cinema e luta por moradia. **Paralelo 31**, edição 18, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/article/view/23764>>. Último acesso em: 21 fev 2025.

MAIA DE BRITO, Pedro. Cinema de curtos-circuitos: uma conversa com Pedro Maia de Brito. Entrevista concedida a Adriano Garret. **Cine Festivais**, publicada em 22 out 2020. Disponível em: <<https://cinefestivals.com.br/cinema-de-curtos-circuitos-uma-conversa-com-pedro-maia-de-brito/>>. Último acesso em: 21 fev. 2025.

MAIA DE BRITO, Pedro. Entrevista concedida por teleconferência a Bruno Leites, Isabelle do Pilar Mendes, Lennon Macedo e Tatiana Gomes dos Santos, no dia 1º/8/2023. Ainda não publicada.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016.

MOCARZEL, Evaldo. Debate com Bruno Leites e participantes do seminário “A moradia e seus conflitos no cinema e na fotografia”, do PPGCOM/UFRGS, realizado por teleconferência no dia 10 de novembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_V-zpat5CYM>. Acesso em: 19 fev. 2025.

NA MISSÃO, COM KADU. Direção: Aiano Bemfica; Kadu Freitas; Pedro Maia de Brito, 2016.

O TETO SOBRE NÓS. Direção: Bruno Carboni. Porto Alegre: Tokyo Filmes, 2015.

PENAFRIA, Manuela; LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/97857/54881>>. Último acesso: 21 fev. 2025.

VAZ, Ana. **Filmar às Escuras**. Manuscrito inédito compartilhado com os autores, 2023.

VEIGA, Roberta; KIMO, Paula. Como insurgir no acontecimento pelas imagens: notas sobre uma modalidade de regime estético. **Revista Eco-Pós**, v. 20, n. 2, p. 32–52, 2017. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/10688>. Último acesso em: 21 fev. 2025.

VIDEOMEMÓRIA. Direção e produção: Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020.